



T.C.

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI

MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

KEMAN ÖĞRETİMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ, UYGULANAN
ÖĞRETİM SÜREÇLERİ, OKULLARI VE GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU
ÜZERİNE BİR İNCELEME

DOKTORA TEZİ

Tuna TAŞDEMİR

Danışman: Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

Malatya-2020

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

KEMAN ÖĞRETİMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ, UYGULANAN
ÖĞRETİM SÜREÇLERİ, OKULLARI VE GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU
ÜZERİNE BİR İNCELEME

DOKTORA TEZİ

Tuna TAŞDEMİR

Danışman: Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

Malatya-2020

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

KEMAN ÖĞRETİMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ, UYGULANAN ÖĞRETİM
SÜREÇLERİ, OKULLARI VE GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU ÜZERİNE BİR
İNCELEME

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN

PROF DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

HAZIRLAYAN

TUNA TAŞDEMİR

Jürimiz tarafından 31/03/2020 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda bu tez **oybirliği** ile başarılı bulunarak Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı Doktora Tezi olarak kabul etmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvanı Adı Soyadı	İmza
1. Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU	Online Yapılmıştır
2. Prof. Dr. Ersan ÇİFTÇİ	Online Yapılmıştır
3. Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT	Online Yapılmıştır
4. Doç Dr. Ali Korkut ULUDAĞ	Online Yapılmıştır
5. Dr. Öğr. Üyesi Yüksel ÇIRAK	Online Yapılmıştır

O N A Y

Bu tez, İnönü Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri üyeleri tarafından kabul edilmiş ve Enstitü Yönetim Kurulu'nun/...../..... tarih ve/..... sayılı kararıyla da uygun görülmüştür.

Doç. Dr. Niyazi ÖZER
Enstitü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU'nun danışmanlığında doktora tezi olarak hazırladığım **Keman Öğretiminin Tarihsel Gelişimi, Uygulanan Öğretim Süreçleri, Okulları ve Günümüzdeki Durumu Üzerine Bir İnceleme** başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.



Tuna TAŞDEMİR

ÖN SÖZ

Tezimin hazırlanmasında fikirleri ve önerileriyle hiçbir zaman yardımlarını esirgemeyen, karşılaştığım her zorlukta yanımda olan, çalışmaktan onur ve gurur duyduğum saygıdeğer hocam Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU'na,

Tez izleme kurulunda yer alarak araştırmanın her aşamasında çalışmamı biçimlendiren, yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocalarım Prof. Dr. Ersan ÇİFTÇİ ve Dr. Öğr. Üyesi Yüksel ÇIRAK'a,

Tez savunmamda vermiş oldukları önerileriyle çalışmamın daha nitelikli hale gelmesini sağlayan sayın Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT ve Doç. Dr. Ali Korkut ULUDAĞ'a,

Keman eğitimimde olduğu kadar araştırmamın veri toplama aşamasında da çok büyük emekleri olan saygıdeğer keman hocalarım Öğr. Gör. Gonca BİLGET ve Öğr. Gör. Nihan Mutlu KONAKÇI'ya, araştırmamın katılımcılarına ulaşmamda ve verilerin elde edilmesinde yardımları bulunan sayın Öğr. Gör. Farid ADIGÜZELZADE'ye,

Araştırmanın görüşme formunun biçimlenmesinde önerileriyle çalışmama katkıda bulunan sayın Prof. Dr. Alaattin CANBAY, Doç. Dr. Gökalg PARASIZ ve Doç. Dr. Esra DALKIRAN'a, bilimsel araştırma yöntemleri konusundaki bilgi ve tecrübeleri ile her ihtiyaç duyduğumda yardımlarını sunan sayın Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNER'e,

Araştırmada görüşme formunu oluştururken görüşleriyle beni yönlendiren, her zaman yardımlarını sunmaktan çekinmeyen sayın Doç. Dr. Ali AYHAN, Dr. Öğr. Üyesi K. Dilek TANKIZ ve Arş. Gör. Ferdi KARAÖNÇEL'e,

Çalışmamın her aşamasında yardımlarda bulunan, verilerin analizinde değerli görüşleriyle katkı sunan ve her daim dostluklarıyla bana destek vermiş sayın Dr. Ör. Üyesi M. Güneş AÇIKGÖZ, Öğr. Gör. Dr. Olcay KORKMAZ ve Öğr. Gör. Hayri AKBUDAK'a,

Hayatım boyunca beni destekleyen, her ihtiyaç duyduğumda yanımda olan annem ve babama, tüm bu süreçte bana sabır gösteren, bir an olsun desteğini eksik etmeyen sevgili eşime ve biricik oğluma teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

KEMAN ÖĞRETİMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ, UYGULANAN ÖĞRETİM SÜREÇLERİ, OKULLARI VE GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU ÜZERİNE BİR İNCELEME

TAŞDEMİR, Tuna
Doktora İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Müzik Eğitimi Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU
Mart-2020, xviii+203 sayfa

Bu çalışmanın amacı, keman öğretiminin içerik, yöntem ve metotlar yönünden tarihsel gelişiminin araştırılması ve Türkiye’deki konservatuvarlarda keman öğretim süreçlerinin günümüzdeki durumunun öğretim elemanları görüşlerine dayalı olarak incelenmesidir.

Tarama modelinde olan bu çalışmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Keman öğretimi süreçlerinin seçilen ülkeler ve ekollere dayalı olarak içerik, yöntem ve metotlar açısından tarihsel olarak incelendiği bu araştırma, Türkiye’de keman öğretim sürecinin ders içi öğretim yaklaşımları, ders içerikleri, değerlendirme aşaması, keman ekollerinden faydalanma durumu, kurumların keman öğretimi niteliği ve fiziki koşulları hakkında bilgilerin bulunduğu, durum tespitine yönelik bir çalışmadır. Araştırmada veri toplama amacıyla doküman incelemeden yararlanılmış, 12 farklı üniversitenin konservatuvarlarında bireysel çalgı dersi kapsamında keman eğitimi veren 29 öğretim elemanından yapılandırılmış görüşme formu yoluyla, görüşme tekniği kullanılarak bilgi edinilmiştir. Kapalı uçlu sorular ile elde edilen veriler için betimsel analiz, açık uçlu sorulara yönelik öğretim elemanı görüşleri için ise içerik analizi yöntemleri uygulanmıştır. Araştırmada evreni Türkiye’de klasik batı müziği keman eğitimi verilen tüm konservatuvarlar, örnekleme ise çalışmaya katılmayı kabul eden keman öğretim elemanlarının çalıştıkları 12 farklı üniversiteye bağlı konservatuvarlar oluşturmaktadır.

Araştırmada keman öğretiminin tarihsel süreçte ekollere bağlı olarak gelişimi incelenmiş, bu ekollerin ortaya çıkışı ve gelişimine katkı sağlayan eğitimci, besteci ve keman sanatçılarına yönelik bilgiler tablolar haline sunulmuştur. Öğretim elemanlarına ait görüşler nitel boyutta incelenmiş, temalar ve alt temalar içerisinde belirli kodlar halinde sınıflandırılarak tablolaştırılmış ve bu görüşlere ait örneklere araştırmanın bulgularında yer verilmiştir. Sonuç olarak araştırmaya katılan ğretim elemanları görüşleri doğrultusunda Türkiye’deki konservatuvarların keman ğretimi sürecinde ders içi uygulamaları, ders içeriği, değerlendirme aşaması, öğrencilerin sahne performansı deneyimleri, ğretim elemanlarının ekollerden faydalanma durumu, konservatuvarlarda keman öğretimini etkileyen faktörler ve bu kurumların fiziki koşullarına yönelik bilgiler araştırmanın bulgular ve sonuçlar bölümlerinde detaylı olarak belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Keman ğretim Süreci, Konservatuvarlarda Keman ğretimi, Keman ğretimi Tarihi, Keman Ekolleri.

ABSTRACT

AN EXAMINATION ON THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF VIOLIN TEACHING, APPLIED TEACHING PROCESSES, SCHOOLS AND THE CURRENT SITUATION

TAŞDEMİR, Tuna
PhD, Department of Music Education
Institute of Educational Sciences İnönü University,

Supervisor: Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU
March-2020, xviii+203 pages

The purpose of this study is to investigate the historical development of violin in terms of the content, practices and methods of violin teaching, also to examine the current status of the violin teaching process in conservatories based on the views of related instructors.

Qualitative research methods were utilized in this study, which is a screening model. This study, where the violin teaching processes are historically investigated based on the chosen nations and icons in terms of its methods, is oriented at fact finding with its contents of lecture approaches of violin teaching process, lecture contents, evaluation process, utilization of violin icons, competence of institutions in violin teaching and physical conditions. In the research, document analysis was used for data collection purposes, and information was obtained through interviews from 29 instructors who gave personal violin training in the conservatories of 12 different universities. Descriptive analysis was applied for the data obtained through closed-ended questions, and content analysis methods were used for the opinions of the instructors about open-ended questions. The scope of this study includes all classical western music conservatories providing violin training in Turkey, the sampling consists of conservatories affiliated with 12 different universities, where violin instructors work at, who accepted participation in the study.

In the research, the development of violin teaching depending on the icons in the historical process was examined, and information about the educators, composers and violin artists who contributed to the emergence and development of these icons were presented in tables. Opinions of the instructors were analyzed in a qualitative dimension, are categorized into themes and sub-themes in certain codes and then put into tables, and examples of these opinions are included in the findings of the research. As a result, in view of the opinions of lectures participated in the study, information related to lecture practices in the violin teaching process in conservatories in Turkey, lecture content, evaluation process, stage performance experiences of students, utilization of icons by teaching staff, factors affecting the violin training in conservatories and physical conditions of these institutions are noted in detail in the findings and results section of the research.

Keywords: Violin Teaching Process, Violin Teaching in Conservatories, History of Violin Teaching, Violin Schools.

İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY SAYFASI	iii
ONUR SÖZÜ	iv
ÖN SÖZ	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	x
TABLolar LİSTESİ	xiii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xvii
GRAFİKLER LİSTESİ	xviii

BÖLÜM I GİRİŞ

1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Problem Cümlesi.....	5
1.3. Alt Problemler.....	5
1.4. Amaç.....	6
1.5. Önem.....	6
1.6. Sayıtlılar.....	7
1.7. Sınırlılıklar	7
1.8. Tanımlar.....	8

BÖLÜM II

KURAMSAL BİLGİLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Kuramsal Bilgiler.....	9
2.1.1. Kemanın Ortaya Çıkışı ve Gelişim Süreci.....	9
2.1.2. Keman Müziği	12
2.1.3. Keman Ekolleri	16
2.1.3.1. İtalyan Keman Ekolü	16
2.1.3.2. Fransız Keman Ekolü.....	22
2.1.3.3. Alman Keman Ekolü	29
2.1.3.4. Rus Keman Ekolü	33

2.1.4. Türkiye’de Keman ve Öğretimi	36
2.1.4.1. Türk Müziğinde Keman ve Öğretimi.....	38
2.1.4.2. Türkiye’de Klasik Batı Müziğine Dayalı Keman Öğretimi.....	40
2.1.5. Konservatuarların Günümüzdeki Keman Programları	46
2.1.5.1. Türkiye.....	46
2.1.5.2. İtalya	55
2.1.5.3. Almanya.....	59
2.1.5.4. Fransa.....	63
2.1.5.5. Rusya	65
2.2. İlgili Araştırmalar	72

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli.....	79
3.2. Araştırmanın Veri Toplama Kaynakları ve Katılımcıları	80
3.3. Veri Toplama Araçları	90
3.4. Verilerin Analizi	92

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

4.1. Keman Öğretiminin Tarihsel Gelişimine İlişkin Bilgiler	94
4.2. Keman Öğretimi Sürecindeki Ders İçi Uygulamalara Yönelik Görüşler	101
4.3. Keman Öğretimi Sürecinde Uygulanan Ders İçeriğine Yönelik Görüşler	108
4.4. Bireysel Çalgı Dersi Sürecindeki Değerlendirme Aşamasına Yönelik Görüşler.....	127
4.5. Öğrencilerin Sahne Performansı Deneyimlerine Yönelik Öğretim Elemanlarının Görüşleri.....	133
4.6. Bireysel Çalgı Derslerinde Öğretim Elemanlarının Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Bulgular.....	139
4.7. Türkiye’deki Konservatuarların Keman Öğretimi Niteliği Hakkında Öğretim Elemanı Görüşleri.....	159
4.8. Konservatuarların Fiziki Koşullarına Yönelik Öğretim Elemanlarının Görüşleri	168

BÖLÜM V
SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç	171
5.1.1. Keman Öğretiminin Tarihsel Gelişimine İlişkin Sonuçlar	171
5.1.2. Keman Öğretimi Sürecindeki Ders İçi Uygulamalara Yönelik Sonuçlar	174
5.1.3. Keman Öğretimi Sürecinde Uygulanan Ders İçeriğine Yönelik Sonuçlar	176
5.1.4. Bireysel Çalgı Dersi Sürecindeki Değerlendirme Aşamasına Yönelik Sonuçlar.....	179
5.1.5. Öğrencilerin Sahne Performansı Deneyimlerine Yönelik Sonuçlar	179
5.1.6. Bireysel Çalgı Derslerinde Öğretim Elemanlarının Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Sonuçlar	181
5.1.7. Türkiye'deki Konservatuvarların Keman Öğretimi Niteliğine Yönelik Sonuçlar.....	184
5.1.8. Konservatuvarların Fiziki Koşullarına Yönelik Sonuçlar	184
5.2. Öneriler	185
KAYNAKLAR	188
EKLER	196
EK 1. Yapılandırılmış Görüşme Formu.....	196

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. 17. Yüzyılda İtalya’da Keman İçin Yazılan Eserler.....	17
Tablo 2. 17. Yüzyılda Almanya’da Keman İçin Yazılan Eserler	30
Tablo 3. Türkiye’deki Keman Sanatçıları ve Eğitimcileri.....	42
Tablo 4. Türkiye’deki Devlet Konservatuvarlarına İlişkin Bilgiler	45
Tablo 5. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı I. Dönem Öğretim Planı.....	47
Tablo 6. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı II. Dönem Öğretim Planı	48
Tablo 7. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı III. Dönem Öğretim Planı	49
Tablo 8. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı IV. Dönem Öğretim Planı.....	50
Tablo 9. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı V. Dönem Öğretim Planı	51
Tablo 10. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı VI. Dönem Öğretim Planı.....	52
Tablo 11. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı VII. Dönem Öğretim Planı	53
Tablo 12. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı VIII. Dönem Öğretim Planı	54
Tablo 13. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Lisans Düzeyi Keman Programı Özel Yetenek Giriş Sınavı Puanları.	55
Tablo 14. Conservatorio di Musica Giuseppe Martucci Salerno Keman Programı I. Yıl Öğretim Planı.....	56
Tablo 15. Conservatorio di Musica Giuseppe Martucci Salerno Keman Programı II. Yıl Öğretim Planı.....	57
Tablo 16. Conservatorio di Musica Giuseppe Martucci Salerno Keman Programı III. Yıl Öğretim Planı	58
Tablo 17. Hochschule Für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Yaylı Çalgılar/Arp Anasanat Dalı Lisans I. ve II. Yıl Öğretim Planı	60

Tablo 18. Hochschule Für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Yaylı Çalgılar/Arp Anasanat Dalı Lisans III. ve IV. Yıl Öğretim Planı.....	62
Tablo 19. Conservatoire National Superieur de Musique et de Danse de Paris Keman Programı Öğretim Planı	64
Tablo 20. Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Moscow State University named after MV Lomonosov” Keman Programı Öğretim Planı	66
Tablo 21. Keman Öğretimi ile İlgili Yazılmış Kitaplar	80
Tablo 22. Katılımcıların Cinsiyet Dağılımı	81
Tablo 23. Katılımcıların Yaş Aralığına Göre Dağılımı	82
Tablo 24. Katılımcıların Çalıştıkları Kurumlara Göre Dağılımı	83
Tablo 25. Katılımcıların Unvanlarına Göre Dağılımı.....	84
Tablo 26. Katılımcıların Keman Dersi Verme Süresine Göre Dağılımı.....	85
Tablo 27. Katılımcıların Kurumlarındaki Hizmet Süresine Göre Dağılımı	86
Tablo 28. Katılımcıların Kurumlarındaki Öğrenci Sayısı Değişkenine Göre Dağılımı.	87
Tablo 29. Katılımcıların Mezun Oldukları Kurumlara Göre Dağılımı.....	88
Tablo 30. Katılımcıların Ders Verdikleri Akademik Kademelere Göre Dağılımı.....	89
Tablo 31. Yapılandırılmış Görüşme Formu Uzman Görüşleri	91
Tablo 32. İtalyan Keman Ekolü Temsilcileri.....	94
Tablo 33. Fransız (Fransız-Belçika) Keman Ekolü Temsilcileri	96
Tablo 34. Alman Keman Ekolü Temsilcileri.....	98
Tablo 35. Rus Keman Ekolü Temsilcileri	99
Tablo 36. Öğretim Elemanlarının Bireysel Çalgı Dersinde Uyguladıkları Öğretim	101
Tablo 37. Katılımcıların Çalgı Eğitimi Kapsamında Birlikte Çalma Becerilerine Yönelik Öğretim Yapma Durumu.....	104
Tablo 38. Çalgı Eğitimi Dersi Kapsamında Birlikte Çalma Becerilerine Yönelik Öğretim Yapmadığını Belirten Öğretim Elemanlarının Görüşleri.....	105
Tablo 39. Öğretim Programını Kullanma Durumu.....	106
Tablo 40. Öğretim Elemanlarının Keman Öğretiminde Metotları Kullanma Durumu	109
Tablo 41. Katılımcıların Çalgı Eğitimi Dersinde Kullandıkları Metotlar	114
Tablo 42. Öğretim Elemanlarının Türk Besteci-Kemancılar Tarafından Yazılan Keman Metotlarını Kullanma Durumu	119

Tablo 43. Türk Besteci-Eğitimciler Tarafından Yazılan Metotları Kullanan Katılımcılar.....	121
Tablo 44. Türk Besteci-Eğitimciler Tarafından Yazılmış Metotların Kullanılma Durumu.....	122
Tablo 45. Bir Yarıyılıda Öğrencilerin Etüt-Kapris Türünde Çalıştıkları Eser Sayısı....	124
Tablo 46. Bir Yarıyılıda Öğrencilerin Konçerto Formunda Çalıştıkları Eser Sayısı.....	125
Tablo 47. Bir Yarıyılıda Öğrencilerin Çalıştıkları Sonat Formundaki veya Piyano Eşlikli Eser Sayısı.....	126
Tablo 48. Değerlendirme Aşamasına Yönelik Görüşler.....	128
Tablo 49. Keman Dersi Başarı Ölçütleri Belirlenme Durumu	129
Tablo 50. Performans Değerlendirmede Ölçek Kullanımı Durumu.....	130
Tablo 51. Öğrencilerin Solo Performans Hazırlık Süreci.....	133
Tablo 52. Öğrencilerin Orkestra/Oda Müziği Performans Hazırlık Süreci	134
Tablo 53. Öğrencilerin Bir Eğitim Öğretim Yılında Gerçekleştirdikleri Solo Performans Sayısı.....	136
Tablo 54. Öğrencilerin Bir Eğitim Öğretim Yılında Gerçekleştirdikleri Orkestra Performans Sayısı.....	137
Tablo 55. Öğrencilerin Bir Eğitim Öğretim Yılında Gerçekleştirdikleri Oda Müziği Performans Sayısı.....	138
Tablo 56. Katılımcıların Keman Öğrenimi Aldıkları Keman Ekolleri.....	140
Tablo 57. Mezun Oldukları Okul Değişkenine Göre Katılımcıların Keman Eğitimi Aldıkları Ekoller.....	141
Tablo 58. Kurum Değişkenine Göre Katılımcıların Keman Öğretiminde Kullandıkları Ekoller	143
Tablo 59. Eğitimi Alınan Ekol Değişkenine Göre Katılımcıların Öğretimde Kullandıkları Keman Ekolleri	144
Tablo 60. Rus Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri	146
Tablo 61. Alman Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri	150
Tablo 62. Fransız Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri	152

Tablo 63. Fransız-Belçika Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri.....	155
Tablo 64. Orta Avrupa Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri	157
Tablo 65. Herhangi Bir Keman Ekolüne Bağlı Olarak Eğitim Almayan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri.....	158
Tablo 66. Konservatuvarlardaki Keman Öğretiminin Niteliğine Yönelik Katılımcıların Görüşleri	161
Tablo 67. Çalıştıkları Kurumların Fiziki Koşullarına Yönelik Öğretim Elemanlarının Görüşleri	169

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Keman arşelerinin yapısındaki gelişim süreci	11
Şekil 2. İtalyan Keman Okulunun Öğretmen ve Öğrencileri.....	22
Şekil 3. Alman Keman Okulunun Öğretmen ve Öğrencileri.....	32
Şekil 4. Öğretim Elemanlarının Bireysel Çalgı Dersinde Uyguladıkları Öğretim	102
Şekil 5. Birlikte Çalma Becerilerine Yönelik Çalışma Yapmayan Katılımcıların Görüşleri.....	105
Şekil 6. Öğretim Elemanlarının Keman Öğretiminde Metotları Kullanma Durumu.....	110
Şekil 7. Türk Besteci-Eğitimciler Tarafından Yazılmış Metotların Kullanılma Durumu	122
Şekil 8. Rus Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri	147
Şekil 9. Rus Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri	150
Şekil 10. Fransız Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri	153
Şekil 11. Fransız-Belçika Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri.....	155
Şekil 12. Fransız-Belçika Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri.....	157
Şekil 13. Herhangi Bir Keman Ekolüne Bağlı Olarak Eğitim Almayan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri.....	159
Şekil 14. Konservatuvarlardaki Keman Öğretiminin Niteliğine Yönelik Katılımcıların Görüşleri	162
Şekil 15. Çalıştıkları Kurumların Fiziki Koşullarına Yönelik Öğretim Elemanlarının Görüşleri	169

GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik 1. Katılımcıların Cinsiyet Değişkenine Göre Dağılımları	81
Grafik 2. Katılımcıların Yaş Aralığına Göre Dağılımı	82
Grafik 3. Katılımcıların Çalıştıkları Kurum Değişkenine Göre Dağılımları	83
Grafik 4. Katılımcıların Unvanları.....	84
Grafik 5. Katılımcıların Keman Dersi Verme Süresi Değişkenine Göre Dağılımı	85
Grafik 6. Katılımcıların Kurumlarındaki Hizmet Süresine Göre Dağılımı	86
Grafik 7. Katılımcıların Bireysel Çalgı Dersi Kapsamında Ders Verdikleri Öğrenci Sayısı Dağılımı.....	87
Grafik 8. Katılımcıların Mezun Oldukları Kurumlara Göre Dağılımı.....	88
Grafik 9. Katılımcıların Ders Verdikleri Akademik Kademelere Göre Dağılımı	89
Grafik 10. Öğretim Programını Kullanma Durumu.....	107
Grafik 11. Öğretim Elemanlarının Türk Besteci-Kemancılar Tarafından Yazılan Keman Metotlarını Kullanma Durumu	120
Grafik 12. Bir Yarıyıldan Öğrencilerin Etüt-Kapris Türünde Çalıştıkları Eser Sayısı... 125	
Grafik 13. Bir Yarıyıldan Öğrencilerin Konçerto Türünde Çalıştıkları Eser Sayısı	126
Grafik 14. Bir Yarıyıldan Öğrencilerin Çalıştıkları Sonat Formundaki veya Piyano Eşlikli Eser Sayısı.....	127
Grafik 15. Keman Dersi Başarı Ölçütleri Belirlenme Durumu	129
Grafik 16. Performans Değerlendirmede Ölçek Kullanımı Durumu.....	131
Grafik 17. Öğrencilerin Solo Performans Hazırlık Süreci.....	134
Grafik 18. Öğrencilerin Orkestra/Oda Müziği Performans Hazırlık Süreci.....	135
Grafik 19. Öğrencilerin Bir Eğitim Öğretim Yılında Gerçekleştirdikleri Solo Performans Sayısı.....	136
Grafik 20. Öğrencilerin Bir Eğitim Öğretim Yılında Gerçekleştirdikleri Orkestra Performans Sayısı.....	137
Grafik 21. Öğrencilerin Bir Eğitim Öğretim Yılında Gerçekleştirdikleri Oda Müziği Performans Sayısı.....	138
Grafik 22. Katılımcıların Keman Öğrenimi Aldıkları Keman Ekolleri.....	140

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın problem durumu, amacı, önemi, problem cümlesi, alt problemleri, sayıtları ve sınırlılıkları ile tanımlamaları yer almaktadır.

1.1. Problem Durumu

Keman öğretiminin tarihsel gelişim süreci ve Türkiye’de keman eğitimi verilen konservatuvarlarda içerik, yöntem ve metotlara dayalı olarak uygulanan keman öğretim sürecinin organize edilme biçimi inceleme konusu olarak seçilmiştir. Bu doğrultuda keman öğretim tarihinde başlıca ekollere bağlı olarak seçilen ülkelerin keman öğretimi anlayışları, öğretmenleri, pedagojik yaklaşımları ve kemanda kullanılan coğrafi kültürlere dayalı stilistik seslendirme biçimleri incelenmiştir. Araştırmanın diğer boyutunda ise Türkiye’deki konservatuvarlarda uygulanan öğretim süreçleri belli değişkenlere bağlı olarak ele alınmıştır.

Sanat eğitimi, gelişmiş ülkelerde sistematik bir biçimde kurgulanmış öğretim programlarına bağlı olarak verilen önemli eğitim alanlarından biridir. “Sanat eğitimi, bireye yeteneklerini geliştirme imkânı vererek, soru sormaya yönelterek, yaratıcı bir davranış bilinci oluşturmayı amaçlayan; uygar toplum oluşturmada kendine güvenen, üretken, dengeli, estetik beğeni sahibi bireylerin oluşmasında eğitimin önemli bir dalı olarak dikkat çekmektedir” (Çaşka, 2008: 2). Sanat eğitiminin işitsel boyuttaki bir alt disiplini olan müzik eğitimi, bireylerin kişisel ve kültürel gelişimlerinin yanında duyuşsal, psikomotor, sosyal alanlarda gelişmelerini sağlayan bir bilim dalıdır.

Mesleki müzik eğitimi verilen kurumların müzik öğretim programlarında bulunan dersler, kazandırılması hedeflenen davranışlara bağlı olarak bütüncül bir yapıda kurgulanmıştır. Bu kurumların öğretim planları incelendiğinde derslerin bir kısmının, yaş grupları ve sınıflara göre belirlenen zaman aralıklarında verildiği ve bu derslerin belli yarıyıllarda okutulduğu görülmektedir. Öğretim planları dahilindeki çalgı eğitimi dersinin ise öğrencilerin müzik öğrenimi boyunca sürdüğü dikkat çekmektedir. Buna bağlı olarak çalgı eğitiminin, müzik eğitimi sürecinde temel derslerden biri olarak kabul edildiği ve öğrenim boyunca sürdürülmesi gerektiği söylenebilir. Konuyla ilgili olarak Yıldız (2002), çalgı eğitiminin müzik eğitiminin ayrılmaz unsurlarından biri olduğunu

belirtmiş (s. 40), Parasız (2009) çalgı eğitiminin müzik kültürünü kavrama ve müzikal becerilerin artırılmasında etkili olduğundan bahsetmiştir (s. 19).

“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 buldukları çevrenin değerlerini yükselterek ona yön vermektedirler” (Uludağ, 2012: 4). “Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin uygulamaya yönelik bölümü niteliğinde olup, fiziksel becerilerin müziğin kuramsal bilgileri ile bütünleştirilerek yorumlanması eğitimi olarak tanımlanabilir” (Konakçı, 2010: 38).

Müzik eğitiminin alt disiplinlerinden olan çalgı eğitimi, mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda belli bir sisteme bağlı olarak sürdürülmektedir. Öğretim planlamasını oluşturan öğeler coğrafyalara bağlı olarak değişkenlik gösterip, belli bir hedef doğrultusunda kültür ve ekollerin etkisi ile gelişmiştir. Bazı ülkelerin geleneksel müziklerine dayalı olarak geliştirilen öğretim süreçleri olmasının yanı sıra, birçok ülkede çalgı eğitimi, klasik batı müziği kapsamında geliştirilen yöntemlere bağlı kalınarak sürdürülmektedir.

Barok dönemin sonlarında başlayan metot üretimi ile farklı keman teknikleri ortaya çıkmış, yeni tekniklerle beraber keman, zengin ifadesi ile klasik batı müziği tarihinin en geniş repertuarına sahip çalgılardan biri haline gelmiştir. Zaman içerisinde keman icracılarının besteci ve eğitimci olarak düzenledikleri metotlar ve etüt kitapları, okullaşma ve ekolleşme sürecine sebep olmuşlardır. Batı müziği tarihindeki keman ekollerinin oluşumuna yönelik incelemeler (Göktürk Cary, 2011; Gören, 2006; Kararoğlu, 2009; Ketenci, 2005; Öztürk, 2012; Zorlu, 2015), kemanın öğretim biçiminin ülkelere göre farklılık gösterdiğini ortaya çıkarmaktadır.

Basılı keman metotları incelendiğinde kullanılan etütlere bağlı olarak metot kitaplarının iki farklı biçimde kurgulandığı görülmektedir. Bu metotlardan ilk türdekilerin belli bir keman çalma düzeyine göre belirlenmiş gam, etüt veya kaprislerden oluştuğu ve bu düzeye yönelik keman çalışmalarını içerdikleri görülmektedir. Diğer türdeki metotların ise başlangıç düzeyinden itibaren pedagojik yaklaşımların bulunduğu, keman çalmaya yönelik duruş-tutuş, ton üretimi ve keman çalma tekniklerinin nasıl uygulanacağına dair yazılı bilgilerin bulunduğu ve profesyonel düzeydeki keman

sanatçılara da hitap edebilen metotlar olduğu göze çarpmaktadır. Sadece etüt veya kaprislerin bulunduğu, çalgıda belli bir ustalık seviyesine yönelik metotlara “Rodolphe Kreutzer’in 42 Études ou Caprices”, “Jacques Féréol Mazas’ın üç kitaptan oluşan Op. 36” etütleri, “Pierre Rode’un solo keman için 24 kaprisi” ve “Niccolo Paganini’nin solo keman için 24 kaprisi” örnek olarak verilebilir. Kemanda birçok tekniği başlangıç düzeyinden itibaren kolaydan zora sıralanmış, tekniklerin nasıl uygulanacağı, ton üretimi, sahne performansı ve genel müzik bilgileri gibi konulara yer verilmiş metotlara ise “Louis Spohr’un Violinschule”, “Pierre Baillot’un L'Art du Violon”, “Ivan Galamian’ın Principles of Violin Playing and Teaching”, “Leopold Auer’in Violin Playing as I Teach It” gibi metotları örnek verilebilir.

1600’lü yıllardan itibaren üretilen batı kaynaklı metotlara benzer nitelikteki keman metotlarının Osmanlı’da 19. yüzyıldan itibaren basımlarının yapıldığı görülmektedir (Feyzi, 2016: 21). Osmanlı döneminde basılan en eski keman öğretim metodu olarak belirtilen kitap, 19. yüzyıl sonlarında yazılmış, Kemanî Zafiraki’ye ait “Alaturka Keman Muallimi” isimli kitaptır (Hatipoğlu, 2018: 606). Osmanlı döneminde keman, genel olarak klasik Türk veya geleneksel Türk müziğinde kullanılmış ve meşk sistemine dayalı bir eğitim biçimi benimsenmiştir. Bundan dolayı Zafiraki’ye ait bu metot, Türk keman eğitim sürecinde metotlaşmaya yönelik ilk girişim olarak kabul edilebilir.

Türkiye’de keman öğretimine yönelik yazılmış diğer metot ise 1924 yılında Kemani Mustafa Sunar tarafından oluşturulan “Alaturka Keman Muallimi” adlı kitaptır. İki bölümden oluşan metodun ilk bölümünde kitabın yazılma amacı, kemanın ve arşenin tutuşu, akort düzeni, öğretmen ve öğrencilere yönelik yazılmış notlar bulunmaktadır. İkinci bölümde ise kemanda çalışılması amacıyla Türk müziği icrasına yönelik alıştırmalara yer verilmiştir.

Ülkemizde keman eğitiminin, cumhuriyet döneminin ilk yıllarında batı kaynaklı metotlarla yapıldığını belirten Coşkuner (2015), bunun Türk keman ekolünün oluşumuna kötü etki ettiği görüşlerini bildirmiştir (s. 4). Bu görüşe bağlı olarak var olan ulusal keman eğitim materyallerinin kullanımına ilişkin yapılan çalışmalar, yine batı kaynaklı materyallerin ulusal kaynaklara göre fazlaca kullanıldığını göstermiş olup (Delikara, 2002; Kurtaslan, 2009a; Parasız, 2009; Tarkum, 2006), bu durumun sebeplerine yönelik ayrıca bir araştırmanın yapılması gerektiği düşünülmektedir.

Keman çalma tekniklerinin öğretilmesi ve uygulanması konularına dayalı yurtiçi ve yurtdışı kaynaklı birçok yayın, keman metotlarının ve keman çalma tekniklerinin daha doğru ve pratik nasıl öğretileceği sorularına yanıt aramak amacıyla literatürde bulunmaktadır. Çalışmalarda metotların analizi, bir veya birkaç tekniğin ilgili tekniğe odaklı öğretilmesi, kemana başlama yaşının tespiti ve keman eğitim sürecinin kademeli olarak verilmesi konuları incelenmiştir (Akutsu, 2014; Brenner ve Strand, 2013; Delikara, 2013; Gören, 2013; Kapçak ve Çilden, 2008; Martin, 2012; Öztürk ve Özay, 2008; Uslu, 2012).

Mesleki müzik eğitimi veren kurumların eğitim süreçleri incelendiğinde müzik öğretim programlarının belli branşlara yönelik içerik ve müfredat farklılıkları taşıyarak oluşturuldukları görülmektedir. Genel olarak ortaöğretim ve öncesi okullara yönelik müzik öğretmeni yetiştirme, çalgıda branşlaşmaya yönelik performans, müzik teorisi, orkestra ve koro şefliği, kompozisyon ve bazı ülkelerde halk müziği programlarının olduğu tespit edilmiştir. Bu programların içerik, yöntem ve metot olarak farklılık gösterdiği bilinmesine karşın; öğretim sürecinin hangi standartlara göre oluşturulduğu hakkında sınırlı bilgiye ulaşılabilmektedir (Abeles ve Conway, 2010; Couve, Pino ve Frega, 2004; Tobin, Hsueh ve Karasawa, 2009). Bu doğrultuda çalgı eğitimi dersi kapsamında keman öğretiminin yapıldığı okullarda öğretim programının oluşumu tarihsel süreçte incelenmiş ve günümüzde Türkiye'deki konservatuvarlarda keman öğretiminin niteliği hakkında bilgiler toplanarak yorumlanmıştır.

Keman öğretimi, kemanın var olduğu günden başlayarak içerik, metot, öğretim yöntem ve teknikleri bakımından gelişimini sürdürerek günümüze kadar biçimlenmiştir. Bu süreçte keman öğretimi, belli kurumların oluşturdukları gelenekler, besteci, öğretmen ve keman sanatçılarının ürettikleri metotlar ve öğretimin yapıldığı zamanın koşullarına bağlı olarak şekillenmiştir. Müzik okullarının keman öğretimindeki pedagojik unsurlara bağlı olarak ortaya çıkan keman ekolleri, günümüz keman öğretimine etki ettiğinden çalışmada, günümüz keman öğretiminin keman ekolleri açısından ele alınması gerektiği düşünülmektedir.

1.2. Problem Cümlesi

Keman öğretiminin içerik, yöntem ve metotlara dayalı uygulanan öğretim sürecinin tarihsel gelişimi ve günümüzde Türkiye'deki konservatuvarlarda nasıl organize edildiği inceleme konusu olarak seçilmiştir.

Çalışmada keman öğretiminin tarihsel süreci ve günümüzdeki durumu iki ayrı problem olarak incelendiğinden problem cümleleri aşağıdaki gibi oluşturulmuştur:

1. a) Keman öğretiminin tarihsel gelişimi, uygulanan öğretim süreçleri ve okulları nelerdir?
- b) Konservatuvar öğretim elemanlarının görüşlerine göre Türkiye'de keman öğretiminin günümüzdeki durumu nasıldır?

1.3. Alt Problemler

Araştırmanın alt problemleri aşağıdaki gibi oluşturulmuştur.

1. Keman öğretiminin tarihsel gelişimine ilişkin bilgiler nelerdir?
2. Keman öğretimi sürecindeki ders içi uygulamalara yönelik öğretim elemanlarının görüşleri nelerdir?
3. Keman öğretimi sürecinde uygulanan ders içeriğine yönelik öğretim elemanlarının görüşleri nelerdir?
4. Bireysel çalgı dersinin değerlendirme aşamasına yönelik öğretim elemanlarının görüşleri nelerdir?
5. Öğrencilerin sahne performansı deneyimlerine yönelik öğretim elemanlarının görüşleri nelerdir?
6. Keman öğretimi sürecinde öğretim elemanlarının ekollerden faydalanma durumuna yönelik görüşleri nelerdir?
7. Türkiye'deki konservatuvarların keman öğretimi niteliği hakkında öğretim elemanları görüşleri nelerdir?
8. Türkiye'deki konservatuvarların fiziki koşullarına yönelik öğretim elemanları görüşleri nelerdir?

1.4. Amaç

Bu çalışmanın amacı, keman öğretiminin tarihsel gelişiminin içerik, uygulanan öğretim programları ve okulları kapsamında incelenmesi ve günümüzde Türkiye'deki konservatuvarların keman öğretim süreçlerinin farklı açılardan incelenmesidir. Bu doğrultuda elde edilen verilerin, uluslararası keman literatüründeki keman ekollerinin oluşum süreci, etkileşimleri ve keman öğretiminin günümüze kadar gösterdiği gelişim sürecinin belli başlıklar altında incelenmesi hedeflenmektedir. Çalışmada kullanılmak üzere oluşturulan yapılandırılmış görüşme formu yoluyla öğretim elemanları görüşlerine dayalı olarak günümüz keman öğretiminin niteliği hakkında bilgi edinilmesi amaçlanmaktadır.

1.5. Önem

Keman öğretim süreçlerinin, Türkiye'deki konservatuvarların içerik, yöntem ve kullanılan metotlar açısından uygulamalarının benzerlik ve farklılıklarının tespitinin yapılması, ülkemizdeki keman eğitim sürecinin niteliğini etkileyen faktörlerin araştırılması, keman öğretiminin tarihsel gelişim süreci ve günümüzdeki durumunun tespitinin, keman eğitim literatürüne yapacağı katkılarından dolayı araştırmanın önem taşıdığı düşünülmektedir.

Keman öğretiminin okullara veya metotlara dayalı tarihsel gelişim sürecinin anlatıldığı kaynakların sayıca azlığı, bu alana yönelik yapılacak çalışmaların önem taşıdığını göstermektedir. Klasik batı müziğine dayalı keman öğretiminin birçok dilde yazılmış farklı kaynaklardan edinilebilmesi mümkün iken Türkçe kaynakların yeterli sayıda olmadığı göze çarpmaktadır. Klasik batı müziğine dayalı keman öğretiminin yapıldığı kurumlarda öğretmen ve öğrencilerin, bu bilgileri edinmede yaşayacakları kolaylık düşünüldüğünde alana yönelik Türkçe kaynaklara ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Bu araştırmada Klasik batı müziğine dayalı keman öğretiminin tarihsel gelişim sürecine yönelik bilgiler sunulmuş, araştırmanın kaynak olarak kullanılabilirliğinin sağlanması amaçlanmıştır.

Klasik batı müziğine dayalı keman öğretiminin anlatıldığı kaynaklarla kıyaslandığında Türk müziği keman öğretimine yönelik tarihsel süreci içeren bilgilerin yetersiz olduğu ve kaynakların sayıca sınırlı olduğu görülmektedir. Kemanın Türk müziğine dahil olması, Türk müziğine yönelik keman öğretiminde kullanılan yardımcı

kaynak ve metotlar, müzik okullarında verilen keman eğitiminin yöntem ve niteliği hakkında verilen bilgilerin yeterli düzeyde olmadığı göze çarpmaktadır. Bu açıdan yapılacak çalışmaların, sonraki çalışmalara bilgi aktarımının sağlanması dolayısıyla önem taşıdığı söylenebilir. Bununla birlikte kaynaklarda geçen bilgilerin diğer kaynaklarla kıyaslandığında tutarsızlık gösterdiği durumlarla da karşılaşmaktadır. Eski basım tarihine sahip kaynakların günümüze kadar güncellenen bilgilerle karşılaştırılarak tekrar gözden geçirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu araştırmada Türk müziğine yönelik keman öğretiminin yöntem, metot ve okullara dayalı olarak bilgilere yer verilmiştir.

Çalışmada, klasik batı müziği eğitimi verilen okulların keman öğretimi süreci ve bu süreçte kullanılan yöntemler, metotlar, öğretim planları incelenerek uluslararası boyutta keman öğretiminin niteliklerinin tespiti yapılmıştır. Bu tespitlerden yola çıkılarak karşılaştırmalı olarak keman öğretimindeki farklılıklar ve benzerliklerin incelenmesi hedeflenmekte olduğundan, durum tespitine yönelik yapılan bu çalışmanın, keman öğretiminin tarihsel gelişimi ve günümüzdeki durumuna yönelik bilgi sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

1.6. Sayıtlar

- Araştırmanın kuramsal bilgiler bölümünde kullanılan yazılı kaynaklardan elde edilen verilerin geçerli ve güvenilir olduğu,
- Görüşme formu aracılığıyla görüşleri alınan öğretim elemanlarının uyguladıkları keman öğretimine yönelik verdikleri cevapların gerçeği yansıttığı,
- Araştırmaya katılan öğretim elemanlarından elde edilen bilgilerin, eğitimcilerin çalıştıkları kurumlarda uygulanan keman öğretimine yönelik bilgiyi yansıttığı,

araştırmanın sayıtları olarak belirlenmiştir.

1.7. Sınırlılıklar

- Araştırma, günümüze kadar ulaşmış, günümüzde de keman eğitiminde kullanılan başlıca metotlar,
- Uluslararası keman literatüründe adı geçen dört keman ekolü,

- Öğretim planındaki benzerlikler dolayısıyla müzik okulları içerisinde yalnızca konservatuvarların keman programları,
- Örnekleme belirtilen üniversitelerde eğitim vermekte olan keman eğitimcilerinden görüşme formu yoluyla elde edilmiş veriler ile sınırlandırılmıştır.

1.8. Tanımlar

Ekol: Bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akım, okul (TDK).

Etüt: Öğrencilerin, bir belletmenin gözetimi, denetimi altında ders çalışmaları, mütalaa, müzakere (TDK).

BÖLÜM II

KURAMSAL BİLGİLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde çalışmanın kuramsal temelini oluşturan kemanın ve keman müziğinin ortaya çıkışı ve gelişim süreci, İtalya, Fransa, Almanya ve Rusya’da kurulan keman okullarında yapılan öğretime dayalı olarak ortaya çıkan metotlar ve ekolleşme süreci, Türkiye’deki keman öğretiminin kısa tarihine yönelik bilgiler sunulmuş, araştırma konusu ile ilgili önceden yapılmış çalışmalara yer verilmiştir.

2.1. Kuramsal Bilgiler

2.1.1. Kemanın Ortaya Çıkışı ve Gelişim Süreci

Günümüzdeki formuna en yakın haliyle keman, 16. yüzyılın ortalarında İtalya’da üretilmiş, Rönesans’tan itibaren gelişen çalgı müziklerinde önem kazanması ve 1600’lü yıllarda İtalyan operalarındaki orkestralarda yer almasıyla önemini artırmıştır.

“Kemanın atası Orta çağ sonlarında ve Rönesans başlarında yaygın biçimde kullanılmış olan “viol”dur. 16. yüzyıldan sonra kimlik kazanan kemanın çalgı müziğindeki değeri, 17. yüzyıldan başlayarak yükselmiştir” (Say, 2002: 185).

İlyasoğlu (2009)’ya göre keman, önceleri danslara eşlik eden bir çalgı iken 17. yüzyılın başlarında keman ailesi olarak orkestranın çekirdeğini oluşturan bir çalgı haline gelmiştir (s. 41). Ergün (2006)’e göre kemanın orkestrada kullanılan bir çalgı olarak önemi, 13. Louis’in 1626 tarihinde “Lesvingt Quarte Violins du Roy” orkestrasını kurmasıyla artmıştır (s. 12).

Rönesans ile başlayan ve Barok dönem müziği ile önem kazanan çalgı müziği, çalgıların seslendirme tekniklerinin artmasına yol açmış, çalgıların yapısında bazı değişimlere ve çalgıların geliştirilmesine sebep olmuştur. “Enstrüman yapımıcılığının gelişmesiyle birlikte İtalya’da Nicolo Amati, Guarnerius, Stradivarius, Avusturya’da Jacob Stainer, İngiltere’de Thomas Urquart gibi usta keman yapımçıların yaptığı enstrümanlar sayesinde, doğal olarak keman çalma sanatı da belli bir gelişim göstermiştir. (Çift ses çalma tekniği, sağ el teknikleri vb.)” (Tezkeredziç, 2009: 16-17).

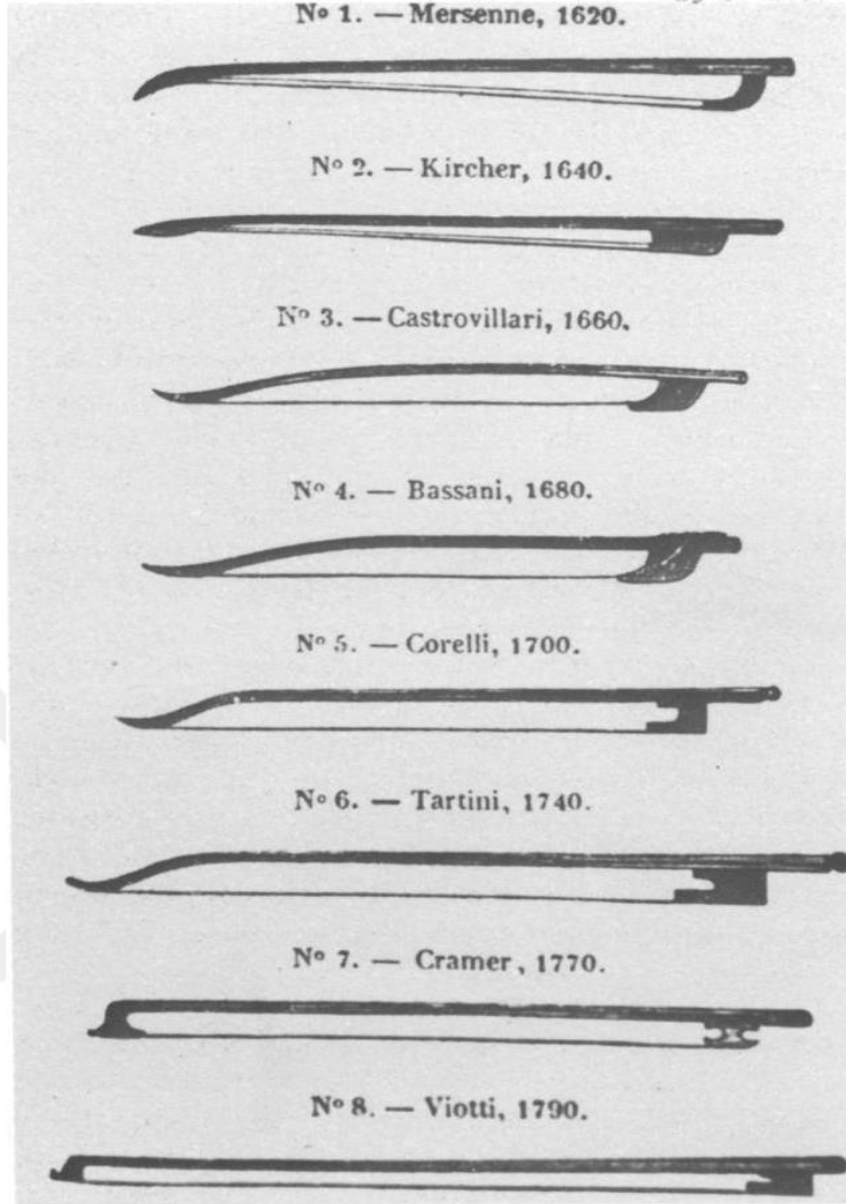
Kemanın yapısındaki gelişimler, müzik tarihindeki dönemlerin stilistik özelliklerinin kemanda seslendirme biçimlerinin de belirlenmesini sağlamıştır. Arşe ile kemanın yapısına bağlı olarak seslendirmedeki bu özellikler müzik tarihi dönemlerinde değişikliğe uğramıştır. Başta kısa bir tuşeye sahip olan kemanın, daha ince seslerin elde edilmesi amacıyla 1700lü yıllarda tuşesinin uzatıldığı bilinmektedir. Buna ek olarak daha kaliteli ses üretmek amacıyla köprünün yapısında ve konumunda, f deliklerinin konumunda da değişiklikler yapıldığı hakkında birçok kaynakta bilgi bulunmaktadır.

Keman arşesinin Barok dönemin sonlarına kadar dışa kavisli yapıda oluşu ve kılların gerginliğinin ayarlanamamasından dolayı sağ el teknikleri belli bir düzeyde kalmıştır. Bununla birlikte He (2014), kemanda kullanılan tellerin yapısının da arşe kullanımında etkili olduğundan bahsetmektedir (s. 13). 1800lü yıllara kadar daha organik yapıda olan ve günümüz tel yapısından dayanıklılık ve ses rengi açısından farklı olan tellerin arşe ile uygulanan basıncı etkilediği ve buna bağlı olarak seslendirme farklılıklarına sebep olduğu söylenebilir. Kaliteli ses üretimi ve müzisyenlerin sahne performanslarında uyguladıkları yay teknikleri, yayın yapısal özelliklerine bağlı olarak değişiklik göstermektedir.

Günümüzde birçok yaylı çalgı sanatçısının, dışa kavisli, eski yapıdaki arşeleri, 1700lerin sonlarına kadar yazılmış eserleri seslendirdikleri konserlerde kullandıkları görülmektedir. Birçok müzisyen eserlerin, bestelendikleri dönemin özelliklerine göre seslendirilmesi gerektiği ve dönemin çalgı yapısının, döneme özgü stilistik etkisinin sağlanmasında etkili olduğu görüşüne sahiplerdir (He, 2014: 14-16).

François Xavier Tourte, 1780'lerde tasarladığı modern yay ile günümüz arşesine benzer bir yapı elde ederek, daha fazla tekniğin kemanda uygulanmasını sağlamıştır. Geliştirdiği bu modern yay, Viotti'nin kemandaki ustalığını sergileyebilmesine imkan sağlamıştır. Arşenin daha dengeli kullanılabilmesi ve daha rahat tutulabilmesini sağlayan Tourte yayı, Viotti'den günümüze kadar formunu korumuş, birçok keman sanatçısı ve yazılı kaynağa göre ideal yay olarak nitelendirilmiştir.

Şekil 1'de sunulan, 1620 ile 1790 yılları arasında kullanılan keman arşelerine ait görselde (Boyden, 1980: 202) arşenin, zaman içerisindeki yapısal gelişimi görülebilmektedir.



Şekil 1. Keman arşelerinin yapısındaki gelişim süreci (Boyden, 1980: 202).

Çalgı yapısındaki biçimsel özelliklerin dönem müziği stilini seslendirmede etkili olduğu bilinmektedir. Buna bağlı olarak Spohr tarafından 1820 yılında kemana eklenen çeneliğin, keman çalma stilinde değişiklik yaratmış olduğu söylenebilir. Bununla ilgili olarak Stanley Ritchie'nin 2012 yılında yayınlanan *Before the Chinrest: A Violinist's Guide to the Mysteries of Pre-Chinrest Technique and Style* adlı kitabında, Barok ve Klasik dönem müziği ile erken Romantik dönem müziğinde çeneliğin etkisi araştırılmaktadır.

Çeneliğin, keman çalma stiline ve sol el tekniğine olumlu etkisi olduğuna yönelik bazı araştırmalar bulunsa da Masin (2012), çeneliğin kullanıldığı dönemde Niccolo

Paganini, Heinrich Wilhelm Ernst, Henryk Wieniawski gibi ünlü keman virtüözlerinin çenelik olmaksızın ustaca keman çaldıklarını belirtmiştir (s. 52).

Kemanın daha rahat tutulması ve çalınması amacıyla üretilen ve kemanın arkasına takılarak kullanılan keman yastığının, 1900lerin başında üretildiği bilinmektedir. Kemanın sesini etkilediği görüşüne sahip Joseph Szigeti, Jascha Heifetz, David Oistrakh, Anne-Sophie Mutter, Arthur Grumiaux, Yehudi Menuhin, Fritz Kreisler gibi bazı keman virtüözlerinin, keman yastığı kullanmadan keman çaldıkları bilinmektedir.

Günümüzde keman sanatçılarının yaygın olarak kullandıkları çenelik ve yastık gibi kemana sonradan eklenen parçaların, kas ve iskelet yapısına, vücut sağlığına etkileri açısından araştırmalara konu olduğu görülmektedir.

2.1.2. Keman Müziği

Keman müziğinin tarihsel süreçte gelişimi incelendiğinde, kemanın önceleri diğer çalgılar için yazılan eserler ve dans müziklerinde eşlik çalgısı olarak kullanıldığı, Rönesans ve Barok dönemde önem kazanan çalgı müziği ile belli bir literatür kazandığı görülmektedir. Müzik tarihi dönemlerinde öne çıkan eserlerin formları, keman için yazılan eserlerin formlarını da etkilemiş, keman için yazılan eserlerin çeşitliliğini artırmıştır. Genel olarak keman müziği kapsamındaki bu eserleri Bachmann (1937), solo keman için yazılmış ve oda müziği için yazılmış eserler olarak iki ayrı grupta aşağıdaki biçimde incelemiştir.

Bachmann (1937) solo keman için yazılmış eserleri, keman metotları, keman etütleri, eşliksiz solo keman eserleri, piyano eşlikli solo keman eserleri, org eşlikli solo keman eserleri, viyola keman için yazılan eserler, iki keman ve viyola için yazılan eserler, keman çello için yazılan eserler, keman düetleri, piyano eşlikli keman düetleri, çello ile keman düetleri, keman trioları, piyano eşlikli keman trioları, keman kuartetleri ve piyano eşlikli keman kuartetleri olarak sınıflandırılmıştır (s. 1381-1382).

17. yüzyıl öncesinde keman müziğine yönelik sınırlı sayıda basılı eser bulunmuş ve bilinmektedir. Buna sebep olarak henüz çalgı müziğinin yeterli düzeyde gelişmemesi, çalgıların vokal müziğe eşlik etmesi ve genel olarak ezberden çalınan dans müziklerinin seslendirilmesi gösterilmektedir. Bu dönemde vokal müziğe kemanla

yapılan eşliğin genelde ünison olarak yazıldığı, keman için ayrıca bir partinin yazılmadığı görülmektedir (Ketenci, 2005: 3).

Rönesans ve sonrasında Barok dönemden itibaren gelişen çalgı müziği, kemanın bir eşlik çalgısı olmaktan çok; solo çalgı haline dönüşmesine sebep olmuştur. Bununla beraber keman müziğindeki yeni formlarda yazılan eserler, yeni arayışların bir sonucu olarak, kemanda özgün bir seslendirme biçiminin oluşmasına yol açmıştır. Klasik dönemde ise bu yenilikler hız kazanarak devam etmiş, dönemin toplumsal özellikleri müziğin ve kemanın bu gelişmelerden etkilenmesine sebep olmuştur. Ivanovic (2006)'e göre 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarında, müziğin sadece soylu sınıfa ait olmadığı düşüncesi ortaya çıktığından ve müziğe olan ilgi arttığından, daha geniş konser salonları inşa edilmiştir. Buna bağlı olarak daha yüksek şiddette ses elde etme amacıyla kemanın yapısal olarak geliştirilmesi gerekmiştir (s. 28). Yapısı bu dönemde de geliştirilen keman, yeni çalma tekniklerinin üretilmesine imkan sağlayarak keman müziğinin önem kazanmasına yol açmıştır. Romantik dönem ve sonrasında gelişimini sürdüren keman müziği, solo konçerto başta olmak üzere farklı türlerde yazılan eserler ve çeşitli çalma tekniklerini kullanan virtüözler ile müzik alanında kemanın popüler ve saygın bir yer edinmesini sağlamıştır.

17. yüzyıl ortalarına kadar keman sanatçıları, basılı bir kaynak kullanmaksızın öğrencilerine keman dersleri vermiş, keman eğitimi sürecinde uyguladıkları öğretim biçimlerini meslek sırrı olarak görmüş ve diğer eğitimcilerle paylaşmaktan kaçınmışlardır. Keman öğrenmek isteyenlerin yaşadığı zorluklardan dolayı keman öğretimine yönelik yazılı kaynakların üretildiği ve bu zorlukların keman dersi alabilmek için uzun yolculuklar yapılması gerektiği, maddi olanakları yetersiz olanların eğitim alamamaları veya devam edemedikleri bilinmektedir. 1640'a kadar keman eğitiminin, sınırlı sayıdaki kısa eserler ile yürütüldüğünü belirten Pulver (1923), kullanılan yazılı kaynakların, keman öğretmenleri tarafından öğrencilerin düzeylerine göre yazılmış dans müzikleri, madrigaller ve ilahi türünde olduğundan bahsetmiştir (s. 695).

Rönesans ve Barok dönemin, müzik ve keman eğitiminde önemli bir merkezi olan İtalya'nın müzikteki başarısına, müzik eğitiminin sadece soylulara değil, orta tabaka halkın da eğitim almalarına imkan sağlaması sebep olarak gösterilebilir. Koro ve oda müziği orkestralarının oluşturulduğu kiliseler ve yetimhaneler, müzik eğitiminin ciddiyetle yapıldığı kurumlar, konservatuarların temellerinin atılmasını sağlamıştır.

Birçok bestecinin konçerto ve sonat formunda yazmış oldukları eserler, bu kurumlarda müzik eğitimi alan öğrencilerin düzeylerine göre bestelenmiştir. Bu eserlerin dışında keman çalışmalarını içerisinde barındıran metot türündeki eserler de üretilmeye başlanmış ve keman için bölümlerin ayrıldığı müzik kitapları da basılmıştır. Örnek olarak Stolba (1968), Philibert Jambe de Fer'e ait 1556 yılında basılan *Epitome Musicale* adlı kitabın, kemana yönelik yazılan bilgilerin bulunduğu ilk kitap olduğunu belirtmiştir (s.46).

1600lü yıllarda basılmış ve bu dönemde keman öğretiminde kullanıldığı bilinen kaynakların ilki Marin Mersenne (1588-1648)'ye ait, 1636 yılında yazılan *Harmonie Universelle* adlı kitaptır. Kitabın dördüncü bölümünde keman çalma pratiğine yönelik bilgiler bulunmaktadır. Keman çalmadaki temel prensipleri anlatan ilk kitap olması yönünden keman literatüründeki önemli kaynaklardan biri olarak sayılan eserde, kemanın tutulması, çalınması ve yapısına yönelik bilgiler bulunmaktadır.

17. yüzyıl keman müziğinin önemli müzisyenlerinden biri olan İngiliz müzisyen ve besteci John Playford (1623-1686), eserleri ve kendi döneminde keman metodu olarak kullanılan kitapları ile keman literatürüne birçok eser kazandırmıştır. *An Introduction to the Skill of Musick* adlı kitabı ile amatör müzisyenlerin kemana ilgilerinin artmasını sağlayan Playford (Stowell, 2004: 20), dört yıl sonra ikinci basımı yapılan kitabında, kemana yönelik bilgilerin bulunduğu *Instructions for the Treble Violin* adlı bir bölüme yer vermiştir. Bu kitapla ilgili olarak Stowell (2004), 1665 yılında basılan *Dancing Master* kitabının 1669'daki basımında, kemana yönelik bir kitabın hazırlandığı bilgisi verilmiş ve dönemin çalgı müziği türünde popüler olan dans müzikleri, kemana yönelik yazılmış bir bölüm ile *Dancing Master* kitabında yer almıştır.

Playford, 1672 yılında farklı tonlarda yazılmış, genellikle dans müziği melodilerinin kemanda çalınmasına yönelik oluşturulmuş, *Apollo's Banquet* adlı kitabını yayımlamıştır. Kitabın yeni başlayanlar için yazıldığı bilgisi sunulmuş ve Playford kitabında kemanın hangi teknikler kullanılarak çalınacağına yönelik kısıtlı bilgiye yer vermiştir. Playford'un 1685 yılında basılan kemana yönelik yazılmış bir diğer kitabı, önceki kitapları gibi dans müziği türündeki melodilerin çeşitlendirilerek oluşturulduğu *The Division-Violin* isimli kitabıdır (Pulver, 1923: 696).

17. yüzyılda yazılmış keman metotlarından diğeri John Lenton (1657-1719)'a ait, 1693 yılında yayımlanan *The Gentleman's Diversion, or the Violin Explained* adlı kitabıdır. Kemanda birinci konumda çalınabilir ezgilerden oluşan kitap, yeni başlayanlara yönelik çalışmaları içermektedir. Kemanın nasıl tutulması gerektiğine dair bilgiler de içeren kitabın 1702 yılında ikinci baskısı yayımlanmış, içeriğinde değişiklikler yapılmış olsa da kemanın solda, göğsün üzerinde tutulması gerektiği görüşü ikinci basım olan kitapta da bulunmaktadır (Pulver, 1923: 696; Pulver, 1924: 108-109).

Barok dönem ve öncesinde İtalyan keman stiline genel olarak baskın olduğu bilinmektedir. İtalyan kemancıların belli bir zamana kadar metot üretmedikleri ve keman öğretimini basılı bir kaynağa dayalı olarak yapmadıkları görülmektedir. İlk keman metotları 17. yüzyılda basılmaya başlanmış, zamanla kemanın coğrafyalara özgü seslendirme biçimleri ortaya çıkmış ve eğitim süreçlerinde kullanılan farklı yöntem ve metotlar, keman ekollerinin oluşmasına neden olmuştur. Keman ekollerini birbirinden ayıran özellikler ise kemanda duruş-tutuş, sağ ve sol el tekniklerinin uygulanışı, tekniklerin öğretilme biçimleri, seslendirme stilleri ve eğitim sürecinde kullanılan keman eğitimi materyalleridir.

Günümüze kadar ulaşan basılı keman eğitim metotlarının iki farklı türde olduğu görülmektedir. Bu metot türlerinden ilki, metotlarda bulunan çalışmaların sadece nota üzerinde müziksel ifadelerle belirtilmiş teknikler kullanılarak seslendirilmesini gerektiren ve çalışmalardaki bu tekniklerin nasıl uygulanacağı hakkında herhangi bir yazılı açıklama bulunmaksızın yazılmış olanlardır. Diğer türde ise keman öğrencisinin kemana başladığı andan belli bir seviyeye kadar uygulaması gereken duruş-tutuş, tekniklerin uygulanma biçimleri, yazılan çalışmaların nasıl seslendirileceği gibi sıralanmış bilgilerin ve resimlerin bulunduğu metotlardır. Metotların içeriği ise belli ekollerin gerektirdiği şekilde kurulmuş ve yazıldığı dönemin kültürel özelliklerine göre biçimlenmiştir.

Keman eğitimi süreçlerinde genel olarak İtalya, Fransa, Almanya ve Rusya keman ekollerinden söz edilmektedir. İtalya ile başlayan ve son olarak Rusya'da oluşturulan keman ekolleri, birbirinden etkilenen eğitim sistemlerinin ulusal niteliklerine göre biçimlenmiş ve eğitim süreçlerindeki farklılıklar, ülkelere özgü keman ekollerinin doğmasına neden olmuştur. Keman ekollerinin 20. yüzyıl ortalarına kadar farklılık gösterdiğini belirten Öztürk (2012), günümüzde keman ekollerinin arasında keskin çizgiler olmadığından bahsetmektedir (s. 2).

2.1.3. Keman Ekolleri

Keman müziğinin gelişimine etki eden kemancı besteciler, keman çalma stillerinin yanı sıra kurdukları okullar ve oluşturdukları ekoller ile önem taşımaktadır. Keman çalma stili ve İtalyan keman ekolünün oluşumunda Corelli ve Tartini, sonrasında İtalyan stilin karakteristlik özelliklerinin icrasında Pugnani, Alman besteci ve kemancı Leopold Mozart'ın keman öğretimindeki metodolojik yaklaşımına, keman çalmadaki ustalığı ve öğretileri ile birçok ekolün oluşumuna etki eden Viotti'ye ve bu büyük kemancı ve bestecilerin öğrencilerine, ekollerin anlatıldığı başlıklarda yer verilmiştir.

2.1.3.1. İtalyan Keman Ekolü

Keman yapısının geliştirildiği ve günümüzde dünyanın en değerli kemanları olarak bilinen kemanların İtalya'da yapılmış olduğu bilinmektedir. Nicolo Amati, Antonio Stradivarius, Andrea Guarneri gibi ünlü keman yapımcıları, kemanın yapısını geliştirerek çalma tekniklerini zenginleştirmiş ve keman müziğinin gelişimini de olumlu yönde etkilemişlerdir.

Rönesans'tan başlayarak kemanın solo çalgı olarak önem kazanmasını sağlayan eserlerin, genel olarak İtalyan bestecilere ait olduğu görülmektedir. İlk zamanlarda dans müziği türünde olan, sonrasında konçerto grosso, solo sonat gibi formlarda yazılan bu eserler, bestelendiği dönemde keman eğitiminde yardımcı kaynak olarak kullanılmıştır. Metot üretiminin yetersizliğinden dolayı eserlerin öğrencilerin seviyelerine göre bestelendiği ve öğrencilerin bu eserler kullanılarak keman eğitimi aldıkları bilinmektedir. Vivaldi'ye ait konçertoların birçoğunun Ospedale della Pietà'daki çocukların kemandaki düzeylerine yönelik yazılmış olması bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

İtalya'da keman öğretiminin yaygın olarak yapılmaya başlandığı 16. yüzyılda, diğer çalgılar ile birlikte genel müzik eğitiminin de verildiği kilise ve yetimhanelerin, birer müzik eğitim merkezi olduğu söylenebilir. Santa-Maria di Loreto, Conservatorio della pieta de Turchini, the Conservatorio de Poveri di Gesu Cristo, L'Ospedale della Pietà ve L'Ospedale dei Mendicanti, İtalya'daki ilk müzik eğitim merkezlerine örnek olarak gösterilebilir. Stolba (1968)'ya göre bu müzik eğitim merkezleri, birçok müzik eğitim kurumuna model olmuş ve günümüzün konservatuarlarının da temellerinin atılmasını sağlamıştır (s. 40-41).

Antonio Vivaldi, Arcangelo Corelli, Tomaso Albinoni, Guiseppe Torelli, Francesco Veracini, Giovanni Battista Viotti gibi İtalyan bestecilerin eserleri, geçmişte olduğu gibi günümüzde de keman eğitimi materyali olarak kullanılmaktadır. Her ne kadar 18. yüzyıl ortalarına kadar metotlara dayalı keman öğretimi yaygın olarak yapılmamış olsa da İtalyan kemancılar, konser ve eserlerinde kullandığı keman çalma tekniklerine bağlı olarak genel keman çalma stili belirlenmesini ve belli başlı tekniklerin günümüze kadar uygulanmasını sağlamışlardır. Bu teknikler, sonrasında keman eğitimcileri tarafından metot haline getirilerek keman öğretiminde kullanılmıştır. Örnek olarak, 1751 yılında basılmış Francesco Geminiani'nin *The Art of Playing on the Violin* kitabının, önceki metotlara kıyasla keman pedagojisindeki ilk detaylı metot olduğu bilinmektedir.

Dönemin bestecilerinin eserlerinde kemanı solo çalgı olarak kullanmaları ve çalgı müziği türlerinde çok sayıda eser üretmeleri dolayısı ile keman çalma tekniklerini geliştirmeleri, keman müziğinin gelişiminde ilk büyük etkinin İtalyan bestecileri tarafından yapıldığını göstermektedir. Allsop (1996)'un çalışmasında keman sonatı formundaki ilk örneklerin 1620lerden itibaren İtalya'da üretildiği belirtilmiş ve İtalyan bestecileri tarafından üretilmiş sonat formundaki ilk keman müziği eserleri (s. 235) aşağıda sunulmuştur.

Tablo 1.

17. Yüzyılda İtalya'da Keman İçin Yazılan Eserler

1620g	B. Marini, Arie, madrigali et correnti, Op. 3 Romanesca per violino solo e basso se piace
1626f	C. Farina, Libro delle pavane ... sonate, canzone 2 sonate, 1 canzone
1626m	B. Marini, Sonate, symphonie ..., Op. 8 Sonata seconda d'inventione per il violino Sonata terza variata per il violino solo Sonata quarta per il violino per sonar due corde Capriccio per sonat il violino con tre corde a modo di lira
1628d (inc.)	O. M. Grandi, Sonate, Op. 2 2 Sonate per un violino
1628f	C. Farina, Fünffter Theil Newer Pavane 1 sonata
1628i + i	G. Frescobaldi, Il primo libro delle canzoni

	1 canzone per violino solo
1629d	B. Montalbano, Sinfonie 4 sinfonie a violino solo
1635c	G. Casati, Armonicae contiones, Op. 3 Sonata detta la Biraga a violino solo
1641b	G. B. Fontana, Sonate 6 sonate a violino solo
1645f	M. Uccellini, Sonate, correnti et arie, Op. 4 6 sonate a violino solo

Dönemin ünlü kemancı ve bestecilerinden Giuseppe Torelli (1658-1709) ve Arcangelo Corelli (1653-1713)'nin konçerto biçiminin ilk örneklerini besteledikleri bilinmektedir. Torelli'nin, vokal oda müziği konçertolarını çalgı müziğine uygulayan ilk besteci olduğu belirtilmiştir. Solo kemana karşı tutti yapısındaki konçerto formunun günümüze en yakın biçimdeki örnekleri Antonio Vivaldi (1675-1741) tarafından yazılmış olsa da konçerto formunun ilk biçimlerinden olan konçerto grosso'yu ilk uygulayan bestecinin de Arcangelo Corelli (1653-1713) olduğu bilinmektedir. Konçerto formu, solo çalgıyı çalan müzisyenin çalgıyı kullanmadaki ustalığını göstermesini sağlayan bir tür olduğundan çalgı müziği ve keman müziği içerisinde önemli bir yere sahiptir. Corelli'nin keman müziği eserleri arasında konçerto formunun dışında çalgı müziği türünde sonat, süit ve oda müziği eserleri de bestelediği bilinmektedir.

Corelli, yaşadığı yıllarda Avrupa'nın en çok bilinen ve eserleri en çok seslendirilen kemancı ve bestecilerinden biri olmuştur. Keman için yazdığı eserler ise dönemin kemancıları tarafından büyük önem sahibi olmuştur. Stowell (2004), Corelli'nin Avrupa müzik çevrelerindeki ünü ve etkisinin büyük olduğunu, hatta Corelli'ye ait Sonate a violino e violone o cimbalo Op. 5 isimli 12 sonattan oluşan eserinin keman literatüründe temel eserlerden biri olarak kabul edildiğini ve her kemancının repertuarında bulunması gerektiğini belirtmiştir (s. 106). Zaslav (1996)'a göre bu eser ayrıca sahip olduğu yapısal özelliklere bağlı olarak keman eğitiminde de kullanılmıştır (s. 95).

Yazdığı eserlerin yanı sıra öğretmenliği ile de tanınan Corelli, Bachmann (1937)'a göre İtalyan keman okulunun kurucusudur ve diğer keman okullarına da esin kaynağı olmuştur (s. 526). Corelli, Francesco Geminiani, Pietro Locatelli, Giovanni Battista

Somis gibi ünlü keman sanatçılarında öğretmenlik yapmış, yazmış olduğu eserleri ile sonraki bestecilere de ilham kaynağı olmuştur.

18. yüzyılın besteci ve eğitimci kemancılarından Giuseppe Tartini (1692-1770) kemandaki ustalığı ve bestelediği eserler dolayısıyla keman tarihinin önemli İtalyan bestecilerinden biridir. Bestecinin 100'ün üzerinde keman konçertosu, ünlü Devil's Trill eserinin de içinde bulunduğu sonatları ve 1735'ten itibaren bestelemiş olduğu quartet, trio ve senfonik eserleri bulunmaktadır. L'arte del Arco adında varyasyonlardan oluşan bir keman metodu yazan besteci, sonraki metotlara ilham kaynağı olmuştur. 1728 yılında Tartini'nin İtalya'nın Padua şehrinde açmış olduğu keman okulu (Phipson, 1896: 7), İtalya'nın bu alanda ekolleşmesi ve Avrupa'da keman öğretiminin standart bir düzende sürdürülmesi açısından önemli kurumlardan biri olarak görülmektedir.

Leopold Mozart'ın, 1756'da yayımladığı Versuch einer gründlichen Violinschule metodunu oluştururken Tartini'nin keman öğretim tekniklerinden faydalandığı bilinmektedir (Masin, 2012: 49; Steinhardt, 1937: 20). Tartini, keman öğretimi alanının dışında armoni ve ses akustiği alanlarında çalışmalar yapmış ve bunun sonucunda okulun kompozisyon bölümünde eğitim verilmesine de imkan sağlamıştır.

Usta-çırak geleneğinin bir sonucu olarak keman metotlarının sayıca azlığı bilinmekle beraber, İtalyan keman metotlarına verilecek örneklerden biri, Corelli ile keman çalışma şansı bulan kemancı ve eğitimci Francesco Geminiani (1680-1762)'nin metodudur. Geminiani tarafından 1751 yılında basılmış the Art of Playing on the Violin, Op. 9 metodu, İtalyan keman pedagojisinin belli bir sisteme dayalı oluşturulmuş ilk metodu olarak gösterilmekle beraber, günümüze kadar yazılmış keman eğitim materyallerine örnek teşkil etmesi açısından önemli bir yere sahiptir.

Günümüzde en temel keman çalma teknikleri olarak bilinen tekniklerin bulunduğu metotta, keman tekniklerinin nasıl öğretileceğine yönelik bilgiler, 7. konuma kadar düzenlenmiş çalışmalar, konum geçişleri ve kemanda ses üretimi gibi detaylı bilgiler bulunmaktadır.

Barok dönem keman müziğinde kullanılan seslendirme biçimlerinin kemanda uygulanmasına yönelik oluşturulmuş metotta bulunan çalışmalar, kitabın başında nasıl çalışılması gerektiğine ilişkin açıklamalarla detaylı bir biçimde anlatılmıştır. Çalışmalarda kullanılan müziksel ifadelerin seslendirmedeki özelliklerinden bahsedilmiş,

yay çalışmaları, tüm tonlarda kromatik ve diyatonik dizi çalışmaları, çift ses çalışmaları gibi keman çalma tekniklerinin belli bir sisteme dayalı olarak sunulduğu metot, keman pedagojisinin ilk detaylı eğitim materyali olarak kabul edilebilir.

İtalya'da Barok dönemde basılmış keman metotlarından bir diğeri, Corelli'nin keman öğrencisi Pietro Locatelli (1693-1764) tarafından 1733 yılında basılmış L'Arte del violino, Op.3 adlı metottur. İçerisinde 12 konçertonun ve solo keman için yazılmış 24 kapris bulunan metotta kaprisler, konçertoların birinci ve üçüncü bölümlerinde kadans olarak çalınması amacıyla yazılmıştır. Geminiani'nin keman metodundan farklı olarak kaprislerin nasıl çalışılması gerektiğine yönelik açıklamalar barındırmayan ve keman pedagojisine ilişkin herhangi bir bilgi içermeyen bu metot, konçerto ve kaprislerden oluşan bir albüm niteliği taşımaktadır.

Dönemin en iyi kemancılarından biri olarak bahsedilen Francesco Maria Veracini'nin (1690-1768), Vivaldi ve Corelli'den esinlenerek bestelediği sonat ve konçerto formunda eserleri bulunmaktadır. Kemandaki becerilerini sunmaya imkan sağlamak amacıyla besteci, bestelerinin birçoğunu kendi döneminde alışılmamış bir kompozisyonda ürettiğini belirtmiştir (naxos.com)

Kemandaki ustalığını daha çok sahne müzisyenliği ile üne kavuşturan Veracini'nin, bir dönem Pietro Locatelli'nin öğretmenliğini yapmış olduğuna, keman çalma stiline Locatelli ve Tartini'ye ilham vermiş olduğuna, bunların dışında keman öğretmenliği üzerine çalışmaları olmadığına ve besteciliği konusunda kendi döneminde Handel'in rakibi olarak gösterildiğine yönelik bilgiler bulunmaktadır (allmusic.com).

Corelli ile üç yıl keman çalışan Giovanni Battista Somis (1686 – 1763), Piedmontese keman okulunun kuruculuğunu yapmış (Lister, 2009: 15), Fransız keman ekolünün İtalya ile olan bağlantısını sağlamış, keman öğretmenliği ile İtalya ve Fransa başta olmak üzere birçok ülkeye keman öğrencisi yetiştirmiştir. Dönemin ünlü kemancıları olarak bilinen Jean-Marie Leclair, Felice Gardini, Louis-Gabriel Guillemain, Franceco Chabran ve Gaetano Pugnani, Giovanni Battista Somis'in başarılı keman öğrencilerinden bazılarıdır.

Gaetano Pugnani (1731-1798) 18. yüzyılın ikinci yarısında İtalya'nın önde gelen kemancılarından biri olarak tarihe ismini yazdırmış, yazmış olduğu eserlerden çok kemandaki ustalığı ile dikkat çekmiştir. Corelli'nin öğrencilerinden Giovanni Battista

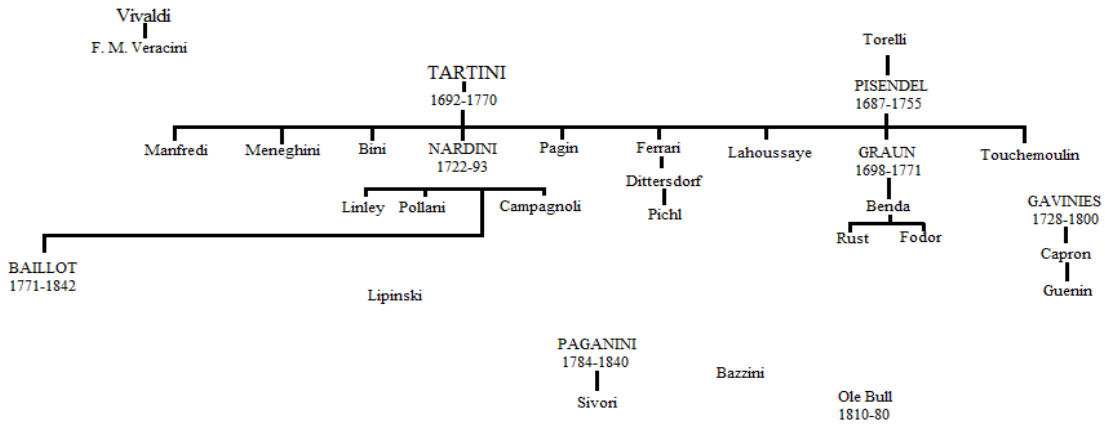
Somis ile keman çalışan Pugnani'nin (Phipson, 1896: 26), İtalyan keman geleneğinin gelişim sürecinde Corelli ve Viotti arasında bir köprü görevi üstlendiğı belirtilmiştir. (Allmusic.com). Ünlü kemancı Viotti'nin öğretmenliğini yapan Pugnani, Viotti ile birlikte 1780 ve 1782 yılları arasında Avrupa turnesi yaparak birçok şehirde konserler vermişlerdir (Baird, 2014: 95).

Pugnani, keman çalma stilinden dolayı keman ve arşenin yapısal olarak değişimine sebep olmuş, günümüz modern keman yapısının gelişiminde rol oynamıştır. Keman çalarken arşeyi baskılı kullanan ve bundan dolayı daha kalın keman tellerini tercih eden Pugnani, daha uzun ve düz bir arşe kullanarak Fransız Tourte arşe yapımcılarına ilham kaynağı olmuştur (allmusic.com).

Tartini'nin öğrencilerinden Bartolomeo Campagnoli (1751-1827), İtalya'da kendi döneminin ünlü keman virtüözü, besteci ve eğitimcilerinden biridir. 1797 yılında basılan "Metodo Della Meccanica Progressiva per Violino Op.21" adlı metodu, Eddy (1990)'nin belirttiğine göre 60 yıl boyunca, her basımda eklemeler yapılarak yedi kez basılmıştır (s. 176). Birçok dile çevrilerek çoğaltılan metotta, arşe ve keman tutuşu, birinci pozisyondan başlayarak dördüncü oktav sol sesine kadar her pozisyonda dizi çalışmaları ve benzer sol ele yönelik birçok tekniğe yer verildiğı görülmektedir.

Keman literatüründe gelmiş geçmiş en iyi kemancı olarak nitelenen ve İtalyan kemancıları arasında en fazla tanınan besteci müzisyenlerinden biri olan Niccolò Paganini (1782 – 1840), yazdığı 24 Caprices Op.1 eseri ve bestelediğı keman konçertoları ile keman müziğinin gelişmesinde önemli bir isim olarak bilinmektedir. Hayatı boyunca keman öğretmenliği yaptığına yönelik detaylı bilgi bulunmasa da yazdığı eserlerin keman repertuarı ve eğitim müfredatlarında bulunduğu düşünüldüğünde Paganini, eserlerinde bulunan seslendirme teknikleriyle günümüz keman eğitimi müfredatında öğrencilerin çalgıdaki ustalık düzeyini belirleyen bir unsur olarak görülebilir. Yazmış olduğı 24 kaprisi sahnede hiç seslendirmediğı belirtilen Paganini, bu kaprisleri eğitim amaçlı kullanmadığı, kemandaki ustalığını kaybetmemek ve geliştirmek amacıyla yazmış olduğı birçok kaynakta belirtilmektedir.

Stolba (1968)'nin belirttiğı İtalyan keman okulunun öğretmen ve öğrencilerine ilişkin bilgiler aşağıdaki şekilde sunulmuştur (s. 144).



Şekil 2. İtalyan Keman Okulunun Öğretmen ve Öğrencileri (Stolba, 1968: 144).

İtalyan keman okulunun son temsilcisi olarak belirtilen Giovanni Battista Viotti (1755-1824), Fransız keman ekolünün kurucusu olarak görüldüğünden (Zorlu, 2015: 8) besteciye ait bilgiler Fransız keman ekolü başlığı altında sunulmuştur.

2.1.3.2. Fransız Keman Ekolü

Fransız keman ekolünün oluşumunda ve yüksek bir standarda ulaşmasında Leclair ve Gavinies gibi besteci kemancıların eserleri (Schwarz, 1958, s.432), ekolün gelişiminde ise Giovanni Battista Viotti (1755-1824)'nin öğretileri ve keman öğrencilerinin bu öğretileri geliştirmelerinin önemli olduğu bilinmektedir. Viotti'nin keman öğrencileri Baillot, Rode ve Kreutzer'in, öğretmenlerinden öğrendikleri pedagojiyi geliştirmelerinin sonucu olarak Fransız keman okulunda uygulanması için belli bir metot oluşturmuşlardır. Sonrasında ise bu üç büyük kemancı, okulda uygulanan ortak metottan farklı olarak kendi metotlarını üretmişlerdir. Yine Viotti'nin Fransa'da eğitim alan öğrencilerinden Charles Auguste de Beriot, Fransız ekolünün stil ve pedagojisini Belçika'ya taşıyarak ve geliştirerek, Fransız ekolünün Belçika'daki ayağını hayata geçiren ilk adımları atmıştır. Tarihsel gelişim sürecinde Fransız keman ekolü ve Viotti'nin etkisi ile Brüksel Konservatuarı temelli kurulan bir ekol olan Fransız-Belçika ekolü, birçok kaynakta Fransız keman ekolü dahilinde incelenmiştir. Bu araştırmada, başvuru kaynaklar göz önünde bulundurularak Fransız-Belçika ekolüne, Fransız Keman Ekolü başlığı altında yer verilmiştir.

Rut (2006)'a göre Fransız keman ekolü, 18. yüzyıldan sonu ve 20. yüzyıl başına kadarki süre boyunca, kemanda virtüözite ve pedagoji alanlarında dünyanın önde gelen

okullarına sahiptir. Yüksek standarda sahip okulları, repertuarı, metotları ve stili ile Fransız keman ekolü, yeni metot üretimi ve keman tekniklerinin uygulanma biçimine yönelik fikirleri ile dünyanın keman eğitimi anlayışına yön vermiştir (s. 130-137).

Fransız organist, besteci ve metot yazarı Michel Corrette (1707 – 1795), bestelediği birçok eser ile birlikte, yazmış olduğu keman metotlarını keman literatürüne katmıştır. Mükemmel keman çalma sanatı anlamına gelen “l'Art de se perfectionner sur le violon” ve Orfeo okulu keman için müzik ilkeleri anlamına gelen “L'école d'Orphée: Principes de musique pour le violon” adlı iki keman metodu yazmıştır.

İtalya’da yaşadığı süre içinde Giovanni Battista Somis’in öğrenciliğini yapan ve 1728 yılında Paris’e yerleşen Jean-Marie Leclair (1697 – 1764), eşlikli keman sonatlarının bulunduğu dört kitap, iki keman için eşliksiz sonatların bulunduğu iki kitap, beş setten oluşan iki keman için yazılmış eşlikli eserler ve yaylılar için iki setten oluşan konçerto formundaki besteleri ile keman müziğine katkılarda bulunmuştur (<https://www.britannica.com/biography/Jean-Marie-Leclair-the-Elder>) (Erişim tarihi: 01.10.2018). Stoeving (1914), Leclair’in Somis’ten öğrendiği İtalyan sanatına ait prensipleri Fransız sanat anlayışına taşıdığını ve Leclair’e ait eserlerin Viotti’den önce Fransa’da üretilmiş olan en kıymetli yapıtlar olduğunu belirtmiştir (s. 238-239). Nutting (1964)’e göre Leclair, dönemin çalgı müziğine ulusal kimlik kazandırmaya çalışmış, İtalyan çalgı müziği ile Fransız kültürünü birleştirerek, eserlerinde kullandığı zengin çalgı teknikleriyle kendi zamanında Fransa’nın Corelli’si olarak nitelendirilmiştir (s. 504-505).

Fransa’da basılmış metotlara bakıldığında, Paris Konservatuarı’na kadar 40 yılı aşkın sürede birkaç metot üretilmiş ve her keman öğretmeni kendi pedagojik anlayışına dayalı bir metot oluşturmuştur. Keman öğretmeni Pierre Dupont (? – 1740) tarafından 1718 yılında yazılmış *Principes de violon par demandes et par réponce* isimli bir keman metodu olduğu bilinmektedir (Vial, 2008: 215). Bu metodun Fransa’da basılmış ilk keman metotlarından biri olduğu söylenebilir. Paris Konservatuarı kurulmadan önce basılmış son keman metodunun ise Fransız kemancılardan Joseph-Barnabé Saint-Sevin dit L'Abbé le Fils (1727 – 1803)’e ait, 1761 yılında basılmış *Principes du violon* isimli metot olduğu söylenebilir.

Keman müziği ve keman pedagojisi tarihinin önemli isimlerinden besteci, eğitimci ve kemancı Giovanni Battista Viotti (1755-1824), keman eğitimini ünlü kemancı Pugnani’den almıştır. Görmüş olduğu keman eğitimi ile kazandığı pedagoji anlayışını

geliştiren Viotti, yeni öğretiler geliştirerek yetiştirdiği öğrencilerden dolayı başarılı bir öğretmenlik yaşamı geçirmiş, Fransız keman ekolünün kurucusu sıfatına sahip olmuştur.

Viotti'nin 1780-1782 yılları arasında Pugnani ile Avrupa'nın birçok şehrinde vermiş oldukları konserleri, bestecinin kemandaki ustalığı ile dinleyicilerin dikkatini çekmişse de Paris'e yerleştikten sonra, Pugnani'den bağımsız olarak sergilediği solo performansları ile başarı ve şöhret kazanmıştır (Baird, 2014: 95).

Schueneman (2004)'in belirttiğine göre Viotti, kemandaki ustalığını gösterebilmek amacıyla sahnede kendi yazmış olduğu 29 keman konçertosunu seslendirmeyi tercih etmiştir (s. 759). Zorlu (2015), Viotti'nin stilindeki ses renginin ve yay hakimiyetinin, eserlerindeki yay tekniklerini modern yayın mucidi olarak nitelendirilen François Xavier Tourte'nin ürettiği yayı kullanması ile mümkün hale geldiğini belirtmiştir (s. 11). Tourte yayındaki kavisin günümüzdeline yakın oluşu, kılların gerginliğinin vida yardımı ile ayarlanabilmesi ve yayın dengesindeki tutarlılık, yayın zıplatıldığı tekniklerin icrasının yaygınlaşmasına ve legato tekniğinin daha iyi uygulanmasına imkan sağlamıştır.

Kemandaki etkileyici stili, virtüözitesindeki ve besteciliğindeki benzersizliği ile Viotti'nin, Fransız keman sanatının yeniden doğmasına sebep olduğunu belirten Schwarz (1958), bestecinin keman konçertolarında İtalyan, Fransız ve Alman müziğini başarılı bir biçimde sentezlediğini belirtmiştir (s. 432).

Viotti'nin pedagojik yaklaşımlarında J. J. Rousseau ve Madame de Genlis'ten etkilendiğinden bahseden Baird (2014), çocukların müzikal gelişimlerine fazlasıyla dikkat ettiğini belirtmiştir (s. 97). Phipson (1896)'ın belirttiğine göre Viotti, Corelli ve Tartini'nin kemandaki tekniğini sentezlemiştir (s. 7). Öğretmenliğindeki başarısından dolayı keman tarihine birçok kemancı yetiştiren Viotti, kendine has üslubu ile virtüözitesini sonraki nesillere aktarmıştır.

Viotti öncesinde keman müziği ve pedagojisine yönelik eserler üreten bestecilerden biri Pierre Gaviniés (1728-1800)'tir. Gaviniés önceleri keman yapımı ile uğraşmış, Paris'e taşındıktan sonra vermiş olduğu konserler ile dikkat çekmiş ve çalışmalarını keman üzerine yoğunlaştırmıştır.

Hart (1881)'in belirttiğine göre, Viotti tarafından Fransız Tartini olarak adlandırılan Gaviniés, eserlerinde Fransız stiline önem vermiş, keman metodunu zorluk

derecesi yüksek 24 etütten oluşturmuş ve Pierre Rode, oluşturduğu 24 Caprices metodunu, Gavinies'in metodundan esinlenerek üretmiştir (s. 286). Paris Konservatuvarı'nın ilk profesörlerinden olan Gavinies ile ilgili olarak Stoeving (1914) bestecinin keman çalma stilinden dolayı Fransız ekolünün kurucularından olduğunu belirtmiştir (s. 239). Sonat ve konçerto türünde bestelediği keman eserlerinin yanında 1794 yılında 24 Matinéés for Violin adlı keman metodunu yazmıştır.

Fransız keman ekolünün oluşumuna etki eden en önemli kurumlardan birisinin Paris Ulusal Konservatuvarı olduğu, bu kurum ile Fransa'da keman öğretiminin sistemli bir şekilde yürütülmesinin sağlandığı söylenebilir. Konservatuar açılmadan önce basılan metotların kullanımı, keman öğretmenlerinin kendi yaklaşımlarına bağlı olarak sürdürülmüştür. Paris Ulusal Konservatuvarı'nda keman öğretiminin standartlarını belirlemek ve en ideal öğretimin yapılmasını sağlamak amacıyla keman eğitimcileri metot ve öğretim yöntemleri alanlarında çalışmalar yapmışlardır.

Paris Ulusal Konservatuvarı'nın açılmasından önce oluşturulan keman metotları, Viotti'nin öğrencileri Kreutzer, Rode ve Baillot tarafından incelenerek yenilenmiş ve bu metotlar Paris Ulusal Konservatuvarı'nın resmi metodunun oluşturulmasında izlenecek yolun belirlenmesine katkı sunmuştur. 1795'te Paris Ulusal Konservatuvarı'nın kurulması, konservatuarda okutulması için 1802 yılında tamamlanan ve 1803 yılında basılıp resmi metot olan Methode de Violon isimli keman metodunun oluşturulması gibi gelişimlerin sonucunda (Baillot, 2000: 502) Fransız keman öğretilerinin ekolleşmesi sağlanmıştır (Zorlu, 2015: 12-13).

Oluşturduğu keman metodu ve öğretmenliği ile keman pedagojisinin önemli isimlerinden biri olan Rodolphe Kreutzer (1766 – 1831), Viotti'nin öncülüğünde kurulan Paris Ulusal Konservatuvarı'nda 1796 ve 1830 yılları arasında keman profesörlüğü yapmış ve Fransız ekolünün gelişimine büyük katkılar sağlamıştır. 1778 yılında Anton Stamitz ile keman çalışmış olan besteci, sonrasında Viotti'nin keman çalma stilinden ve ustalığından etkilenmiş ve bu stili benimsemiştir. Kreutzer'i sahnede dinleme imkanı bulan Ludwig van Beethoven, Kreutzer'in keman çalmadaki ustalığından çok etkilenmiştir. Bundan dolayı dokuzuncu keman sonatını Kreutzer'e ithaf etmiş ve bu durum Kreutzer'in isminin dünya müzik çevrelerince duyulmasında etkili olmuştur. Her ne kadar adına yazılmış olsa da Beethoven'in bestelediği bu eseri Kreutzer, sahnede hiç seslendirmemiştir (www.violinman.com). Bestecinin dünya çapında tanınmasında etkili

olan bir başka durum ise Leo Tolstoy'un bir romanına Kreutzer Sonat başlığını vermesidir (Schueneman, 2004: 758).

Birçok oda müziği eseri, opera ve 19 keman konçertosu besteleyen Kreutzer, Paris Konservatuvarı'nda Baillot ve Rode ile birlikte oluşturdukları metot dışında 1796 yılında, günümüz keman eğitiminde de yaygın olarak kullanılan 42 études ou caprices adlı keman metodunu yazmıştır. (www.britannica.com).

Fransız keman ekolünün üç büyük isminden biri olan Pierre Baillot (1771 – 1842), Viotti'nin öğrenciliğini yapmış ve 1799 yılında Paris Konservatuvarı'nın keman öğretmenlerinden biri olmuştur. Kreutzer ve Rode ile birlikte oluşturdukları metodun dışında, 1834 yılında kendi öğretilerinin bulunduğu L'art de violon adında bir keman metodu yazmıştır. Bu metot, başlangıç seviyesinden ileri düzeye kadar sıralanmış keman çalışmaları, keman pedagojisi hakkında bilgiler ve keman çalma tekniklerinin uygulanmasına yönelik açıklamalarından oluşan detaylı bir yapıttır.

Baillot'un yalnızca Fransız keman ekolüne değil; Rus keman ekolüne de katkıları bulunduğunu belirten Schueneman (2004), bunun nedenini Baillot'un 1805 ile 1808 yılları arasında Rusya'da bulunduğu zaman içerisinde, bestecinin keman çalma stilinden dinleyicilerin fazlaca etkilenmesi olarak belirtmiştir (s. 758).

Fransız ekolünün önemli kemancılarından biri olan Pierre Rode (1774-1830), Viotti'nin İngiltere'ye gitmesinden sonra Paris Konservatuvarı'nda keman profesörlüğü yapmıştır. Schueneman (2014)'a göre Viotti'den sonra Paris Konservatuvarı kompozisyon bölümünün başına geçen Rode, 13 keman konçertosunun yanında, Baillot ve Kreutzer ile konservatuar için yazdıkları metodun dışında "Twenty-four Caprices in the Form of Etudes" isimli metodu üretmiş fakat bu metot kendi zamanında Paganini ve Kreutzer'in metotlarının gölgesinde kalmıştır (s. 763).

Fransız keman ekolünün temsilcilerinden Jacques Fereol Mazas (1782-1849), Paris Konservatuvarı'nda Pierre Baillot ile keman çalışmış, özellikle keman için yazılmış eserleri, 75 Études mélodiques et progressives adlı metodu ve keman eğitiminde sıklıkla kullanılan 75 etüt ve zorluk seviyesi giderek artan, üç bölümden oluşan Op.36 keman metodunu keman literatüre katmıştır.

Jean Baptiste Charles Dancla (1817-1907), ilk keman çalışmalarını Dussert ile yapmış, Pierre Rode tarafından yazılan tavsiye mektubu üzerine Paris Konservatuvarı'na

gitmiş, Baillot ile keman, Halevy ile müzik teorisi çalışmış ve 1857-1892 yılları arasında Paris Konservatuarı'nda öğretmenlik yapmıştır (Özdemir, 2015: 15). Dancla, Méthode élémentaire et progressif, L'école des cinq positions, Op.193, Le semainier du jeune violoniste, Op.144, 16 Études mélodiques, Op.128 iki keman için yazılmış 15 Studies for Violin Op.68, School of Mechanism Op.74 ve 20 Études brillantes et caractéristiques, Op.73 adlı keman metotlarını yazmıştır.

Fransız keman ekolü öğretilerinin Belçika'daki kemancılar tarafından benimsenip modernize edilmesi ile Fransız-Belçika keman ekolünün oluşması sağlanmıştır. Brüksel Konservatuarı'nın kurulması ile gelişen ekol, keman müziğinin önemli kemancı ve bestecilerinin yetişmesine imkan sağlamıştır. Beriot, Sarasate, Vieuxtemps, Ysaye gibi kemancılar, Fransız-Belçika keman ekolünün oluşması ve gelişmesindeki önemli isimlerdendir.

Belçika'da oluşan keman ekolünün temellerinin Charles Auguste de Beriot (1802-1870) tarafından atıldığı söylenebilir. Viotti'nin öğrencilerinden olan kemancı André Robberechts (1797-1860) ile keman çalışmaya başlayan Beriot, Fransız ekolü temsilcilerinden Baillot ile keman çalışmalarına devam etmiş ve Viotti'nin tavsiyelerinden faydalanmıştır (Zorlu, 2015: 15; Schueneman, 2004: 765; Masin, 2012: 56).

Beriot, bestelediği çalgı müziği eserlerinin dışında 1858 yılında üç ciltten oluşan Méthode de Violon Op.102 adlı keman metodunu yayımlamıştır. İlk iki cildi keman çalma tekniklerine yönelik yazılmış etütlerden oluşan metodun üçüncü cildinde, keman icrasında stilin önemi ve nasıl geliştirilebileceği hakkında bilgiler bulunmaktadır. Fransız-Belçika ekolünün Fransız keman ekolünden ayrıldığı stilistik özellikler, Beriot'un metodunun üçüncü cildinde belirtilmektedir. Masin (2012)'e göre ilk iki metotta bulunan keman için yazılmış teknik çalışmalar, Baillot'un pedagojisine dayanmakta iken; üçüncü metotta ele alınan Beriot'un keman çalma stili, insan sesinin çalgıda taklit edilmesine dayanmaktadır (s. 56-57). Bu bilgiler, Beriot'un öncülüğünü ettiği Fransız-Belçika ekolü keman pedagojisi ve ekolün üzerine kurulu olduğu temeller açısından ayırt edici niteliktedir. Ecole Transcendante du Violon Op.123 metodu da bestecinin 60 etütten oluşan diğer metodudur.

Fransız ekolünün Belçika'daki temsilcilerinden Henri Vieuxtemps (1820-1881), müzikteki üstün yeteneğinden dolayı birçok kaynaktan, dahi çocuk olarak belirtilmektedir.

Vieuxtemps, henüz dört yaşındayken ilk keman derslerini babasından almış, sonrasında Brüksel'deki konservatuarda Charles Auguste de Beriot ile keman çalışmıştır. Phipson (1896), Vieuxtemps'in bir süre sonra Beriot ile keman çalışmalarının sona erdiğini, zamanının en iyi kemancılarından Wieniawski ile keman çalışmalarına devam ettiğini belirtmiştir (s. 240).

Keman öğretmenliği ve özellikle yüksek standartta yazılmış solo keman eserleri ile keman edebiyatına katkıda bulunan Vieuxtemps'in, keman konçertoları, ünlü yapıtlarından *Fantasie-Caprice* ile *Ballad and Polonaise* isimli eserleri ve altı etütten oluşan *Etudes de Concert Op.16* metodu, yapıtlarından en çok bilinenleridir (Hart, 1881, s. 325).

Fransız-Belçika keman ekolünün diğer temsilcilerinden Eugene Ysaye (1858-1931), kemandaki ustalığı ve yazmış olduğu keman eserleriyle literatüre katkılar sunmuştur. Curty (2003)'e göre Ysaye, yeni efektler elde etmek amacıyla keman tekniklerini geliştirerek ve bu tekniklerini eserlerinde kullanarak, 19. ve 20. yüzyıl keman müziğinde köprü görevi görmüştür (s. 1).

İlk keman derslerini beş yaşındayken babasından almaya başlayan Ysaye, sekiz yaşında Liege Konservatuarı'na gitmiş ve sekiz yıl boyunca Desire Heynberg ile keman çalışmıştır. Konservatuarda başarı göstermediğini düşünen hocaları tarafından okulu bırakması söylenen Ysaye, Vieuxtemps'in isteği üzerine okula tekrar alınmıştır (Tezkeredziç, 2009: 2).

1873 ve 1874 yıllarında katıldığı yarışmalardan ödüller alan Ysaye, kemandaki yeteneği ile dikkat çekmiş ve Wieniawski'nin daveti üzerine özel öğrenci olarak Wieniawski ile Brüksel Konservatuarı'nda keman çalışmaya başlamıştır. Ysaye'nin kemandaki hızlı gelişiminin ve kemandaki yorumlama becerisinin bu dönemde oluştuğunu belirten Tezkeredziç (2009), Anton Rubinstein ile Rusya'da verdikleri konserler ile Fransız-Belçika keman ekolünün Rusya'da popülerleşmesini sağladığını ve Rus ekolüne hem repertuvar hem de eğitimsel açıdan büyük katkılarda bulunduğunu belirtmiştir (s. 3). Ysaye, 1886 yılında Brüksel Konservatuarı'nda keman profesörlüğü görevine başlamış ve bu görevi 11 yıl sürdürmüştür. Bestelediği birçok eser, özellikle keman için altı solo sonatı ve *Dix préludes pour violon solo, op. 35* adlı solo keman için egzersiz niteliğinde yazılmış 10 prelüdden oluşan eseri, keman repertuarındaki önemli eserlerdendir.

Kemancı ve besteciliği ile Fransız-Belçika ekolünün temsilcilerinden İspanyol Pablo de Sarasate (1844-1908), beş yaşında keman çalmaya başlamış, ailesinin birçok defa başka şehirlere göç etmesinden kaynaklı olarak farklı öğretmenlerle keman çalışmıştır. 1854 yılında annesi ile birlikte Paris'e taşınan Sarasate, Paris Konservatuvarı'nda eğitim almaya başlamıştır (Moore, 2012: 10-11). Eserlerinde kullandığı popüler ve halk müziği türlerindeki melodiler ile Sarasate, 19. yüzyıl keman müziğine yön vermiş, kendi döneminde yaşayan ve kendinden sonraki bestecilere de ilham kaynağı olmuştur (Woolley, 1955: 246). Eserlerinin ağırlıklı olarak keman müziği için yazıldığı görülen bestecinin, keman ve orkestra ile keman ve piyano eserleri bulunmaktadır.

Fransız keman ekolünde yetişen başarılı kemancılarından Henryk Wieniawski (1835-1880), Paris Konservatuvarı'nda Fransız ekolüne bağlı bir eğitim almış ve Brüksel Konservatuvarı'nda keman öğretmenliği yapmıştır. Eserleri ve öğretmenlik kariyerindeki en parlak yıllarının St. Petersburg Konservatuvarı'nda çalıştığı zaman olduğu söylenebilir. Fransız ekolünde yetişmesine rağmen, Rus keman ekolünün kurulmasında büyük önem taşıdığı için Wieniawski ile ilgili bilgiler Rus Keman Ekolü başlığı dahilinde sunulmuştur.

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında keman eserleri ve öğretmenlikleri ile tanınan, Fransız keman okulunda yetişmiş diğer kemancılara Martin Marsick (1848–1924), Carl Flesch (1873-1944), Fritz Kreisler (1875-1962) ve George Enescu (1881-1955) örnek verilebilir.

2.1.3.3. Alman Keman Ekolü

Rönesans döneminden itibaren müzik alanında iki önemli merkez olan İtalya ve Almanya, seslendirme stilinde ve müzik türlerinde ayırt edici özelliklere sahip olmuşlardır. Bu özellikler, bahsi geçen ülkelerin müzikteki gelişimini, müzisyenlerini, eğitim sistemlerini biçimlendirmede etkili olmuştur. Dubourg (1852)'a göre İtalyan ve Alman müziğinde anlatım, İtalya'da vokal iken Alman müziğinde çalgı, İtalya'da duygusal stilde, parlak melodik bir yapıda iken Almanya'da ciddi veya sert bir biçimde sunulmaktadır. Dubourg (1852), genel olarak bu iki merkezin karşıt yapıda olduğu, İtalya'nın tutkulu müziğine karşın Almanya'nın akılcı ve süslü müziğinden bahsetmektedir (s. 222).

İtalya'da keman müziğinin, keman için yazılmış sonatlarla 1620'de başladığını belirten Allsop (1996), Almanya'da aynı türdeki keman müziğinin, Tablo 2'de sunulduğu biçimde 1675'ten başladığını belirtmiştir (s. 243).

Tablo 2.

17. Yüzyılda Almanya'da Keman İçin Yazılan Eserler

c. 1675	H. Biber, Mystery sonatas	Ms.
1676	J. J. Walther, Scherzi da violino solo	Frankfurt & Leipzig
1681	H. Biber, Sonatae, violin solo	Nürnberg
1682	J. P. Westhoff, Sonata violino solo	Paris
1683	J. P. Westhoff, Suite pour le violon seul sans basse	Paris
1688	J. J. Walther, Hortulus chelius	Mainz
1694	J. P. Westhoff, Sonate a violino solo con basso continuo	Dresden
1696	J. P. Westhoff, 6 Suites for solo violin	Dresden

Mannheim bestecilik ekolü, günümüz orkestralarının temelini atılmasına ve yeni çalgı ekolü oluşmasına yol açmış, sonrasında Alman keman ekolü olarak Leopold Mozart, Louis Spohr, Ferdinand David, Federigo Fiorillo, Joseph Joachim, Anton Stamitz, Carl Stamitz, Henry Schradieck gibi kemancıların yetişmesine imkan sağlamıştır. Johann Wenzel Anton Stamitz (1717-1757)'in Mannheim ekolünden türeyen Alman keman okulunun ilk temsilcilerinden olduğu söylenebilir. Stoeving (1914)'e göre Stamitz'in öğrencisi Christian Cannabich (1731-1798), orkestra eserlerinde kullandığı efektler ile dikkat çekmiş ve Wilhelm Cramer (1746-1799)'in öğretmenliğini yapmıştır (s. 221). Johann Stamitz'in oğlu Anton Stamitz Rodolphe Kreutzer'in öğretmeni olarak ve Franz Eck de Louis Spohr'un öğretmeni olarak Alman keman okulunun önemli kemancıları olarak keman tarihine adlarını yazdırmışlardır.

Alman keman ekolünün kurucularından besteci ve kemancı Franz (František) Benda (1709-1786), dönemin ünlü kemancılarından biri olarak anılmaktadır. Benda'nın Berlin'de saray müzisyeni olarak Quantz, Emanuel Bach, Johann Gottlieb Graun ve Carl Heinrich Graun gibi ünlü besteci ve müzisyenlerle birlikte çalıştığını belirten Lee (1976), çağdaşı olan ünlü müzisyenler tarafından fazlasıyla saygı duyulduğunu ve bu müzisyenlerin övgülerine bağlı olarak kemancılığının önemli ve etkili olduğunu belirtmiştir (s. 60).

Benda'nın keman icrasını dinleyen dönemin ünlü bestecileri Christian Friedrich Daniel Schubart, Charles Burney ve Ferdinand Hiller, Benda'nın kemandaki etkili tonu, teknik hakimiyeti ve stilistik seslendirme biçimine yönelik üstün yeteneğinden bahsetmişlerdir (Clarke, 1895: 19; Lee, 1976: 60-61). Keman öğretiminde kullanılması amacıyla “Studies for the Violin” ile “Progressive Exercises for the Violin” isimli metotları yazan besteci, solo keman için kaprisler, keman için konçerto ve sonat formunda birçok eser bestelemiştir. Benda, öğretmenlik kariyeri ile de başarıya ulaşmış, Leopold August Abel (1718-1794), Friedrich Wilhelm Rust (1739-1796), Johann Peter Salomon (1745-1815) gibi ünlü kemancılara ders vermiştir (Stoeving, 1914: 220).

Alman keman ekolünün oluşumunda büyük katkıları olan Leopold Mozart (1719-1787), ürettiği metot ve keman pedagojisi ile literatürün önemli isimlerinden biridir. 1756 yılında basılan Versuch einer gründlichen Violinschule adlı metodu (İngilizce adı: A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing), o güne kadar yazılmış en detaylı keman metodudur. 12 bölümden oluşan metotta, kemanda duruş-tutuş, müzik teorisi, pozisyon geçişleri, süslemeler, açıklamaların yapıldığı sağ ve sol ele yönelik teknik çalışmalar, müzik eserlerini doğru okuma gibi bilgiler yer almaktadır.

Leopold Mozart'ın keman metodunda İtalyan etkisinin bulunduğu, Mozart'ın Giuseppe Tartini ve Pietro Locatelli'nin keman eğitimi konusundaki pedagojik yaklaşımlarından etkilendiği kaynaklarda belirtilmiştir (Masin, 2012: 49; Steinhardt, 1937: 20; Kolesnyk, 2014: 2).

Keman müziğinin romantik dönemdeki Alman temsilcilerinden Louis (Ludwig) Spohr (1784-1859), keman pedagojisine olan katkılarının yanında, kemanın yapısında yaptığı değişikliklerle tanınan besteci ve kemancıdır. Kemanın kavranmasında ve sol elin daha rahat kullanılabilmesi için Spohr'un yaptığı yenilik, 1820 yılında kemana çeneliği eklemesidir.

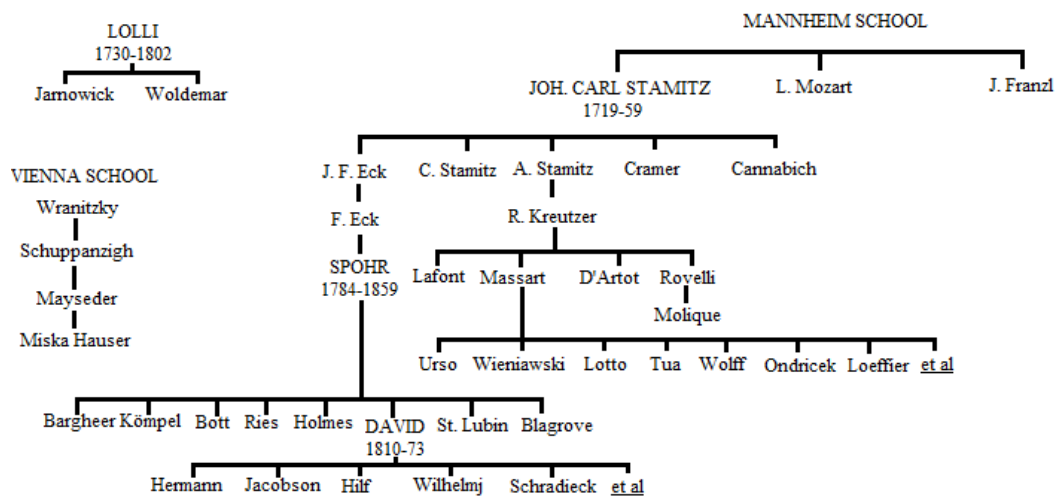
Spohr'un Violinschule ismindeki keman metodu 1832 yılında basılmış, basıldığı günden itibaren birçok dile çevrilerek farklı ülkelerde keman öğretiminde kullanılmıştır. Detaylı bir içeriğe sahip üç ana bölümden oluşan metotta, kemanda duruş-tutuş, ses üretimi, müzik teorisi, pozisyon geçişleri, süslemeler, geniş açıklamaları bulunan teknik çalışmalar, farklı formlarda yazılmış eserlerin seslendirme stilleri, çalgı topluluklarında nasıl çalınması gerektiği gibi bilgiler yer almaktadır.

Keman öğretimine başlangıç seviyesinden başlayan ve kademeli olarak zorlaşan Spohr'un metodunun, başlangıç düzeyine uygun olmadığını belirten White (1883), buna sebep olarak Spohr'un metodunun kemana başlangıçta do majör tonunda çalışmalar üzerine kurulu olmasını, o düzeydeki öğrencilerin mi telindeki fa notasını basmasının elin pozisyonu için doğru olmadığını belirtmiştir (s. 11).

Alman kemancı ve besteci Ferdinand David (1810-1873), Spohr'un keman öğrenciliğini yapmış, 1843'te Leipzig'te keman profesörlüğü görevine başlamıştır. David'in kemanda dört farklı vibrato biçimini geliştirdiğini belirten Masin (2012), bu vibrato türlerini Spohr'a ait Violinschule metodunda yazdığını belirtmiştir (s. 57).

Violinschule adında iki ciltten oluşan keman metodunun ilk cildinde başlangıç düzeyine yönelik çalışmalar bulunurken; ikinci cildinde daha ustalık gerektiren çalışmalar bulunmaktadır. 1836'dan ömrünün sonuna kadar Leipzig Gewandhaus Orkestrası'nı yöneten David, burada yakın arkadaşı Felix Mendelssohn-Bartholdy ile beraber çalışmış, The Musical Times dergisinin 1906 yılında yayımlanan 47. cilt 761. sayısında belirtildiğine göre Mendelssohn'un Mi Minör Keman Konçertosu Op.64 eserinin yazılmasına katkıda bulunmuş (s. 459) ve eserin ilk seslendirişini David yapmıştır (Jong, 2012: 1). Kemanda konçerto, solo keman ve oda müziği türlerinde eserler besteleyen David, Hohe Schule des Violinspiels adlı iki ciltten oluşan kitabında ise 17. ve 18. yüzyıl bestecilerinin eserlerini derlemiştir.

Stolba (1968)'nin belirttiğine göre Alman keman okulunun öğretmen ve öğrencilerine ilişkin bilgiler (s. 145) Şekil 3'te sunulmuştur.



Şekil 3. Alman Keman Okulunun Öğretmen ve Öğrencileri (Stolba, 1968: 145)

2.1.3.4. Rus Keman Ekolü

Keman müziği ve pedagojisinde Avrupa ülkelerinden sonra gelişen Rus keman ekolü, 19. yüzyılın sonlarında yetişen besteci ve kemancılar ile oluşmaya başlamışsa da ancak 20. yüzyılda gerçek bir ekol haline ulaşmıştır. Keman virtüözleri Ivan Khandoshkin ve Nikolai Afanasiev ile başlayan Rus keman ekolü, Henryk Wieniawski, Pyotr Stolyarsky, Leopold Auer, Konstantin Mostras, Yuri Yankelevich ve Leonid Kogan gibi ünlü kemancı, besteci ve eğitimciler ile doruğa ulaşmıştır.

Ivan Kandoshkin (1747-1804), kemandaki virtüözitesinin yanı sıra Rus ulusal müziğine olan katkıları ile tanınan besteci ve kemancılardan biridir. Calvocoressi (1935), Kandoshkin'in çalgı müziği türündeki eserlerde ulusal halk melodilerini kullanan ilk Rus olduğunu, bu melodileri çeşitlemeler yaparak fakat yeni Rus müziği ile karıştırmadan oluşturduğunu belirtmiştir (s. 505). Kandoshkin, Rus keman ekolünün oluşumunda yalnızca kemandaki ustalığı ile değil; St. Petersburg Akademisi'nde keman dersleri vermesi ve Rus ulusal müziği ezgilerini kemanda seslendirilebilecek biçimde düzenlemesi ile katkıda bulunmuştur.

19. yüzyıl Rus kemancılarından Nikolay Yakovlevich Afanasyev (1820-1898), ilk keman derslerini babasından almış, Bolshoi Orkestrası'nın başkemancılığını yapmış, bestecilik üzerine yaptığı çalışmalar kemancılıkta edindiği kariyerinin önüne geçmiştir. Öztürk (2012)'ün belirttiğine göre, Afanasyev'in Rus halk melodi ve ritimleri ile oluşturduğu koro ve oda müziği eserleri Rus Müzik Topluluğu'ndan ödül almıştır. Bununla birlikte bir Rus besteci tarafından bestelenmiş ilk kuartet olan Volga adlı eserini bestelemiştir (s. 14).

Fransız-Belçika ekolü ile yetişmiş ünlü kemancı ve besteci Henryk Wieniawski (1835-1880), döneminin en iyi kemancılarından biri olarak nitelendirilmiş ve Rus keman ekolünün oluşumuna katkıda bulunmuştur. Paris Konservatuarı'nda Massart ile keman çalışan Wieniawski, birçok şehirde konserler vermiş ve bu konserlerde kendi yazdığı eserlerini de konser repertuarlarına dahil etmiştir. Anton Rubinstein'in daveti üzerine St. Petersburg'a gelen Wieniawski, 1862 yılında St. Petersburg Konservatuarı'nın ilk keman profesörü olarak çalışmaya başlamış ve Rus keman okulunun gelişmesini sağlamıştır (Stowell, 1999: 71).

Rus Müzik Topluluğu'nun yaylı kuarteti ve orkestrasının başına geçen Wieniawski, Rus keman ekolünün gelişimi için çaba sarf etmiştir. Göz dolduran tekniği, kemandaki etkileyici tonu ve sol el tekniğindeki yeteneğinden dolayı Paganini'den sonraki en iyi kemancı olarak belirtilmiştir (Borer, 1988: 51). Wieniawski'nin etkileyici stili ve keman çalma tekniğinden dolayı Rus müzisyenler besteciyi taklit etmişlerdir. Rodrigues (2009), Wieniawski'ye ait yay tutuşu'nun daha sonra yaygın olarak 'Rus yay tutuşu' olarak bilinen tutuş haline geldiğini belirtmiştir (s. 21). St. Petersburg'daki öğrencilerine yönelik yazdığı Etudes and Caprices Op. 18 ve L'Ecole Moderne Op.10 adlı metotları en çok bilinen eserlerindedir. Bunların dışında oda müziği ve konçerto türünde yazmış olduğu eserleri bulunmaktadır.

Eğitimci kimliği ile tanınan, Rus keman ekolünün oluşumundaki katkıları ile ekolün önemli keman öğretmenlerinden biri olan Piotr Stolyarsky (1871-1944), Nathan Milstein, David Oistrakh, Boris Goldstein ve Eduard Grach gibi dünyaca ünlü keman virtüözlerinin öğretmenliğini yapmıştır. Uluslararası keman yarışmalarında yetiştirdiği öğrencilerin kazandığı ödülleri ile dikkat çeken Stolyarsky, Rus keman pedagojisinin önemli eğitimcilerindedir. 1933 yılında kurmuş olduğu müzik okulu, günümüzde Odessa Special Stolyarsky Music School adıyla eğitim vermeye devam etmektedir.

Leopold Auer (1845-1930), keman eğitimciliği ile tanınmış, Rus keman ekolünün en ünlü keman sanatçılarından birçoğunu yetiştiren, başarılı öğretmenlerinden biridir. Rus keman ekolünün en çok bilinen keman eğitimcilerinin başında geldiği söylenebilir. Öğrenci yetiştirmesindeki başarısı, keman öğretime yönelik geliştirdiği pedagojik anlayış ve uyguladığı yöntemlere dayalıdır. Auer bu yöntemleri ve keman öğretiminin nasıl yapılması gerektiğine yönelik görüşlerini Violin as I Teach It adlı kitabında detaylı bir biçimde anlatmıştır.

Auer, Budapeşte ve sonrasında Viyana'da keman eğitimi görmüş, Hannover'de Joseph Joachim'ın öğrencisi olduğu yıllarda, öğretmeninin keman derslerini dikkatlice gözlemleyerek ve yorumlayarak kendi keman öğretim anlayışını oluşturmuştur (Auer, 1921; Gören, 2006: 2). 1868 ile 1917 yılları arasında St. Petersburg Konservatuarı'nda keman öğretmenliği yapan Auer, 49 yılda Mischa Elman, Efrem Zimbalist, Jasha Heifetz, Nathan Milstein gibi kemancıların da aralarında bulunduğu birçok keman sanatçısı yetiştirmiştir.

Rodriguez (2009), Auer'in Rusya'ya gelmesinden önce Rusya'da basılmış Fransız-Belçika veya Alman ekollerindekilere benzer bir Rus keman metodu bulunmadığını belirtmiştir (s.19). Bu açıdan bakıldığında Auer, yetiştirdiği öğrenciler kadar yazmış olduğu metot türündeki kitaplarla da Rus keman ekolünde büyük öneme sahiptir. Violin as I Teach It adlı ünlü metodunu 1920 yılında yayımlayan Auer, bundan başka Violin Master Works and Their Interpretation ve Graded Violin Course isimli iki diğer metodunu yayımlamıştır.

Moskova keman okulu keman öğretmenlerinden, Stolyarsky'nin öğrencisi Yuri Yankelevich (1909-1973), Rus keman ekolünün temsilcilerindendir. 1936-1973 yılları arasında Moskova Konservatuarı'nda ders veren Yankelevich, keman pedagojisi üzerine yaptığı çalışmalar ile konservatuvarın keman öğretimine büyük etki etmiştir. Yankelevich'in keman öğretimine yönelik görüşlerinin detaylı olarak anlatıldığı doktora tez çalışmasında Lankovsky (2009) Yankelevich'in, Tseitlin, Mostras ve Yampolsky'nin keman öğretim yaklaşımlarından çok etkilendiğini ve bu yaklaşımları benimseyip geliştirerek kendi öğretim modelini oluşturduğunu belirtmiştir (s.18).

Araştırmada incelenen keman ekolleri, uluslararası keman literatüründe bahsedilen dört büyük ekolle sınırlandırılmıştır. Buna karşılık araştırmaya katılan öğretim elemanlarının görüşmelerinden elde edilen bulgular arasında Orta Avrupa keman ekolü de bulunduğundan, bu ekole yönelik kısa bilgiye de yer verilmesi düşünülmüştür.

Orta Avrupa keman ekolü diye adlandırılan ekol, Ulucan Weinstein (2011)'e göre Polonya, Macar, Çekoslovak, Romen-Moldovya ve İskandinavya keman ekollerinin tamamına verilen isim olarak göze çarpmaktadır. August (Duranowski) Durand (1770-1834), Karol Lipinski (1790-1861), Bronislaw Huberman (1882-1947), Henryk Szeryng (1918-1988) gibi müzisyenler, Polonyalı keman sanatçıları ve öğretmenlerine örnek olarak verilebilir. Varşova Konservatuvarı ise Polonya'nın keman öğretimi alanındaki önemli müzik okullarından biridir.

Macaristan'da Jenő Hubay (1858-1937), Carl Flesch (1873-1944), Andre Gertler (1907-1998) ve Tibor Varga (1921-2003), Macar keman ekolünün önemli temsilcilerindendir. Budapeşte Akademisi ise Macaristan'daki en önemli müzik eğitimi kurumlarından biri olarak görülmektedir.

Çekoslovak keman ekolünün oluşumunda Prag Konservatuvarı'nın etkili olduğu söylenebilir. Farklı ülkelerde eğitim alan ve genel olarak diğer ülkelerde öğrenci yetiştiren temsilcileri bulunan diğer Orta Avrupa ülkelerinden farklı olarak Çekoslovakya keman ekolünde, Prag Konservatuvarı dolayısıyla kendi ülkelerinde eğitim alan ve yine ağırlıklı olarak kendi ülkelerinde eğitim veren sanatçı ve öğretmenler yetişmiştir. Çekoslovakya keman ekolünün önemli keman sanatçıları ve öğretmenlerine Friedrich Wilhelm Pixis (1785-1842), Johann Kallivoda (1801-1866), Antonin Bennewitz (1833-1926), Otakar Sevcik (1852- 1934) ve Vasa Prihoda (1900-1960) örnek olarak gösterilebilir.

Romen-Moldovya keman ekolü için Georges Enesco (1881-1955) ve İskandinav ülkeleri için Ole Bull (1810-1880), Christian Sinding (1836-1941) gibi sanatçılar, bu ekollerin temsilcilerine örnek olarak verilmektedir.

2.1.4. Türkiye’de Keman ve Öğretimi

Osmanlı döneminde Mehterhaneler, Enderun mektepleri, Mevlevihaneler, Muzika-i Hümayun ve Darülelhan gibi kurumlara bağlı olarak müzik eğitimi verilmiş, bununla birlikte kurumlara bağlı olmaksızın Türk müzik cemiyeti kapsamındaki sivil örgütler, sanat adamlarına ait evler, loncalar, dergâh ve camilerde de müzik öğretimi yapılmıştır (Kolukırık, 2014: 481; Somakçı, 2017: 173). Hazman (2014)’a göre resmi olarak Avrupa’dan önce müzik okullarının kurulduğu Osmanlı Devleti’nde, müzik okullarının kuruluşu 1453 yılında Enderun-i Hümayun ile başlamakta iken Avrupa’da müzik okulları 16. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanmıştır (s. 7). Bu okullarda verilen müzik eğitimi kapsamında 18. yüzyıla kadar keman öğretiminin yapıldığına yönelik bir bilgiye ulaşılmamaktadır.

Osmanlı Devleti’ndeki müzik eğitiminin yapıldığı ilk kurumlardan birinin mehterhane olduğu bilinmektedir. Askeri müzik dışında birçok Türk müziği eserinin üretildiği ve seslendirildiği kurum olan Mehterhane, Batılılaşma hareketlerinin sonucunda 1826’da kapatılıp yerini Muzika-i Hümayun adlı kuruma bırakmıştır. Saraya bağlı eğitim kurumu olan Enderun’da, kurulduğu yıllardan itibaren müzik eğitimine önem verildiği ve bu önemin giderek arttığı bilinmektedir. Yaklaşık 500 yıllık eğitim kurumu olan Enderun Mektebi’nde çalgı öğretiminin, meşk usulü olarak bilinen usta-çırak geleneği ile, yazıya değil ezbere dayalı bir yöntemden yararlanılarak yapıldığına yönelik

bilgilere ulaşılmıştır. Güner (2014)'in belirttiğine göre meşkte, öğrenciye öncelikle eserin usulü öğretilir, sonrasında öğretmen, eseri bölümler halinde öğrenciye ezberleterek öğrencinin eseri eksiksiz ve hatasız şekilde ezberleyene kadar süreci devam ettirir (Güner, 2014: 19).

Osmanlı'da batı müziğine dayalı ilk müzik kurumu olarak kabul edilen Muzika-i Hümayun, Osmanlı'nın birçok alanda değişiminin hedeflendiği Tanzimat döneminde, 1826 yılında kurulmuştur. Güdek ve Kılıç (2016)'ın belirttiğine göre batı müziği bölümünün başına ilk olarak Fransa'dan Manguel adlı bir öğretmen getirilmiş fakat askeri yapının değişiminden dolayı mehter takımının yerine bando kurulması gerektiği düşünülmüş fakat Manguel bandoyu yetiştirme konusunda yeterli olmadığı düşünülerek başka bir öğretmen arayışına girilmiştir (s. 91). Dönemin bando müziğini iyi bildiği düşünülen Guisepe Donizetti, 1828'de Muzika-i Hümayun'un başına getirilmiş ve 28 yıl boyunca burada görev yapmıştır. Türk müziği notası bilen bando üyelerine Donizetti ilk olarak batı notasını öğretmiştir. Batı müziğine ait teorik bilgilerin yanında çalgı öğretimi yapılan kuruma daha sonra Avrupa'dan birçok müzik öğretmeni getirtilerek eğitimin genişletilmesi hedeflenmiştir.

Osmanlı Devleti'nde, başta sadece geleneksel Türk müziği eğitimi yapılırken, Tanzimat Dönemi'nde açılan Muzika-i Hümayun'dan itibaren klasik batı müziği türünde eğitim vermeye de başlamıştır. Bu dönemden itibaren batı müziği örneklerinin sahnelenmesi giderek yaygınlaşmış, yabancı besteci ve öğretmenlerin Muzika-i Hümayun'da eğitim vermeleri amacıyla getirilmesi ile birlikte birçok batı müziği çalgısı da getirilmiş ve batı müziğine yönelik çalgı öğretimi de yapılmaya başlanmıştır. Keman öğretimi ile ilgili olarak Tutuş ve Türkmen (2011), Muzika-i Hümayun'un, Osmanlı'da keman öğretiminin akademik olarak yapıldığı ilk müzik kurumu olduğunu belirtmişlerdir (s. 154).

Osmanlı'nın son döneminde kurulan Darüelhan, Muzika-i Hümayun'dan sonraki müzik eğitim kurumu olarak görülmektedir. Türk ve batı müziği eğitiminin birlikte verildiği Darüelhan'da, Özcan (1993)'dan aktaran Kara (2010)'nın belirttiğine göre batı müziği bölümünde kompozisyon, şan, piyano, viyolonsel, flüt ve diğer orkestra çalgılarının öğretimi yapılırken Türk müziği bölümünde keman, kemeçe, santur, ney, tanbur, ud, kanun ve teganni çalgılarının öğretimi yapılmıştır (s. 40). Kolukırık (2014)'a göre, sistematik ve kurumsal bir yapıda pedagojik eğitim ilkelerine göre müzik eğitiminin

verildiği, Osmanlı'nın ilk resmi müzik kurumu olan Darülelhan'ın, bu özelliği ile önceki kurumlardan ayrılmakta olduğunu, müzik öğretmeni yetiştirmenin değil, solist ve saz sanatçısı yetiştirmenin hedeflendiğini belirtmiştir (s. 484-485). Sonraları batı müziği konservatuvarı yapısına dönüşen Darülelhan'da, 1926 yılında Türk müziği eğitimi kaldırılmış ve kurumun adı İstanbul Konservatuvarı olmuştur. 1943 yılında konservatuvarın başına Hüseyin Saadettin Arel getirilmiş ve adı İstanbul Belediye Konservatuvarı olan kurumda 1944 yılından itibaren Türk müziği eğitimi verilmeye devam edilmiştir. Kurum 1986 yılında belediye bünyesinden çıkarılarak İstanbul Üniversitesi'ne devredilmiştir.

Keman öğretiminin doğru bir biçimde incelenebilmesi için Türkiye'de farklı müzik türlerine göre keman icrasının yapıldığının göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Türkiye'de Osmanlı döneminden itibaren kemanın yaygın olarak kullanıldığı müzik türlerinin, klasik Türk müziği ve klasik batı müziğinin olmasından kaynaklı, bu türlerin birbirinden farklı keman çalma teknikleri ile seslendirildiği, bundan dolayı iki farklı türe dayalı keman öğretimi yapıldığı, öğretimde uygulanan yöntem ve tekniklerin farklılık gösterdiği bilinmektedir.

2.1.4.1. Türk Müziğinde Keman ve Öğretimi

Osmanlı devletinde kemanın özellikle saray müziğinde, 18. Yüzyıldan itibaren kullanıldığına yönelik bilgilere ulaşılmıştır. Kemandan önce ıklığ (rebab veya kemaçe), armudi kemaçe (kemaçe), sinekeman (viola d'amore) gibi çalgıların, Türk müziğinin seslendirilmesinde kullanıldığı, sonrasında bu çalgıların popülerliğini kaybederek yerlerini kemana bıraktığı bilinmektedir. Soydaş ve Beşiroğlu (2007)'nin, "Osmanlı Saray Müziğinde Yaylı Çalgılar" başlıklı çalışmalarında, 15. ve 18. yüzyıllar arasında yaşamış rebab, armudi kemaçe, sinekeman ve keman sanatçılarının isimleri ve çalgıların özelliklerine yönelik bilgiler sunulmuştur (s. 5-8). Dalkıran (2017)'in "Türk Müziği Tarihi Evrelerinde Kemannın Yeri" başlıklı yüksek lisans tezinin bir bölümünde de keman sanatçıları belli dönemlere ayrılarak sunulmuştur (s. 22-32). Bahsedilen çalışmalarda adı geçen Türk müziği keman sanatçıları, araştırmacıların aktardığı bilgiler ve Öztuna (2006)'da belirtilen bilgiler ile karşılaştırıldığında doğum ve ölüm yıllarında farklılık gösterdiği gözlenmektedir. Cumhuriyet dönemine kadar kaynaklarda geçen Türk müziği keman sanatçılarından bazıları aşağıda sunulmaktadır.

Kemani İsmail Ağa (1650?-1730), Kemani K r Corci (Yorgi) (?-1805), Kemani Hızır Ağa (?-1760?), Ali Ağa (1770?-6-1830), Hamza Ağa (-1830?), Hamparsum Limoncuyan (Kemani Baba Hampartzum) (1768-1839), Mustafa Ağa (?-1840), Bedros Ağa ( mlek iy n, Hanende ve Kemani) (1785-1840), Rıza Efendi (1780-1852), Anastasios (?-?), Edhem Ağa (?-1845?), Stefano (?-?), Kemani Yusuf Ağa (18.yy sonları), Ali Ağa (Denizoğlu Kemani Kıbtı) (-1860?), Kemani Miron (?-?), Sebuĥ Ağa (Kemani Ama Samatyalı Simonyan) (1828-1894), İbrahim Efendi (-1895?), Emin Ağa (Kemani  il) (19.yy sonları), Kemani Osman Mir (?-?), Barzilay (Selanikli) (19.yy başları), Kemani Sadık Ağa (1757?-1815), Halim Efendi (Süleyman Abdülhalim) (1824-1897), Kemani Yusuf Ağa (?-?), Mike (19.yy sonları), Nişan Taşçıyan (-1900), Hüsamettin Dede Efendi (1839-1900), Haydar Bey (1846-1904), Hıfzı Tahir Bey (20.yy Başları), Tefik Efendi (- 1910), Aleksan Ağa (Kemani Ağa) (1852-1910?), Fehmi Hüsameddin Dede (1839-1900), Tatyos Efendi (1858-1913), Mehmed Efendi (Edirneli) (-1915), İhsan Efendi (?-1920).

Türk müziğinde keman çalma tekniklerinin yanı sıra kemanda duruş ve tutuşun, keman akort sisteminin farklılık gösterdiği görülmektedir. Hatipoğlu (2017)'nin çalışmasına göre, Türk müziği icrasında, kemanın dört farklı şekilde akort edildiği sonucuna varılmış, bu farklılığın ise dönemsel farklılıklar, icracıların alışkanlıkları ve teknik zorlukların aşılmaya çalışılmasından kaynaklı olduğu belirtilmiştir (s. 305).

Türk müziği icrasında kemanın, Osmanlı saraylarında, Muzika-i Hümayun'da ve Enderun'da görüldüğü kaynaklarda belirtilmiştir (Soydaş ve Beşiroğlu, 2007; Feyzi, 2016). Kemanın Osmanlı Devleti'nin önemli kurumlarında seslendirilmesinden dolayı keman öğretiminin önem taşıdığı, buna bağlı olarak bahsedilen kurumlarda verilen keman eğitiminin yanında keman  ğretim materyalleri ve metotların üretilme gereksinimi doğduğu da söylenebilir.

Türk müziği keman öğretimine yönelik metotlara yönelik bilgiler, Hatipoğlu (2018)'nin "Mustafa Sunar'ın "Alaturka Keman Muallimi" İsimli  ğretim Kaynağının İncelenmesi" başlıklı çalışmasında sunulmuştur. Bu metotların ilki, 19. yüzyıl sonlarında yazılmış Keman  Zafiraki'ye ait "Alaturka Keman Muallimi" isimli kitaptır. Diğer metot ise 1900l  yılların başında Seyyid Yak b Abdülkadir T re tarafından oluşturulan "Us l-i Ta'lim-i Keman" adlı kitaptır. 1921 yılında yayımlanan başka bir metot olan "Alaturka Keman Muallimi" ise Mustafa Sunar'a aittir. Cumhuriyetin ilanından sonra, Türk müziği

keman icrasına yönelik yazılmış metotlar için 1933 yılında Mildan Niyazi tarafından yayımlanmış “Keman Dersleri”, Aydın Nafiz Oran’a ait, Keman Metodu-Türk Müziğinde Keman İcra, Teknik ve Sanatı” adlı kitaplar örnek olarak verilebilir.

2.1.4.2. Türkiye’de Klasik Batı Müziğine Dayalı Keman Öğretimi

Osmanlı Devleti’nde Tanzimat döneminden başlayarak müzik kurumları bünyesinde klasik batı müziğinin ve çalgılarının öğretildiği bilinmektedir. Osmanlı dönemi müzik anlayışındaki batı kültürüne yönelmeye dayalı değişimin, ulaştığı insan sayısına göre yeterli olmadığını belirten Yurtseven ve Sağer (2018), cumhuriyetin ilanından sonra bu değişimin genişleyerek yaygınlaştığından bahsetmişlerdir (s. 129). Bu dönemde müzik eğitimi, farklı ülkelerden getirilen, müzik alanında kendi dönemlerinde tanınan uzmanlar ile verilmiştir.

Cumhuriyetin ilanından sonraki dönem içerisinde müzik alanında genel olarak Macar, Alman ve Rus (Sovyet) uzmanların alana yönelik incelemeleri ve raporlarının bulunduğu görülmektedir. Rusya ile Türkiye’nin erken cumhuriyet dönemi sanat alanındaki ilişkilerin incelendiği makalesinde Lüleci (2014), Türkiye’deki müzik inkılabına destek olmak için Rusya tarafından özel bir komisyon kurulduğunu, ünlü müzisyenlerin Türkiye’de konserler verdiklerini ve sonrasında Türk müzisyen ve besteciler ile ilişkilerinin devam ettiğini belirtmiştir (s. 44-45).

Cumhuriyet dönemi müzik politikaları daha çok klasik batı müzik eğitimine yönelik olsa da geleneksel Türk halk müziğinde derlemelerin yapıldığı da bilinmektedir. Bu derleme çalışmalarında Bela Bartok ve Ahmed Adnan Saygun gibi klasik batı müziği eğitimi almış besteci ve müzisyenlerin görev aldıkları görülmektedir. Bartok ve Saygun tarafından yapılan derleme çalışmalarına yönelik daha ayrıntılı bilgi edinilmesi için Nurtuğ Barışeri (1996)’ne ait “Bela Bartok’un Türkiye’deki Çalışmaları ve Türk Halk Müziği ile Macar Halk Müziği Arasındaki İlişkilerin Araştırılması” başlıklı yüksek lisans tezinden yararlanılabilir.

Türkiye’de klasik batı müziği türünde uzmanlaşmaları amacıyla birçok sanatçı, masrafları devlet tarafından karşılanarak eğitim görmeleri için yurtdışına gönderilmiştir. Bu sanatçılar bestecilik ve çalgı alanlarında eğitim aldıktan sonra ülkelerine dönerek müzik eğitimi kurumlarında öğretmenlik yaparak, Türk müzik eğitiminin şekillenmesi ve niteliğinin artırılmasında rol oynamışlardır.

Cumhuriyet döneminde klasik batı müziği eğitimi almaları amacıyla Ekrem Zeki Ün, Ulvi Cemal Erkin, Cezmi Erinç, Necil Kâzım Akses Hasan Ferit Alnar, Cevad Memduh Altar, Ahmet Adnan Saygun, Halil Bedii Yönetken, Nurullah Şevket Taşkiran ve Bayan Afife gibi müzisyenler Avrupa'nın farklı ülkelerine gönderilmiş ve 1930lu yıllarda Türkiye'ye dönerek farklı eğitim kurumlarında öğretmen olarak görev yapmışlardır (Şahin ve Duman, 2008: 262). Bahsedilen bu sanatçıların eğitim almalarını sağlayan, Mustafa Kemal Atatürk'ün isteği üzerine 1416 sayılı kanunun 1929 yılında yürürlüğe girmesidir. Sonraki yıllarda genişletilen kanunlar ile müzik eğitiminin devlet desteği artırılmış ve "Harika Çocuk Yasası" ile sanat eğitimi alanındaki devlet destekli genişleme devam etmiştir.

Cumhuriyet sonrasında müzik alanında önemli bir gelişme olan ve bu alandaki ihtiyaca yönelik çıkarılan harika çocuk yasaı, dönemin politikası dahilindeki müzik eğitiminin ne denli ciddiyete sahip olduğuna örnektir. Bu yasa ile yaşları çok küçük olmasına rağmen (İdil Biret yedi, Suna Kan dokuz yaşındadır) yetenekleri ile dikkat çeken iki gencin, aileleri ile birlikte yurtdışında eğitim görmelerine imkan sağlanmıştır. 7 Temmuz 1948 yılında çıkan harika çocuk yasanın ardından 1949 yılında eğitim amacıyla keman sanatçısı Suna Kan Roma'ya, piyano sanatçısı İdil Biret ise Paris'e gönderilmiştir. Suna Kan bir süre İtalya'da kalmış, çalışacağı keman öğretmenin vefatından dolayı eğitimine Paris'te devam etmiştir. Eğitiminin ardından henüz 20 yaşındayken Türkiye'ye dönmüştür (Renda, 2016: 34-35; Alpaslan ve Gökdemir, 2019: 290-294; Tunçdemir, 2004: 16-22). Suna Kan, Türkiye Cumhuriyeti'nin yetiştirmiş olduğu önemli keman virtüözü ve solistlerinden biri olarak anılmaktadır. Türkiye'de 1800lerden itibaren keman sanatçılığı ve öğretmenliği ile tanınan isimler, günümüz keman eğitiminin oluşumu ve gelişimi için belirleyici birer etken olarak kabul edilebilir. Kurtaslan (2009b)'ın, Türkiye'deki keman sanatçı ve eğitimcilerinin doğum tarihlerine göre her 10 yıllık süreci bir kuşak olarak grupladığı bilgiler Tablo 3'te sunulmaktadır (s. 424-425).

Tablo 3.
Türkiye’deki Keman Sanatçıları ve Eğitimcileri (Kurtaslan, 2009b: 424-425)

I. Kuşak	Vondra Bey	(?-?)
	Osman Zeki Üngör	(1880-1959)
	Basri Bey	(?-?)
	Vahram Mühendisyan	(1895-1953)
	Ali Sezin	(1897-1950)
	İzzet Nezih Albayrak	(1898-?)
II. Kuşak	Seyfettin Asal	(1901-1955)
	Halil Rıfat Onayman	(1902-1962)
	Mehmet Nuri İrun	(1906-?)
	Cezmi Erinç	(1910-1992)
	Burhan Duyal	(1908-1968)
	Ekrem Zeki Ün	(1910-1987)
III. Kuşak	Orhan Borar	(1910-1983)
	Necdet Remzi Atak	(1911-1972)
	Necip Aşkın	(?-1978)
	Reşat Aksel	(1914-?)
	Fethi Kopuz	(1915-1996)
	Semih Argeşo	(1916-2010)
	Sedat Ediz	(1916-1965)
	Efdal Dölen	(1917-?)

Tablo 3. (devamı)

IV. Kuşak	Erdoğan Saydam	(1921-1982)
	Hamit Alacalıoğlu	(1922-2000)
	Kenan Kutucuoğlu	(1922-2006)
	Orhan Kadam	(1923-?)
	Ulvi Yücelen	(1925-2004)
	İlhan Özsoy	(1925-1985)
	Erdoğan Çaplı	(1926-1979)
	Ermukam Saydam	(1927)
	Haluk Onarır	(1927-?)
	Ayhan Erman	(1928-1999)
V. Kuşak	Edip Günay	(1931-2010)
	Nuri Çeken	(1933-?)
	Atilla Işıksun	(1932-?)
	Ömer Can	(1934)
	Akşit Yücelen	(1935)
	Ergun Tekinsoy	(1936-2001)
	Suna Kan	(1936)
	Ayla Erduran	(1934)
	Gülden Turalı	(1935-2002)
	Ayhan Turan	(1938-2009)
VI. Kuşak	Yusuf Güler Aksöz	(1936)
	Oktay Dalaysel	(1938)
	Saim Akçıl	(1940)
	Gönül Gökdoğan	(1940)
	Cengiz Özkök	(1940)
	Ali Uçan	(1941)
	Hazar Alapınar	(1942)
Engin Eralp	(1942)	

Enver Kapelman (1903-1980), İsmail Aşan (1946), Nuri İyicil (1949-2005), Tunç Ünver (1953), Tayfun Bozok (1955), Reyhan Yücelen (1956), Çiğdem İyicil (1958), Çağır Yücelen (1962), Şafak Alıcioğlu (1965), Tuncay Yılmaz (1966), Cihat Aşkın (1968), Hakan Şensoy (1968), Mehmet Orhan Ahıskal (1968), Ethem Emre Tamer (1969), Ersun Kocaoğlu (?), Özcan Ulucan (1973), Bahar Biricik (1973), Pelin Halkacı Akın (1975), Atilla Aldemir (1975), Hande Özyürek (1976), Esen Kıvrak (1977), Olgu Kızılay (1977), Sevil Ulucan (1981), Eren Kuştan (1985), Ayşen Ulucan (1985), Özgecan Günöz (1986), Deniz Toygür (1988), Önder Baloğlu (1988), Arda Karakaya (1991), Ece Dolu (1994), Yiğit Karataş (1994), Veriko Tchumburidze (1996), Kazım Kaan Alıcioğlu (1999) gibi sanatçılar, solist ve orkestra üyeleri olarak günümüzde tanınan, yarışmalarda ödülleri olan ve Türk keman eğitime etki eden bazı Türk keman sanatçıları ve öğretmenlerindendir.

Türk müziğine bağlı olarak keman eğitiminin Türk sanat müziği türünde, diğer bir ifadeyle klasik Türk müziği türünde öğretim yapan kurumlarda verildiği görölmektedir. Geleneksel Türk halk müziğinin seslendirilmesinde keman çalgısının yaygın olarak kullanılmamasından dolayı, bu müzik türünde mesleki eğitim veren kurumlarda keman öğretimi yapılmamaktadır. Türkiye’de klasik batı müziği türünde keman eğitimi veren kurumların, eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği programları, güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümleri ve konservatuvarlar olduğu bilinmektedir.

Türkiye’de klasik batı müziği türünde, keman öğretimine yönelik yazılmış metotlar bulunsa da araştırmada incelenen ekollerle kıyaslandığında uluslararası keman literatüründe Türk keman ekolünden bahsedilmemektedir. Bu sebepten ötürü Türkiye’de keman öğretimine yönelik klasik batı müziği türünde yazılmış metotlar araştırma kapsamına dahil edilmemiştir. Çalışmada seçili ölkelerdeki okullarda keman öğretiminin incelenmesi ve ölkemiz keman öğretimi ile kıyaslama yapılabilmesi için Türkiye’deki klasik batı müziği temelli keman eğitimi veren konservatuvarların keman öğretim programları dikkate alınmaktadır. Günümüzde yükseköğretim kurumlarına bağlı Türkiye’deki devlet konservatuvarlarına ilişkin bilgiler Tablo 4’te sunulmuştur.

Tablo 4.
Türkiye'deki Devlet Konservatuvarlarına İlişkin Bilgiler

	Üniversite	Türk Müziği	Batı Müziği	Tam Z.	Yarı Z.
1	Adıyaman Üniversitesi	+	+	+	-
2	Adnan Menderes Üniversitesi	+	+	+	-
3	Afyon Kocatepe Üniversitesi	+	+	+	-
4	Akdeniz Üniversitesi	+	+	+	+
5	Anadolu Üniversitesi	+	+	+	+
6	Ankara Üniversitesi	-	+	+	-
7	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	+	-	+	-
8	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi	+	-	+	-
9	Atatürk Üniversitesi	+	-	+	-
10	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	-	+	+	-
11	Çukurova Üniversitesi	-	+	+	+
12	Cumhuriyet Üniversitesi	+	-	+	-
13	Dicle Üniversitesi	+	-	+	-
14	Dokuz Eylül Üniversitesi	-	+	+	-
15	Ege Üniversitesi	+	-	+	-
16	Fırat Üniversitesi	+	-	+	-
17	Gaziantep Üniversitesi	+	-	+	-
18	Giresun Üniversitesi	+	-	+	-
19	Hacettepe Üniversitesi	-	+	+	+
20	Harran Üniversitesi	+	-	+	-
21	İnönü Üniversitesi	+	+	+	-
22	İskenderun Teknik Üniversitesi	-	+	+	-
23	İstanbul Teknik Üniversitesi	+	-	+	+
24	İstanbul Üniversitesi	+	+	+	+
25	Kafkas Üniversitesi	+	+	+	-

Tablo 4. (Devamı)

26	Karabük Üniversitesi (Aktif değil)				
27	Kocaeli Üniversitesi	+	+	+	+
28	Mardin Artuklu Üniversitesi	-	+	+	-
29	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi	+	-	+	-
30	Mersin Üniversitesi	-	+	+	+
31	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	-	+	+	+
32	Mustafa Kemal Üniversitesi	+	-	+	-
33	Necmettin Erbakan Üniversitesi	+	-	+	-
34	Niğde Ömer Hâlisdemir Üniversitesi	+	-	+	-
35	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	+	-	+	-
36	Sakarya Üniversitesi	+	-	+	-
37	Selçuk Üniversitesi	+	-	+	-
38	Süleyman Demirel Üniversitesi	+	+	+	-
39	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi	+	-	+	-
40	Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi	+	-	+	-
41	Trabzon Üniversitesi	+	+	+	-
42	Trakya Üniversitesi	-	+	+	-
43	Uludağ Üniversitesi	+	+	+	+
44	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi	+	-	+	-
45	Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi	-	+	+	-

2.1.5. Konservatuarların Günümüzdeki Keman Programları

Çalışmada örneklem olarak belirlenen okullar ve dört keman ekolünün bulunduğu ülkelerde uygulanan özel yetenek giriş sınavları ve öğretim programlarına ilişkin bilgiler aşağıda sunulmuştur.

2.1.5.1. Türkiye

Türkiye'deki konservatuarların tam zamanlı ve yarı zamanlı olmak üzere iki ayrı program sunduğu görülmektedir. Araştırmada yalnızca lisans düzeyinde tam zamanlı öğretime ilişkin bilgiler bulunmaktadır. Türkiye'deki konservatuarların yaylı çalgılar anasanat dalı keman programı lisans öğretim planlarına örnek olması amacıyla Mimar

Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı'nın yaylı çalgılar anasanat dalı öğretim planı aşağıda sunulmuştur.

Tablo 5.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı I. Dönem Öğretim Planı

1. DÖNEM					
Zorunlu Dersler					
Ders Kodu	Ders adı	T	U	AKTS	
YAY101	Dal Çalgısı I	2		4	
YAY103	Oda Müziği I	2		3	
KNS125	Orkestra I	2		3	
KNS107	Armoni I	2		2	
KNS109	Müzik Formları I	2		2	
YBD001	İngilizce I / Almanca I	2		2	
TUR 001	Türk Dili I	2		2	
KNS101	Düşünce Tarihi I	2		2	
YAY113	Deş. ve Ork. Rep.I	1		2	
YAY115	Yac. Yap. ve Onar. I	1		2	
YAY115	Deşifraj I	1		2	
YAY117	Korrepetisyon I	1		2	
KNS101	Düşünce Tarihi I	2		2	
KNS103	Güzel Sanatlar I	1		2	
Ortak zorunlu ders kredi toplamı :				4	
Zorunlu ders kredi toplamı :				26	
TOPLAM AKTS :				30	

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı'nın I. döneme ait öğretim planı incelendiğinde, en yüksek AKTS kredisinin Dal Çalgısı I dersine ait olduğu, Oda Müziği I ve Orkestra I derslerinin 3'er AKTS kredisi ile sonraki yüksek krediye sahip dersler olduğu görülmektedir. Buna göre öğrencinin ana çalgısını kullanarak yaptığı derslerin en yüksek AKTS kredisine sahip dersler olduğu görülmektedir.

Tablo 6.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı II. Dönem Öğretim Planı

2. DÖNEM					
Zorunlu Dersler					
Ders Kodu	Ders adı	T	U	AKTS	
YAY102	Dal Çalgısı II	2		4	
YAY104	Oda Müziği II	2		3	
KNS126	Orkestra II	2		3	
KNS108	Armoni II	2		2	
KNS110	Müzik Formları II	2		2	
YBD002	İngilizce II / Almanca II	2		2	
TUR 002	Türk Dili II	2		2	
KNS102	Düşünce Tarihi I	2		2	
YAY114	Deş. ve Ork. Rep.II	1		2	
YAY116	Yac. Yap. ve Onar. II	1		2	
YAY118	Deşifraj II	1		2	
YAY118	Korrepetisyon I	1		2	
KNS102	Düşünce Tarihi II	2		2	
KNS104	Güzel Sanatlar II	1		2	
Ortak zorunlu ders kredi toplamı :				4	
Zorunlu ders kredi toplamı :				26	
TOPLAM AKTS :				30	

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı'nın II. döneme ait öğretim planı incelendiğinde, en yüksek AKTS kredisinin Dal Çalgısı II dersine ait olduğu, Oda Müziği II ve Orkestra II derslerinin 3'er AKTS kredisi ile sonraki yüksek krediye sahip dersler olduğu, bahsedilen derslerin haftada iki saat işlendiği görülmektedir. Buna göre öğrencinin ana çalgısını kullanarak yaptığı derslerin en yüksek AKTS kredisine sahip dersler olduğu görülmektedir. Genel olarak birinci yıl öğretim planı incelendiğinde, çalgı ile işlenen derslerin, teorik derslerden daha yüksek AKTS kredi değerine sahip olduğu, çalgı ile işlenen Deşifraj I, Deşifraj II, Korrepetisyon I ve Korrepetisyon II derslerinin ise diğer dönemlerden farklı olarak zorunlu dersler arasında olduğu, haftada bir saat işlendiği ve teorik dersler ile aynı AKTS kredi değerine sahip olduğu görülmektedir.

Tablo 7.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı III. Dönem Öğretim Planı

3. DÖNEM				
Zorunlu Dersler				
Ders Kodu	Ders adı	T	U	AKTS
YAY201	Dal Çalgısı III	2	0	4
YAY203	Oda Müziği III	2	0	3
KNS225	Orkestra III	6	0	3
KNS207	Armoni III	2	0	2
KNS209	Müzik Formları III	2	0	2
KNS211	Müzik Tarihi III	2	0	2
YBD003	İngilizce III / Almanca III	2	0	2
İNK001	Atatürk İlk ve. İnk. I	2	0	2
Seçmeli Dersler				
Ders Kodu	Ders adı	T	U	AKTS
YAY213	Deş. ve Ork. Rep.III	1	0	2
YAY215	Yac. Yap. ve Onar. III	1	0	2
YAY217	Korrepetisyon III	1	0	2
KNS201	Düşünce Tarihi III	2	0	2
KNS203	Güzel Sanatlar III	1	0	2
Ortak zorunlu ders kredi toplamı :				4
Zorunlu ders kredi toplamı :				16
Alınması önerilen seçmeli ders kredi toplamı :				10
TOPLAM AKTS :				30

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı'nın III. döneme ait öğretim planı incelendiğinde, en yüksek AKTS kredisinin Dal Çalgısı III dersine ait olduğu, Oda Müziği III ve Orkestra III derslerinin 3'er AKTS kredisi ile sonraki yüksek krediye sahip dersler olduğu, orkestra dersinin bu dönemden başlayarak haftada altı saat işlendiği görülmektedir. III. dönemden başlayarak VIII. döneme kadar korrepetisyon derslerinin seçmeli ders olarak öğretim programında olduğu görülmektedir.

Tablo 8.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı IV. Dönem Öğretim Planı

4. DÖNEM				
Zorunlu Dersler				
Ders Kodu	Ders adı	T	U	AKTS
YAY202	Dal Çalgısı IV	2	0	4
YAY204	Oda Müziği IV	2	0	3
KNS226	Orkestra IV	6	0	3
KNS208	Armoni IV	2	0	2
KNS210	Müzik Formları IV	2	0	2
KNS212	Müzik Tarihi IV	2	0	2
YBD004	İngilizce IV / Almanca IV	2	0	2
İNK002	Atatürk İlk. ve İnk. II	2	0	2
Seçmeli Dersler				
Ders Kodu	Ders adı	T	U	AKTS
YAY214	Deş. ve Ork. Rep.IV	1	0	2
YAY216	Yac. Yap. ve Onar. IV	1	0	2
YAY218	Korrepetisyon IV	1	0	2
KNS202	Düşünce Tarihi IV	2	0	2
KNS204	Güzel Sanatlar IV	1	0	2
Ortak zorunlu ders kredi toplamı :				4
Zorunlu ders kredi toplamı :				16
Alınması önerilen seçmeli ders kredi toplamı :				10
TOPLAM AKTS :				30

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı'nın IV. döneme ait öğretim planı incelendiğinde, en yüksek AKTS kredisinin Dal Çalgısı IV dersine ait olduğu, Oda Müziği IV ve Orkestra IV derslerinin 3'er AKTS kredisi ile sonraki yüksek krediye sahip dersler olduğu görülmektedir. Haftalık ders saatinin en fazla olduğu dersin Orkestra IV dersi olduğu tabloda belirtilmiştir.

Tablo 9.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı V. Dönem Öğretim Planı

5. DÖNEM					
Zorunlu Dersler					
Ders Kodu	Ders adı	T	U	AKTS	
YAY301	Dal Çalgısı V	2	0	7	
YAY303	Oda Müziği V	2	0	4	
KNS325	Orkestra V	6	0	3	
KNS309	Müzik Formları V	2	0	2	
KNS311	Müzik Tarihi V	2		2	
Seçmeli Dersler					
Ders Kodu	Ders adı	T	U	AKTS	
YAY313	Deş. ve Ork. Rep.V	1	0	2	
YAY317	Korrepetisyon V	1	0	2	
YAY319	Viyola I	2	0	2	
YAY335	Ses Eğitimi I	1	0	2	
YAY337	Dans I	1	0	2	
KNS317	Geleneksel Türk Müziği I	2	0	2	
KNS305	Estetik I	2	0	2	
Ortak zorunlu ders kredi toplamı :				0	
Zorunlu ders kredi toplamı :				18	
Alınması önerilen seçmeli ders kredi toplamı :				12	
TOPLAM AKTS :				30	

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı'nın V. döneme ait öğretim planı incelendiğinde, en yüksek AKTS kredisinin Dal Çalgısı V dersine ait olduğu, Oda Müziği V dersinin 4 ve Orkestra V dersinin 3 AKTS kredisi ile sonraki yüksek krediye sahip dersler olduğu görülmektedir. V. dönemde AKTS kredi değeri artan Dal Çalgısı V dersinin 7 AKTS kredi değerinde olduğu tabloda belirtilmiştir. Haftalık ders saatinin en fazla olduğu dersin Orkestra V dersi olduğu tabloda belirtilmiştir.

Tablo 10.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı VI. Dönem Öğretim Planı

6. DÖNEM				
Zorunlu Dersler				
Ders Kodu	Ders adı	T	U	AKTS
YAY302	Dal Çalgısı VI	2	0	7
YAY304	Oda Müziği VI	2	0	4
KNS326	Orkestra VI	6	0	3
KNS310	Müzik Formları VI	2	0	2
KNS312	Müzik Tarihi VI	2	0	2
Seçmeli Dersler				
Ders Kodu	Ders adı	T	U	AKTS
YAY314	Deş. ve Ork. Rep.VI	1	0	2
YAY318	Korrepetisyon VI	1	0	2
YAY320	Viyola II	2	0	2
YAY336	Ses Eğitimi II	1	0	2
YAY338	Dans II	1	0	2
KNS318	Geleneksel Türk Müziği II	2	0	2
KNS306	Estetik II	2	0	2
Ortak zorunlu ders kredi toplamı :				0
Zorunlu ders kredi toplamı :				18
Alınması önerilen seçmeli ders kredi toplamı :				12
Alınması önerilen seçmeli ders kredi toplamı :				0
TOPLAM AKTS :				30

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı'nın VI. döneme ait öğretim planı incelendiğinde, en yüksek AKTS kredisinin Dal Çalgısı VI dersine ait olduğu, Oda Müziği VI dersinin 4 ve Orkestra VI dersinin 3 AKTS kredisi ile sonraki yüksek krediye sahip dersler olduğu görülmektedir. Haftalık ders saatinin en fazla olduğu dersin Orkestra VI dersi olduğu tabloda belirtilmiştir.

Tablo 11.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı VII. Dönem Öğretim Planı

7. DÖNEM				
Zorunlu Dersler				
Ders Kodu	Ders adı	T	U	AKTS
YAY401	Dal Çalgısı VII	3	0	11
YAY403	Oda Müziği VII	2	0	4
KNS427	Orkestra VII	6	0	3
Seçmeli Dersler				
Ders Kodu	Ders adı	T	U	AKTS
YAY413	Deş. ve Ork. Rep.VII	1	0	2
YAY417	Korrepetisyon VII	1	0	2
YAY435	Ses Eğitimi III	1	0	2
YAY437	Dans III	1	0	2
KNS415	Çağdaş Müzik ve Çağdaş Türk Müziği I	1	0	2
KNS405	Estetik III	2	0	2
Ortak zorunlu ders kredi toplamı :				0
Zorunlu ders kredi toplamı :				18
Alınması önerilen seçmeli ders kredi toplamı :				12
Alınması önerilen seçmeli ders kredi toplamı :				0
TOPLAM AKTS :				30

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı'nın VII. döneme ait öğretim planı incelendiğinde, en yüksek AKTS kredisinin Dal Çalgısı VII dersine ait olduğu, Oda Müziği VII dersinin 4 ve Orkestra VI dersinin 3 AKTS kredisi ile sonraki yüksek krediye sahip dersler olduğu görülmektedir. Haftalık ders saatinin en fazla olduğu dersin Orkestra VII dersi olduğu tabloda belirtilmiştir. VII. dönemde AKTS kredi değeri artan Dal Çalgısı VII dersinin 11 AKTS kredi değerinde olduğu tabloda belirtilmiştir.

Tablo 12.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı VIII. Dönem Öğretim Planı

8. DÖNEM					
Zorunlu Dersler					
Ders Kodu	Ders adı	T	U	AKTS	
YAY499	Dal Çalgısı VIII (Diploma Çalışması)	3	0	11	
YAY404	Oda Müziği VIII	2	0	4	
KNS428	Orkestra VIII	6	0	3	
Seçmeli Dersler					
Ders Kodu	Ders adı	T	U	AKTS	
YAY414	Deş. ve Ork. Rep.VIII	1	0	2	
YAY418	Korrepetisyon VIII	1	0	2	
YAY436	Ses Eğitimi IV	1	0	2	
YAY438	Dans IV	1	0	2	
KNS416	Çağdaş Müzik ve Çağdaş Türk Müziği II	1	0	2	
KNS406	Estetik IV	2	0	2	
Ortak zorunlu ders kredi toplamı :				0	
Zorunlu ders kredi toplamı :				18	
Alınması önerilen seçmeli ders kredi toplamı :				12	
Alınması önerilen seçmeli ders kredi toplamı :				0	
TOPLAM AKTS :				30	

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı'nın VIII. döneme ait öğretim planı incelendiğinde, en yüksek AKTS kredisinin Dal Çalgısı VIII dersine ait olduğu, Oda Müziği VIII dersinin 4 ve Orkestra VII dersinin 3 AKTS kredisi ile sonraki yüksek krediye sahip dersler olduğu görülmektedir. Haftalık ders saatinin en fazla olduğu dersin Orkestra VIII dersi olduğu ve Dal Çalgısı VIII dersinin 11 AKTS kredi değerinde olduğu tabloda belirtilmiştir. Son eğitim-öğretim döneminde öğrencilerden mezuniyet konseri olarak resital verilmesi istenmektedir.

Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda uygulanan lisans giriş özel yetenek sınavına ilişkin detaylı bir bilgiye ulaşılamadığından, bu sınav ile ilgili bilgiler, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan alınmıştır. Özel yetenek giriş sınavının müzikal duyuş sınavı, uygulama/performans sınavı ve genel teori sınavı olmak üç aşamada yapıldığı belirtilmiştir. Yaylı çalgılar anasanat dalı keman programı için giriş sınavında çift sesli bir etüt, J.S.Bach'a ait solo sonat veya partita eserlerinden bir bölüm, yavaş ve hızlı bölümler olmak üzere iki bölümünün seslendirileceği piyano eşlikli sonat

ve seçilen bir konçertonun 1. veya 2. ve 3. Bölümlerinin seslendirilmesi beklenmektedir. Sınava ilişkin puanlama ise aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Tablo 13.

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Lisans Düzeyi Keman Programı Özel Yetenek Giriş Sınavı Puanları.

Açıklama	Toplam Puan
Etüd	10
Bach solo sonat/partita/süit	25
Piyanolu sonat	25
Konçerto	40
Toplam	100

2.1.5.2. İtalya

İtalya'daki konservatuvarların müzik bölümü keman programları incelendiğinde üç düzeyde keman eğitimi verildiği görülmektedir. Bunlar “Pre-academic Courses”, “1. ve 2. Level Academic Diploma Courses” şeklindedir. Conservatorio di Milano'ya ait birinci düzey akademik keman öğretim programı incelendiğinde üç yıllık, ikinci düzeyde ise iki yıllık bir eğitim sunulduğu görülmektedir.

Lisans özel yetenek giriş sınavının çalgı sınavında, bir besteciden en fazla iki olmak üzere etüt veya kapris türünde üç eser seslendirilmesi istenmektedir. Etüt veya kaprisler belirlenirken Alard, Locatelli, Kreutzer, Paganini, Rode, Dont (Op. 35), Gaviniés, Fiorillo, Sivori, Spohr, Vieuxtemps veya Wieniawski'ye ait kitaplardan seçilmesi istenmektedir. Sınavda istenen diğer kriter olarak, en az 15 dakikalık piyano eşlikli, orkestra eşlikli veya solo çalınan bir eser seslendirilmesi gerekmektedir. Dizi ve arpej çalışmalarına yönelik iki seçenek sunulan sınavın ilk seçeneği, üç ayrı tonda üçlü ve beşli arpejleri ile birlikte üç oktavlık dizilerin detaş ve legato yay teknikleri ile seslendirilmesi istenmektedir. Diğer seçenek ise iki oktavlık bir dizinin detaş ve legato yay teknikleri kullanılarak üçlü, beşli ve oktav çift sesleri ile seslendirilmesidir. J. S. Bach'a ait keman için yazılmış solo sonat veya partita eserlerinden farklı hızlardaki iki bölüm ve son olarak sınav jürisi tarafından belirlenen kısa bir eserin seslendirilmesi istenmektedir. Bu sınavdan öğrencilerin en az 70 puan alma şartı bulunmaktadır (<http://www.consmilano.it/site/index.php?s=415>).

Conservatorio di Milano lisans düzeyi keman programı öğretim planına ulaşılamamasından dolayı Conservatorio di Musica Giuseppe Martucci Salerno'nun keman programı öğretim planına aşağıdaki tablolarda yer verilmiştir.

Tablo 14.

Conservatorio di Musica Giuseppe Martucci Salerno Keman Programı I. Yıl Öğretim Planı

First Year					
Discipline	Credits	Exam	Hours	Guy	Type of educational activity
Sung reading, intonation and rhythm	4	X	30	G	Basic educational activities
Piano practice	4		20	THE	Basic educational activities
History and historiography of music	5	X	30	C	Basic educational activities
Choral formation	3		30	C	Basic educational activities
Performance Practices and Repertoires: Violin	21	X	40	THE	Characterizing training activities
Chamber music	5		30	G	Characterizing training activities
Fundamentals of history and technology of the instrument: violin Fundamentals of history and technology of the instrument: violin	3	X	20	C	Related or supplementary training activities
Instrumental teaching methodology: violin Methodology of instrumental teaching: violin	4	X	20	G	Related or supplementary training activities
Musical word processing and computerized music publishing	3	X	30	C	Further training activities
Community foreign language	2		20	C	Educational activities related to the foreign language
Student's choice	6				Training activities chosen by the student

Conservatorio di Musica Giuseppe Martucci Salerno keman programının I. yılına ait öğretim planı incelendiğinde, en yüksek kredi ve ders saatine sahip dersin Performance Practices and Repertoires: Violin dersi olduğu görülmektedir. Sonraki ders saati fazla olan dersler incelendiğinde oda müziği, müzik tarihi, müziksel işitme ve koro dersleri olduğu görülmektedir. Çalgı dersinin ilk yılda ağırlıklı olarak işlendiği ve bu dersin yanında çalgı tarihi ve teknolojisi, çalgı öğretimi gibi derslerin de bulunduğu, ilk yıl öğretim planında orkestra dersinin bulunmadığı görülmektedir.

Tablo 15.

Conservatorio di Musica Giuseppe Martucci Salerno Keman Programı II. Yıl Öğretim Planı

Second Year					
Discipline	Credits	Exam	Hours	Guy	Type of educational activity
Music theory	4	X	40	G	Basic educational activities
Theories and techniques of harmony	5		30	G	Basic educational activities
Piano practice	4	X	20	THE	Basic educational activities
History and historiography of music	5	X	40	C	Basic educational activities
Performance practices and repertoires: violin	21	X	40	THE	Characterizing training activities
Ensemble music for string instruments	6	X	30	G	Characterizing training activities
Orchestral formation	2		30	C	Characterizing training activities
Chamber music	5	X	30	G	Characterizing training activities
Community foreign language	2	X	20	C	Educational activities related to the foreign language
Student's choice	6				Training activities chosen by the student

Conservatorio di Musica Giuseppe Martucci Salerno keman programının II. yılına ait öğretim planı incelendiğinde en yüksek kredi ve saate sahip dersin Performance Practices and Repertoires: Violin dersi olduğu görülmektedir. İkinci yılda öğretim planına orkestra, armoni teknik ve teorisi, eser/form analizi, müzik teorisi ve yaylı çalgılar için birlikte çalma derslerinin eklendiği, müziksel işitme dersi ile çalgı öğretimi derslerinin kaldırıldığı görülmektedir.

Tablo 16.

Conservatorio di Musica Giuseppe Martucci Salerno Keman Programı III. Yıl Öğretim Planı

Third Year					
Discipline	Credits	Exam	Hours	Guy	Type of educational activity
Theories and techniques of harmony	5	X	30	G	Basic educational activities
Analysis of compositional forms	2	X	20	G	Basic educational activities
Performance practices and repertoires: violin	25	X	40	THE	Characterizing training activities
Ensemble music for string instruments	6	X	30	G	Characterizing training activities
Orchestral formation	2		30	C	Characterizing training activities
Chamber music	5	X	30	G	Characterizing training activities
Student's choice	6				Training activities chosen by the student
Final test	9	X	0		Educational activities related to the final exam

Conservatorio di Musica Giuseppe Martucci Salerno keman programının III. yılına ait öğretim planı incelendiğinden en yüksek kredi ve saate sahip dersin, önceki yıllara kıyasla kredisi artan Performance Practices and Repertoires: Violin dersi olduğu görülmektedir. Ders sayısının azaldığı III. yılda bitirme sınavının bulunduğu ve 9 krediye sahip olduğu, müzik teorisi, piyano ve müzik tarihi derslerinin bu yıl öğretim planında bulunmadığına ilişkin bilgiler Tablo 16'da sunulmuştur.

2.1.5.3. Almanya

Almanya'daki müzik okullarının keman programlarının giriş sınavlarına örnek olarak Hochschule Für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy'nin lisans özel yetenek giriş sınavı koşulları incelenmiştir. Öğrencilerin lisans eēitimi alabilmeleri için birinci yarıyılıda en fazla 25, beşinci yarıyılıda en fazla 27 yaşında olma koşulu bulunmaktadır. Keman programı lisans düzeyi özel yetenek giriş sınavında öğrencilerden,

- J. S. Bach'a ait keman için yazılmış solo sonat ve partita eserlerinden en az bir bölüm,
- Beriot, Bruch, Kabalewski, Lalo, Rode, Saint-Sans, Spohr veya Vieuxtemps'a ait konertolardan biri veya eřdeēer zorlukta bir konçertonun birinci bölümü ya da ikinci ve üçüncü bölümü,
- Küçük formlu, mümkünse aēdař dönemde yazılmış serbest bir eser seslendirmeleri istenmektedir (<https://www.hmt-leipzig.de/en/home/bewerber/aufnahmebedingungen>).

Hochschule Für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy'ye ait lisans düzeyi yaylı algılar/arp anasanat dalı ğretim planı Tablo 17'deki gibidir.

Tablo 17.
Hochschule Für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Yaylı Çalgılar/Arp Anasanat Dalı Lisans I. ve II. Yıl Öğretim Planı

Module-No.	Module Description	Subject	HPW per Semester				CP	Modes of Teaching	Modes of Exam	Comments		
			1	2	3	4						
ST 101	Instrumental Main subject Complex I	Main subject (except Harp)	1,5	1,5			33,0	II	PME	Students Recital in Class and Technique Examination		
		Solo Accompaniment (except Harp)	0,75	0,75			2,5	II				
		Main subject: Harp	1,5	1,5			35,5	II				
ST 107	Chamber Music and Orchestra I	Orchestra or Ensemble		2,5			2,0	GI	CoA			
		Orchestral Studies (except Harp)	0,75	0,75			2,0	GI	CoA			
		Orchestral Studies for Harp	0,25	0,25			2,0	II	CoA			
AMP 101	General-Musical Practice I	Required Subject Piano	1	1			6,0	II	CoA			
		Music History overview	2	2			2,0	L				
		Music History overview	1	1			3,0	E		PME, CoA	Two written exams	
MWT 101	Basic Module Musicology I Music Theory I	Harmony and Counterpoint	1	1			4,0	GI	PME	Oral examination		
		Ear Training	1	1			2,0	GI				
		Mobile Subjects*										
		Organology	2				1,5	L		PME	Oral examination	
		Study of Musical Forms	2				1,5	L		PME	Written examination	
		Form Analysis	1				1,5	S		PME	Oral examination	
		Contemporary Music	0,75				1,5	E		CoA		
				x				2,0				
		ST 115	Obligatory Elective Subjects			1,5	1,5					
		ST 102	Instrumental Main subject Complex II	Main subject (except Harp)			0,75	0,75	30,0	II	PME	Students Recital in class and Basic repertoire examination
Solo Accompaniment (except Harp)					1,5	1,5	1,5	II				
Main subject: Harp					1,5	1,5	31,5	II				
ST 108	Orchestra II	Orchestra or Ensemble		2,5	2,5	4,0	GI		CoA			
		Orchestral Studies (except Harp)		0,75	0,75	2,0	GI		CoA			
		Orchestral Studies for Harp		0,25	0,25	2,0	II		CoA			
ST 126	Chamber Music I	Chamber Music	1	1	1	4,0	GI	CoA	Concert			
AMP 102	General-Musical Practice II	Required Subject Piano	1	1	1	6,0	II		ME	Artistic-applied examination		
		Music History overview	2	2	2	2,0	L					
		Music History overview	1	1	1	3,0	E			PME, CoA	Two written exams	
MWT 102	Basic Module Musicology I Music Theory II	Harmony and Counterpoint	1	1	1	4,0	GI					
		Ear Training	1	1	1	2,0	GI			PME	Written and oral examination (U2)	
		Mobile Subjects*			x							
							1,5					

Tablo 17’de Hochschule Für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy lisans düzeyi yaylı çalgılar/arp anasanat dalı I. ve II. yıl öğretim programı incelendiğinde, birinci ve ikinci dönemde 33, üçüncü ve dördüncü dönemde 30 kredi ile en yüksek kredi değerine sahip dersin ana çalgı dersi olduğu görülmektedir.

Birinci yıl öğretim programında bulunmayan oda müziği dersinin ikinci yıldan başlayarak program kapsamında bulunduğu, orkestra dersinin ise birinci yılın ikinci döneminde başlatıldığı ve son döneme kadar sürdüğü görülmektedir. Teorik dersler olan armoni ve kontrpuan dersinin ilk dönemden başlayıp üçüncü yıla kadar sürdüğü, form analizi dersinin yalnızca bir dönem öğretim planında bulunduğu bilgileri Tablo 18’de sunulmuştur.



Tablo 18.
Hochschule Für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Yaylı Çalgılar/Arp Anasanat Dalı Lisans III. ve IV. Yıl Öğretim Planı

Module-No.	Module Description	Subject	HPW per Semester					Modes of Teaching		Modes of Exam	Comments
			5	6	7	8	CP				
ST 103	Instrumental Main subject III	Main subject (except Harp) Solo Accompaniment (except Harp) Main subject: Harp	1,5 0,75 1,5					12,0 1,0 13,0	II II II	CoA	
ST 109	Orchestra III	Orchestra or Ensemble Orchestral Studies (except Harp) Orchestral Studies for Harp	2,5 0,75 0,25					1,0 1,0 2,0	GI GI II	CoA CoA CoA	Concert
ST 127	Chamber Music II	Chamber music	1					2,0	GI	CoA	
ST 113	Methodology I	Methodology	2					2,0	L	CoA	Oral examination or presentation with
MWT 103	Consolidation Module Musicology I Music Theory I	Musicology Harmony and Counterpoint Ear Training Mobile Subjects*	2 1 1 x					1,5 2,0 1,0 1,5	S GI GI II	PME CoA CoA	
ST 104	Instrumental Main subject IV	Main subject (except Harp) Solo Accompaniment (except Harp) Main subject: Harp	1,5 0,75 1,5					12,0 1,0 13,0	II II II	CoA	
ST 110	Orchestra IV	Orchestra or Ensemble Orchestral Studies (except Harp) Orchestral Studies for Harp	2,5 0,75 0,25					2,0 1,0 1,0	GI GI II	CoA CoA CoA	
ST 128	Chamber Music III	Chamber Music	1					2,0	GI	CoA	Concert
ST 114	Methodology II	Methodology	2					2,0	L	ME	Written examination, seminar paper Oral examination or presentation
MWT 104	Consolidation Module Musicology I Music Theory II	Musicology Harmony and Counterpoint Ear Training Mobile Subjects*	2 1 1 x					1,5 2,0 1,0 1,5	S GI GI II	PME PME PME PME	Written and oral examination Written and oral examination (M1)
ST 115	Obligatory Elective Subjects	Mobile Subjects*	x					1,5 8,0			
ST 105	Instrumental Main subject Complex V	Main subject (except Harp) Solo Accompaniment (except Harp) Main subject: Harp	1,5 0,75 1,5					16,0 1,0 17,0	II II II	ME	Concert
ST 111	Orchestra V	Orchestra or Ensemble Orchestral Studies (except Harp) Orchestral Studies for Harp	2,5 0,75 0,25					2,0 1,0 1,0	GI GI II	CoA CoA CoA	
ST 129	Chamber Music IV	Chamber Music	1					2,0	GI	CoA	Concert
ST 106	Instrumental Main subject Complex VI	Main subject (except Harp) Solo Accompaniment (except Harp) Main subject: Harp	1,5 0,75 1,5					17,0 1,0 18,0	II II II	ME	Repertoire examination
ST 112	Chamber Music and Orchestra VI	Orchestra or Ensemble	2,5					2,0	GI	CoA	
ST 115	Obligatory Elective Subjects		x					12,0			
ST 121	Bachelor Thesis		x					6,0			

Tablo 18’de Hochschule Für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy lisans düzeyi yaylı çalgılar/arp anasanat dalı III. ve IV. yıl öğretim programı incelendiğinde üçüncü yıl 12, yedinci dönem 16 ve sekizinci dönem 17 kredi değeri ile en yüksek kredisi bulunan dersin ana çalgı dersi olduğu görülmektedir. Yedinci ve sekizinci dönem derslerinin sayıca azlığı dikkat çekmekte olup, yedinci dönem olan oda müziği dersinin son dönemde bulunmadığı, sekizinci dönemde ana çalgı, orkestra, seçmeli ders ve lisans bitirme tezi derslerinin bulunduğu görülmektedir. Öğretim programı incelendiğinde lisans düzeyi keman programında tüm dönemler içerisinde kredi bakımından en yüksek değere sahip dersin ana çalgı dersi olduğu gözlenmektedir.

2.1.5.4. Fransa

Fransa’daki konservatuarların müzik bölümleri incelendiğinde lisans düzeyi keman programının üç yıllık bir süreci kapsadığı görülmektedir. Lisans düzeyi özel yetenek giriş sınavlarına örnek olması amacıyla Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon’a ait 2018 yılındaki özel yetenek giriş sınavına yönelik bilgilere yer verilmiştir. Keman programına başvuran öğrenci adaylardan W. A. Mozart’ın K216, K218 veya K219 eserlerinden birini veya J. Haydn’in sol majör veya do majör konçertolarından birini ezberden çalmaları istenmektedir. Bununla birlikte J. S. Bach’ın 3 numaralı partita eserinin 1. ve 2. Minuet bölümleri veya 1 numaralı Partita eserinin Sarabande ve Double bölümlerinin seslendirilmesi istenmektedir. J. Dont Op.35 kitabından 4 numaralı kapris, H. Vieuxtemps’in 5 numaralı keman konçertosunun tüm bölümlerinin kadans bölümü olmadan çalınması istenmektedir (<http://www.cnsmd-lyon.fr/wp-content/uploads/2018/12/Annales-Concours-CNSMDL-2018-.pdf>).

Lisans eğitimi alacak öğrenciler için yaş sınırı belirtilen konservatuarlarda giriş için farklı yaş aralıkları istendiği, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris’te öğrenci adayların 22 yaşın altında olma koşulu bulunduğu Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon’da ise öğrencilerin en az 16, en fazla 29 yaşında olma koşulu olduğu, görülmektedir (<http://www.cnsmd-lyon.fr/en-2/students/admission-to-music-departments>). Fransa’daki konservatuarların üç yıllık eğitim planının incelenebilmesi amacıyla örnek olarak sunulan Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris okulunun öğretim planı Tablo 19’deki gibidir (http://www.conservatoiredeparis.fr/uploads/tx_sacparisblocs/ects_anglais_02.pdf).

Tablo 19.
Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris Keman Programı Öğretim Planı

Année	semestre 1						semestre 2							
	UE	Disciplines	Durée hebdo	Travail personnel	Enseign.	Modalités d'évaluation	ECTS	UE	Disciplines	Durée hebdo	Travail personnel	Enseign.	Modalités d'évaluation	ECTS
1er cycle 1ère année	UE1	Instrument	1,5	34,5	Ind.	CC	17	UE1	Instrument	1,5	35	Ind.	Contrôle 1	17,5
	UE2	Formation Musicale	3	1	Coll. + Ind.	CC	2	UE2	Formation Musicale	3	1	Coll. + Ind.	écrit+oral	2
		Analyse	3	1	Coll.	CC	2		Analyse	3	1	Coll.	écrit	2
		Histoire de la Musique (initiation)	1	1	coll.	CC	1		Histoire de la Musique (initiation)	1	1	coll.	écrit	1
		Lecture à vue	3	1	Coll. + Ind.	examen	2		Lecture à vue	3	1	Coll. + Ind.	examen	2
		Musique de chambre	2	2	Coll.	concerts	2		Musique de chambre	2	2	Coll.	concerts	2
	Orchestre	3	2	Coll.	concerts	2		Orchestre	3	2	Coll.	concerts	2	
	Langue vivante	1	0,5	Coll.	CC	0,5		Langue vivante	1	0,5	Coll.	écrit+oral	0,5	
	Connaissance du contexte professionnel	1	0	Conf.	Attestation	0,5								
	UE3	Discipline complémentaire optionnelle	1	1	Coll. ou Ind.	-	1	UE3	Discipline complémentaire optionnelle	1	1	Coll. ou Ind.	examen	1
		TOTAL	19,5	44			30		TOTAL	18,5	44,5			30
1er cycle 2ème année	UE1	Instrument	1,5	35	Ind.	CC	18	UE1	Instrument	1,5	35	Ind.	Contrôle 2	18,5
	UE2	Analyse	3	1	Coll.	CC	2	UE2	Analyse	3	1	Coll.	écrit	2
		Formation Musicale	3	1	Coll. + Ind.	CC	2		Formation Musicale	3	1	Coll. + Ind.	écrit+oral	2
		Lecture à vue	3	1	Coll. + Ind.	examen	2		Lecture à vue	3	1	Coll. + Ind.	examen	2
		Musique de chambre	2	2	Coll.	concerts	2		Musique de chambre	2	2	Coll.	concerts	2
		Orchestre	3	1	Coll.	concerts	2		Orchestre	3	1	Coll.	concerts	2
	Connaissance du contexte professionnel	1	0	Conf.	Attestation	0,5								
	Langue vivante	1	0,5	Coll.	CC	0,5		Langue vivante	1	0,5	Coll.	CC	0,5	
	UE3	Discipline complémentaire optionnelle	1	1	Coll. ou Ind.	-	1	UE3	Discipline complémentaire optionnelle	1	1	Coll. ou Ind.	examen	1
		TOTAL	18,5	42,5			30		TOTAL	17,5	42,5			30
1er cycle 3ème année	UE1	Instrument	1,5	38	Ind.	CC	21,5	UE1	Instrument	1,5	38	Ind.	Contrôle 3	21,5
	UE2	Musique de chambre	2	2	Coll.	concerts	2	UE2	Musique de chambre	2	2	Coll.	concerts	2
		Orchestre	3	2	Coll.	concerts	4		Orchestre	3	2	Coll.	concerts	4
		Langue vivante	1	0,5	Coll.	CC	0,5		Langue vivante	1	0,5	Coll.	CC	0,5
	UE3	Mise en situation professionnelle				-	2	UE3	Mise en situation professionnelle				-	2
		TOTAL	7,5	42,5			30		TOTAL	7,5	42,5			30

Tablo 19'daki Conservatoire National Superieur de Musique et de Danse de Paris'e ait keman programı öğretim planı incelendiğinde kredi değerleri açısından tüm dönemlerde çalgı dersinin en yüksek kredi değerlerine sahip olduğu görülmektedir. Öğretim planına göre çalgı dersibirinci yarıyıda 17, ikinci yarıyıda 17,5, üçüncü yarıyıda 18, dördüncü yarıyıda 18,5, beşinci ve altıncı yarıyıda ise 19 kredi değerine sahiptir. Birinci yarıyıldan başlamak üzere tüm dönemlerde oda müziği dersinin bulunduğu, kredi değerinin ise 2 olduğu görülmektedir. Oda müziği dersine benzer şekilde orkestra dersinin tüm dönemlerde bulunduğu, ilk iki yılda 2 olan kredi değerinin son yılda 4 olduğu belirtilmiştir. Deşifraj dersinin ilk iki yıl okutulduğu ve 2 kredi değerine sahip olduğu, müzik tarihi dersinin ilk yıl okutulduğu ve 1 krediye sahip olduğu, analiz dersinin ilk iki yıl okutulduğu ve 2 krediye sahip olduğu, müziksel işitme dersinin ilk iki yıl okutulduğu ve 2 krediye sahip olduğu Tablo 19'da belirtilmiştir.

Conservatoire National Superieur de Musique et de Danse de Paris öğretim planında teorik dersler ile müziksel işitme derslerinin ilk iki yılda verildiği, öğrencilerin çalgıları ile katıldıkları orkestra, oda müziği ve çalgı eğitimi derslerinin tüm dönemlerde bulunduğu görülmektedir.

2.1.5.5. Rusya

Rusya'daki konservatuarların lisans düzeyi keman programları beş yıllık bir eğitim sürecini kapsamaktadır. Keman programı özel yetenek giriş sınavına yönelik bilgi sağlamak amacıyla Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov'a ait sınav gereksinimleri aşağıda örnek olarak verilmektedir. Sınavda öğrenci adaylarından,

- Bir kapris veya etüt,
- J. S. Bach'a ait keman için yazılmış solo sonat veya partita eserlerinden biri hızlı, diğeri yavaş iki bölüm,
- Bir konçertonun 1. veya 2. ve 3. bölümleri,
- Tüm tonlarda dizi ve arpejleri seslendirmeleri istenmektedir (<http://istud.conservatory.ru/node/927>).

Yapılan incelemeler sonucunda Rusya'daki konservatuarların beş yıllık lisans öğretim planı Tablo 20'de sunulmuştur.

Tablo 20’de Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Moscow State University named after MV Lomonosov”ın keman öğretim planına ait bilgiler incelendiğinde bireysel çalgı dersinin ilk dört yıl haftada üç saat, son yıl ise dört saat olmak üzere beş yıl, Quartet dersinin ikinci yıldan başlayarak son dört yıl, oda müziği dersinin ikinci yıldan başlayarak dört yıl, orkestra dersinin birinci yıldan başlayarak beş yıl, konser repertuarı dersinin ilk beş yarıyılıda verildiği, birinci ve ikinci yıl foreign music, üçüncü ve dördüncü yıl ise Rus müziği derslerinin bulunduğu görülmektedir. Birçok konservatuvar öğretim planındaki derslerden farklı olarak yaylı çalgılar tarihi dersinin bulunduğu göze çarpmaktadır. Haftalık ders saatleri incelendiğinde çalgı kullanılarak işlenen derslere öğretim planında ağırlık verildiği, bireysel çalgı, orkestra ve oda müziği derslerinin diğer derslerden daha fazla dönemde ve daha fazla haftalık ders süresinde işlendiği görülmektedir.

2.2. İlgili Araştırmalar

Lisa Sohn (2003)’a ait “A Study of the Technical Aspects of the French School of Violin Playing as Exemplified in the Works of Baillot, Kreutzer and Rode” başlıklı doktora tezinde, Fransız keman ekolüne ait duruş, tutuş, çalma tekniği ve teknik çalışmaların, Fransız keman ekolü temsilcileri Baillot, Kreutzer ve Rode’a ait eğitim fikirleri doğrultusunda incelendiği görülmektedir. Kemanda duruş ve tutuş konusunda Baillot’un kitabının, keman çalma teknikleri için Baillot, Kreutzer ve Rode’ye ait etütlerin örnek olarak sunulduğu görülmektedir. Fransız keman ekolüne göre sol el ve sağ el tekniklerinin uygulanma biçiminin de anlatıldığı çalışmada Fransız keman ekolünün tarihsel gelişim sürecine de yer verilmiştir.

Nilgün Yüksel Ketenci (2005)’ye ait “Alman Keman Ekolü” başlıklı yüksek lisans tezinde 16. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasında Almanya’daki keman sanatçılarının keman çalma stillerinden, İtalyan ve Fransız kemancıların keman çalma stillerinin Alman keman çalma stiline olan etkisinden ve Alman keman ekolünün oluşum ve gelişim sürecinden bahsedilmektedir. Araştırmada kemanın doğuşu, Almanya’daki gelişimi, keman tutuşunun yüzyıllara göre değişimi, zaman içerisinde ortaya çıkan keman tekniklerinin özellikleri, Mannheim ekolü ve stili, Almanya’daki ünlü besteci ve kemancıların Alman keman müziğine katkılarından bahsedilmektedir.

Christian Matthew Baker (2005)'e ait "The Influence of Violin Schools on Prominent Violinists/Teachers in The United States" başlıklı doktora tez çalışmasında keman tarihindeki ekollerin günümüzdeki keman performansı ve pedagojisi üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Çalışmada amaçlanan, Amerika'da keman dersi veren öğretmenlerin ve keman sanatçılarının üzerinde keman ekollerinin halen bir etkisi olup olmadığının ortaya çıkarılması ve bu ekollerin günümüz keman çalma stiline etkisinin saptanmasıdır. Nitel yöntemlere bağlı kalınarak yapılan araştırmada çalışma grubunu Amerika'daki müzik okullarında keman dersi veren 10 keman öğretmeni oluşturmaktadır. Verilerin toplanmasında çalışmaya katılan keman öğretmenleriyle telefon aracılığıyla ve yazılı olarak veri toplanması sağlanmış, bu aşamada telefonla iletişime geçilen öğretmenlerde görüşme tekniği, telefonla ulaşılamayan öğretmenler için görüşme formu kullanılmıştır. Araştırmada sonuç olarak, ekollerin günümüzdeki keman pedagojisi ve keman çalma stiline etkisi üzerine öğretmenlerin çok farklı bakış açılarına sahip olduğu saptanmıştır.

Domagoj Ivanovic (2006)'e ait "Development of Violin Virtuosity from the Baroque Period to the Modern Era" başlıklı doktora tezinde, erken barok dönemden başlayarak günümüze kadar keman çalma performansına etki eden unsurlar ve bu unsurların gelişim süreci incelenmiştir. Çalışmada kemanın ve arşenin yapısal gelişim sürecinin ve farklı ülkelerin kültürlerinin keman çalma stiline etkisi araştırılmıştır. Kemanın müzik tarihindeki dönemlerde çalma stili, dönem özelliklerini taşıyan eserlerle incelendiği araştırmada, Henrich Ignaz Biber'e ait solo keman için yazılmış Passacaglia, Guiseppe Tartini'ye ait Devil's Trill sonatı, Giovanni Battista Viotti'nin keman ve piyano için yazılmış 22 numaralı konçertosu, Paganini'nin 24 kaprisi, Eugene Ysaye'nin solo keman için yazmış olduğu Ballade eserleri keman tekniklerinin anlatılması amacıyla incelenmiştir. Keman öğretiminin anlatıldığı bölümlerde ise Leopold Auer, Carl Flesch ve Ivan Galamian'ın keman tekniği ve pedagojisi hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir.

Zafer Kurtaslan tarafından 2009 yılında yayımlanan "Türk Keman Okulunun Oluşum Süreci ve Temsilcileri" başlıklı makalede Türk keman okulunu oluşturduğu ve geliştirdiği düşünülen Türk ve yabancı keman sanatçıları ve eğitimcilerine yönelik bilgiler verilmiştir. Tarihsel süreçte keman öğretiminin Türk coğrafyasında nasıl ve hangi sanatçılar aracılığıyla yapıldığının anlatıldığı çalışmada keman öğretimine etki eden keman sanatçı ve öğretmenlerin müzik kariyerlerine yönelik bilgiler sunulmuştur. Osmanlı döneminde III. Selim ile başlayan klasik batı müziği eğitimi ve bu eğitim

dahilindeki keman öğretiminin Muzika-i Hümayun'dan başladığı, keman öğretiminin okullaşma sürecine Avrupa'dan gelen sanatçılar ile girildiği ve cumhuriyet döneminde keman sanatı ve öğretiminde etkili olan sanatçılar tanıtılmıştır.

Sevil Ulucan Weinstein (2011)'e ait “Türk Keman Okulunun Oluşumu” başlıklı sanatta yeterlilik tez çalışmasında, çağdaş Türk keman okulunun oluşumunda etkisi olduğu belirtilen sanatçıların keman çalma tercihleri, eğitim süreçleri ve öğretim yöntemleri hakkında bilgi verilmiş, farklı ülkelerdeki keman öğretim süreçleri ve keman ekolleri incelenmiştir. Araştırmada Osmanlı döneminde batı müziğinin verildiği eğitim kurumları, Türkiye’de Klasik Batı formunda keman eğitimi veren sanatçı ve eğitimcilerin biyografileri ve müzik çalışmaları, eğitim yaklaşımları, yazdıkları keman eserleri ve metotlara yönelik bilgilere yer verilmiştir. Yazılı kaynaklardan ulaşılamayan bilgiler için araştırmacı, Türk sanatçılar ile röportaj yaparak veri elde ettiğini belirtmiştir.

Nihan Yağışan ve Nergis Aydın tarafından 2013 yılında yayımlanan “Kemanın Tarihsel Gelişim Süreci ve Eğitimci Yorumcular” başlıklı makalede kemanın tarihsel süreçte yapısal olarak gelişimi, müzik tarihindeki dönemler içerisinde başlıca eğitimci ve yorumcuların keman edebiyatına katkıları anlatılmıştır. Çalışmada doküman incelemelerden faydalanarak elde edilen bilgiler derleme olarak sunulmuştur. Yaylı ailesi ve kemanın gelişiminin anlatıldığı bölümde Rönesans dönemindeki çalgı yapımcılarından bahsedilmiş ve keman müziğinin ortaya çıkışından bahsedilmiştir. Dönemler içerisinde Avrupalı sanatçıların keman edebiyatına katkılarının anlatıldığı bölümde, Michel Pignolet de Montclair, Francesco Geminiani, Guisepe Tartini, George Philippe Telemann, Niccolo Paganini, Ferdinand David, Charles Auguste de Beriot, Michel Corette, Giovanni Battista Viotti, Pierre Baillot, Pierre Rode, Louis Spohr, Rodolphe Kreutzer, Jacques-Fereol Mazas, Federigo Fiorillo, Leopold Auer, Jan Hanus Sitt, Charles Dancla, Henry Schradieck, Ivan Galamian, Carl Flesch’e ait metotlardan bahsedilerek keman literatürüne katkıları incelenmiştir. Çağdaş Türk müziğinde keman literatürüne katkıları olan besteciler ve keman sanatçılarına da yer verilen araştırmada, C. Reşit Rey, U. Cemal Erkin, H. Ferit Alnar, A. Adnan Saygun, N. Kazım Akses, Kemal İlerici, E. Zeki Ün, Bülent Tarcan, Necdet Remzi Atak, İlhan Usmanbaş, Necdet Levent, Nurhan Cangal, Muammer Sun, Yalçın Tura, Ayla Erduran, Suna Kan, Tunç Ünver, Ömer Can ve Cihat Aşkın örnek olarak gösterilmiştir.

Arda Göksu (2014)'ya ait "Geleneksel Türk Çalgı Müziği Üst Düzey İcracılarının Performans Gelişim Süreci ile Devlet Konservatuvarları Çalgı Eğitiminde Kullanılan Öğretim Yöntemleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma" başlıklı doktora tez çalışmasında, Göksu tarafından üst düzey icracılar olarak tanımlanan ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe sanatçılarının performans gelişim süreçlerine yönelik bilgiler elde edilmiştir. Bu bilgilere dayalı olarak konservatuvarlardaki ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarının öğretimi ile bahsi geçen sanatçıların çalgılarındaki gelişim sürecinde başvurdukları çalışma yöntem ve stratejileri karşılaştırılmıştır. Çalışmada üst düzey icracılar için görüşme formu, konservatuvarlardaki öğretim elemanları için ise anket formu kullanılmıştır. Çalışmada üst düzey icracıların performans gelişim süreçlerinde yararlandıkları yöntem, anlayış, uygulamalar ve içerisinde buldukları genel durum ile devlet konservatuvarlarında verilen çalgı eğitiminde kullanılan yöntem, anlayış, uygulama ve durumlar karşılaştırılarak aradaki benzerlik ve farklılıklar ortaya konmuştur. Çalışmada katılımcıların üst düzey icracı olarak belirtilen 10 sanatçı, örneklemin ise araştırmada incelenen beş çalgıya yönelik eğitim verilen 11 devlet konservatuvarı olduğu belirtilmiştir.

Kateryna Kolesnyk (2014)'e ait "Leopold Mozart as the Father of Violin Pedagogy and His Violinschule or a Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing" başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, 1756 yılında basılan Leopold Mozart'a ait Violinschule isimli metot incelenerek, L. Mozart'ın keman pedagojisine olan katkıları araştırılmıştır. Çalışmada Leopold Mozart'ın biyografisi, 17. yüzyılda Almanya'da keman öğretiminin nasıl yapıldığı, keman tekniklerinin uygulanışı, dönemin keman tutuşu, Violinschule metodunun içeriğine yönelik bilgilerin verildiği ve metodun Almancadan İngilizceye çevirisinin yapıldığı görülmektedir. Araştırmanın önemini vurgulamak amacıyla Kolesnyk (2014), bahsi geçen metodun kendi yüksek lisans tez çalışmasının öncesinde Almancadan İngilizceye çevirisinin yapılmış olduğu fakat bu çevirinin tam olarak doğru olmadığını belirtmiştir. Diğer taraftan keman öğrencileri ve öğretmenleri için keman teknikleri ve genel keman çalma stili hakkında fikir sunması açısından çalışmanın önemli olduğu belirtilmiştir.

Jun He (2014)'ye ait "Contemporary and Historical Performance Practice in Late Eighteenth-Century Violin Repertoire" başlıklı doktora tezinde arşenin yapısal gelişim sürecinden bahsedilmiş, arşenin yapısal gelişiminin keman çalma stili üzerindeki etkileri üzerinde durulmuştur. Çalışmada, araştırmacı tarafından belirlenen müzik tarihi

dönemlerinden klasik dönemde kullanılan eski yapıdaki arşeler ile seçili sağ el tekniklerinin uygulanma şekilleri incelenerek günümüzde bahsedilen bu tekniklerin modern yay üzerinde uygulanma biçimleri karşılaştırılmıştır. Araştırmada ele alınan eski yapıdaki arşenin, 1785 yılında yapılan arşelerin yapısında olduğu belirtilmiştir. Günümüzde kullanılan modern yayın, daha fazla sağ el tekniğinin uygulanmasına imkan verdiği, eski yay ile kıyaslandığında uygulanan tekniklerin arşenin farklı bölgelerinde yapıldığı anlatılmıştır. Modern yay ile 1785 yılı arşesinin arasında tını üretiminin de farklı olduğu belirtilen çalışmada, müzik tarihindeki dönemlerde elde edilen tınının günümüz modern arşeleri ile elde edilen tınıyla kıyaslandığı da görülmektedir. Araştırmada klasik dönemde yazılmış bazı eserler incelenerek, eser üzerinde belirtilmeyen tekniklerin uygulanma biçimleri de tartışmaya sunulmuştur.

Steffany Shock (2014)'a ait "Violin Pedagogy Through Time: The Treatises of Leopold Mozart, Carl Flesch, and Ivan Galamian" başlıklı doktora tezinde, Leopold Mozart, Carl Flesch ve Ivan Galamian'ın keman pedagojindeki başlıca prensiplerinin incelenmesi ve birbirleriyle karşılaştırılarak farklarının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Çalışmada Leopold Mozart'a ait "A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing", Carl Flesch'e ait "The Art of Violin Playing" ve Ivan Galamian'a ait "Principles of Violin Playing and Teaching" adlı metotlardaki çalışmalar, içerdikleri keman tekniklerine göre analiz edilerek incelenmiştir. İncelenen metotlara bağlı olarak tarihsel süreçte keman öğretiminin aynı kalan ve değişen prensipleri konusunda keman eğitimcilerinin bakış açılarının değişim durumunun ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Doküman incelemeler ile verilerin toplandığı çalışmada, metotlardaki keman teknikleri ve öğretime yönelik yazılmış çalışmalar için içerik analizinden faydalanılmıştır.

Kateryna Kolesnyk (2014)'e ait "Leopold Mozart as the Father of Violin Pedagogy and His Violinshule or A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing" başlıklı yüksek lisans tezinde, Leopold Mozart'ın biyografisine yer verilmiş, besteciye ait keman metodu keman öğretim teknikleri açısından incelenmiştir. Araştırmada incelenen metotta bulunan çalışmalar hedef davranışlar yönünden analiz edilerek, kuramsal olarak anlatılan keman çalma teknikleri ile karşılaştırılarak açıklanmıştır. Şükriye Tuğçe Renda (2016)'ya ait "Türkiye'de Uluslararası Düzeyde Tanınan Keman Solistlerinin Eğitim Geçmişleri ve Yorumculuk Yöntemlerinin İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinde, Atilla Aldemir, Cihat Aşkın, Hakan Şensoy, Özcan Ulucan, Suna Kan, Tayfun Bozok, Tunç Ünver, Tuncay Yılmaz gibi Türk keman

solistlerinin sahip oldukları yorumculuk yöntemleri incelenmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı yüksek lisans çalışmasında Renda, adı geçen keman sanatçıları ile görüşme ve anket formu yöntemleri kullanarak veri toplamış ve nitel araştırma yöntemleri kullanarak verileri analiz etmiştir. Çalışmaya katılan sanatçıların yaşamları, solistlik kariyerleri, yorumculuk yöntemleri ve eğitim geçmişleri incelenmiştir. Yorumculuk yöntemlerinin incelendiği bölümde sanatçıların sağ el ve sol el tekniği, repertuar bilgisi, keman ekolleri, keman eğitimi ve solistlerin günlük yaşantıları beş başlık olarak incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda solistlik eğitiminde önemli olduğu düşünülen alanlar için sanatçıların, belirlenen başlıklar hakkındaki yorumları karşılaştırılmış, çalışmaya katılan sanatçıların biyografileri de tez dahilinde sunulmuştur.

Stefan Knapik tarafından 2014 yılında yayımlanan “Vitalistic Discourses of Violin Pedagogy in the Early Twentieth Century” başlıklı makalesinde yirminci yüzyılın başlarında basılmış olan Joseph Joachim’e ait *Violinschule*, Leopold Auer’e ait *Violin Playing as I Teach It* ve Carl Flesch’e ait *Die Kunst des Violinspiels* adlı keman metotlarının pedagojik açıdan incelendiği görülmektedir. Çalışmada vurgulanan, üç metodun barındırdığı keman öğretimi prensipleri, kemanda duruş-tutuş, barındırdığı teknik çalışmalar ve estetik bakış açılarının karşılaştırılmasıdır. Yapılan karşılaştırma ile metotların yazarlarının keman öğretimindeki uygulamaları arasındaki farklılıklar incelenmiş, ayrıca keman öğrencilerine yaklaşımları da ele alınmıştır.

Fatih Adalı (2018)’ya ait “Türk müziğinde keman eğitimi üzerine yazılmış üç metodun incelenmesi ve etütler” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, Aydın Oran, Zeynep Barut ve Hakan Şensoy’a ait metot türündeki keman eğitimi kaynakları incelenmiş ve araştırmacı tarafından başlangıç düzeyinde keman çalmaya yönelik farklı makamlarda etütler yazılmıştır. Çalışmada Türk ve batı müziği keman icrasındaki teorik ve seslendirme farklılıklarından bahsedilmiş, Türk besteci ve öğretmenler tarafından yazılmış keman metotlarının sayıca azlığına da değinilmiştir. Türk müziğine dayalı keman eğitiminde belirli bir metot veya tekniğin bulunmadığını belirten Adalı, keman için yazılmış eserlerin sayıca sınırlı olduğunu ve eğitimin meşk usulüne bağlı olarak devam ettiğini belirtmiştir. İncelenen kaynakların içerik ve yöntem olarak birbirinden ayrıldığını ve Türk müziği keman eğitiminin belli bir sisteme dayalı olması gerektiğini belirtmiştir.

Vasfi Hatipoğlu (2018)'ya ait “Mustafa Sunar'ın “Alaturka Keman Muallimi” İsimli Öğretim Kaynağının İncelenmesi” başlıklı makalede, Türk müziği keman icrası ve öğretimi için oluşturulan kaynakların sınırlılığından bahsedilmiş, Mustafa Sunar'a ait kaynağın önemi vurgulanarak teknik bakımdan ve ezgisel olarak içeriği incelenmiştir. Araştırmada veri toplama amacıyla doküman incelemeden faydalanılmış, veri analizinde kategorisel içerik analizinden yararlanılarak veriler yorumlanmıştır. Kaynağın içeriğinde atlamalı ve sıralı seslerin nasıl çalınacağının anlatıldığı, belirli bir tartım kalıbının icrasında arşe kullanımının öğretilmesine yönelik bilgilerin bulunduğu belirtilmiştir.

Özlem Akın Şişman'ın 2018 yılında yayınlanan “Dünyadaki Önemli Keman Ekolleri ve Türkiye'de Uygulanan Ekoller” başlıklı makalesinde, kemanın tarihçesi, Avrupa'da ve dünyada öne çıkan keman ekolleri araştırılmış, Türkiye'de keman öğretiminde ekollerin kullanımına yönelik öğretim elemanları görüşleri elde edilerek yorumlanmıştır. Çalışmada veri toplama aracı olarak dört açık uçlu sorunun bulunduğu yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmış, beş farklı üniversiteden birer öğretim elemanının görüşlerine başvurulmuştur. Öğretim elemanlarının eğitimini aldıkları keman ekolleri ve keman öğretiminde yararlandıkları ekollere yönelik elde edilen bilgilerin yanında, Türkiye'de en çok kullanılan ekollerin ne olduğu ve Türk keman ekolü oluşmuş mudur sorusuna cevap aranmıştır. Araştırmanın sonucuna göre katılımcıların en fazla Rus ve Alman ekolüne dayalı keman eğitimi aldığı, Rus ve Alman ekolüne dayalı keman eğitimi verdikleri görülmektedir. Türkiye'de en fazla Rus ve Alman ekolüne dayalı keman eğitiminin verildiğine yönelik görüş bildiren öğretim elemanlarının Türk keman ekolünün bulunmadığını belirtmişlerdir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, alt problemlerine yönelik uygulanan yöntemler, veri toplama kaynakları, katılımcıları ve verilerin analizi hakkında bilgiler verilmektedir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Çalışma, keman öğretiminin tarihsel gelişim sürecinin araştırıldığı, konservatuarlarda günümüz keman öğretiminin niteliğine yönelik bilgi verilmesinin amaçlandığı, durum tespitine yönelik bir çalışmadır. Yapılandırılmış görüşme formu yoluyla günümüz keman öğretimine yönelik bilgi edinilen araştırmada tarama modelinden yararlanılmıştır. “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” (Köse, 2010: 109).

Keman pedagojisinin okullar ve metotlara dayalı tarihsel gelişim sürecinin incelendiği bölümde doküman incelemeye dayanılarak faydalanılmıştır. “Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar” (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 217). Keman öğretimi alanında yazılmış kitap, makale vb. yazılı kaynaklar taranmış, kaynaklarda belirtilen dört büyük keman ekolü çerçevesinde Avrupa’daki keman öğretiminin tarihsel gelişim süreci besteci, eğitimci ve basılı öğretim materyalleri çerçevesinde incelenmiştir. Bununla birlikte Türk coğrafyasında kemanın kullanılmaya başladığı tarihten cumhuriyet sonrasına kadar olan dönemde keman öğretiminin gelişim sürecine de çalışmada yer verilmiştir.

Günümüzde keman eğitimi sürecinin içerik, yöntem ve kullanılan metotlar açısından incelendiği bölümde, uygulanan keman öğretim niteliğini tespit etmek amacıyla yapılandırılmış görüşme formu oluşturularak örneklem olarak belirlenmiş okullarda, çalgı eğitimi keman dersi veren öğretim elemanlarından veri elde edilmiştir. Bu doğrultuda elde edilen veriler analiz edilerek Türkiye’deki konservatuarlarda keman öğretiminin niteliği farklı açılardan incelenmiştir.

3.2. Araştırmanın Veri Toplama Kaynakları ve Katılımcıları

Keman öğretiminin tarihsel gelişimi ile ilgili olan bölümde veri elde etmek amacıyla yazılı kaynaklardan faydalanılmıştır. Bu kaynaklar incelendiğinde genel olarak yabancı dilde yazılmış ve eski yıllarda basımı yapılmış kitaplar olduğu göze çarpmaktadır. Bu kaynakların Türkçeye çevrilmiş baskıları olmamasının, alanda yapılacak çalışmalar için zorluk teşkil edebileceği düşünülmektedir. Keman öğretimi tarihi ile ilgili bölümde kullanılan ve bu alanda yapılması planlanan sonraki araştırmalar için kullanılacak kaynaklar aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

Tablo 21.
Keman Öğretimi ile İlgili Yazılmış Kitaplar

Kitap	Yazar	Basım Yılı	Yayıncı
The violin: Some account of that leading instrument and its most eminent professors, from its earliest date to the present time.	George Dubourg	1852	Robert Cocks and Co.
The Violin and Its Music	George Hart	1881	Dulau and Co.
Famous Violinists and Fine Violins	T. L. Phipson	1896	J. B. Lippincott Company
Famous Violinist of To-Day And Yesterday	Henry C. Lahee	1899	L.C. Page
Celebrated Violinists, Past and Present	A. Ehrlich, Robin H. Legge	1906	The Strad
Great Violinists and Pianists Corelli to Paderewski	George T. Ferris	1909	D. Appleton and Company
The Violin: How to Master It	Elias Howe	1911	Elias Howe Co.
The Story of the Violin	Paul Stoeving	1914	Walter Scott Publishing Co.
An encyclopedia of the violin. (Çev: Frederick H. Martens)	Alberto Bachmann	1937	Dover Publications
A History of the Violin Etude to about 1800 (Volume I-II)	K. Marie Stolba	1968-1969	Fort Hays Studies
The Early Violin and Viola A Practical Guide	Robin Stowell	2004	Cambridge University Press

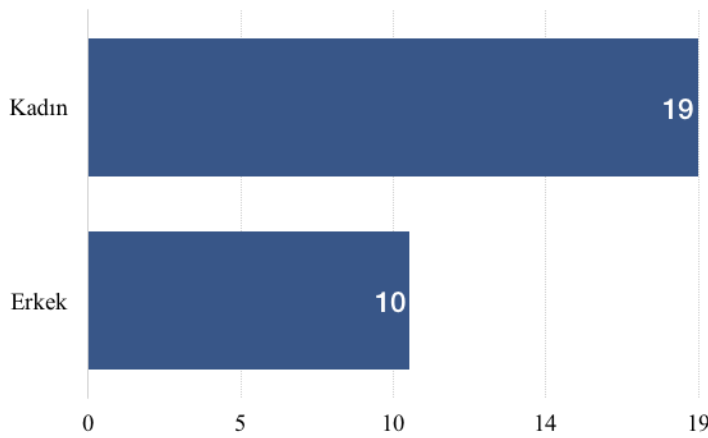
Günümüzde Türkiye'deki konservatuvarlarda keman öğretiminin niteliğine yönelik yapılan araştırmanın ikinci problemine dayalı olarak Türkiye'deki konservatuvarlarda keman dersi veren öğretim elemanları ile görüşülmüştür. Buna bağlı olarak araştırmada evreni Türkiye'de klasik batı müziği yöntem ve metotlarına dayalı keman eğitiminin verildiği tüm konservatuvarlar, örnekleme İstanbul Üniversitesi Devlet

Konservatuvarı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı oluşturmaktadır. Çalışma grubunu ise araştırmaya gönüllü olarak katılmayı kabul eden, örneklem olarak seçilen okullarda keman dersi veren öğretim elemanları oluşturmaktadır.

Araştırmada görüş bildiren katılımcıların cinsiyet dağılımına yönelik bilgiler Tablo 22 ve Grafik 1’de sunulmuştur.

Tablo 22.
Katılımcıların Cinsiyet Dağılımı

Cinsiyet	f	%
Kadın	19	65,5
Erkek	10	34,5
Toplam	29	100,0



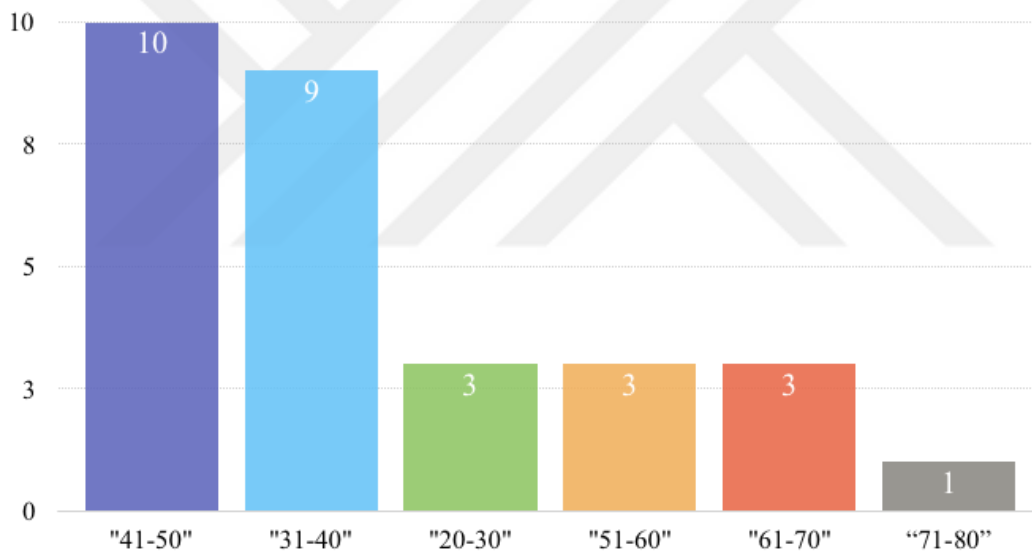
Grafik 1. Katılımcıların Cinsiyet Değişkenine Göre Dağılımları

Tablo 22 ve Grafik 1’de belirtildiğine göre çalışmanın katılımcıları 19 kadın ve 10 erkek olmak üzere 29 öğretim elemanından oluşmaktadır.

Araştırmada görüş bildiren katılımcıların yaş aralığı dağılımına yönelik bilgiler Tablo 23 ve Grafik 2’de sunulmuştur.

Tablo 23.
Katılımcıların Yaş Aralığına Göre Dağılımı

Yaş Aralığı	f	%
"20-30"	3	10,3
"31-40"	9	31,0
"41-50"	10	34,5
"51-60"	3	10,3
"61-70"	3	10,3
"71-80"	1	3,4
Toplam	29	100,0



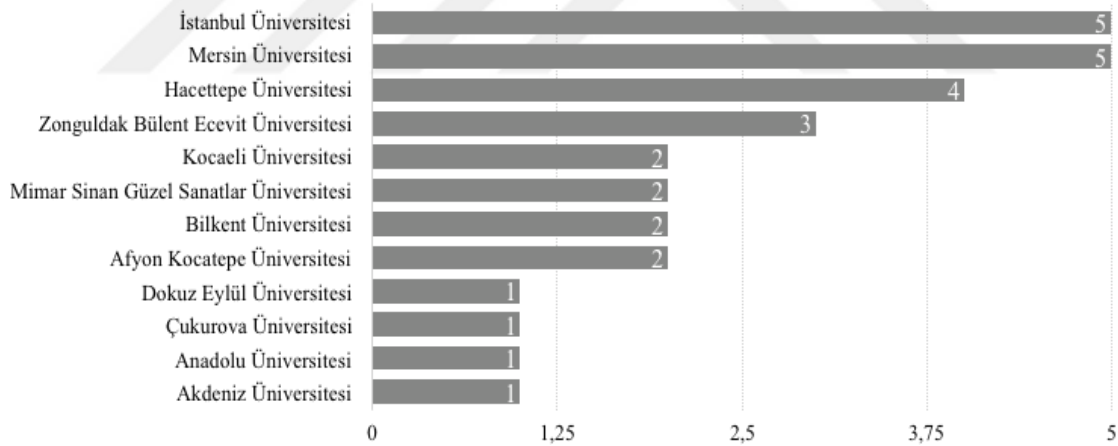
Grafik 2. Katılımcıların Yaş Aralığına Göre Dağılımı

Tablo 23 ve Grafik 2’ye göre araştırmanın katılımcıları 41-50 yaş aralığında 10, 31-40 yaş aralığında 9, 20-30 yaş aralığında 3, 51-60 yaş aralığında 3, 51-60 yaş aralığında 3, 61-70 yaş aralığında 3, 71-80 yaş aralığında 1 öğretim elemanından oluşmaktadır.

Araştırmada görüş bildiren katılımcıların çalıştıkları kurumlara yönelik bilgiler Tablo 24 ve Grafik 3’te sunulmuştur.

Tablo 24.
Katılımcıların Çalıştıkları Kurumlara Göre Dağılımı

Katılımcıların Çalıştıkları Kurumlar	f	%
İstanbul Üniversitesi	5	17,2
Mersin Üniversitesi	5	17,2
Hacettepe Üniversitesi	4	13,8
Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi	3	10,3
Afyon Kocatepe Üniversitesi	2	6,9
Bilkent Üniversitesi	2	6,9
Kocaeli Üniversitesi	2	6,9
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	2	6,9
Akdeniz Üniversitesi	1	3,4
Anadolu Üniversitesi	1	3,4
Çukurova Üniversitesi	1	3,4
Dokuz Eylül Üniversitesi	1	3,4
Toplam	29	100,0



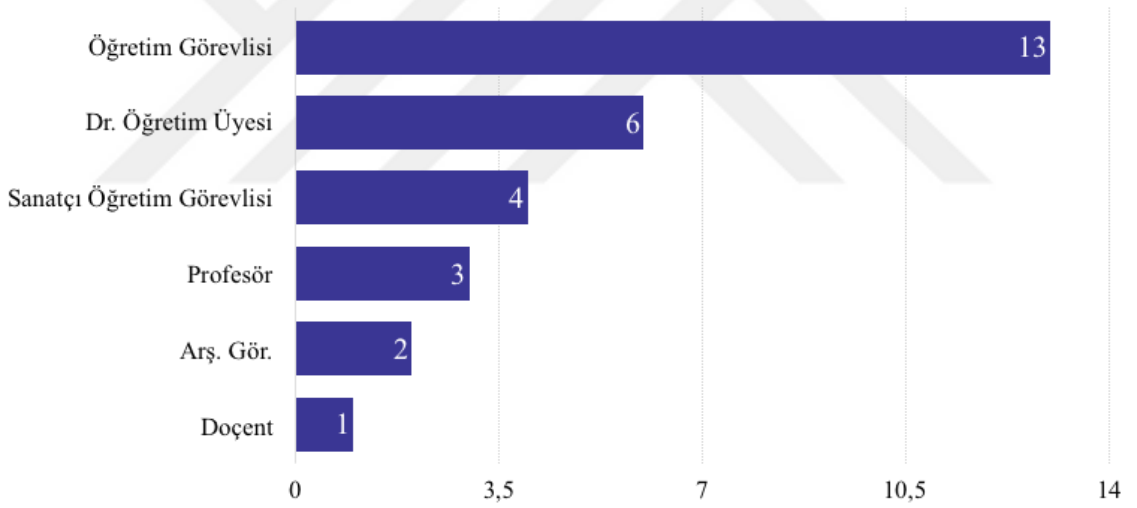
Grafik 3. Katılımcıların Çalıştıkları Kurum Değişkenine Göre Dağılımları

Tablo 24 ve Grafik 3'e göre katılımcıların 5'inin İstanbul Üniversitesi, 5'inin Mersin Üniversitesi 4'ünün Hacettepe Üniversitesi, 3'ünün Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, 2'sinin Kocaeli Üniversitesi, 2'sinin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2'sinin Bilkent Üniversitesi, 2'sinin Afyon Kocatepe Üniversitesi, 1'inin Çukurova Üniversitesi, 1'inin Anadolu Üniversitesi ve 1'inin Dokuz Eylül Üniversitesi'nde çalıştıkları görülmektedir.

Araştırmada görüş bildiren katılımcıların unvan dağılımına yönelik bilgiler Tablo 25 ve Grafik 4'te sunulmuştur.

Tablo 25.
Katılımcıların Unvanlarına Göre Dağılımı

Katılımcıların Unvanları	f	%
Öğretim Görevlisi	13	44,8
Dr. Öğretim Üyesi	6	20,7
Sanatçı Öğretim Görevlisi	4	13,8
Profesör	3	10,3
Doçent	1	3,4
Arş. Gör.	2	6,9
Toplam	29	100,0



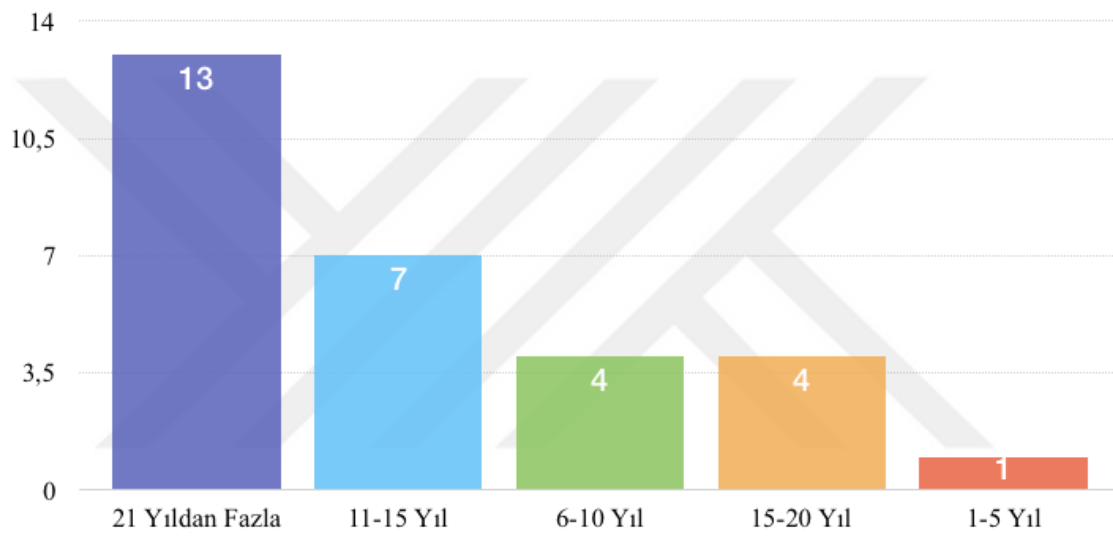
Grafik 4. Katılımcıların Unvanları

Tablo 25 ve Grafik 4'e göre katılımcıların 13'ü öğretim görevlisi, 6'sı doktor öğretim üyesi, 4'ü sanatçı öğretim görevlisi, 3'ü profesör, 2'si araştırma görevlisi ve 1'i doçent unvanına sahiplerdir.

Araştırmada görüş bildiren katılımcıların keman dersi verme süresine göre dağılımına yönelik bilgiler Tablo 26 ve Grafik 5'te sunulmuştur.

Tablo 26.
Katılımcıların Keman Dersi Verme Süresine Göre Dağılımı

Keman Dersi Verilen Süre	f	%
1-5 Yıl	1	3,4
6-10 Yıl	4	13,8
11-15 Yıl	7	24,1
15-20 Yıl	4	13,8
21 Yıldan Fazla	13	44,8
Toplam	29	100,0



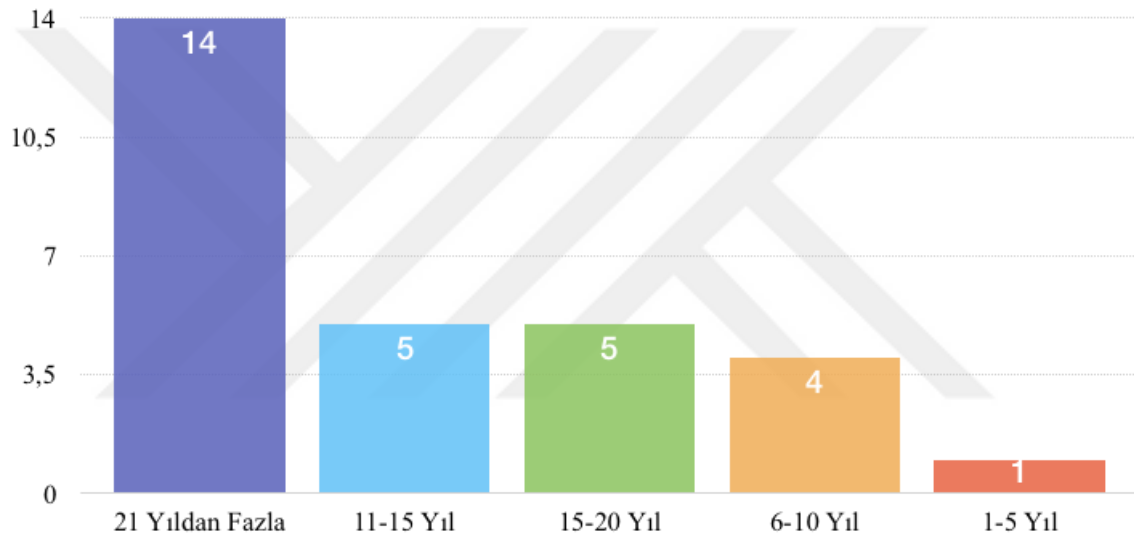
Grafik 5. Katılımcıların Keman Dersi Verme Süresi Değişkenine Göre Dağılımı

Tablo 26 ve Grafik 5'te görüldüğü üzere katılımcıların 13'ü 21 yıldan fazla, 7'si 11-15 yıl, 4'ü 6-10 yıl, 4'ü 15-20 yıl ve 1'i 1-5 yıl süre aralığında keman dersi verdiklerini belirtmişlerdir.

Araştırmada görüş bildiren katılımcıların çalıştıkları kurumlardaki hizmet süresi dağılımına yönelik bilgiler Tablo 27 ve Grafik 6'da sunulmuştur.

Tablo 27.
Katılımcıların Kurumlarındaki Hizmet Süresine Göre Dağılımı

Katılımcıların Hizmet Süreleri	f	%
1-5 Yıl	1	3,4
6-10 Yıl	4	13,8
11-15 Yıl	5	17,2
15-20 Yıl	5	17,2
21 Yılden Fazla	14	48,3
Toplam	29	100,0



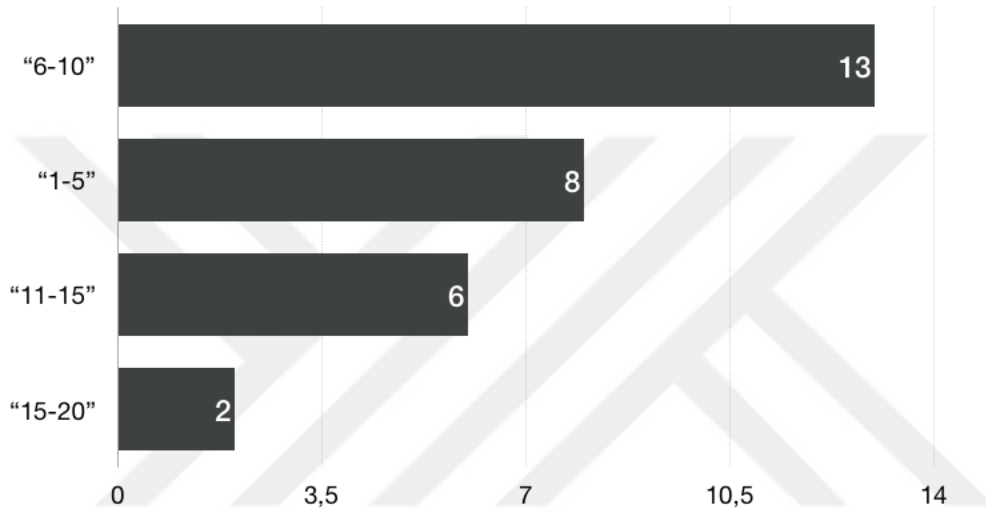
Grafik 6. Katılımcıların Kurumlarındaki Hizmet Süresine Göre Dağılımı

Tablo 27 ve Grafik 6’da belirtildiği biçimiyle katılımcıların 14’ü 21 yıldan fazla, 5’i 11-15 yıl, 5’i 15-20 yıl, 4’ü 6-10 yıl ve 1’i 1-5 yıl arasında buldukları kurumda çalıştıklarını belirtmişlerdir.

Araştırmada görüş bildiren katılımcıların kurumlarında bireysel çalgı dersi kapsamındaki ders verdikleri öğrenci sayısına yönelik bilgiler Tablo 28 ve Grafik 7’de sunulmuştur.

Tablo 28.
Katılımcıların Kurumlarındaki Öğrenci Sayısı Değişkenine Göre Dağılımı

Öğrenci Sayısı	f	%
“1-5”	8	27,6
“6-10”	13	44,8
“11-15”	6	20,7
“15-20”	2	6,9
Toplam	29	100,0



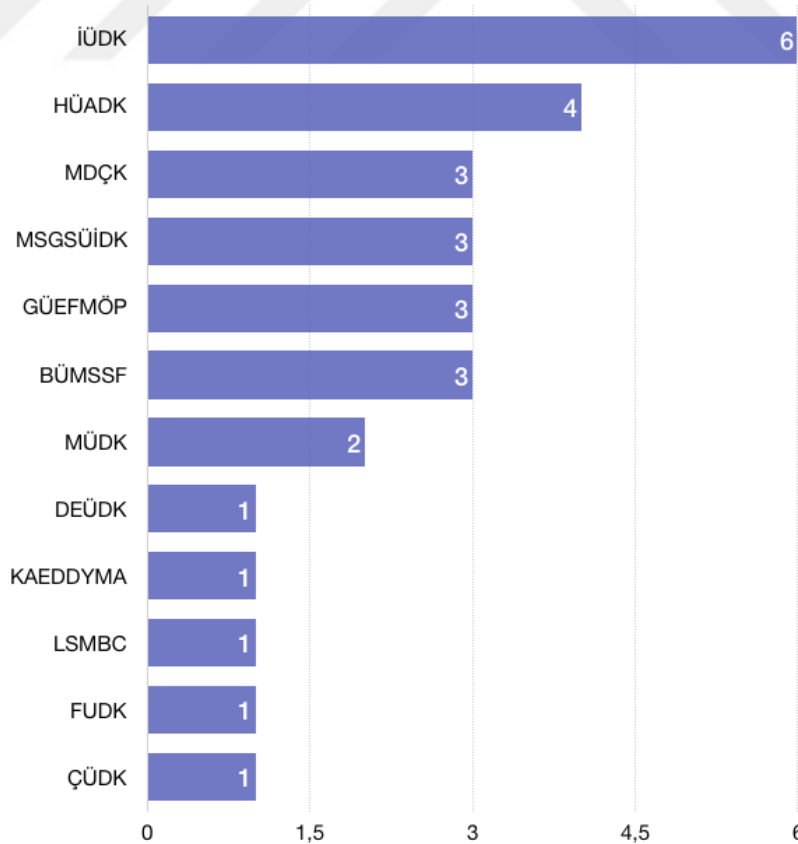
Grafik 7. Katılımcıların Bireysel Çalgı Dersi Kapsamında Ders Verdikleri Öğrenci Sayısı Dağılımı

Tablo 28 ve Grafik 7’de belirtildiği üzere 2019-2020 eğitim öğretim yılında katılımcıların 13’ü 6-10, 8’i 1-5, 6’sı 11-15, 2’si 15-20 öğrenciye bireysel çalgı dersi vermektedir.

Araştırmada görüş bildiren katılımcıların mezun oldukları kurumlara yönelik bilgiler Tablo 29 ve Grafik 8’de sunulmuştur.

Tablo 29.
Katılımcıların Mezun Oldukları Kurumlara Göre Dağılımı

Katılımcıların Mezun Oldukları Kurumlar	f	%
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	6	20,7
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı	4	13,8
Moskova Devlet Çaykovski Konservatuvarı	3	10,3
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı	3	10,3
Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı	3	10,3
Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi	3	10,3
Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	2	6,9
Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	1	3,4
Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	1	3,4
Folkwang Universität der Künste	1	3,4
Kuzeybatı Almanya Eyaleti Detmold Devlet Yüksek Müzik Akademisi	1	3,4
Longy School of Music of Bard College	1	3,4
Toplam	29	100,0



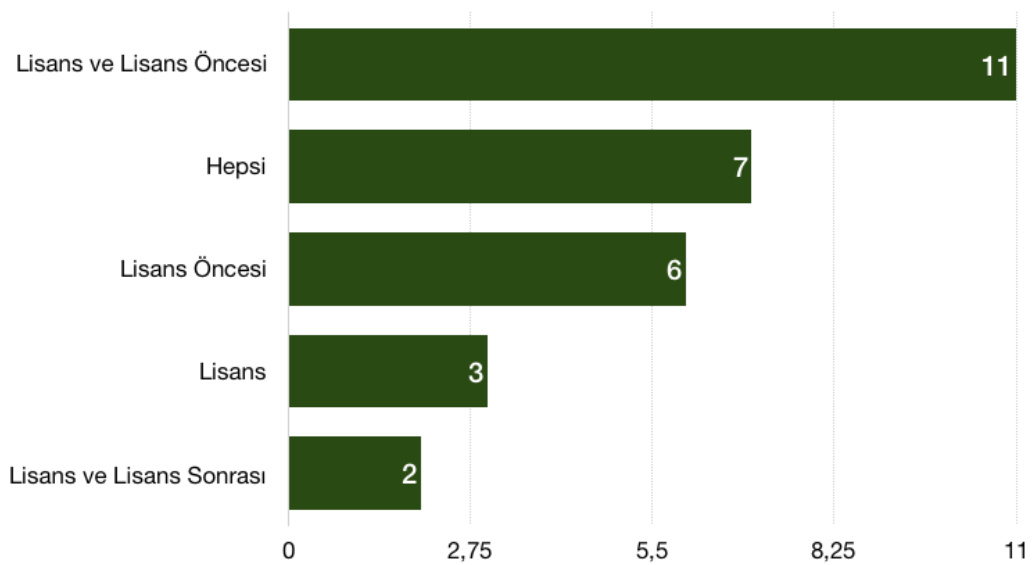
Grafik 8. Katılımcıların Mezun Oldukları Kurumlara Göre Dağılımı

Tablo 29 ve Grafik 8’de belirtildiği üzere katılımcıların 6’sı İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 4’ü Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, 3’ü Moskova Devlet Çaykovski Konservatuvarı, 3’ü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı, 3’ü Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı, 3’ü Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, 2’si Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 1’i Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 1’i Kuzeybatı Almanya Eyaleti Detmold Devlet Yüksek Müzik Akademisi, 1’i Longy School of Music of Bard College, 1’i Folkwang Universität der Künste ve 1’i Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’ndan mezun olduklarını belirtmişlerdir.

Araştırmada görüş bildiren katılımcıların ders verdikleri akademik kademelere yönelik bilgiler Tablo 30 ve Grafik 9’da sunulmuştur.

Tablo 30.
Katılımcıların Ders Verdikleri Akademik Kademelere Göre Dağılımı

Akademik Kademeler	f	%
Lisans Öncesi	6	20,7
Lisans ve Lisans Öncesi	11	37,9
Lisans	3	10,3
Lisans ve Lisans Sonrası	2	6,9
Hepsi	7	24,1
Total	29	100,0



Grafik 9. Katılımcıların Ders Verdikleri Akademik Kademelere Göre Dağılımı

Tablo 30 ve Grafik 9'a göre katılımcıların 11'i lisans ve lisans öncesi, 7'si bütün akademik kademelerde, 6'sı lisans öncesi, 3'ü lisans ve 2'si lisans ve lisans sonrası akademik kademelerde öğrenim gören öğrencilere bireysel çalgı keman dersi verdiklerini belirtmişlerdir.

3.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmada keman öğretim tarihsel gelişim sürecine yönelik veri toplama amacıyla literatür taraması yapılmış, kitap, dergi ve tez gibi yazılı dokümanlardan konuyla ilgili bilgiler toplanmıştır. Keman öğretiminin günümüzdeki durumuna yönelik bilgi edinme amacıyla Türkiye'deki 12 üniversitede bireysel çalgı dersi kapsamında keman eğitimi veren 29 öğretim elemanından, yapılandırılmış görüşme formu yoluyla veri elde edilmiştir.

Tarihsel süreçte keman öğretiminin gelişiminin incelendiği bölümde, kemanın ortaya çıkışından başlayarak keman okullarında, keman öğretmenleri ve eğitimcileri tarafından uygulanan öğretim süreçleri hakkında bilgi verilmiştir. Keman müziğinin ortaya çıkışından başlayarak İtalya, Fransa, Almanya ve Rusya'da kurulan keman ekolleri ve bu ekollerin temsilcileri belirlenerek keman öğretiminin tarihsel gelişim süreci kuramsal boyutta incelenmiştir. Bu bilgilere ulaşılması amacıyla alan taraması yapılmış, keman öğretiminin araştırıldığı kitap, tez ve makale gibi yazılı kaynaklardan faydalanılmıştır.

Günümüzde Türkiye'deki konservatuvarlarda keman öğretiminin niteliğinin araştırılması amacıyla oluşturulan görüşme formu, uzman görüş alma formu aracılığıyla bir profesör doktor ve iki doçent doktor unvanıyla bireysel çalgı dersi kapsamında keman eğitimi veren üç uzmandan görüş alınarak oluşturulmuştur. Görüşme formunun oluşturulmasında Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı öğretim üyesi Doç. Dr. Gökalg Parasız, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı öğretim üyesi Prof. Dr. Alaattin Canbay ve Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı öğretim üyesi Doç. Dr. Esra Dalkıran görüş bildiren uzmanlardır.

Tablo 31.
Yapılandırılmış Görüşme Formu Uzman Görüşleri

Uzman	Üniversite	Uygunluk
Prof. Dr. Alaattin CANBAY	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	Uygun
Doç. Dr. Esra DALKIRAN	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi	Uygun
Doç. Dr. Gökalp PARASIZ	Balıkesir Üniversitesi	Uygun

Görüşme formunda bulunan sorular uzman görüşlerine sunulduktan sonra uzmanlarca düzeltilmesi gerektiği belirtilen sorulara gerekli düzenlemeler yapılmış, görüşme formu ile elde edilecek bilgilerin araştırma konusunu kapsayabilmesi için eklenmesi gerektiği düşünülen sorular görüşme formuna eklenmiştir. Bu doğrultuda araştırmanın ikinci problemi için kullanılan görüşme formu hem kapalı uçlu hem de açık uçlu sorulardan oluşturulmuştur.

Araştırmada kullanılan görüşme formu, birinci bölümü katılımcıların demografik özellikleri, ikinci bölüm ise alt problemleri kapsayacak biçimde keman öğretimine yönelik ders içi uygulamalar, ders içerikleri, değerlendirme aşaması, öğrencilerin sahne performansı deneyimleri, öğretim elemanlarının keman ekollerinden faydalanma durumu, konservatuvarların keman öğretimi düzeyleri ve fiziki koşullarına yönelik sorulardan oluşmaktadır.

Keman öğretiminde ders içi uygulamalara yönelik bilgi sağlanması amacıyla görüşme formunun ikinci bölümünde “Keman öğretiminde kullandığınız öğretim programını neye göre belirlersiniz?”, “Keman dersinde nasıl bir öğretim uyguluyorsunuz?” ve “Keman dersi öğretim sürecinde birlikte çalma becerileri kazanımlarına yönelik çalışmalar yapıyor musunuz?” sorularına yer verilmiştir. Ders içeriğine yönelik bilgi sağlanması amacıyla görüşme formunun ikinci bölümünde “Keman öğretim metotlarını kullanma durumunuz aşağıda verilen seçeneklerden hangisine uygundur?”, “Keman öğretimi sürecinde aşağıdaki metotlardan hangilerini kullanıyorsunuz?”, “Türk besteci-eğitimciler tarafından yazılmış keman metotlarını keman öğretiminde kullanıyor musunuz?”, ve “Ortalama düzeydeki bir öğrencinizin, bir eğitim-öğretim dönemi (yarıyıl) içerisinde keman dersi için aşağıda belirtilen türlerde çalıştığı eserlerin sayısı nedir?” sorularına yer verilmiştir.

Keman öğretimi sürecinde değerlendirme aşamasına yönelik görüşme formunun ikinci bölümünde “Çalıştığınız kurumda keman sınavlarının değerlendirmesi ne şekilde yapılmaktadır?”, “Keman dersi başarı ölçütleri veya sınıflara göre keman çalma düzeyleri belirlenmiş midir?” ve “Keman sınavlarında performans değerlendirmesi için ölçme aracı olarak belli bir ölçek kullanıyor musunuz?” sorularına yer verilmiştir. Katılımcıların çalıştıkları kurumlarda öğrencim gören öğrencilerin sahne performansı deneyimlerine yönelik bilgi sağlanması amacıyla “Bir eğitim-öğretim yılında öğrencilerin performans gösterilerine hazırlık süreci kaç hafta ve kaç ders saatinden oluşmaktadır?” sorusu ve “Bir eğitim-öğretim yılı (2 yarıyıl) içerisinde ortalama bir keman öğrencisinin, okul kapsamında gerçekleştirdiği sahne deneyimi sayılarını yazınız.” maddesine yer verilmiştir.

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının keman öğretimi sürecinde keman ekollerini kullanma durumuna yönelik bilgi sağlanması amacıyla görüşme formunun birinci bölümünde “Herhangi bir keman ekolünün öğretilerine bağlı olarak eğitim aldınız mı?”, ikinci bölümünde “Herhangi bir keman ekolünün öğretilerini keman öğretim sürecinde kullanıyor musunuz?” sorularına yer verilmiştir. Türkiye’deki konservatuvarların keman öğretimi niteliğini etkileyen faktörlerin belirlenmesi amacıyla görüşme formunun ikinci bölümünde “Günümüzde Türkiye’deki konservatuvarlar göz önünde bulundurulduğunda kurumunuzdaki keman öğretiminin niteliği hakkında görüşleriniz nelerdir?” sorusuna yer verilmiştir. Konservatuvarların fiziki imkanlarına yönelik bilgi sağlanması amacıyla görüşme formunun ikinci bölümünde “Öğrencilerin bireysel çalışmalarını yapabilmeleri için kurumunuzun sağladığı imkânların (çalışma odaları, stüdyo, ekipman, vs.) yeterlilik ve niteliklerine yönelik görüşlerinizi belirtiniz.” maddesine yer verilmiştir.

3.4. Verilerin Analizi

Keman öğretiminin tarihsel gelişiminin incelendiği bölümde, alanla ilgili yazılmış kitap, makale ve tezler incelenmiş, araştırma konusu ile ilgili olan bilgiler saptanarak çalışmada belli bir düzene bağlı olarak yer verilmiştir. Yazılı kaynaklarda dört büyük keman ekolünün anlatıldığı bölümler ve bu ekollere katkıda bulunan besteci, eğitimci ve sanatçılar ile ilgili olan bilgiler, araştırma konusunu kapsayacak şekilde analiz edilerek sunulmuştur.

Yapılandırılmış görüşme formu ile konservatuvarlarda keman dersi veren öğretim elemanlarından elde edilen veriler, kapalı uçlu sorularda yüzde ve frekans olarak analiz edilmiştir. Görüşme formundaki açık uçlu sorulara yönelik katılımcılardan elde edilen görüşlerde, içerik analizi yönteminden yararlanılmıştır. “İçerik analizi, belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenebilir bir teknik olarak tanımlanır” (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2014: 240).

Çalışmada uzman görüşleri alınarak oluşturulan yapılandırılmış görüşme formundaki sorular ve maddeler çalışmanın temalarını ve alt temalarını oluşturmaktadır. Belirlenen temalar ve alt temalar hakkında elde edilen katılımcı görüşleri, aynı kavramları karşılayan kodlar halinde gruplanarak yorumlanmış, kodların oluşturulmasında esas alınan görüşlere ait örnekler, ilgili tablo, şekil ve grafikler ile birlikte araştırmada sunulmuştur. Araştırmanın geçerliliği ve güvenilirliği için kodlamalar ve alt temalar oluşturulduktan sonra iki uzman eşliğinde tekrar gözden geçirilmiştir.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın bu bölümünde keman öğretiminin uygulanan öğretim süreçleri ve okullara bağlı olarak tarihsel gelişim sürecine ilişkin bilgiler ve yapılandırılmış görüşme formu ile öğretim elemanlarından elde edilmiş veriler doğrultusunda günümüzdeki keman öğretiminin durumuna yönelik bilgiler sunulmuştur.

4.1. Keman Öğretiminin Tarihsel Gelişimine İlişkin Bilgiler

Keman öğretiminin tarihsel gelişim sürecinin incelendiği kaynaklarda belirtilen dört büyük ekolün İtalya, Almanya, Fransa ve Rus keman ekolleri olduğu görülmektedir. Bu ekollerin oluşumu ve gelişiminde etkisi bulunan besteciler ve eğitimcilere ait bilgiler aşağıdaki tablolarda sunulmuştur.

İtalyan keman ekolünün oluşumu ve gelişimi sürecinde etkisi bulunan besteciler, keman sanatçıları ve eğitimcilerine ait bilgiler Tablo 32’de sunulmuştur.

Tablo 32.

İtalyan Keman Ekolü Temsilcileri

Besteci-Eğitimci	D-Ö Yılları	Ekolün Gelişimindeki Etkileri
Arcangelo Corelli	1653-1713	Konçerto grosso ve sonat formunda yazılmış eserler
Giuseppe Torelli	1658-1709	Konçerto grosso ve sonat formunda yazılmış eserler
Antonio Vivaldi	1678-1741	Konçerto formunda yazılmış eserler
Francesco Geminiani	1680-1762	The Art of Playing on the Violin Op.9 keman metodu
Giovanni Battista Somis	1686-1763	Sonat formunda yazılmış eserler
Francesco Maria Veracini	1690-1768	Konçerto ve sonat formunda yazılmış eserler
Giuseppe Tartini	1692-1770	Konçerto ve sonat formunda yazılmış eserler, Padua Keman Okulu kuruculuğu, L’arte del Arco keman metodu
Pietro Locatelli	1693-1764	L’Arte del violino, Op.3 keman metodu
Gaetano Pugnani	1731-1798	Arşenin yapısal gelişimindeki etkisi, oda müziği ve sonat formunda yazılmış eserleri
Bartolomeo Campagnoli	1751-1827	Metodo Della Meccanica Progressiva per Violino Op.21 keman metodu
Niccolo Paganini	1782-1840	24 Caprices Op.1 ve konçerto formunda yazılmış eserleri.

İtalyan keman ekolü, tüm keman ekollerinin öncesinde oluşan, kemanın ve keman müziğinin gelişimine etki eden ilk ekoldür. Önceleri İtalyan halk şarkıları, dans müzikleri ve diğer çalgılara eşlik amacıyla kullanılan kemanı İtalyan bestecileri, eserlerinde kullandıkları farklı müzik formlarına solo çalgı olarak dahil etmiş ve kemanın önemini artırmışlardır. Sonraki keman ekollerinin ortaya çıkışı ve gelişiminde büyük bir etkiye sahip olan İtalyan keman ekolü, besteci ve öğretmenlerinin yanında günümüz konservatuvarlarının ilk örneklerinin kurulmasıyla, okul bünyesinde keman öğretiminin yapılmasına da imkan sağlamıştır.

Corelli, Torelli ve Vivaldi'nin sonat ve konçerto formlarındaki eserleri, Geminiani'nin kendi çağındaki ilk gelişmiş keman öğretim metodunu yazması ve Tartini'nin kurmuş olduğu keman okulu, İtalyan keman ekolünün keman öğretimi tarihindeki yerini sağlamlaştırmıştır. Diğer birçok ekolün kurucularının ve temsilcilerinin, İtalyan öğretmenlerden ve İtalya'daki okullardan ders almış olması, tüm ekollerde İtalyan etkisinin bulunduğunu göstermektedir. Viotti'nin İtalya'da Pugnani'den keman öğrenmesine rağmen İtalya'dan sonra Fransa'ya giderek öğrenciler yetiştirmesi ve böylece Fransız keman ekolünün kurulmasına etki etmesi, bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

İtalyan keman ekolünün en çok tanınan kemancılarından biri olan Paganini, keman çalma stiline kazandırdığı yeni ve ustalık gerektiren tekniklerle kendi döneminde ismini duyurmuş, bestelemiş olduğu keman eserleri ve bu eserlerindeki keman çalma teknikleri ile ününü günümüze kadar ulaştırmıştır. İtalyan keman ekolünün önemini yitirdiği dönemlerde İtalya'da ve sonrasında Avrupa'nın önemli kentlerinde konserler vererek kendi stilinin yayılmasını sağlamıştır. İtalyan keman ekolünün gelişimine kendine özgü keman çalma stili ve ustalık gerektiren eserleri ile katkı sunan Paganini'nin İtalyan keman ekolünün son temsilcilerinden biri olduğu söylenebilir.

Fransız (Fransız-Belçika) keman ekolünün oluşumu ve gelişimi sürecinde etkisi bulunan besteciler, keman sanatçıları ve eğitimcilerine ait bilgiler Tablo 32'de sunulmuştur.

Tablo 33.

Fransız (Fransız-Belçika) Keman Ekolü Temsilcileri

Besteci-Eğitimci	D-Ö Yılları	Ekolün Gelişimindeki Etkileri
Jean-Marie Leclair	1697-1764	Sonat formunda yazılmış eserler
Michel Corrette	1707-1795	l'Art de se perfectionner sur le violon ve L'école d'Orphée: Principes de musique pour le violon keman metotları
Pierre Dupont	?-1740	Principes de violon par demandes et par réponse keman metodu
Joseph-Barnabé Saint-Sevin dit L'Abbé le Fils	1727-1803	Principes du violon keman metodu
Pierre Gavinies	1728-1800	24 Matinées for violin kitabı
Giovanni Battista Viotti	1755-1824	Arşenin yapısal gelişimine etkisi, konçerto formunda yazılmış eserler, öğretmenlik
Rodolphe Kreutzer	1766-1831	Konçerto formunda yazılmış eserler, 42 études ou caprices ve Paris Konservatuvarı için keman metodu
Pierre Baillot	1771-1842	L'art de violon, Paris Konservatuvarı için keman metodu
Pierre Rode	1774-1830	Twenty-four Caprices in the Form of Etudes ve Paris Konservatuvarı için keman metodu
Jacques Fereol Mazas	1782-1849	75 Études mélodiques et progressives op.36 keman metodu
Jean Baptiste Charles Dancla	1817-1907	Méthode élémentaire et progressif, L'école des cinq positions, Op.193, Le semainier du jeune violoniste, Op.144, 16 Études mélodiques, Op.128 iki keman için yazılmış 15 Studies for Violin Op.68, School of Mechanism Op.74 ve 20 Études Brillantes et Caractéristiques Op.73 metot kitapları.
Charles Auguste de Beriot	1802-1870	Méthode de Violon Op.102 keman metodu, Ecole Transcendante du Violon Op. 123 keman metodu, konçerto formunda yazılmış eserler
Henri Vieuxtemps	1820-1881	Etudes de Concert Op.16, oda müziği eserleri ve konçerto formunda yazılmış eserler
Eugene-Auguste Ysaye	1858-1931	Solo keman için yazılmış sonatlar Op.27, Dix préludes pour violon solo, op. 35
Pablo de Sarasate	1844-1908	Keman-piyano ve keman-orkestra için yazılmış eserler

Fransız keman ekolü, İtalyan keman sanatçıları ve öğretmenlerinden ders alan ve ülkesine döndükten sonra öğrendiklerini geliştirerek aktaran kemancılar ile kurulmuştur. Keman öğretiminin kurumlara dayalı olarak yapılması ve öğretimin metotlaşması ile

Fransız ekolü, pedagojik boyutuyla keman tarihinin önemli ekollerinden biri olarak görülmektedir.

Jean-Marie Leclair, Somis ile keman çalışmış ve Fransa'ya döndüğünde öğrendiği teknik ve sanat anlayışını Fransız sanatına aktarmıştır. Yazmış olduğu eserler, Fransız keman sanatının kimliğini oluşturmada önem taşımıştır. Leclair'e benzer biçimde İtalyan öğretmenler ile çalışan Gavinies, Fransız keman çalma stiline oluşmasında ve Fransız ekolünün kuruluşunda etkili olan diğer keman sanatçısıdır. Pierre Rode'nin 24 kaprisini oluştururken Gavinies'in 24 matinees kitabından esinlenmesi, Paris Konservatuvarı'nın ilk öğretmenlerinden oluşu Gavinies'in Fransız ekolündeki önemini gösterir niteliktedir.

Fransız keman ekolünün oluşmasında en büyük etkiye sahip kemancı ve bestecinin Viotti olduğundan birçok kaynak bahsetmektedir. Paris Konservatuvarı'nın ve Fransız ekolünün büyük öğretmenleri olan Kreutzer, Rode ve Bailliot, Viotti'nin öğretileri ile yetişmişlerdir. Kaynaklarda Fransız Tartini olarak bahsedilen Viotti, kemandaki ustalığının yanında başarılı öğrencileri ile keman tarihine adını yazdırmıştır. Yetiştirdiği öğrenciler, başta Fransa ve sonrasında Belçika'da keman çalma stiline gelişimini ve müzik okullarının kurulmasını sağlamış, Viotti'ye ait keman öğretilerini geliştirerek birçok başarılı keman sanatçısına öğretmenlik yapmışlardır.

Paris Konservatuvarı'nın açılması, Fransız keman ekolünün gelişimi ve yayılmasında en büyük öneme sahip eğitim kurumu olarak görülebilir. Viotti'nin öğrencileri Rodolphe Kreutzer, Pierre Bailliot ve Pierre Rode, bu kurumun ilk keman öğretmenleri olarak çalışmaya başlamış ve Viotti'den öğrendiklerini geliştirerek kendi öğretim metodlarını oluşturmuşlardır. Başta Paris Konservatuvarı için yazdıkları keman metodu ile keman öğretimini belli bir sisteme dayandırmış, sonrasında her biri ayrıca kendi eğitim materyallerini oluşturarak keman öğrencilerine uygulamışlardır. Fransız keman ekolünün en fazla geliştiği bu evrede yetiştirdikleri öğrencilerle Belçika'daki keman çalma stili ve öğretimine de etki etmişlerdir.

Fransız ekolünden aldıkları eğitim ile Belçika'da keman ekolünün oluşumu ve gelişimine katkıda bulunan büyük besteci ve kemancılara Charles de Beriot, Henri Vieuxtemps, Eugene-Auguste Ysaye, Pablo de Sarasate örnek gösterilebilir. Bunun dışında Fransız ekolü temsilcileri, Alman ve Rus ekollerinin gelişimine ve birçok ülkedeki keman sanatçılarına da etki etmişlerdir.

Alman keman ekolünün oluşumu ve gelişimi sürecinde etkisi bulunan besteciler, keman sanatçıları ve eğitimcilerine ait bilgiler Tablo 33'te sunulmuştur.

Tablo 34.

Alman Keman Ekolü Temsilcileri

Besteci-Eğitimci	D-Ö Yılları	Ekolün Gelişimindeki Etkileri
Franz (František) Benda	1709-1786	Studies for the Violin, Progressive Exercises for the Violin, kapris, konçerto ve sonat formunda eserler
Johann Stamitz	1717-1757	Konçerto ve oda müziği eserleri
Leopold Mozart	1719-1787	Versuch einer gründlichen Violinschule keman metodu, keman için yazılmış eserler
Ignaz Franzl	1736-1811	Konçerto ve sonat formunda yazılmış eserler, öğretmenlik
Carl Philipp Stamitz	1745-1801	Konçerto formunda yazılmış eserler
Johann Friedrich Eck	1766-1809?	Öğretmenlik
Louis (Ludwig) Spohr	1784-1859	Kemanın yapısal gelişimine etkisi (çenelik), Violinschule keman metodu
Ferdinand David	1810-1873	Violinschule keman metodu, Hohe Schule des Violinspiels

Alman keman ekolünün oluşumu ve gelişimindeki en önemli etkinin Alman bestecilere ait eserler olduğu söylenebilir. Alman keman ekolü, Mannheim okulu bestecileri ve müzisyenlerine ait eserlerin Alman çalgı müziğinin gelişimine etkisi dolayısıyla doğmuştur. Burada yetişen besteciler solo, oda müziği ve büyük orkestralar için yazılmış farklı formlarda eserler üreterek, keman müziğinin gelişmesini sağlamışlardır. Başlarda sonat formunda olan solo keman için yazılmış eserler, Mannheim sonrasında farklı formlarda yazılan eserlerle çeşitlendirilmiştir. Müzik tarihi dönemlerinin hemen hepsinde birçok önemli bestecinin yetiştiği Almanya, keman müziğinin önemli merkezlerinden biri haline gelmiştir. G. F. Handel, G. P. Telemann, J. S. Bach, W. A. Mozart, J. Haydn, L. Beethoven, F. Schubert, F. Mendelssohn-Bartholdy, J. Brahms ve diğer büyük bestecilerin eserleri, Alman keman müziğinin yüksek standartlara ulaşmasına imkan sağlamıştır.

Keman müziğinin gelişimi dolayısıyla Alman keman ekolü ise ilk olarak Johann Stamitz ve Franz Benda ile gelişmiştir. İtalyan müzisyenlerin çoğunluğunda oluşan Alman orkestraları, belli bir süre İtalyan müziğinin etkisi ile kendi kültürlerine dayalı bir stil geliştirememişlerdir. Buna rağmen Benda, hiçbir müzisyene benzemeyen keman çalma stilini Alman müzik kültürü ile birleştirerek, Alman keman çalma stiline yön vermiştir. Kendi keman çalma stilini öğrencilere aktarmak amacıyla kendi metot ve

eğitim materyallerini de oluşturmuştur. Diğer taraftan Stamitz, Alman stiline dayalı keman öğretimi ile öğrenciler yetiştirmiş, ekolleşme sürecine bestelediği eserlerin yanında öğrencileri ile katkı sunmuştur.

Leopold Mozart, Alman keman ekolünün metotlaşma sürecinde önemli besteci, öğretmen ve kemancılarından biri olarak görölmektedir. Mozart'a ait Versuch Einer Gründlichen Violinschule adlı keman metodunun, daha önce yayınlanan metotlarla kıyaslandığında keman öğretimine yönelik yazılmış en detaylı kitap olduğu görölmektedir. Keman öğretiminde Alman stiline dayalı bir sistem kullanarak öğretim yöntemi geliştiren Mozart, kendisinden sonraki öğretmen ve öğrencilere yol göstermiştir.

J. Stamitz, I. Franzl, C. P. Stamitz, J. F. Eck gibi keman sanatçıları, besteleri ve keman öğretmenlikleri ile birçok ünlü keman sanatçıları yetiştirmişlerdir. Mannheim okulunun öğrencilerinden biri olan ünlü keman virtüözü L. Spohr, yalnızca virtüözitesi ile değil, kemanın yapısal değişimine olan katkıları ve öğretmenliği ile de bilinmektedir. Violinschule adlı metodu üreten Spohr, F. David ve J. Joachim gibi ünlü kemancıların öğretmenliğini yapmıştır.

Rus keman ekolünün oluşumu ve gelişimi sürecinde etkisi bulunan besteciler, keman sanatçıları ve eğitimcilerine ait bilgiler Tablo 35'te sunulmuştur.

Tablo 35.

Rus Keman Ekolü Temsilcileri

Besteci-Eğitimci	D-Ö Yılları	Ekolün Gelişimindeki Etkileri
Ivan Kandoshkin	1747-1804	St. Petersburg Akademi'de öğretmenlik
Nikolay Yakovlevich Afanasyev	1820-1898	Yaylı çalgılar için oda müziği eserleri
Henryk Wieniawski	1835-1880	Etudes and Caprices Op. 18, L'Ecole Moderne Op.10 metotları, St. Petersburg Konservatuvarı'nda öğretmenlik
Leopold Auer	1845-1930	Violin as I Teach It kitabı, Violin Master Works and Their Interpretation ve Graded Violin Course St. Petersburg Konservatuvarı'nda öğretmenlik
Piotr Stolyarsky	1871-1944	Odessa Special Stolyarsky Music School kurucusu
Yuri Yankelevich	1909-1973	Moskova Konservatuvarı'nda öğretmenlik, The Russian Violin School: The Legacy Of Yuri Yankelevich metodu

Rus keman ekolü, İtalya, Almanya ve Fransa'dan sonra kurulan, kaynaklarda belirtildiği üzere keman literatüründeki dört büyük keman ekolünden biridir. St. Petersburg ve Moskova'daki konservatuvarlardaki keman öğretmenlerine bağlı olarak gelişen Rus keman ekolünün temelleri, bu kurumlar kurulmadan önce Rus keman eğitimi veren öğretmenler tarafından atılmıştır. Her yaştan çocuğa ulaşip müziği ve kemana sevdirmeye çalışmış Kandoshkin, Afanasyev gibi kemancılar, Rusya'da konservatuvar temelli öğretimin gerekliliğini savunmuş ve konservatuvar açılması için çalışmalar da yapmışlardır.

Her ekolde olduğu gibi Rusya'da bir keman ekolünden bahsetmek için müzik kurumları ve bu kurumların öğretmenlerinden bahsetmek gerekmektedir. St. Petersburg Konservatuvarı, Rus keman ekolü için önemli kurumlardan biridir. Wieniawski'nin Rusya'daki St. Petersburg Konservatuvarı'nda keman profesörü olarak öğretmenlik yapması, Rus ekolünün oluşumunda büyük öneme sahiptir. Fransız (Fransız-Belçika) ekolüne dayalı eğitim alan besteci, keman çalmadaki ustalığını ve Brüksel'deki öğretmenlik deneyimini Rusya'da kaldığı yıllarda konservatuvar öğrencilerine aktarmıştır. Wieniawski'den sonra Auer, St. Petersburg Konservatuvarı'nda keman öğretmenliği yapmaya başlamış, birçok ünlü keman sanatçısı ve keman öğretmeni yetiştirmiştir. Yazmış olduğu keman metotları, günümüzdeki keman sanatçıları, öğretmen ve öğrencilere rehber olma niteliğini taşımaktadır. Kendinden önceki keman öğretmenlerinin aksine Auer'in öğretim tekniği, aşırı disipline dayalı bir öğretimden çok akılcı ve öğrenci odaklı bir anlayışa sahip olmuştur.

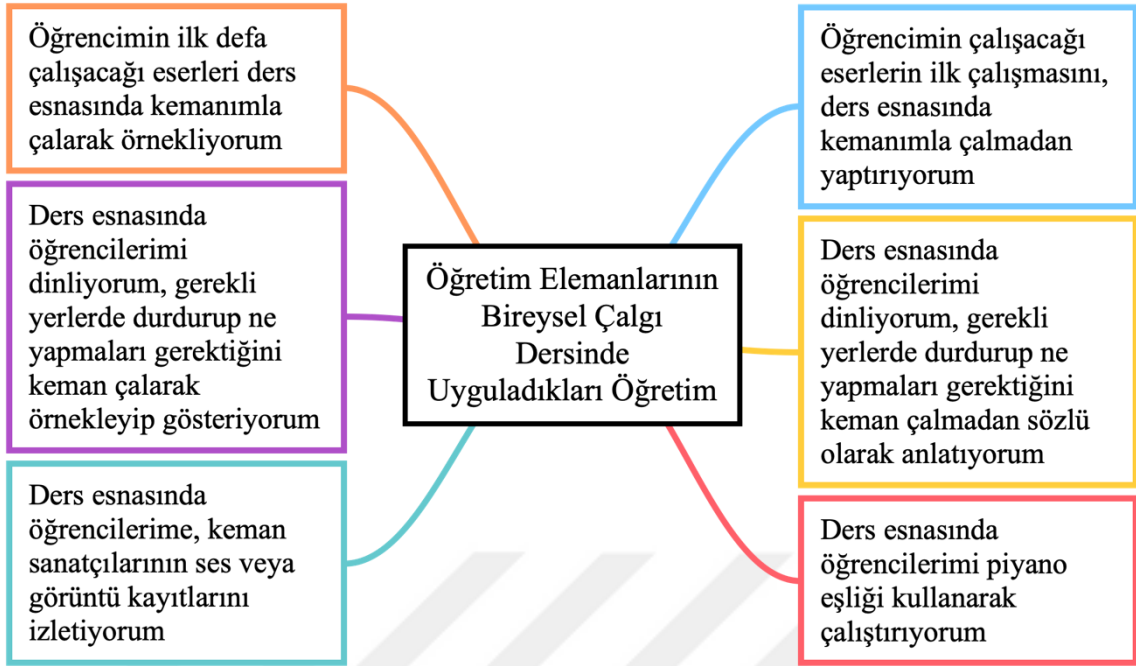
Rus keman ekolünün diğer önemli merkezi, Mostras, Tseitlin, Yampolsky ve Yankelevitch gibi büyük keman sanatçılarının profesör olarak çalıştıkları Moskova Konservatuvarı'dır. Öğretmenlikleri ile tanınan bu müzisyenler, Moskova Konservatuvarı'nı kendi zamanlarının çağdaş metodolojisi ve pedagojisine bağlı olarak keman eğitimi vermişlerdir. Auer'in öğretilerine dayanan pedagojik yaklaşımları çağın gerektirdiği yenilikçi bakış açısı ile sentezleyen Moskova Konservatuvarı profesörleri, Rus keman ekolünün sistematik bir öğretim sunmasını sağlamışlardır.

4.2. Keman Öğretimi Sürecindeki Ders İçi Uygulamalara Yönelik Görüşler

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının çalgı dersinde uyguladıkları öğretim biçimine yönelik bilgi edinilmesi amacıyla görüşme formunda “Keman dersinde nasıl bir öğretim uyguluyorsunuz?” sorusu sorulmuştur. Literatür taranarak ve uzman görüşlerine dayalı olarak bu soruya altı maddelik çoktan seçmeli cevaplar oluşturulmuştur. Katılımcıların bireysel çalgı dersi kapsamındaki öğretim biçimlerini karşılayan altı maddeden uygun olanları seçmeleri ve bu maddelerin dışında uyguladıkları bir öğretim olması durumunda açıklamaları istenmiştir. Katılımcıların görüşlerine ait bilgiler Tablo 36 ve Şekil 4’te sunulmuştur.

Tablo 36.
Öğretim Elemanlarının Bireysel Çalgı Dersinde Uyguladıkları Öğretim

Soru	Katılımcıların Görüşleri	Görüş Bildiren Katılımcılar	f
Keman dersinde nasıl bir öğretim uyguluyorsunuz	Öğrencimin ilk defa çalışacağı eserleri ders esnasında kemanımla çalarak örnekliyorum	K(1,3,4,5,8,10,11,12,13,14,16,17, 18,20,21,22,23,24,25,27,28,29)	22
	Öğrencimin çalışacağı eserlerin ilk çalışmasını, ders esnasında kemanımla çalmadan yaptırıyorum	K(1,2,7,10,11,15,19,20,26,27)	10
	Ders esnasında öğrencilerimi dinliyorum, gerekli yerlerde durdurup ne yapmaları gerektiğini keman çalarak örnekleyip gösteriyorum	K(1,2,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15 16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,27, 28,29)	27
	Ders esnasında öğrencilerimi dinliyorum, gerekli yerlerde durdurup ne yapmaları gerektiğini keman çalmadan sözlü olarak anlatıyorum	K(1,3,7,10,11,12,20,22,24,26,27,29)	12
	Ders esnasında öğrencilerimi piyano eşliği kullanarak çalıştırıyorum	K (4,6,8,9,12,14,15,16,17,18,25,26, 27,28)	14
	Ders esnasında öğrencilerime, keman sanatçılarının ses veya görüntü kayıtlarını izletiyorum	K (1,2,3,6,7,8,13,18,21,27)	10



Şekil 4. Öğretim Elemanlarının Bireysel Çalgı Dersinde Uyguladıkları Öğretim

Tablo 36 ve Şekil 4'e göre öğretim elemanlarının bireysel çalgı derslerinde kemanı aktif olarak kullanma durumu, öğrencinin çalışacağı eserin ilk çalışmasını öğretmen gözetiminde yapma durumu, eserin ders içerisinde piyano eşlikli olarak çalışılma durumu ve keman dersinde ses veya görüntü kayıtlarını kullanma durumuna yönelik bilgiler elde edilmiştir. Elde edilen bilgiler doğrultusunda öğretim elemanlarının en fazla (f=27) “Ders esnasında öğrencilerimi dinliyorum, gerekli yerlerde durdurup ne yapmaları gerektiğini keman çalarak örnekleyip gösteriyorum” maddesine yönelik görüş bildirdikleri, sonraki en fazla görüş bildirilen maddenin (f=22) ise “Öğrencimin ilk defa çalışacağı eserleri ders esnasında kemanımla çalarak örnekliyorum” olduğu görülmektedir. Diğer maddelere yönelik görüşler incelendiğinde “Ders esnasında öğrencilerimi piyano eşliği kullanarak çalıştırıyorum” maddesi için 14 (f=14), “Ders esnasında öğrencilerimi dinliyorum, gerekli yerlerde durdurup ne yapmaları gerektiğini keman çalmadan sözlü olarak anlatıyorum” maddesi için 12 (f=12), “Öğrencimin çalışacağı eserlerin ilk çalışmasını, ders esnasında kemanımla çalmadan yaptırıyorum” maddesi için 10 (f=10) ve “Ders esnasında öğrencilerime, keman sanatçılarının ses veya görüntü kayıtlarını izletiyorum” maddesi için 10 (f=10) öğretim elemanının görüş bildirdikleri görülmüştür.

Derste kemanlarını aktif olarak kullanan, öğrencilerine kendileri keman çalıp örnekleyerek keman öğretimi uygulayan öğretim elemanlarının görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

K3: Özellikle küçük yaştaki öğrencilere kemanınızla ne yapması gerektiğini göstermeniz gerekiyor. Üst sınıflarda bu gerekli olmayabiliyor ama çalgıya yeni başlayan öğrencilerde çok önemli.

K4: Bizim işimiz matematik ya da edebiyat değil, tabii ki çalarak gösterilmeli.

K24: Genelde bu ihtiyaç sınıflara göre değişiyor, dersimi öğrencinin yaşına ve düzeyine göre biçimlendiriyorum.

K27: Aslında bunların zaman zaman hepsini yapmış da olabilirim. Genellikle çocukların deşifrajlarını önümde yapmalarını seçiyorum. Eğer çocuk küçük ise, ilk senesi ise ona çalarak gösteririm ama eğer o çocuğun artık ikinci senesi ise kendisinin zorlamasını tercih ederim. Gerekirse ilk solfej okuması, sonra kemanda göstermesini isterim.

Bireysel çalgı derslerinde piyano eşliği ile öğretim uygulayan katılımcıların görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

K4: Eğer entonasyonda çok ciddi bir sorun yaşarsa piyanoda çaldığı tonu akor ile destekler, yanlış sesi duymasını sağlarım.

K6: Eşlikleri ezbere biliyorum, kendim yapıyorum.

Katılımcıların keman dersinde uyguladıkları öğretime yönelik “Diğer” seçeneği ile belirttikleri görüşlere ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

K1: Öğrencilerimi kemanda kaliteli ses üretimine odaklı çalıştırıyorum.

K12: Fiziksel deformasyonlara karşı egzersizler ve nefes teknikleri uyguluyorum.

K13: Haftada iki gün olan ders süresinin özellikle tam zamanlı öğrenciler için yeterli olduğunu düşünmüyorum, bu yüzden haftada dört defa ders yaptığım öğrencilerim bulunuyor. Özellikle yaşı küçük olan öğrenciler untabiliyor, çalışamayabiliyor, hocayla beraber çalışmaları daha iyi oluyor.

Çalgı eğitimi dersi kapsamında birlikte çalma becerilerine yönelik çalışmalara yer verme durumunun araştırılması amacıyla katılımcılara görüşme formunda “Keman dersi öğretim sürecinde birlikte çalma becerileri kazanımlarına yönelik çalışmalar yapıyor musunuz?” sorusu sorulmuştur. Katılımcıların verdiği cevaplar doğrultusunda elde edilen bilgiler Tablo 37 ve Şekil 5’te sunulmuştur.

Tablo 37.

Katılımcıların Çalgı Eğitimi Kapsamında Birlikte Çalma Becerilerine Yönelik Öğretim Yapma Durumu.

Birlikte Çalma	Katılımcılar	f
Dersleri		
Oda Müziği	K(1,4,5,7,9,11,12,14,15,16,17,18,20,23,24,25,26,28)	18
Korrepetisyon	K(1,5,7,9,11,12,15,16,17,18,20,21,23,24,25,26,27,28,29)	19
Orkestra	K(1,5,7,9,11,12,14,16,17,18,20,23,24,25)	14

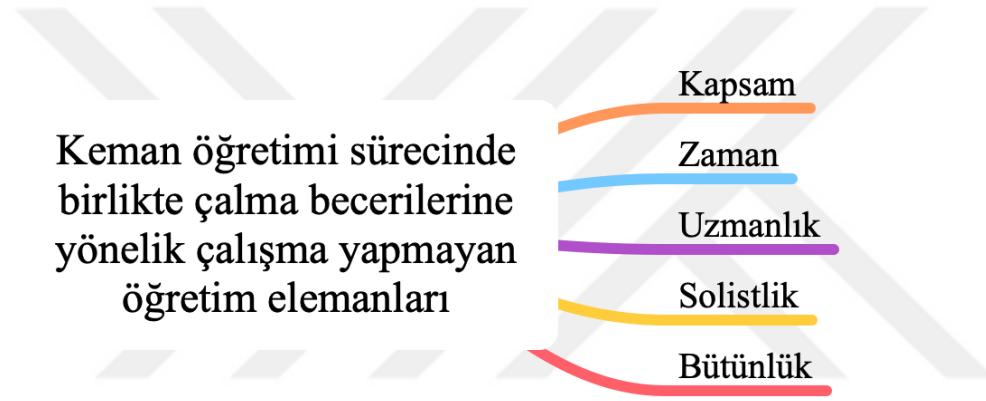
Çalgı eğitimi dersinde birlikte çalma becerilerine yönelik çalışma yapan katılımcılara yönelik bilgiler Tablo 37’de sunulmuştur. Çalgı eğitimi dersi kapsamında oda müziğine yönelik çalışma yapan katılımcıların sayısının 18 (f=18), korrepetisyona yönelik çalışma yapan katılımcıların sayısının 19 (f=19) ve orkestraya yönelik çalışma yapan katılımcıların sayısının 14 (f=14) olduğu görülmektedir.

Çalgı eğitimi dersi kapsamında birlikte çalma becerilerine yönelik çalışma yapmadıklarını belirten öğretim elemanlarının 2,3,6,8,10,13,19 ve 22. katılımcılar (f=8) oldukları belirlenmiştir. Birlikte çalma becerilerine yönelik çalışma yapmayan katılımcıların görüşlerine ait bilgiler Tablo 38’de ve Şekil 5’te sunulmuştur.

Tablo 38.

Çalgı Eğitimi Dersi Kapsamında Birlikte Çalma Becerilerine Yönelik Öğretim Yapmadığını Belirten Öğretim Elemanlarının Görüşleri.

Tema	Kod	Görüş Bildiren Katılımcılar	f
	Kapsam	K(2,6,10,13,22)	5
Keman öğretimi sürecinde birlikte çalma becerilerine yönelik çalışma yapmayan öğretim elemanları	Zaman	K(3,19)	2
	Uzmanlık	K(6)	1
	Solistlik	K(8,13)	2
	Bütünlük	K(13)	1



Şekil 5. Birlikte Çalma Becerilerine Yönelik Çalışma Yapmayan Katılımcıların Görüşleri

Tablo 38 ve Şekil 5'e göre çalgı eğitimi dersi kapsamında birlikte çalma becerilerine yönelik çalışma yapmadığını belirten katılımcıların görüşleri kapsam (f=5), zaman (f=2), uzmanlık (f=1), solistlik (f=2) ve bütünlük (f=1) kodları kapsamında incelenmiştir. Kodların oluşmasında etkili olan katılımcıların görüşleri aşağıda örnek olarak sunulmuştur.

K2: Kendi dersleri dahilinde öğreniyorlar.

K3: Keman ders saati bile yetersiz, zaman yetmiyor.

K6: Bu bilgiler, ilgili derslerde öğrenciye veriliyor, bu derslerde uzmanlığım olmadığı için bunları öğretmiyorum.

K8: Solistliğe yönelik öğretim yapıyorum. Yine de bazen değişiyorum.

K10: Enstrüman dışında bu tür dersleri aldıkları için benim herhangi bir çalışma yapmama gerek kalmıyor.

K13: Okulumuzda solistliğe yönelik öğretim yapıyoruz ama aslında ben hepsinin bir bütün olduğunu düşünüyorum, oda müziği, konçerto hepsi aynı aslında.

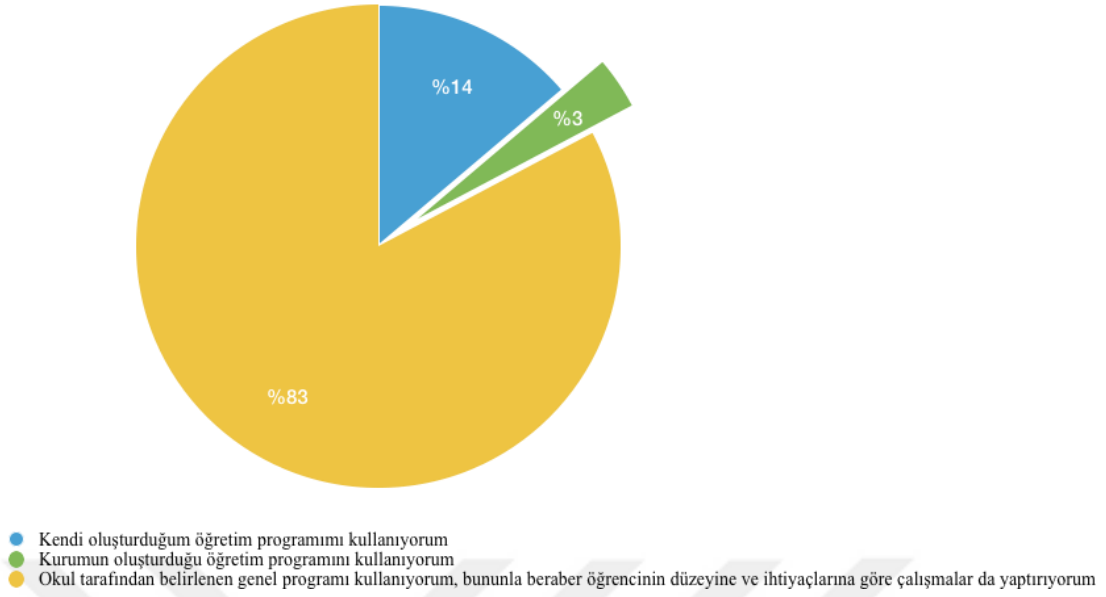
K22: Okul müfredatı bu dersleri içeriyor. Keman dersinde bu derslerde öğretilmesi gereken konulara yer vermiyorum.

K19: Zamanımız çok kısıtlı olduğundan yalnızca bireysel ders için oluşturduğumuz programa yönelik çalışabiliyoruz.

Katılımcıların bireysel çalgı eğitimi derslerinde çalıştıkları kurumlara ait öğretim programını kullanma durumuna ilişkin bilgi toplanması amacıyla görüşme formunda katılımcılara “Keman öğretiminde kullandığınız öğretim programını neye göre belirlersiniz?” sorusu sorulmuştur. Katılımcılardan elde edilen bilgiler Tablo 39 ve Grafik 10’da sunulmuştur.

Tablo 39.
Öğretim Programını Kullanma Durumu

Soru	Maddeler	Katılımcılar	%	f
Keman öğretiminde kullandığınız öğretim programını neye göre belirlersiniz	Kurumun oluşturduğu öğretim programını kullanıyorum	K(25)	3	1
	Kendi oluşturduğum öğretim programımı kullanıyorum	K(12,16,18,23)	14	4
	Okul tarafından belirlenen genel programı kullanıyorum, bununla beraber öğrencinin düzeyine ve ihtiyaçlarına göre çalışmalar da yaptırıyorum	K(1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,13,14,15,17,19,20,22,24,26,27,28,29)	83	24



Grafik 10. Öğretim Programını Kullanma Durumu

Tablo 39 ve Grafik 10'a göre bireysel çalgı derslerinde kurumun öğretim programını kullanan öğretim elemanı sayısının 1, kendi oluşturdukları öğretim programını kullanan öğretim elemanı sayısının 4, okul tarafından belirlenen genel programı kullanan, öğrencinin düzeyine ve ihtiyaçlarına göre kendi belirledikleri çalışmaları yaptıran öğretim elemanı sayısının 24 olduğu belirlenmiştir. Kullandıkları öğretim programlarına yönelik görüş bildiren katılımcılara ait ifadelere aşağıda yer verilmiştir.

K12: Öğrenci odaklı olarak, kişiye özel program uyguluyorum ancak sınavlarda genel çerçeveye uygun program veriyorum.

K2: Öğrencilerin bireysel farklılıklarına göre durum değişebiliyor, bazen programın ilerisinde gidiyorlar. Gelişimlerini desteklemek için üst sınıfların programını uygulayabiliyorum.

K3: Her öğrencinin düzeyi farklı, programın ilerisinde giden öğrenciler bulunuyor.

K6: 1. sınıfta standart programa uyuyorum, öğrencinin durumuna göre nadiren programı aşıyorum.

K27: Okul tarafından belirlenen genel programı ele alarak program seçimini çocukların gelişmesine göre kendim seçiyorum.

4.3. Keman Öğretimi Sürecinde Uygulanan Ders İçeriğine Yönelik Görüşler

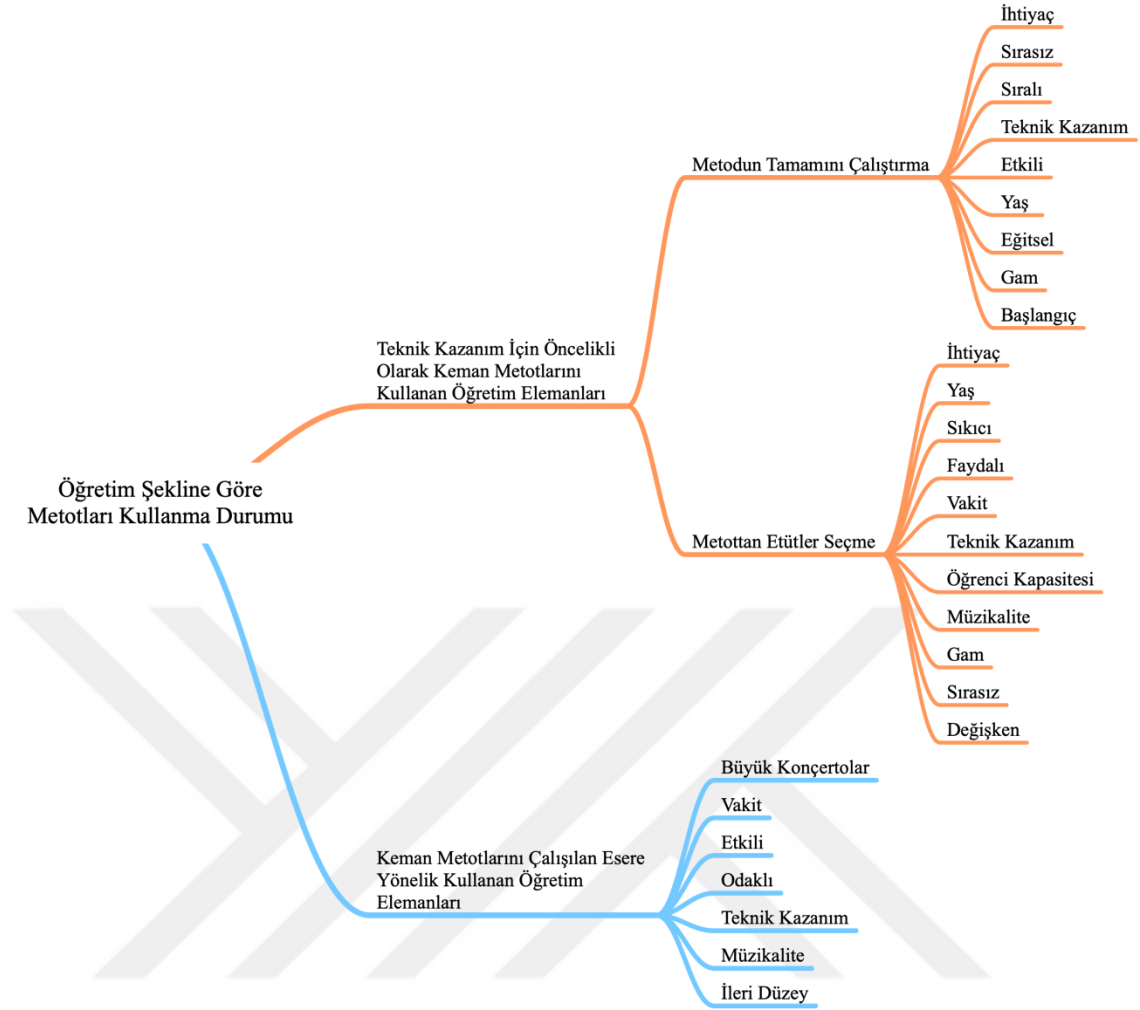
Keman öğretimi sürecinde katılımcıların eğitim materyali olarak kullandıkları kaynak kitaplar, metotlar ve bu kaynakların kullanılma biçiminin tespiti için görüşme formunda sorular ve maddeler bulunmaktadır.

Katılımcıların keman öğretiminde kullandıkları metot kitaplardan yararlanma biçimlerine yönelik bilgilerin toplanması amacıyla görüşme formunda “Keman öğretim metotlarını kullanma durumunuz aşağıda verilen seçeneklerden hangisine uygundur?” sorusuna yer verilmiştir. Katılımcıların “Keman öğrencilerime zorluk sırasına göre yazılmış metotlardaki etütleri, yazıldığı sıra numarasına uyarak kitabı bitirmeye yönelik tamamını çalıştırıyorum”, “Etütleri belirlerken, metotların içerisinden belli etütleri seçerek kullanıyorum, kitabın tamamını çalıştırmıyorum”, “Öğrencilerim için etüt belirlerken, çalıştıkları eserde bulunan teknikleri gözeterek, farklı metotlardan, esere yönelik etütler seçiyorum”, belli bir zorluk sırasına göre yazılan ve sıra gözetmeksizin yazılan metotlara yönelik “İki farklı türdeki metotları da eşzamanlı olarak kullanıyorum” ifadelerinden kendi öğretim biçimlerine uygun olan ifadeleri seçmeleri istenmiştir. Seçim yapılan ifadelerin nedenleri sorulan maddelere verilen cevaplar belli tema, alt tema ve kodlar haline getirilerek yorumlanmıştır. Metotları kullanım biçimini kapsamayan maddeler olabilme ihtimaline karşın “Diğer” seçeneği de katılımcılara sunulmuştur.

Katılımcıların görüşlerine bağlı olarak “Teknik Kazanım İçin Öncelikli Olarak Keman Metotlarını Kullanan Öğretim Elemanları” ve “Keman Metotlarını Çalışılan Esere Yönelik Kullanan Öğretim Elemanları” alt temaları oluşturulmuştur. Tablo 40 ve Şekil 6’da eğitim materyali olarak kullanılan metot türündeki kaynakların kullanım biçimlerine yönelik katılımcı görüşlerine ait bilgiler sunulmuştur.

Tablo 40.
Öğretim Elemanlarının Keman Öğretiminde Metotları Kullanma Durumu

Tema	Alt Tema	Alt Tema	Kod	Katılımcı	f
Öğretim Elemanlarının Keman Öğretiminde Metotları Kullanma Durumu	Teknik Kazanım İçin Öncelikli Olarak Keman Metotlarını Kullanan Öğretim Elemanları	Metodun Tamamını Çalıştırma	İhtiyaç	K(1)	1
			Sırasız	K(12)	1
			Sıralı	K(22,25,26)	3
			Teknik Kazanım	K(1,20,22)	3
			Etkili	K(20)	1
			Yaş	K(1,7)	2
			Eğitsel	K(7,25,29)	3
			Gam	K(1)	1
			Başlangıç	K(7,22,25)	3
			İhtiyaç	K(1,2,4,10,13,17,18,24)	8
			Yaş	K(1)	1
			Sıkıcı	K(13)	1
			Faydalı	K(14)	1
			Vakit	K(15,17,19,28,29)	5
Keman Metotlarını Çalışılan Esere Yönelik Kullanan Öğretim Elemanları	Metottan Etütler Seçme	Teknik Kazanım	K(1,2,3,4,5,6,8,10,15,18,20,27,28,29)	14	
		Öğrenci Kapasitesi	K(2,4,17)	3	
		Müzikalite	K(5,10,18,24)	4	
		Gam	K(1,3,6)	3	
		Sırasız	K(2,6,18)	3	
		Değişken	K(1,18,24,27)	4	
		Büyük Konçertolar	K(6)	1	
		Vakit	K(11)	1	
		Etkili	K(11,28)	2	
		Odaklı	K(7,8,15,21,28)	5	
		Teknik Kazanım	K(15,18,21,28)	4	
		Müzikalite	K(18)	1	
		İleri Düzey	K(7)	1	



Şekil 6. Öğretim Elemanlarının Keman Öğretiminde Metotları Kullanma Durumu

Tablo 40 ve Şekil 6'ya göre araştırmaya katılan öğretim elemanlarının çoğunluğu (f=65), teknik kazanım için öncelikli olarak keman metotlarını kullandıklarını belirtmişlerdir. Metot türündeki eğitim materyallerinin kullanımı ile ilgili olarak katılımcılar, metodun tamamını çalıştıran (f=18) ve metottan etütler seçen (f=47) öğretim elemanları olarak iki alt tema kapsamında incelenmiştir. Teknik kazanım için öncelikli olarak keman metotlarını kullanan öğretim elemanlarının görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

K1: Bazı metotların tamamını bitirtiyorum, bazılarında ise sadece öğrencinin ihtiyacı olan çalışmaları çalıştırıyorum, bu öğrencinin yaşı ve ihtiyaç durumuna göre değişiklik gösteriyor. Öncelikle gam, etüt ve egzersizlerden faydalanarak öğrencinin teknik olarak gelişmesine yoğunlaşıyorum, eseri öğrencinin teknik birikimine göre belirliyorum.

K2: Ben metotları öğrencinin kapasitesine ve çalgıdaki düzeyine göre karışık olarak çalıştırıyorum, etüt sırası ile çalıştırmıyorum. Metotları da öğrencinin ihtiyacına yönelik teknik çalışmalarına göre belirlerim, önce öğrencide teknik bir düzeye ulaşmayı hedefliyorum. Eserdeki tekniklere öğrenci hazır olmadan o eseri zaten vermiyorum.

K3: Ben öğrenciye gam üzerinden teknik çalıştırıyorum. Teknik için de etüt veriyorum ama gamda kazanamadığı bir teknik olursa etüt kullanıyorum. Öğrenciyi belli bir düzeye ulaştırmak için etütleri çalmış olduğu eserlerden bağımsız olarak belirliyorum. Bana göre keman öğretimine yönelik metodik bir kitap henüz basılmadı, basılı kitaplar tam olarak yeterli değil.

K4: Bana göre değişir. Çocuğun öğrenme kapasitesi ya da teknik sorunlarına göre dersi işleyiş şekli hangi metodu kullanacağımı belirler. Öncelikle teknik kazanıma yönelik çalıştırırım.

K6: Ben öğrenciye önce gam ve etüt çalıştırıyorum, belli bir teknik düzeye getiriyorum. Öğrenmesini istediğim teknikleri kitaplardan seçiyorum, sonra öğrendiği tekniklere göre eser çalıştırıyorum. Kullandığım eserleri de her besteciden belli bir sıra yaparak oluşturdum.

K7: Küçük yaştaki öğrenciler ve yeni başlayan öğrencilerde bu yöntemin daha pedagojik (eğitsel) olduğunu düşünüyorum.

K8: Metotlardan etütleri seçip önce teknikleri öğretiyorum, sonrasında öğrendiği tekniklere bağlı kalarak eser veriyorum.

K10: Öğrencinin seviyesine teknik ihtiyaçlarına göre etütler seçiyorum. Öğrencilere hem teknik hem de müzikal etütleri aynı anda çalıştırıyorum.

K12: Metot kitapların tamamını çalıştırıyorum ancak öğrenciye uygun olarak sıraları değiştiriyorum. Prensipte belli bir düzeyden itibaren sırasıyla Kreutzer Etütler, Rode Etütler, Dont Etütler, Gavinies Etütler ve Paganini Etütleri çalıştırıyorum.

K13: Dört sayfa aynı giden etütler olabiliyor, bazen onların bile tamamını çalıştırmıyorum öğrenciler sıkılmasınlar diye. Mesela Kreutzer'in bütün etütlerini çalıştırmam öğrencilere. Öğrencilerimin sınavdaki performanslarına göre metot çalıştırıyorum.

K14: Bunun daha faydalı olduğunu düşünüyorum.

K15: Hem zaman kaybını önlüyorum hem de kendi ilerletmek istediğim tekniklere öncelik veriyorum.

K17: Öğrencilerim için etüt belirlerken ihtiyaçlarına göre seçmeye çalışıyorum, çünkü hepsinin problemi farklı ve bu şekilde daha çabuk ilerliyorlar.

K18: Her öğrencinin ihtiyacı olan teknik ve müzikal kazanım için farklı metotların farklı numaraları değişkenlik göstermektedir.

K19: Kitabı bitirmeye yeterli vakit olmuyor, yine de tatillerde kitapta olan ve birlikte çalışmadığımız etütleri çalmalarını öneriyorum.

K20: Teknik kazanıma öncelik verilmesi gerektiğini düşünüyorum, öğrencinin teknik gelişimi için daha etkili olanın bu sistem olduğunu düşünüyorum.

K22: Öncelikle öğrencinin teknik altyapısını tamamlamak gerekir. Bloch ile başlayıp tüm pozisyon, ritim, ton ve temel teknikleri 1. Evrede öğretip Kayser ve küçük Dont metoduna geçiyorum. Ardından Kruetzer tüm teknik alt yapıyı oluşturuyor. Sonrasında öğrencinin seviyesi belirleyici olmakla birlikte Gavinies ve Paganini ile teknik eğitim tamamlanır. Eserleri de öğrencinin teknik birikimine göre belirliyorum.

K24: Bütün öğrencilerin ihtiyaç duydukları teknik ve müzikal eksiklikler farklı farklıdır.

K25: Özellikle başlangıç için yazılmış her metot belli bir eğitsel yönteme dayalı olarak oluşturulmuştur. Ben içerisinden etüt seçerek kitabın düzenini bozmak istemiyorum. Üst sınıflarda da bu durum değişmiyor, öğrenci belli bir düzeye gelince sırasıyla çalışıyor. Öğrenciye metotları çalıştırıp bitirtmek daha doğru gibi geliyor.

K27: Çocukların seviyesine göre ve o an öğrendikleri tekniklerin alıştırmalarını veya etütlerini ona göre seçiyorum.

K28: Birbiriyle benzer etütleri çaldırarak zaman kaybetmek istemiyorum. Metot zenginliği öğrencinin teknik gelişimini olumlu etkiliyor.

K29: Sorunlar hızlı çözülüyor ve sonuca çabuk ulaşıyor. Daha çok şey öğretiliyor.

Tablo 40 ve Şekil 3'e göre katılımcıların bir kısmı (f=15) keman metotlarındaki çalışmaları öğrenci tarafından çalışılan esere yönelik seçtiklerini ve eserde bulunan

keman çalma tekniklerinin çalışılmasını sağlayan etütleri kullandıklarını belirtmişlerdir. Katılımcıların metotları kullanma durumuna ilişkin görüşlerine ait bilgiler aşağıda örnek olarak sunulmuştur.

K6: Esere göre etüt belirlediğim de oluyor aslında, ama bunlar büyük konçertolar. Büyük konçertolarda etüt takviyesi yapıyorum.

K7: İleri düzeydeki öğrencilerimde bireysel eksiklikler daha belirgin oluyor ve bu eksiklikler üzerine odaklı teknik çalışmalar yapıyorum.

K8: Bazı durumlarda çalışılan eserdeki teknikleri pekiştirmek amacıyla tekniğe yönelik etüt de çalıştırıyorum.

K11: Bu şekilde çalışmanın daha kısa süre içinde daha etkili sonuç verdiğini düşünüyorum. Çoğu zaman öğrenciye henüz eseri vermeden önce eserdeki teknikleri içeren etütleri ve egzersizleri çalıştırmayı tercih ediyorum.

K15: Öğrencinin çaldığı eserdeki teknikleri tamamlaması gerekir.

K18: Her öğrencinin ihtiyacı olan teknik ve müzikal kazanım için farklı metotların farklı numaraları değişkenlik göstermektedir.

K21: Öğrencinin ihtiyacı olan parçaları belirleyip, öğrencinin gelişimine yönelik bir program izliyorum. Öğrencinin belli bir sisteme bağlı olarak ilerlemesinin yanında eserde karşılaştığı tekniklere yönelik etüt de belirlemek gerekebiliyor.

K28: Teknik zorlukları olan pasajları etütler üzerinde çalışarak eseri daha rahat icra edebilir.

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarına bireysel çalgı derslerinde eğitim materyali olarak kullandıkları metot türündeki kitaplar ve yazarları görüşme formu aracılığıyla sorulmuştur. Görüşme formunda “Keman öğretimi sürecinde aşağıdaki metotlardan hangilerini kullanıyorsunuz?” sorusunun altında dört keman ekolü kapsamında üretilen metotlar seçenek olarak sunulmuş, “Diğer” maddesi ile listede bulunmayan fakat öğretim elemanlarının kullandıkları metotlara yönelik bilgi sağlanması amaçlanmıştır. Katılımcıların bireysel çalgı dersinde başvurdukları metotlara yönelik bilgiler Tablo 41’de sunulmuştur.

Tablo 41.

Katılımcıların Çalgı Eğitimi Dersinde Kullandıkları Metotlar

Yazar Adı	Metodun Adı	Katılımcılar	f
Alard	Ecole du violon.	K(3,8,21)	3
Auer	Violin Playing as I Teach It.	K(2,3,4,5,6,8,12,19,24,27,28,29)	12
Baillot	L'art de violon.	K(1)	1
Bloch	Hegedűlskola Violin Schule Op. 14	K(22,29)	2
Bron	Etűdenkunst	K(25)	1
Campagnoli	Nouvelle methode de la mecanique progressive du jeu de violon, Op. 21.	K(3,11,15)	3
Casorti	The Technics of Bowing Op.50	K(11,16)	2
Corrette	l'Art de se perfectionner sur le violon.	K(23)	1
Courvoisier	The technique of violin playing: the Joachim method.	K(21)	1
Dancla	Méthode élémentaire et progressif.	K(1,3,7,8,12,13,15,16,17,18,19,21,22,23,24,27,28)	17
David	Violinschule.	K(1)	1
De Beriot	Methode de violon, op. 102.	K(1,2,3,5,7,8,19,25)	8
Dont	24 Etudes or Caprices, Op.35	K(1,2,3,4,5,6,7,8,9,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,23,24,25,26,27,28,29)	28
Dounis	The Artist's Technique of Violin Playing Opus 12	K(3,11,19)	3

Dounis	New aids to Technical Development, Op. 27.	K(11,19,23)	3
Dounis	Changes of Position Studies Op.36	K(11)	1
Dounis	Essential Scale Studies on Scientific Basis Op. 37	K(11)	1
Dounis	The Development of Flexibility in Violin Playing Op.35	K(11)	1
Fiorillo	36 Caprices for Violin Op.3.	K(2,5,7,8,9,10,11,14,15,17,18,20,21,22,23,24,26,27,28,29)	20
Flesch	Die Kunst des Violin Spiels.	K(1,2,3,4,5,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,28,29)	25
Fortunatov, Garlitsky, Rodionov	Selected Studies for Violin	K(4,8,16,17,18,26,27)	7
Galamian	Principles of Violin Playing and Teaching	K(1,2,3,4,5,8,9,11,13,14,15,16,17,18,19,21,23,24,27,28,29)	21
Galamian and Neumann	Contemporary Violin Technique.	K(1,3,4,11,16,17,19)	7
Gavinies	Les vingt quatre matinees.	K(1,2,3,4,7,8,11,12,16,17,18,19,21,23,24,25)	16
Geminiani	Art of Playing Violin.	K(3,15,23,28)	4
Gilels	24 Scales and Arpeggios	K(1,4)	2
Gregorian	Violin Escalas	K(3,4,8)	3

Havas, Kato	A New Approach to Violin Playing	K(9,11)	2
Havas, Kato	The Twelve Lesson Course in a New Approach to Violin Playing	K(9,11)	2
Henkel	Combined Exercises for Violin	K(11)	1
Joachim and Moser	Violinschule 3 vols.	K(1,2,3,5,10,15,19,21,23,28)	10
Kayser	36 Studies for violin, op. 20.	K(1,2,3,4,5,7,8,11,12,14,15,17,19,20,21,22,23,24,25,26,28,29)	22
Komarovsky	Violin Etudes Op. 2	K(27)	1
Kreutzer	42 Etudes or caprices.	K(1,2,3,4,5,6,7,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29)	28
L'abbé le fils	Principes du violon.	K(15)	1
Leonard	24 Etudes Classiques, Op.21	K(3)	1
Locatelli	L'Arte del violino, Op.3	K(1,2,3,5,8,15,16,17,21,23,25)	11
Mazas	75 Etudes melodiques et progressives pour violon Op.36.	K(2,3,4,5,7,9,10,11,12,14,15,18,19,20,21,23,24,25,26,28,29)	21
Markov	System of Violin Playing	K(11,16,17)	3
Menuhin	Six Lessons with Yehudi Menuhin.	K(1,7,9)	3
Menuhin	The Compleat Violinist: Thoughts, Exercises, Reflections of an Itinerant Violinist	K(1,7,11,13)	4

Mozart, L.	Versuch einer gründlichen Violinschule	K(1,7,15,25)	4
Otten	Get More Out of Your Violin Playing	K(16)	1
Paganini	24 Caprices.	K(1,2,3,4,5,6,7,8,11,12,13,14,15,16,17,19,20,21,22,23,24,25,28)	23
Ricci	Left Hand Technique	K(1)	1
Rode	24 Caprices for Solo Violin Op.22.	K(1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29)	29
Rolland	The Teaching of Action in String Playing.	K(9,11,12)	3
Rolland	Young Strings in Actions Vol I-II	K(9)	1
Schradieck	School of violin technics.	K(1,2,3,4,5,7,8,10,11,12,13,15,16,17,18,20,21,22,23,24,25 26,27,28,29)	25
Sevcik	School of Violin Technique, op.1.	K(1,3,4,7,9,10,11,12,13,15,19,20,21,23,24,27,28,29)	18
Sevcik	School of Bowing Technique, op. 2.	K(1,3,4,7,9,10,11,12,13,19,20,21,23,24,28,29)	16
Sevcik	School of Intonation on an Harmonic Basis for Violin, Op.11.	K(1,3,4,7,11,12,15,19,20,21,23,24,28)	13
Sevcik	School of Interpretation for the Violin, Op.16.	K(1,4,7,11,12,19,20,21,23,24,28)	11
Sevcik	Preparatory Exercises in Double Stopping, Op.9.	K(1,4,7,11,12,19,20,21,23,24,28)	11
Seybold	Neue Violin Etüden Schule, Op.182.	K(1,2,3,4,7,10,12,13,19,20,21,24,28)	13
Sitt	100 Violin Etudes, Op.32.	K(1,3,4,7,8,10,11,12,13,17,19,20,21,23,24,28,29)	17

Sitt	Technische Studien für Violine, Op.92	K(1,4,7,8,10,11,12,13,19,20,21,23,24,26,28)	15
Spohr	Violinschule.	K(1,2,3,5,6,7,12,13,15,19,20,23,24,25)	14
Szigeti	Szigeti on the Violin.	K (1,23)	2
Suzuki	Nurtured by Love.	K (1,2,3,9,13,15,20,24)	8
Suzuki	Violin school.	K(2,3,7,8,13,14,15,17,18,20,21,24,28,29)	14
Tartini	L'arte del arco.	K (1,3,5,23,25)	5
Tartini	Traite des agremens.	K (1,7,23,25)	4
Wieniawski	Etudes and Caprices Op. 18.	K (1,2,3,4,5,6,7,8,11,12,13,14,15,18,19,20,21,23,24,26,27)	21
Wieniawski	L'Ecole Moderne Op.10.	K (1,3,4,5,7,11,12,13,15,16,17,19,20,21,24,25,26)	17
Woldemar	Methode pour le violon.	K (3)	1
Yampolsky	The Principles of Violin Fingering.	K (1,3,5,6,16,17,27)	7
Yankelevich	The Russian School	K(29)	1
Ysaye	Exercises and Scales	K (1)	1
Ysaye	Etudes	K (25)	1

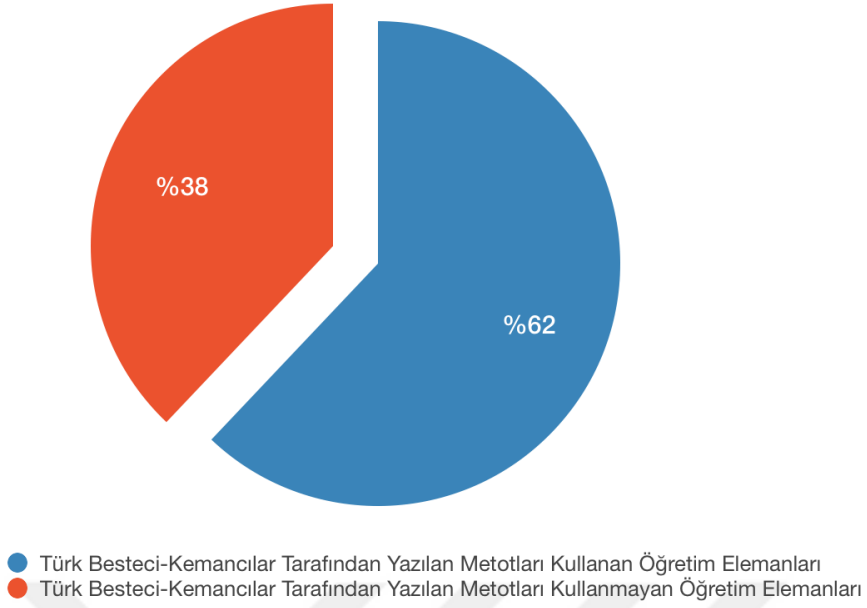
Tablo 41'e göre araştırmaya katılan öğretim elemanlarının tamamının (f=29) Pierre Rode'ye ait 24 Caprices for Solo Violin Op.22 metodunu kullandıkları görülmektedir. Diğer metotlardan ağırlıklı olarak kullanılanların (f=28) Jakob Dont'a ait 24 Etudes or Caprices, Op.35, Rodolphe Kreutzer'e ait 42 Etudes or Caprices metotları olduğu belirlenmiştir. Sonraki ağırlıklı olarak kullanılan (f=25) metotların ise Carl Flesch'e ait Die Kunst des Violinspiels metodu ve Henry Schradieck'e ait School of Violin Technics metotları oldukları belirlenmiştir.

Araştırmada bireysel çalgı derslerinde eğitim materyali olarak kullanılan Türk besteci-eğitimciler tarafından yazılan metot türündeki kitapların tespit edilmesi amacıyla görüşme formunda katılımcılara "Türk besteci-eğitimciler tarafından yazılmış keman metotlarını keman öğretiminde kullanıyor musunuz?" sorusu sorulmuştur. Katılımcılara kullandıkları metotların kime ait olduğu ve metodun adı sorulmuş, Türk besteci ve eğitimciler tarafından yazılmış metotları kullanmayan öğretim elemanlarının kullanmama sebeplerini belirtmeleri istenmiştir.

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının Türk besteci-kemancılar tarafından yazılan keman metotlarını kullanma durumuna ilişkin bilgiler Tablo 42 ve Grafik 11'de sunulmuştur.

Tablo 42.
Öğretim Elemanlarının Türk Besteci-Kemancılar Tarafından Yazılan Keman Metotlarını Kullanma Durumu

Soru	Madde	Katılımcılar	%	f
Türk besteci-eğitimciler tarafından yazılmış keman metotlarını keman öğretiminde kullanıyor musunuz?	Evet	K(1,3,4,6,8,9,10,11,14,16,17,18,19,24,25,26,28,29)	62	18
	Hayır	K(2,5,7,12,13,15,20,21,22,23,27)	38	11
Toplam			100	29



Grafik 11. Öğretim Elemanlarının Türk Besteci-Kemancılar Tarafından Yazılan Keman Metotlarını Kullanma Durumu

Tablo 42 ve Grafik 11'e göre Türk besteci-eğitimciler tarafından yazılmış metot türündeki kitapları kullanan öğretim elemanlarının sayısının 18 (f=18) ve kullanmayan öğretim elemanlarının sayısının 11 (f=11) olduğu görülmektedir. Türk besteci-eğitimciler tarafından yazılmış metot türündeki kitapları kullanan öğretim elemanları ve kullandıkları metotlar Tablo 43'te sunulmuştur.

Tablo 43.
Türk Besteci-Eğitimciler Tarafından Yazılan Metotları Kullanan Katılımcılar

Metodun Yazarı	Metodun Adı	Katılımcılar	f
Hazar Alapınar	Keman İçin Teknik Çalışmalar	K(1)	1
Oktay Dalaysel	Keman İçin Gam Çalışmaları ve Yay Çeşitleri	K(1,9,11)	3
Ömer Can	Keman Eğitimi	K(3,4,6,8,9,10,14,16,17,18,19,24,25,26)	14
Ali Uçan-Edip Günay	Çevreden Evrene Keman Eğitimi	K(28,29)	2
Ali Uçan	Güzel Sanatlar Liseleri için Keman Eğitimi Serisi	K(28)	1
MEB	Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Çalgı Eğitimi Keman Ders Kitapları	K(29)	1

Tablo 43'e göre bireysel çalgı dersinde Türk besteci-eğitimciler tarafından yazılan metotları kullanan (f=18) öğretim elemanlarının çoğunluğu (f=14) Ömer Can'a ait Keman Eğitimi metotlarını kullandıklarını belirtmiştir. Sonraki en fazla kullanılan metotların Oktay Dalaysel'e ait "Keman İçin Gam Çalışmaları ve Yay Çeşitleri" (f=3) ve Ali Uçan ile Edip Günay'a ait "Çevreden Evrene Keman Eğitimi" (f=2) olduğu belirtilmiştir.

Katılımcıların görüşlerine bağlı olarak "Türk Besteci-Eğitimcilerin Yazdığı Metotları Kullanan Öğretim Elemanları" ve "Türk Besteci-Eğitimcilerin Yazdığı Metotları Kullanmayan Öğretim Elemanları" şeklinde iki alt tema oluşturulmuştur. Türk besteci-eğitimciler tarafından yazılmış metotların kullanım durumu ile ilgili olarak katılımcılar tarafından verilen bilgiler Tablo 44 ve Şekil 7'de sunulmuştur.

Tablo 44.

Türk Besteci-Eğitimciler Tarafından Yazılmış Metotların Kullanılma Durumu

Tema	Alt Tema	Kod	Katılımcı	f
Türk Besteci- Eğitimciler Tarafından Yazılmış Keman Metotlarını Kullanma Durumu	Türk Besteci – Eğitimcilerin Yazdığı Metotları Kullanan Öğretim Elemanları	Batı Formunda	K(1)	1
		Sıralı	K(3,6,8,25,26)	5
		Başlangıç	K(8,19)	2
		Gam Çalışmaları	K(11)	1
		Öğretmen	K(29)	1
		Başarılı	K(6,19)	2
		İşgörsel	K(26)	1
	Türk Besteci – Eğitimcilerin Yazdığı Metotları Kullanmayan Öğretim Elemanları	Derleme	K(3,6,26)	3
		İhtiyaç	K(2,13,15,20)	4
		Derleme	K(22)	1
		Yetersiz	K(5,7)	2
		Öğretmen	K(13)	1
		Tanınamama	K(13,27)	2
		Keyifsiz	K(5)	1
Tutarsız	K(7)	1		



Şekil 7. Türk Besteci-Eğitimciler Tarafından Yazılmış Metotların Kullanılma Durumu

Tablo 44 ve Şekil 7'ye göre Türk besteci-öğretim elemanları tarafından yazılan keman metotlarını kullanan öğretim elemanlarının en fazla sıralı (f=5) koduna yönelik görüş bildirdikleri görülmektedir. Türk besteci-öğretim elemanları tarafından yazılmış metotları bireysel çalgı dersinde kullanan öğretim elemanlarının görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

K1: Hazar Alapınar Keman İçin Teknik Çalışmalar ve Oktay Dalaysel Keman İçin Gam Çalışmaları ve Yay Çeşitleri kitaplarını kullanıyorum. Zaten Dalaysel'in kitabı, batı gam kitabı olan E. Gilels'e çok benziyor.

K3: Ömer Can'ın Keman Eğitimi kitaplarını kullanıyorum. Zorluk sırasına göre ilerlediği için kullanıyorum, bence güzel derleme kitaplar.

K6: Ömer Can keman metodu kitaplarını çok beğeniyorum. Özellikle 2 ve 3 numaralı kitapları çok beğeniyorum. Bunun sebebi çalışmaların zorluk düzeyine göre sıralı olması ve Ömer Can'ın kendi yazdığı egzersizlerin üst pozisyon çalışmalarında başarılı olduğunu düşünüyorum. Bunun dışında güzel bir derleme kitap.

K8: Ömer Can. Yeni başlayan öğrencilerde kullanılıyor, çalışmaların sıralı olması öğretmene kolaylık sağlıyor.

K19: Ömer Can'ın Keman Eğitimi kitabını kullanıyorum. Kemana yeni başlayan öğrenciler için kullanılabilir, başarılı bir kitap.

K25: Ömer Can Keman Eğitimi kitaplarını kullanıyorum. Kitaplardaki çalışmalar kolaydan zora doğru ilerlediği için öğretmene kolaylık sağlıyor, öğrenci de sonraki çalışmanın ne olduğunu bilerek ilerliyor.

K26: Ömer Can Keman Eğitimi kitaplarını kullanıyorum. Derleme bir kitap, güzel sıralanmış, işgüçsellik açısından güzel. Diğer yazarların metotlarını pek tanımıyorum.

Türk besteci-öğretim elemanları tarafından yazılmış keman metotlarını kullanmayan (f=11) öğretim elemanları, metotları kullanmama nedenlerine ilişkin görüşlerine dayalı olarak en fazla (f=4) "İhtiyaç" kodu kapsamında değerlendirildikleri görülmektedir. Türk besteci ve kemancılar tarafından oluşturulan metotları kullanmadığını belirten katılımcıların nedenlerine ilişkin görüşleri aşağıda sunulmuştur.

K2: Batı kaynaklı metotları kullandığım için Türk metotlara ihtiyaç duymuyorum.

K5: Türk metotları müzikal açıdan yetersiz ve keyifsiz buluyorum.

K7: Türk metotları batı kaynaklı metotlara alternatif olarak görmüyorum. Batı kaynaklı kitaplar son derece yeterli. Öğretim belli bir standartta sürdürülmeli, Türk metotların kullanımı tutarsızlık yaratabilir.

K13: Türk bestecilerin eserlerini konser parçaları olarak kullanıyorum ama Türk metotları pek kullanmıyorum. Hocamdan kaynaklı kullanmıyor olabilirim, çünkü o da çok kullanmazdı. Türk metotları çok tanımıyorum açıkçası, batı kaynaklı metotlardan dolayı ihtiyaç duymuyorum.

K15: Kullandığım kitaplarda ihtiyacım olanları bulabiliyorum.

K20: Gerek duymuyorum.

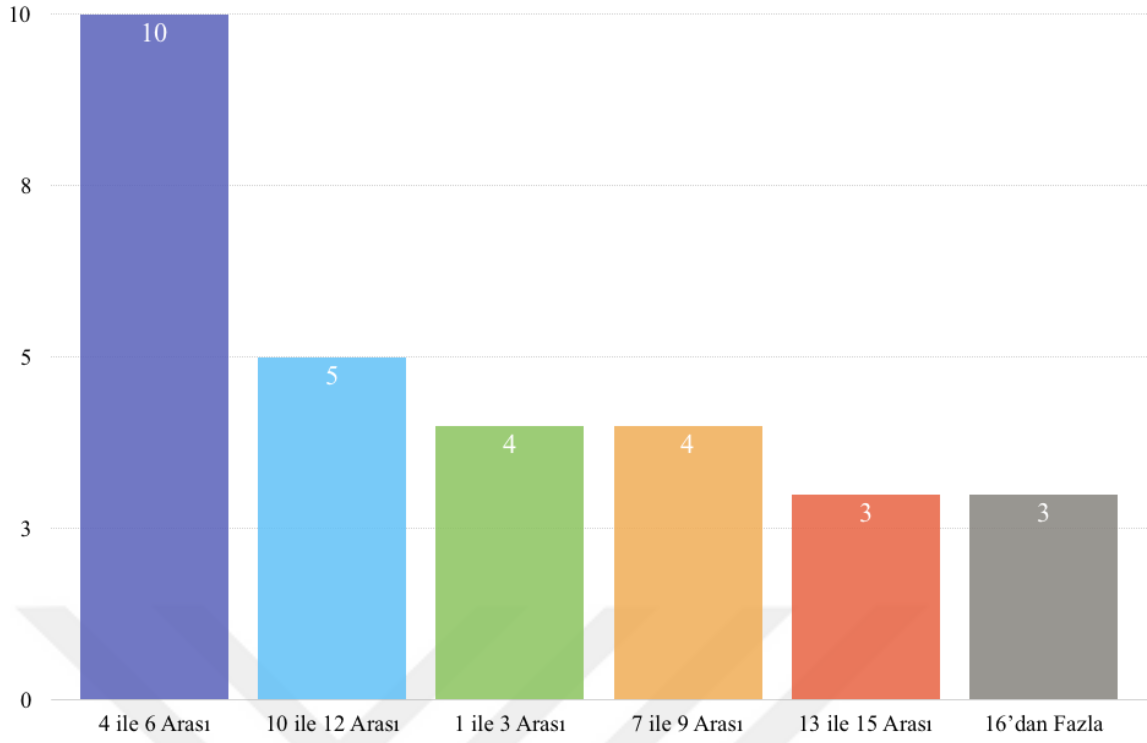
K22: Metot türündeki Türk keman eğitimcileri tarafından yazılan kitaplar orijinal olmadığından ve derleme biçiminde olduğundan kullanmıyorum.

K27: Tanımadığım için.

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının bireysel çalgı dersinde öğrencilerine bir yarıyılıda çalıştırdıkları farklı formlardaki eserlerin sayılarının tespiti amacıyla görüşme formunda “Ortalama düzeydeki bir öğrencinizin, bir eğitim-öğretim dönemi (yarıyıl) içerisinde keman dersi için aşağıda belirtilen türlerde çalıştığı eserlerin sayısı nedir?” sorusuna yer verilmiştir. Katılımcıların öğrencilerine bir yarıyılıda çalıştırdıkları etüt-kapris türündeki çalışmaların sayısına yönelik görüşlere Tablo 45 ve Grafik 12’de yer verilmiştir.

Tablo 45.
Bir Yarıyılıda Öğrencilerin Etüt-Kapris Türünde Çalıştıkları Eser Sayısı

Etüt-Kapris Sayısı	Katılımcılar	%	f
1-3	K(3,6,19,27)	14	4
4-6	K(1,5,8,9,10,15,18,25,28,29)	35	10
7-9	K(2,13,20,23)	14	4
10-12	K(4,7,14,21,26)	17	5
13-15	K(11,12,17)	10	3
16’ dan Fazla	K(16,22,24)	10	3
Toplam		100	29



Grafik 12. Bir Yarıyıda Öğrencilerin Etüt-Kapris Türünde Çalıştıkları Eser Sayısı

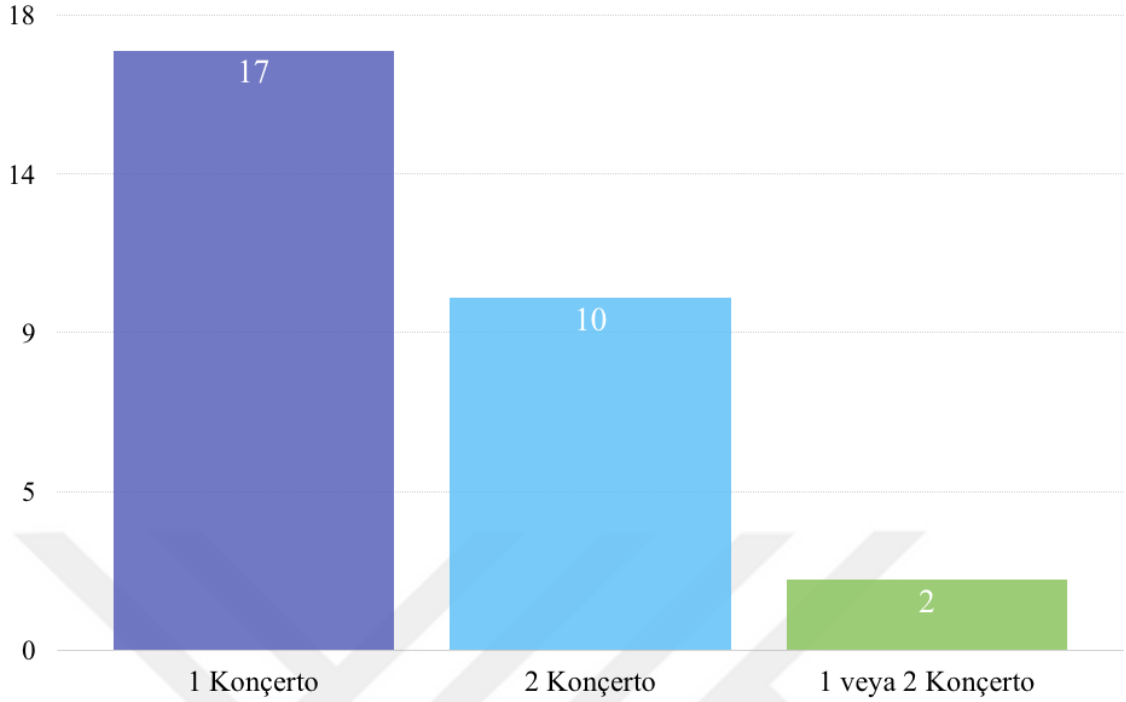
Tablo 45 ve Grafik 12'ye göre katılımcılar bir yarıyıl içerisinde öğrencilerine en fazla ($f=10$) 4-6 arası sayıda etüt veya kapris formunda eser çalıştırdıklarını belirtmişlerdir. Katılımcıların görüşlerine göre bir yarıyıda çalışılan sonraki en fazla etüt-kapris sayısının 10-12 arası ($f=5$), 1-3 arası ($f=4$) ve 7-9 arası ($f=4$) olduğu belirlenmiştir. 13-15 arası ve 16'dan fazla etüt-kapris formunda eser çalıştırdığını belirten katılımcı sayısının 3 ($f=3$) olduğu görülmektedir.

Katılımcıların öğrencilerine bir yarıyıda çalıştırdıkları konçerto formundaki eser sayısına yönelik görüşlerine Tablo 46 ve Grafik 13'de yer verilmiştir.

Tablo 46.

Bir Yarıyıda Öğrencilerin Konçerto Formunda Çalıştıkları Eser Sayısı

Konçerto Sayısı	Katılımcılar	%	f
1 Konçerto	K(5,7,8,9,10,11,12,13,14,17,18,19,20,24,27,28,29)	59	17
1 veya 2 Konçerto	K(16,21)	7	2
2 Konçerto	K(1,2,3,4,6,15,22,23,25,26)	34	10
Toplam		100	29



Grafik 13. Bir Yarıyıda Öğrencilerin Konçerto Türünde Çalıştıkları Eser Sayısı

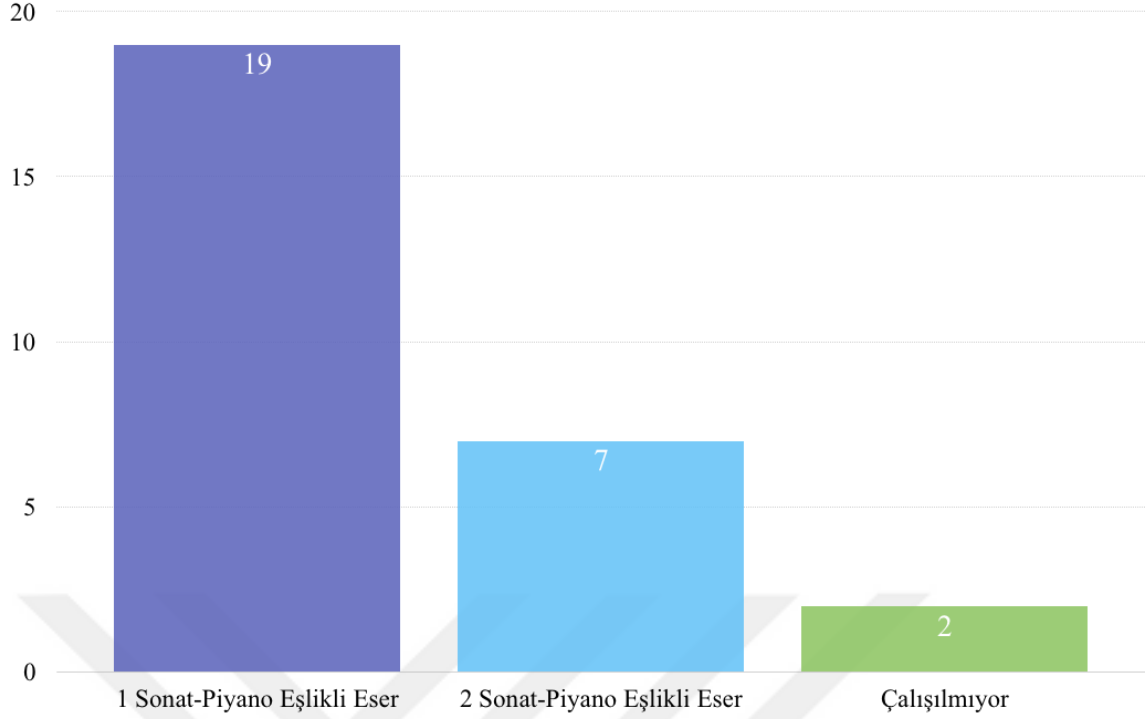
Tablo 46 ve Grafik 13'e göre katılımcılar bir yarıyıl içerisinde öğrencilerine en fazla ($f=17$) 1 konçerto formunda eser çalıştırdıklarını belirtmişlerdir. Katılımcıların görüşlerine göre bir yarıyıda çalışılan sonraki en fazla konçerto sayısının 2 ($f=10$) ve 1 veya 2 konçerto ($f=2$) olduğu belirlenmiştir.

Katılımcıların öğrencilerine bir yarıyıl çalıştırdıkları konçerto formundaki eser sayısına yönelik görüşlerine Tablo 47 ve Grafik 14'te yer verilmiştir.

Tablo 47.

Bir Yarıyıda Öğrencilerin Çalıştıkları Sonat Formundaki veya Piyano Eşlikli Eser Sayısı

Sonat-Piyano Eşlikli Eser Sayısı	Katılımcılar	%	f
1 Sonat-Piyano Eşlikli Eser	K(1,2,5,7,8,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,24,27,28)	69	20
2 Sonat-Piyano Eşlikli Eser	K(3,4,9,22,23,25,26)	24	7
Çalışılmıyor	K(6,29)	7	2
Toplam		100	29



Grafik 14. Bir Yarıyıda Öğrencilerin Çalıştıkları Sonat Formundaki veya Piyano Eşlikli Eser Sayısı

Tablo 47 ve Grafik 14'e göre katılımcılar bir yarıyıl içerisinde öğrencilerine en fazla ($f=19$) 1 sonat formunda veya piyano eşlikli eser çalıştırdıklarını belirtmişlerdir. Katılımcıların görüşlerine göre bir yarıyıl çalışılan sonraki en fazla sonat formunda veya piyano eşlikli eser sayısının 2 ($f=7$) olduğu, bireysel çalgı dersinde sonat formunda veya piyano eşlikli eser çalışılmadığını belirten katılımcı sayısının 2 olduğu belirlenmiştir.

4.4. Bireysel Çalgı Dersi Sürecindeki Değerlendirme Aşamasına Yönelik Görüşler

Bireysel çalgı dersi kapsamındaki keman öğretimi sürecinde değerlendirme aşamasındaki uygulamalar ve katılımcıların çalıştıkları okullardaki değerlendirme kriterlerinin tespiti için görüşme formunda sorular ve maddeler bulunmaktadır.

Bireysel çalgı dersi değerlendirme aşamasında öğrencilerin kimler tarafından değerlendirildiğinin araştırılması amacıyla görüşme formunda "Çalıştığınız kurumda keman sınavlarının değerlendirmesi ne şekilde yapılmaktadır?" sorusu sorulmuş ve katılımcıların dört madde arasından uygun olanın seçilmesi istenmiştir. Bu dört madde "Dersin öğretim elemanı tarafından yapılmaktadır", "Sınav jürisi tarafından yapılmaktadır", "Konser etkinliği içerisinde yapılmaktadır" ve "Diğer" seçeneklerinden

oluşmaktadır. Bireysel çalgı dersi değerlendirme aşamasına yönelik katılımcı görüşleri Tablo 48’de sunulmuştur.

Tablo 48.
Değerlendirme Aşamasına Yönelik Görüşler

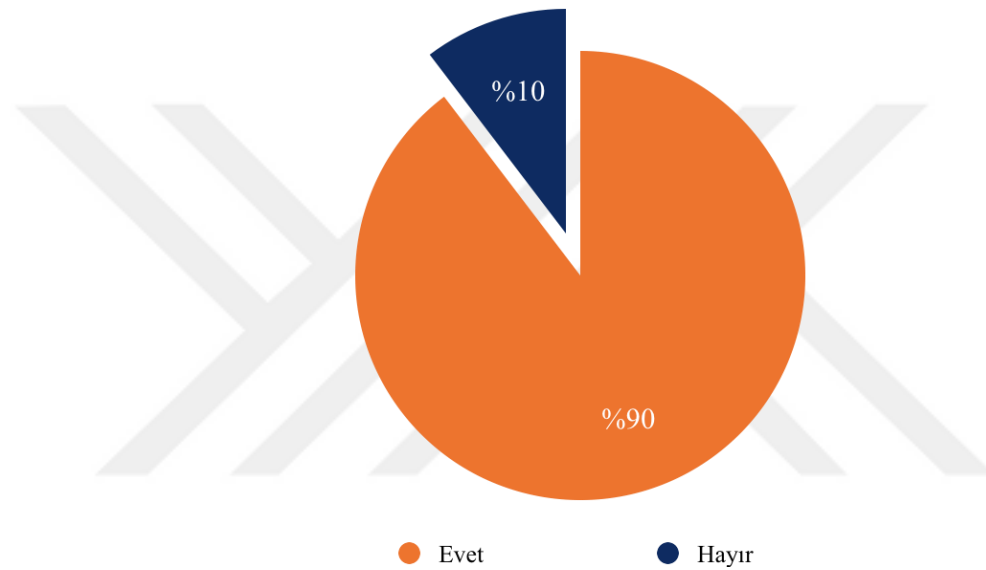
Soru	Madde	Katılımcılar	f
Çalıştığınız kurumda keman sınavlarının değerlendirmesi ne şekilde yapılmaktadır	Dersin öğretim elemanı tarafından yapılmaktadır	K(1)	1
	Sınav jürisi tarafından yapılmaktadır	K(1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11, 12,13,14,15,16,17,18,19,20, 21,22,23,24,25,26,27,28,29)	29

Tablo 48’de görüldüğü üzere araştırmaya katılan öğretim elemanlarının görüşlerine göre değerlendirmenin, katılımcıların çalıştıkları konservatuvarların tümünde sınav jürisi tarafından yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Katılımcı 11, ara sınavların dersin öğretim elemanı tarafından yapıldığını, final ve bütünleme sınavlarının sınav jürisi tarafından yapıldığını belirtmiştir. Katılımcılar lisans bitirme/mezuniyet sınavlarının ise konser etkinliği içerisinde yapıldığını belirtmişlerdir.

Katılımcıların çalıştıkları kurumlarda sınıflara göre keman çalma düzeylerinin ve başarı ölçütlerinin belirlenme durumunu incelemek amacıyla görüşme formunda “Keman dersi başarı ölçütleri veya sınıflara göre keman çalma düzeyleri belirlenmiş midir?” sorusuna yer verilmiştir. Katılımcıların “Evet, her sınıfa ait başarı ölçütleri vardır. Bunlar kim tarafından belirlenmiştir?” ve “Hayır, başarı ölçütleri şu şekilde belirlenmektedir” maddelerinden birini seçmeleri ve açıklama yapmaları istenmiştir. Katılımcıların görüşlerine ait bilgiler Tablo 49 ve Grafik 15’te sunulmuştur.

Tablo 49.
Keman Dersi Başarı Ölçütleri Belirlenme Durumu

Soru	Madde	Katılımcılar	%	f
Keman dersi başarı ölçütleri veya sınıflara göre keman çalma düzeyleri belirlenmiş midir	Evet	K(1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,16,17,18,19,20,21,22,24,25,26,27,28)	90	26
	Hayır	K(15,23,29)	10	3
Toplam			100	29



Grafik 15. Keman Dersi Başarı Ölçütleri Belirlenme Durumu

Tablo 49 ve Grafik 15'e göre "Keman dersi başarı ölçütleri veya sınıflara göre keman çalma düzeyleri belirlenmiş midir?" sorusuna katılımcılar ağırlıklı olarak (f=26) "Evet" cevabını vermiş, anasanat dallarında çalışan öğretim üyelerince oluşturulmuş ve kurum tarafından sabit bir düzey belirleme haline getirilmiş başarı ölçütlerinin bulunduğu görüşünü bildirmişlerdir. Çalıştıkları kurumda keman dersi başarı ölçütleri veya sınıflara göre keman çalma düzeylerinin belirlendiğini belirten katılımcıların görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

K19: Her yıl çalınması gereken ve okul tarafından belirlenen müfredata göre belirlenmiştir. Tabii ki istisnai durumlar olabilir.

K24: Bütün keman hocaları tarafından belirlenmiştir ve her sınıf için ayrı müfredatlar ve kriterler vardır.

Tablo 49 ve Grafik 15'e göre çalıştıkları kurumda keman dersi başarı ölçütleri veya sınıflara göre keman çalma düzeylerinin belirlenmediğini belirten, “Hayır, başarı ölçütleri şu şekilde belirlenmektedir” maddesini seçen katılımcıların (f=3) görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

K15: Öğrencinin ilerleme durumu göz önünde bulundurulur.

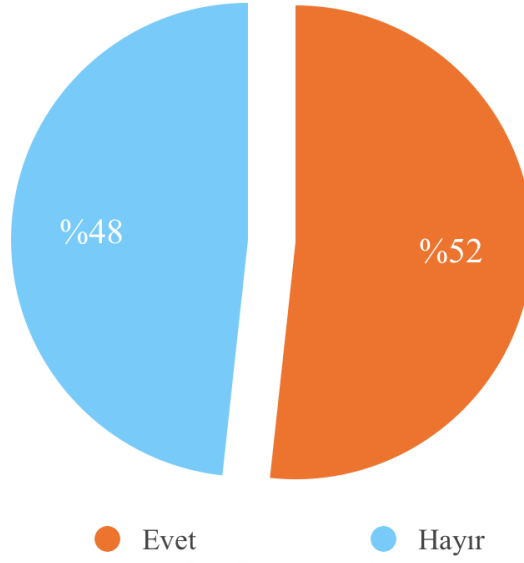
K23: Özel bir ölçütümüz yok tamamen göreceli.

K29: Düzey olarak her öğrenci ayrı ayrı ele alınır. Yani okulumuzda her öğrenci ayrı bir programdır.

Araştırmada bireysel çalgı dersi değerlendirme aşamasında performans değerlendirme ölçeği kullanımı durumunun incelenmesi amacıyla görüşme formunda “Keman sınavlarında performans değerlendirmesi için ölçme aracı olarak belli bir ölçek kullanıyor musunuz?” sorusuna yer verilmiştir. Katılımcılardan “Evet ise ölçek kime ait ve hangi kriterlerden oluşmaktadır?” ve “Hayır ise değerlendirme ölçütleriniz nelerdir?” maddelerinden birini seçmeleri ve seçtikleri maddeye yönelik açıklama yapmaları istenmiştir. Katılımcıların görüşlerine ait bilgiler Tablo 50 ve Grafik 16’da sunulmuştur.

Tablo 50.
Performans Değerlendirmede Ölçek Kullanımı Durumu

Soru	Madde	Katılımcılar	%	f
Keman sınavlarında performans değerlendirmesi için ölçme aracı olarak belli bir ölçek kullanıyor musunuz?	Evet	K(1,2,3,4,5,6,9,11,14,16,17,18,22,25,26)	52	15
	Hayır	K(7,8,10,12,13,15,19,20,21,23,24,27,28,29)	48	14
Toplam			100	29



Grafik 16. Performans Değerlendirmede Ölçek Kullanımı Durumu

Tablo 50 ve Grafik 16'ya göre "Keman sınavlarında performans değerlendirmesi için ölçme aracı olarak belli bir ölçek kullanıyor musunuz?" sorusuna katılımcıların %52'si (f=15) Evet, %48'i (f=14) Hayır cevabını vermişlerdir. Evet cevabını veren katılımcıların, kullanılan ölçeğin kime ait olduğu ve hangi kriterlerden oluştuğuna yönelik görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

K4: Kurumun ölçeği var. Öğrencinin sınavdaki performansının yanı sıra eğer beklenmedik bir terslik olursa öğretmeni de devreye girer.

K11: Anasanat dalındaki öğretim elemanlarının ortak görüşü alınarak hazırlanmış bir değerlendirme ölçeği kullanıyoruz. Her sınıfın sınav repertuarı farklı olduğu için değerlendirme ölçeğindeki kriterlerin puan ağırlıkları da her sınıf için farklı. Değerlendirme ölçeğindeki genel kriterler sağ el tekniği, sol el tekniği, ritmik doğruluk, tempo, müzikalite, akıcılık-bütünlük, eşlikle uyum. Örneğin piyanolu eserleri saydığım tüm kriterlere göre değerlendiriyoruz. Ancak dizileri ise yalnızca sağ el ve sol el tekniği ile ritmik doğruluk kriterlerine göre değerlendiriyoruz. Tabi şunu da eklemek zorunda hissediyorum; elbette bir değerlendirme ölçeğinin olması, sınavın değerlendirilmesini daha sağlıklı hale getiriyor bununla birlikte mevcut değerlendirme ölçeğimizin geliştirilmesi gereken pek çok yönü olduğunu da düşünüyorum.

K25: Keman öğretim elemanları tarafından sınıf ve yaş aralığına göre belirlenmiş form şeklinde ölçeğimiz var.

K26: Okul tarafından belirlenen bir ölçeğimiz var. Mesela ilk üç sınıf için ölçekte gelişmeli, iyi, çok iyi gibi ifadeler ve bunların açıklamaları için bir kısım bulunuyor.

Tablo 50 ve Grafik 16'ya göre "Hayır" cevabını veren katılımcıların belirttikleri değerlendirme ölçütlerine yönelik görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

K7: Gam, etüt, piyanolu eser ve konçertoya ayrı ayrı not veriyoruz. Teknik ve müzikaliteyi değerlendiriyoruz.

K8: Geleneksel şekilde değerlendiriliyor. Her eser, etüt, gam için puanlama yapılıyor. Müzikalite, ritim, teknik vb. not veriliyor.

K10: Öğretim elemanlarının oluşturduğu entonasyon, ritim, müzikalite, eşlikle uyum, bütünlük-akıcılık gibi değerlendirme kriterlerinden oluşmaktadır.

K12: Entonasyon, teknik yeterlilik, müzikalite, ait olduğu döneme uygunluk.

K13: Ben geneli düşünüyorum ama bazı hocalarımız jüride gam, etüt gibi puanlamalarda bulunuyorlar. Ben bunu çok mekanik bir yaklaşım olarak görüyorum, bence bütünsel olarak daha doğru oluyor değerlendirmek. Bazı çocukların o kadar müzikalitesi oluyor ki çok ruha dokunarak çalışıyorlar ama teknik olarak bazı aksaklıklardan dolayı etütte bazı takılmalar olabiliyor. Sonraki sene aşabilecek bu sorunu, bu belli. Bunun için not kırmanın gereksiz olduğunu düşünüyorum.

K19: Öğrencinin seslendirdiği eserlere göre notlama yapılıyor.

K20: Öğrencinin genel çalma tekniği ve müzikalitesine göre değerlendirme yaparım.

K21: Sınıf düzeyine göre belirlenen eserlerin barındırdığı keman çalma teknikleri, müzikalite, ritim, entonasyon gibi becerilere göre not veriyorum.

K23: Sanatı bir ölçekle değerlendirmek mümkünse eğer ben de öğrenmek isterim.

K24: Yazılı bir ara uygulamıştık başarılı olmadı. Sözlü ifade ve tecrübeye dayanan kriterler.

K27: Ölçek dediğimiz değerlendirme ise hocalara, jüriye aittir ve her öğretmenin karşısında teknik, müzikalite/yorum, ezber, yıl içi değerlendirme notu bulunmakta.

K28: Entonasyon, müzikalite, ritmik yapı, eşlikli eserlerde birliktelik, eserin formunu, dönemsel özelliklerini ortaya çıkarma vb.

K29: Geleneksel olarak değerlendirme yapılıyor. Öğrencinin güzel çalması, stil özelliklerine göre çalması, temiz çalması elbette dikkate alınıyor ve yanı sıra derse devamlılığı, çalışma disiplini ve hocasının görüşleri değerlendiriliyor.

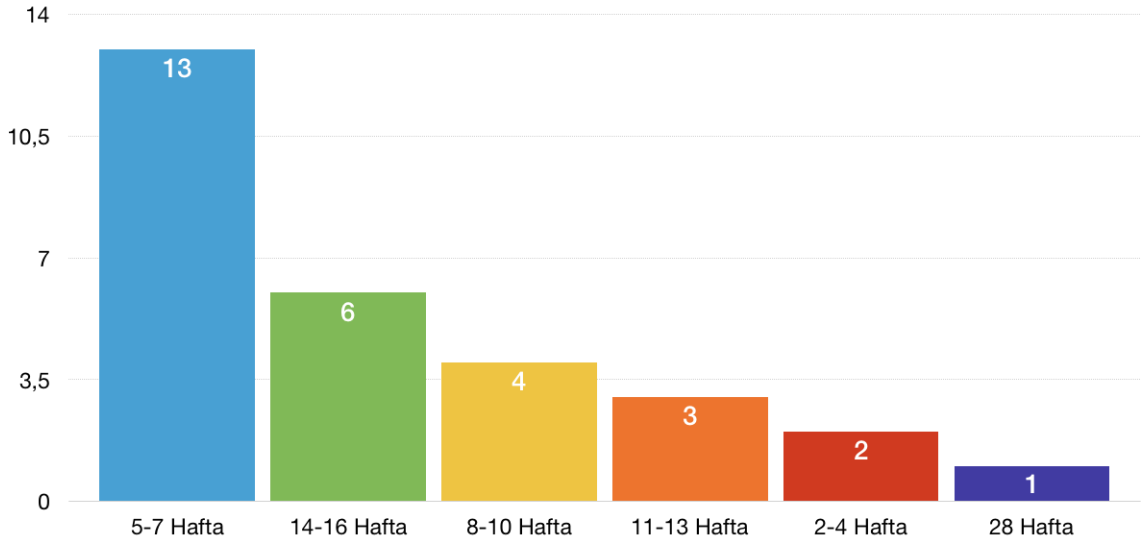
4.5. Öğrencilerin Sahne Performansı Deneyimlerine Yönelik Öğretim Elemanlarının Görüşleri

Öğrencilerin performans gösterilerine hazırlanma sürecine ilişkin bilgi edinilmesi amacıyla öğretim elemanlarına görüşme formunda “Bir eğitim-öğretim yılında öğrencilerin performans gösterilerine hazırlık süreci kaç hafta ve kaç ders saatinden oluşmaktadır?” sorusu sorulmuştur. Öğretim elemanlarının görüşlerine dayalı olarak öğrencilerin solo performans hazırlık süresine ilişkin bilgiler Tablo 51 ve Grafik 17’de sunulmuştur.

Tablo 51.

Öğrencilerin Solo Performans Hazırlık Süreci

Solo Performans Hazırlık Süreci	Katılımcılar	%	f
2-4 Hafta	K(1,4,15,16,17,27)	21	6
5-7 Hafta	K(18,22)	7	2
8-10 Hafta	K(11,12,13,24)	14	4
11-13 Hafta	K(14)	3	1
14-16 Hafta	K(2,3,5,6,7,8,10,19,20,23,25,26,29)	45	13
28 Hafta	K(9,21,28)	10	3
Toplam		100	29



Grafik 17. Öğrencilerin Solo Performans Hazırlık Süreci

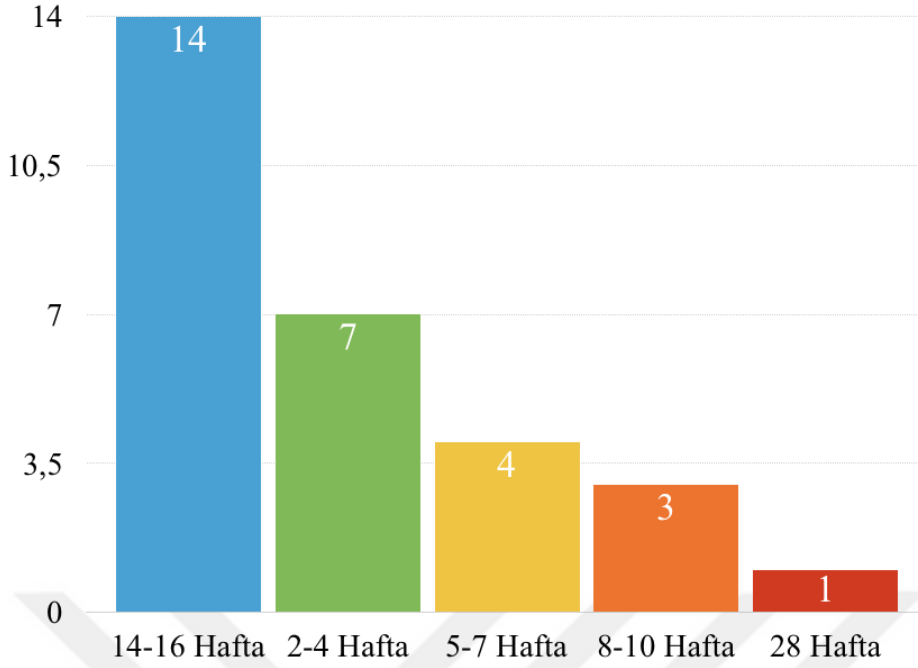
Tablo 51 ve Grafik 17'ye göre öğretim elemanlarının çoğunluğu ($f=13$) solo performans için 5-7 haftalık bir hazırlık yapılması gerektiği görüşünü bildirmişlerdir. Solo performans hazırlık sürecinin 14-16 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 6, 8-10 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 4, 11-13 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 3, 2-4 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 2 ve 28 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 1 olduğu görülmektedir.

Öğretim elemanlarının görüşlerine dayalı olarak öğrencilerin orkestra/oda müziği performansı hazırlık süresine ilişkin bilgiler Tablo 52 ve Grafik 18'de sunulmuştur.

Tablo 52.

Öğrencilerin Orkestra/Oda Müziği Performans Hazırlık Süreci

Orkestra/Oda Müziği Performans Hazırlık Süreci	Katılımcılar	%	f
2-4 Hafta	K(1,2,3,15,16,17,18)	24	7
5-7 Hafta	K(4,13,22,24)	14	4
8-10 Hafta	K(11,12,20)	10	3
14-16 Hafta	K(5,6,7,8,9,10,14,19,21,23,25,26,27,29)	48	14
28 Hafta	K(28)	3	1
Toplam		100	29



Grafik 18. Öğrencilerin Orkestra/Oda Müziği Performans Hazırlık Süreci

Tablo 52 ve Grafik 18'e göre öğretim elemanlarının çoğunluğu ($f=14$) orkestra/oda müziği performansı için 14-16 haftalık bir hazırlık yapılması gerektiği görüşünü bildirmişlerdir. Orkestra/oda müziği performans hazırlık sürecinin 2-4 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 7, 5-7 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 4, 8-10 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 3 ve 28 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 1 olduğu görülmektedir.

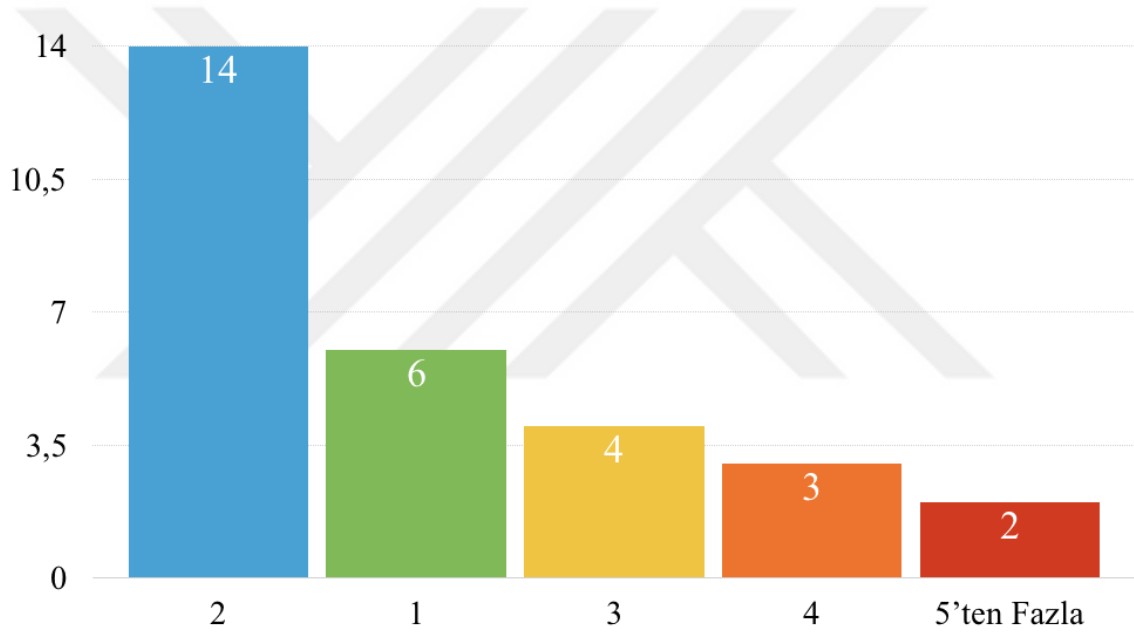
Elde edilen bilgilere göre öğretim elemanları, solo performans için gereken hazırlık sürecinin oda müziği ve orkestra gibi toplulukla yapılan performans hazırlık sürecinden daha kısa olduğunu belirtmişlerdir.

Öğrencilerin bir eğitim-öğretim yılında gerçekleştirdikleri solo, orkestra ve oda müziği performans sayısına ilişkin bilgi edinilmesi amacıyla öğretim elemanlarına görüşme formunda “Bir eğitim-öğretim yılı (2 yarıyıl) içerisinde ortalama bir keman öğrencisinin, okul kapsamında gerçekleştirdiği sahne deneyimi sayılarını yazınız” maddesine cevap vermeleri istenmiştir. Öğretim elemanlarının görüşlerine dayalı olarak öğrencilerin bir eğitim-öğretim yılında okul kapsamında gerçekleştirdikleri solo performans sayısına ilişkin bilgiler Tablo 53 ve Grafik 19’da sunulmuştur.

Tablo 53.

Öğrencilerin Bir Eğitim Öğretim Yılında Gerçekleştirdikleri Solo Performans Sayısı

Solo Performans Sayısı	Katılımcılar	%	f
1	K(4,5,9,10,28,29)	21	6
2	K(1,2,3,6,8,11,13,18,19,20,21,22,24,25)	48	14
3	K(7,14,23,27)	14	4
4	K(12,15,26)	10	3
5'ten Fazla	K(16,17)	7	2
Toplam		100	29



Grafik 19. Öğrencilerin Bir Eğitim Öğretim Yılında Gerçekleştirdikleri Solo Performans Sayısı

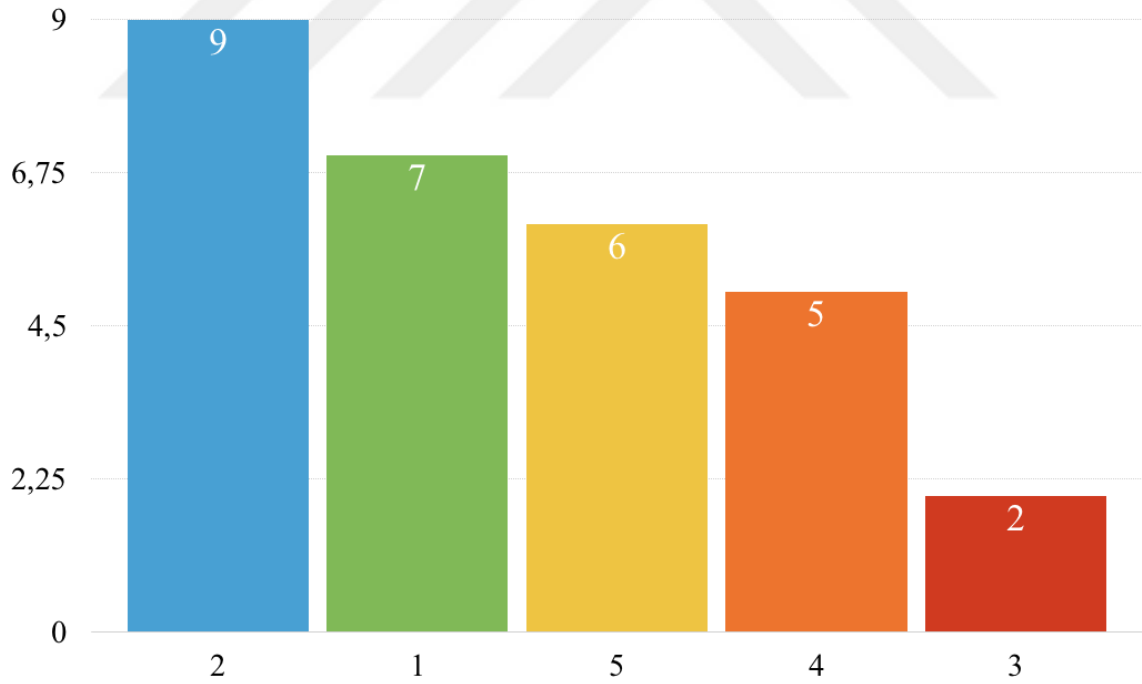
Tablo 53 ve Grafik 19'a göre öğrencilerin bir eğitim-öğretim yılında gerçekleştirdikleri solo performans sayısına katılımcılar tarafından verilen en fazla cevabın (f=14) "2" olduğu belirlenmiştir. Öğrencilerin iki yarıyılıda "1" performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 6 (f=6), "3" performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 4 (f=4), "4" performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 3 (f=3) ve "5'ten Fazla" performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 2 (f=2) olduğu görülmektedir.

Öğretim elemanlarının görüşlerine dayalı olarak öğrencilerin bir eğitim-öğretim yılında okul kapsamında gerçekleştirdikleri orkestra performans sayısına ilişkin bilgiler Tablo 54 ve Grafik 20’de sunulmuştur.

Tablo 54.

Öğrencilerin Bir Eğitim Öğretim Yılında Gerçekleştirdikleri Orkestra Performans Sayısı

Orkestra Performans Sayısı	Katılımcılar	%	F
1	K(10,12,23,25,27,28,29)	24	7
2	K(1,2,3,4,5,7,9,11,13)	31	9
3	K(18,19)	7	2
4	K(8,14,21,22,24)	17	5
5	K(6,15,16,17,20,26)	21	6
Toplam		100	29



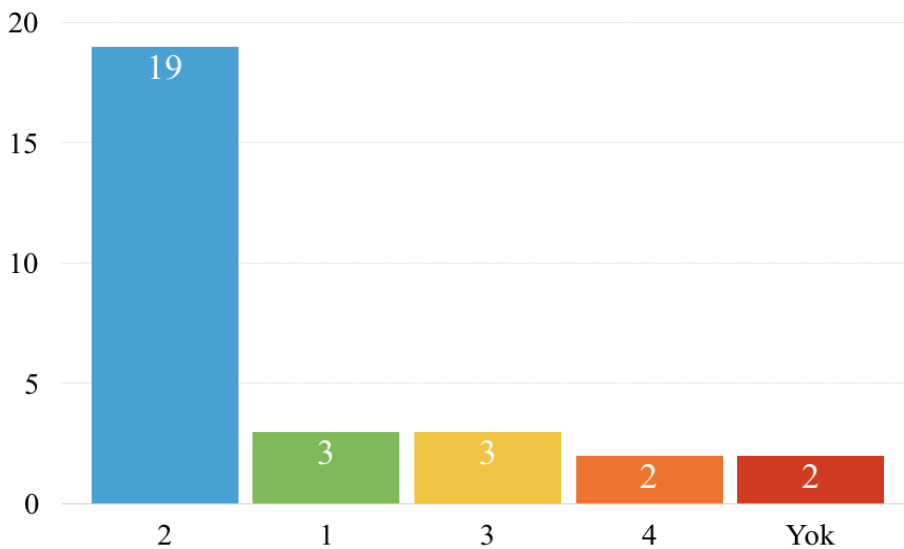
Grafik 20. Öğrencilerin Bir Eğitim Öğretim Yılında Gerçekleştirdikleri Orkestra Performans Sayısı

Tablo 54 ve Grafik 20'ye göre öğrencilerin bir eğitim-öğretim yılında gerçekleştirdikleri orkestra performans sayısına katılımcılar tarafından verilen en fazla cevabın (f=9) “2” olduğu belirlenmiştir. Öğrencilerin iki yarıyılta “1” performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 7 (f=7), “5” performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 6 (f=6), “4” performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 5 (f=5) ve “3” performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 2 (f=2) olduğu görülmektedir.

Öğretim elemanlarının görüşlerine dayalı olarak öğrencilerin bir eğitim-öğretim yılında okul kapsamında gerçekleştirdikleri oda müziği performans sayısına ilişkin bilgiler Tablo 55 ve Grafik 21’de sunulmuştur.

Tablo 55.
Öğrencilerin Bir Eğitim Öğretim Yılında Gerçekleştirdikleri Oda Müziği Performans Sayısı

Oda Müziği Performans Sayısı	Katılımcılar	%	F
Yok	K(27,29)	7	2
1	K(10,21,28)	10	3
2	K(1,2,3,4,5,6,7,8,9,11,12,13,15,19,20,22,23,24,25)	66	19
3	K(14,18,26)	10	3
4	K(16,17)	7	2
Toplam		100	29



Grafik 21. Öğrencilerin Bir Eğitim Öğretim Yılında Gerçekleştirdikleri Oda Müziği Performans Sayısı

Tablo 55 ve Grafik 21'e göre öğrencilerin bir eğitim-öğretim yılında gerçekleştirdikleri oda müziği performans sayısına katılımcılar tarafından verilen en fazla cevabın (f=19) "2" olduğu belirlenmiştir. Öğrencilerin iki yarıyıldan "1" performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 3 (f=3), "3" performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 3 (f=3), "4" performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 2 (f=2) ve oda müziği performansı gerçekleştirmediklerini belirten katılımcı sayısının 2 (f=2) olduğu görülmektedir.

4.6. Bireysel Çalgı Derslerinde Öğretim Elemanlarının Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Bulgular

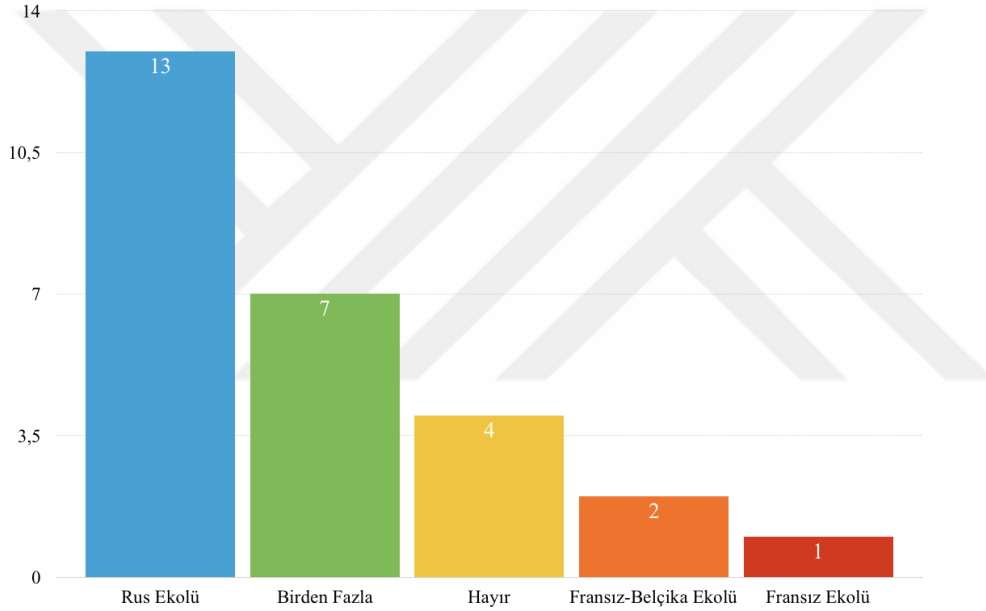
Çalışmada klasik batı müziğine dayalı keman öğretiminin tarihsel gelişim sürecine yer verilmiştir. Bu süreçte belli başlı ülkelerdeki okulların ve öğretmenlerin keman öğretim yaklaşımlarına dayalı oluşan keman ekollerine yönelik bilgiler sunulmuştur. Günümüzde Türkiye'deki konservatuvarlarda uygulanan keman öğretimi yaklaşımlarının keman ekollerine dayalı olarak sürdürülme durumunun incelenmesi, araştırmanın alt problemi dahilinde ele alınmıştır.

Çalışmaya katılan keman öğretim elemanlarının bireysel çalgı derslerinde keman ekollerinden faydalanma durumunun incelenmesi amacıyla görüşme formunda birtakım sorulara yer verilmiştir. Katılımcıların herhangi bir keman ekolüne dayalı olarak keman eğitimi alma durumu ve keman öğretim sürecinde ekollerden faydalanma durumuna yönelik bilgilere araştırmada yer verilmiştir.

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının keman ekollerine dayalı olarak eğitim alma durumunun incelenmesi amacıyla görüşme formunda "Herhangi bir keman ekolünün öğretilerine bağlı olarak eğitim aldınız mı?" sorusu bulunmaktadır. Katılımcıların eğitimini aldıkları keman ekollerine yönelik verilen bilgiler Tablo 56 ve Grafik 22'de sunulmaktadır.

Tablo 56.
Katılımcıların Keman Öğrenimi Aldıkları Keman Ekolleri

Eğitim Alınan Keman Ekolü	%	f
Hayır	13,8	4
Fransız Ekolü	3,4	1
Fransız-Belçika Ekolü	6,9	2
Rus Ekolü	44,8	13
Orta Avrupa	3,4	1
Alman Ekolü	3,4	1
Birden Fazla	24,1	7
Toplam	100,0	29



Grafik 22. Katılımcıların Keman Öğrenimi Aldıkları Keman Ekolleri

Tablo 56 ve Grafik 22'ye göre katılımcıların çoğunluğunun (f=13) Rus ekolüne dayalı keman eğitimi aldıklarına yönelik görüş bildirdikleri görülmektedir. Birden fazla keman ekolüne dayalı keman eğitimi aldığını belirten öğretim elemanı sayısının 7 (f=7), herhangi bir keman ekolüne göre eğitim almadığını belirten katılımcı sayısının 4 (f=4), Fransız-Belçika ekolüne dayalı keman eğitimi aldığını belirten katılımcı sayısının 2 (f=2) ve Fransız ekolüne dayalı keman eğitimi aldığını belirten katılımcı sayısının ise 1 (f=1) olduğu görülmektedir.

Mezun olunan okul değişkenine göre katılımcıların keman eğitimi sürecinde eğitim aldıkları keman ekollerine ilişkin bilgiler Tablo 57'de sunulmuştur.

Tablo 57.
Mezun Oldukları Okul Değişkenine Göre Katılımcıların Keman Eğitimi Aldıkları Ekokoller

Mezun Olunan Okul	Eğitimi Alınan Keman Ekolü							Toplam
	Hayır	Fransız Ekolü	Fransız-Belçika Ekolü	Rus Ekolü	Orta Avrupa	Alman Ekolü	Birden Fazla	
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	0	0	0	5	0	0	1	6
Moskova Devlet Konservatuvarı	1	0	0	2	0	0	0	3
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı	0	0	0	1	0	0	2	3
Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı	2	0	0	0	0	1	0	3
Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	0	0	0	1	0	0	0	1
Kuzeybatı Almanya Eyaleti Detmold Devlet Yüksek Müzik Akademisi	0	0	0	0	1	0	0	1
Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	1	1	0	0	0	0	0	2
Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi	0	0	1	2	0	0	0	3
Longy School of Music	0	0	1	0	0	0	0	1
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı	0	0	0	1	0	0	3	4
Folkwang Universität der Künste	0	0	0	0	0	0	1	1
Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	0	0	0	1	0	0	0	1
Toplam	4	1	2	13	1	1	7	29

Tablo 57'ye göre İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan mezun olan 6 katılımcıdan 5'i Rus ekolüne, 1'i de birden fazla keman ekolüne dayalı keman öğrenimi gördüklerini belirtmişlerdir. Moskova Devlet Konservatuvarı'ndan mezun olan 2 katılımcı Rus ekolüne dayalı olarak keman öğrenimi gördüğünü, 1 katılımcının ise herhangi bir keman ekolüne dayalı olarak keman öğrenim görmediğini belirtmiştir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı'ndan mezun olan 1 katılımcının Rus ekolüne, 2 katılımcının ise birden fazla keman ekolüne dayalı eğitim aldıkları, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı'ndan mezun olan 2 katılımcının herhangi bir keman ekolüne göre eğitim almadıkları, 1 katılımcının ise Alman ekolüne dayalı keman eğitimi aldığı görülmektedir. Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan mezun olan 1 katılımcı Rus ekolüne dayalı olarak keman eğitimi aldığını, Kuzeybatı Almanya Eyaleti Detmold Devlet Yüksek Müzik Akademisi mezunu 1 katılımcı Orta Avrupa ekolüne dayalı keman eğitimi aldığı görüşünü bildirmişlerdir. Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan mezun olan 1 katılımcı Fransız ekolüne dayalı keman eğitimi gördüğünü, 1 katılımcı ise herhangi bir keman ekolüne dayalı olarak eğitim görmediği görüşünü bildirmişlerdir. Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi mezunu 2 katılımcının Rus ekolüne dayalı, 1 katılımcının ise Fransız-Belçika ekolüne dayalı olarak eğitim aldığı görülmektedir. Longy School of Music mezunu 1 katılımcının Fransız-Belçika ekolüne dayalı keman öğrenimi gördüğü, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı mezunu 1 katılımcının Rus ekolüne dayalı, 3 katılımcının ise birden fazla keman ekolüne dayalı olarak öğrenim gördüğü belirtilmiştir. Folkwang Universität der Künste mezunu 1 katılımcının birden fazla keman ekolüne dayalı, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı mezunu 1 katılımcının ise Rus ekolüne dayalı keman eğitimi aldığı belirtilmiştir.

Katılımcıların keman öğretiminde kullandıkları ekollerin belirlenmesi amacıyla görüşme formunda "Herhangi bir keman ekolünün öğretilerini keman öğretim sürecinde kullanıyor musunuz?" sorusuna yer verilmiştir. Katılımcıların çalıştıkları kurum değişkenine göre keman öğretiminde kullandıkları ekollere yönelik elde edilen bilgilere Tablo 58'de yer verilmiştir.

Tablo 58.
Kurum Değişkenine Göre Katılımcıların Keman Öğretiminde Kullandıkları Ekoller

Üniversite	Öğretimde Kullanılan Ekol					Toplam
	Hayır	Rus	Orta	Alman	Birden	
		Ekolü	Avrupa	Ekolü	Fazla	
İstanbul Üni.	1	1	0	0	3	5
Dokuz Eylül Üni.	0	1	0	0	0	1
Kocaeli Üni.	1	1	0	0	0	2
Zonguldak Bülent Ecevit Üni.	3	0	0	0	0	3
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni.	1	0	1	0	0	2
Mersin Üni.	1	2	0	0	2	5
Hacettepe Üni.	0	0	1	0	3	4
Çukurova Üni.	1	0	0	0	0	1
Anadolu Üni.	1	0	0	0	0	1
Bilkent Üni.	0	1	0	0	1	2
Akdeniz Üni.	0	0	0	0	1	1
Afyon Kocatepe Üni.	0	1	0	1	0	2
Toplam	9	7	2	1	10	29

Tablo 58'e göre İstanbul Üniversitesi'nde çalışmakta olan 3 katılımcı birden fazla keman ekolüne dayalı, 1 katılımcı Rus ekolüne dayalı olarak keman öğretimi yapmakta olduğunu, 1 katılımcı ise herhangi bir keman ekolüne dayalı keman öğretimi yapmadığı görüşünü bildirmişlerdir. Dokuz Eylül Üniversitesi'nde çalışmakta olan 1 katılımcının Rus ekolüne dayalı, Kocaeli Üniversitesi'nde çalışan 1 katılımcının Rus ekolüne dayalı keman öğretimi yaptığı ve 1 katılımcının herhangi bir keman ekolüne dayalı olarak öğretim yapmadığı belirlenmiştir. Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi'nde çalışmakta olan 3 katılımcı herhangi bir keman ekolüne dayalı olarak keman öğretimi yapmadığı görüşünü bildirmişlerdir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde çalışmakta olan 1 katılımcının Orta Avrupa ekolüne göre keman eğitimi verdiği, 1 katılımcının ise herhangi bir keman ekolüne dayalı olarak keman eğitimi vermediği görülmektedir. Mersin Üniversitesi'nde çalışmakta olan 2 katılımcının Rus ekolü, 2 katılımcının birden fazla keman ekolüne dayalı öğretim yaptığı ve 1 katılımcının herhangi bir keman ekolüne dayalı keman öğretimi yapmadığı belirtilmiştir. Hacettepe Üniversitesi'nde çalışan 1 katılımcının Orta Avrupa ekolüne, 3 katılımcının birden fazla keman ekolüne dayalı olarak keman öğretimi yaptığı belirtilmiştir. Çukurova Üniversitesi'nde çalışan 1 katılımcının herhangi bir keman ekolüne dayalı olarak keman öğretimi yapmadığı, Anadolu Üniversitesi'nde çalışan 1 katılımcının da herhangi bir keman ekolüne dayalı

olarak keman öğretimi yapmadığı görülmektedir. Bilkent Üniversitesi'nde çalışan 1 katılımcının Rus ekolü, 1 katılımcının ise birden fazla keman ekolüne dayalı olarak keman öğretimi yaptığı belirtilmiştir. Akdeniz Üniversitesi'nde çalışan 1 katılımcının birden fazla keman ekolünden yararlandığı, Afyon Kocatepe Üniversitesi'nde çalışan 1 katılımcının Rus ekolü, 1 katılımcının da Alman ekolüne dayalı olarak keman öğretimi yaptığı görülmektedir.

Katılımcıların almış oldukları keman eğitimlerinin, uyguladıkları keman öğretimi ile ilişkisini tespit edebilmek amacıyla, eğitimi alınan ekol değişkenine göre katılımcıların keman öğretiminde ekollerden yararlanma durumuna yönelik elde edilen bilgiler Tablo 59'da sunulmuştur.

Tablo 59.
Eğitimi Alınan Ekol Değişkenine Göre Katılımcıların Öğretimde Kullandıkları Keman Ekolleri

Eğitimi Alınan Keman Ekolü	Öğretimde Kullanılan Keman Ekolü					Toplam
	Hayır	Rus Ekolü	Orta Avrupa	Alman Ekolü	Birden Fazla	
Hayır	4	0	0	0	0	4
Fransız Ekolü	1	0	0	0	0	1
Fransız-Belçika Ekolü	0	0	0	0	1	1
Rus Ekolü	2	7	0	0	4	13
Orta Avrupa	0	0	2	0	0	2
Alman Ekolü	0	0	0	1	0	1
Birden Fazla	2	0	0	0	5	7
Toplam	9	7	2	1	10	29

Tablo 59'a göre herhangi bir ekole bağlı olmaksızın keman eğitimi alan katılımcılar (f=4), ekollere dayalı keman öğretimi yapmadıkları görüşünü bildirmişlerdir. Fransız ekolüne dayalı keman eğitimi alan katılımcının (f=1) herhangi bir keman ekolüne dayalı keman öğretimi yapmadığı, Fransız-Belçika ekolüne dayalı eğitim alan katılımcının (f=1) ise birden fazla keman ekolüne dayalı keman öğretimi yaptığı görülmektedir. Rus ekolüne göre eğitim alan katılımcıların (f=13) çoğunluğu Rus ekolüne dayalı keman öğretimi yaptıklarını (f=7), 4 katılımcının birden fazla ekole göre keman öğretimi yaptıklarını (f=4), 2 katılımcı ise herhangi bir keman ekolüne dayalı olmaksızın keman öğretimi yaptıklarını (f=2) belirtmişlerdir. Orta Avrupa ekolüne dayalı keman

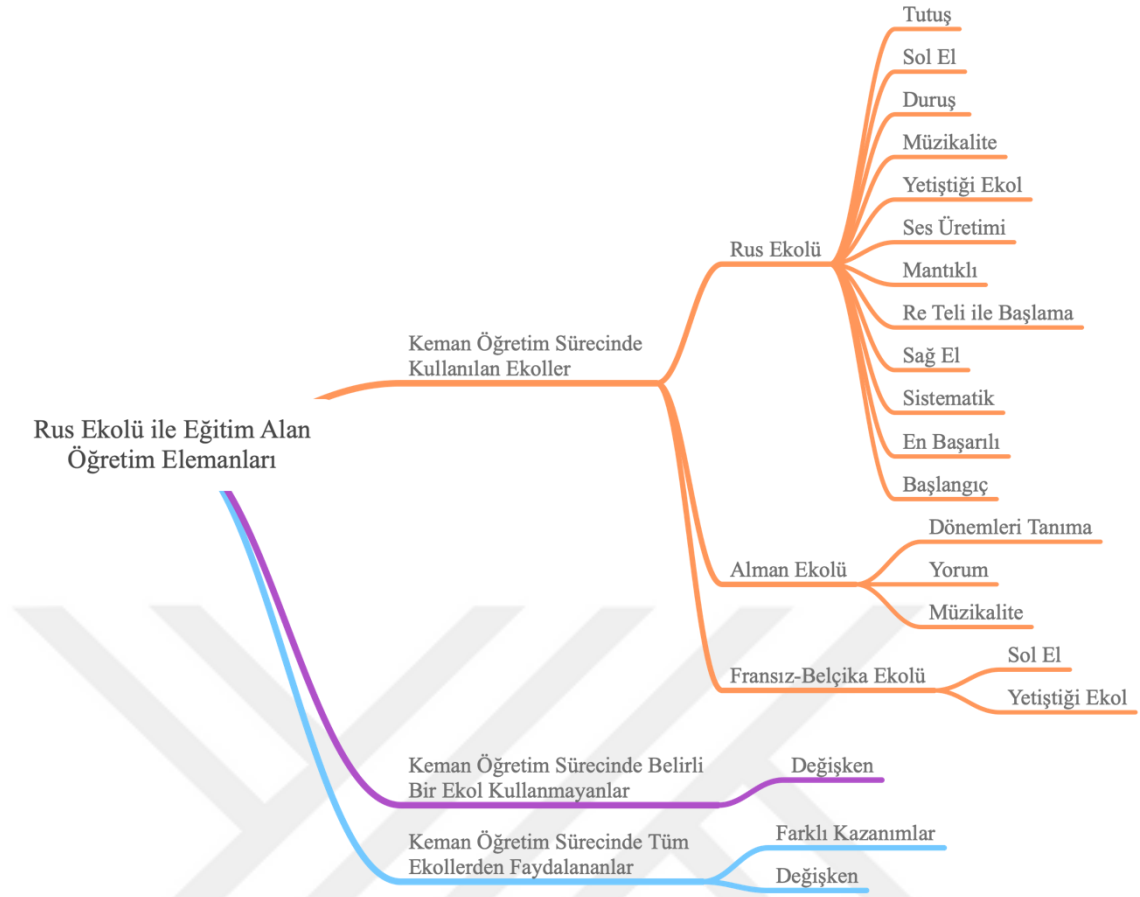
eğitimi alan katılımcıların tamamının (f=2) Orta Avrupa ekolüne göre eğitim verdikleri, Alman ekolüne göre eğitim alan katılımcının (f=1) Alman ekolüne dayalı keman ğretimi yaptığı görülmektedir. Birden fazla keman ekolüne dayalı eğitim alan katılımcıların (f=7) oğunluğu keman ğretiminde birden fazla ekolden yararlandıkları görüşünü(f=5), 2 katılımcı (f=2) ise ekollere dayalı olmaksızın keman ğretimi yaptıkları görüşünü bildirmişlerdir.

Keman ekollerine dayalı keman eğitimi alan ve almayan ğretim elemanlarının bireysel çalgı derslerinde keman ekollerinden yararlanma durumlarına yönelik bilgi edinilmesi amacıyla görüşme formunda “Herhangi bir keman ekolünün öğretilerini keman ğretim sürecinde kullanıyor musunuz?” sorusu bulunmaktadır. Katılımcılardan “Evet ise hangi ekollerden faydalandığınızı nedenleriyle açıklayınız” ve “Hayır ise nedenlerini açıklayınız” maddelerinden birini seçmeleri ve açıklama yapmaları istenmiştir.

Çalışmaya katılan ğretim elemanlarının görüşlerine göre Rus keman ekolüne dayalı keman eğitimi alan katılımcıların, bireysel çalgı dersi kapsamındaki keman ğretiminde ekollerden faydalanma durumuna ilişkin bilgiler Tablo 60 ve Şekil 8’de sunulmuştur.

Tablo 60.
Rus Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri

Tema	Alt Tema	Kodlar	Görüş Bildiren Katılımcılar	f		
Rus Ekolü ile Eğitim Alan Öğretim Elemanları	Rus Ekolü	Tutuş	K(4,1,6,29)	3		
		Duruş	K(4)	1		
		Sol El	K(4,5)	2		
		Re Teli ile Başlama	K(1)	1		
		Sağ El	K(1,5)	2		
		Müzikalite	K(5,6)	2		
		Sistematik	K(7,18)	2		
		En Başarılı	K(6)	1		
		Ses Üretimi	K(1,29)	2		
		Yetiştirdiği Ekol	K(14,17,25,29)	4		
		Başlangıç	K(1,4)	2		
		Mantıklı	K(5)	1		
		Keman Öğretim Sürecinde Kullanılan Ekoller	Keman Öğretim Sürecinde Kullanılan Ekoller	Fransız-Belçika Ekolü	K(1)	1
Yetiştirdiği Ekol	K(17)			1		
Dönemleri Tanıma	K(4)			1		
Müzikalite	K(4)			1		
Yorum	K(4)			1		
Keman Öğretim Sürecinde Belirli Bir Ekol Kullanmayanlar	Keman Öğretim Sürecinde Belirli Bir Ekol Kullanmayanlar			Değişken	K(8,11,23,24)	4
				Farklı Kazanımlar	K(16,21)	2
Keman Öğretim Sürecinde Tüm Ekollerden Faydalanılanlar	Keman Öğretim Sürecinde Tüm Ekollerden Faydalanılanlar			Değişken	K(27)	1



Şekil 8. Rus Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalama Durumuna Yönelik Görüşleri

Tablo 60 ve Şekil 8’de Rus keman ekolü ile eğitim alan öğretim elemanlarının görüşlerine göre üç alt tema oluşturulmuştur. Bu alt temalar, keman öğretim sürecinde ekollerden faydalanan öğretim elemanlarının görüşleri, keman öğretim sürecinde belirli bir ekol kullanmayan öğretim elemanlarının görüşleri ve keman öğretim sürecinde tüm ekollerden faydalanan öğretim elemanlarının görüşlerine göre oluşturulmuştur.

Tablo 60 ve Şekil 8’e göre keman öğretim sürecinde Rus, Alman ve Fransız-Belçika ekolünden faydalanan öğretim elemanlarının görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

K1: Sağ el tekniği için Rus Ekolünü kullanıyorum. Kaliteli ses üretimi açısından kullanılan çalışmalarda Rus ekolünü benimsiyorum. Kemana başlangıçta Rus ekolünde sol el çalışmaları re telinde başlatılıyor, ben de o yüzden başlangıçta Rus ekolü kullanıyorum. Sonrasında Sol el tekniği için Fransız-Belçika ekolünü tercih ediyorum.

K4: Tutuş, duruş, sol el, başlangıç ve devamında (öğrenci farklı dönem bestecilerini tanıyana kadar) Rus ekolü ile devam ediyorum. Ama Alman besteciler, Klasik dönem ve Barok dönemde ekolü biraz esnetiyorum., müzik ve yorum açısından eserin bestelendiği dönemin özelliklerini yansıtmaması gerektiğini düşünüyorum.

K5: Rus ekolünü kullanıyorum. Ekol teknik ve müzikal olarak daha mantıklı.

K6: Rus ekolünü kullanıyorum. Kemani yorumlama açısından en gösterişli seslendirmeyi sağlayan ekol Rus ekolü. Auer, Heifetz, Kogan gibi büyük müzisyenlerin yetiştiği bir ekol ve çok iyi müzisyenlerin yetişmesini sağlayan bir sisteme sahip.

K7: Rus ekolünden faydalaniyorum. Öğrencilerin tek tip, konservatif bir eğitim alması amacıyla Rus ekolünü kullanıyorum.

K14: Bu ekole göre eğitim aldığım için.

K17: Öğrencilerime kendi öğrendiğim ekollere dayalı olarak keman öğretimi uyguluyorum.

K18: Geleneksel eski Rus Okulu metotları ve literatüründen faydalaniyorum.

K25: Almış olduğum eğitimden dolayı ben de öğrencilerime Rus ekolüne bağlı olarak eğitim veriyorum.

K29: Aslında bu soruya net olarak evet ya da hayır demek mümkün değil. Ben kendim Rus hocalar tarafından yetiştirildim. Kullandığım metotlar ya da çaldığım-çaldırdığım eserler üzerinde hocamın hocalarının parmak numaraları ve yayları yazılı. Dolayısıyla ben de icrada bunların etkisi altındayım ve öğrencilerime böyle öğretiyorum. Yani tutuş ve kullanım esasları bakımından Rus stilinde bir hakimiyet kazandırmaya çalışıyorum. Ama farklı tutuş ve kullanıma sahipse öğrenci ve iyiyse müdahale etmiyorum. Ses kavramı bakımından da büyük güçlü sesi önemsiyorum ve öğrenciye kazandırmaya çalışıyorum. Rus ekolünün öğretilerini temel aldığım söylenebilir.

Tablo 60 ve Şekil 8'e göre keman öğretim sürecinde herhangi bir ekolden faydalanmadığını belirten katılımcıların görüşlerine ait örnekler aşağıdaki gibidir.

K8: Uygulanan yöntemler öğrencilerin ihtiyaç ve beklentisine göre değişiyor. Bu değişiklik tabii ki belli bir standart içerisinde olmalı. Öğrencinin bedensel yapısı da yöntemin belirlenmesinde önemli.

K11: Günümüzdeki keman öğretilerinin çoğunda, farklı ekollerin çeşitli yönlerinin bir arada kullanıldığını gözlemliyorum. Keman öğretimi sürecinde öğrencinin fiziksel, kültürel, psikolojik vb. yönlerden farklılıklarını da göz önüne alan bütüncül yaklaşımların kullanılmasının daha sağlıklı olduğunu düşünüyorum. Eğitim sürecinde yalnızca belirli bir öğretime bağlı kalmak yerine, çeşitli öğretilerin farklı yönlerini bir arada kullanmayı tercih ediyorum. Bu nedenle belirli bir keman ekolünü uyguladığımı söyleyemem.

K23: İlkokul yıllarında Rus keman ekolünü öğrendim daha sonrasında hoca değişikliği nedeniyle önce Fransız sonra da Alman ekolüne göre eğitim gördüm. Öğrencilerime de keman tutuşunu, yay tutuşunu değişik şekilleriyle öğretmeye çalışıyorum. Bazı öğrencilerim yastıkla, bazıları ise yastıksız çalışıyor, aynı şekilde bazı öğrencilerim çenelikle bazıları ise çeneliksiz çalışıyor. Bu tabi yay tutuş şekline, yayı kullanma tekniklerine göre (bilek-dirsek duruşları) değişiyor.

K24: Çünkü bütün ekollerin iyi ve eksik yönleri var genelde bu ekollerden beğendiğim yararlı bilgileri almama rağmen kendi ekolumü oluşturmaya çalışıyorum. Yani, öğrencilerin sorunları ve bu sorunlar için edindiğim bilgi –birikimime göre çözümler ve egzersizler üretmeye çalışıyorum.

Tablo 60 ve Şekil 8'e göre keman öğretim sürecinde tüm ekollerden faydalandığını belirten katılımcıların görüşlerine ait örnekler aşağıdaki gibidir.

K16: Neredeyse tüm keman ekollerinin eğitimimize katkıda bulunduğuna inandığım her materyali kullanıyorum.

K21: Çeşitli ekolleri birbirleriyle karıştırarak, öğrencinin ihtiyacına göre bir program belirliyorum.

K27: Rus ve Alman ekollerini kullanıyorum. Birçok ekoldeki teknikleri çocukların fiziksel yapısına göre birbirine karıştırıyorum.

Çalışmaya katılan öğretim elemanlarının görüşlerine göre Alman keman ekolüne dayalı keman eğitimi alan katılımcıların, bireysel çalgı dersi kapsamındaki keman öğretiminde ekollerden faydalanma durumuna ilişkin bilgiler Tablo 61 ve Şekil 9'da sunulmuştur.

Tablo 61. Alman Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri

Tema	Alt Tema	Kodlar	Görüş Bildiren Katılımcılar	F
Alman Ekolü ile Eğitim Alan Öğretim Elemanları	Keman Öğretim Sürecinde Kullanılan Ekoller	Rus Ekolü	K(2)	1
		Gelişmiş	K(2)	1
		Eğitimde Tutarlılık	K(2)	1
		Alman Ekolü	K(2,28)	2
		Yetiştigi Ekol		
	Keman Öğretim Sürecinde Belirli Bir Ekol Kullanmayanlar	Değişkendir	K(23,24)	3



Şekil 9. Rus Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri

Tablo 61 ve Şekil 9’da Alman keman ekolü ile eğitim alan öğretim elemanlarının görüşlerine bağlı olarak iki alt tema oluşturulmuştur. Bu alt temalar, keman öğretim sürecinde ekollerden faydalanan öğretim elemanlarının görüşleri ve keman öğretim sürecinde belirli bir ekol kullanmayan öğretim elemanlarının görüşlerine göre oluşturulmuştur. Keman öğretim sürecinde Rus ve Alman ekolünden yararlanan öğretim elemanlarının görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

K2: Rus ve Alman ekollerini kullanıyorum ama ağırlıklı olarak Rus ekolünden yararlanıyorum. Öğretmenlerimden Alman ekolü eğitimi aldığım için Alman ekolünden ve kurumumuzdaki keman hocalarının genel olarak Rus ekolüne göre eğitim vermelerinden dolayı bu ekolleri kullanıyorum. Rus ekolünü daha gelişmiş bir ekol olarak gördüğüm için de Rus ekolü ağırlıklı bir eğitim vermeyi tercih ediyorum.

K28: Hocam Ali Uçan, Almanya’da eğitim almış ve Gazi Eğitim Enstitüsü’nde öğrenimi esnasında Zuckmayer ile birlikte çalışmış. Bu nedenlerle Alman ekolüne yönelik eğitim aldığım söylenebilir.

Tablo 61 ve Şekil 9’da keman öğretim sürecinde herhangi bir ekolden faydalanmadığını belirten katılımcıların görüşlerine ait örnekler aşağıdaki gibidir.

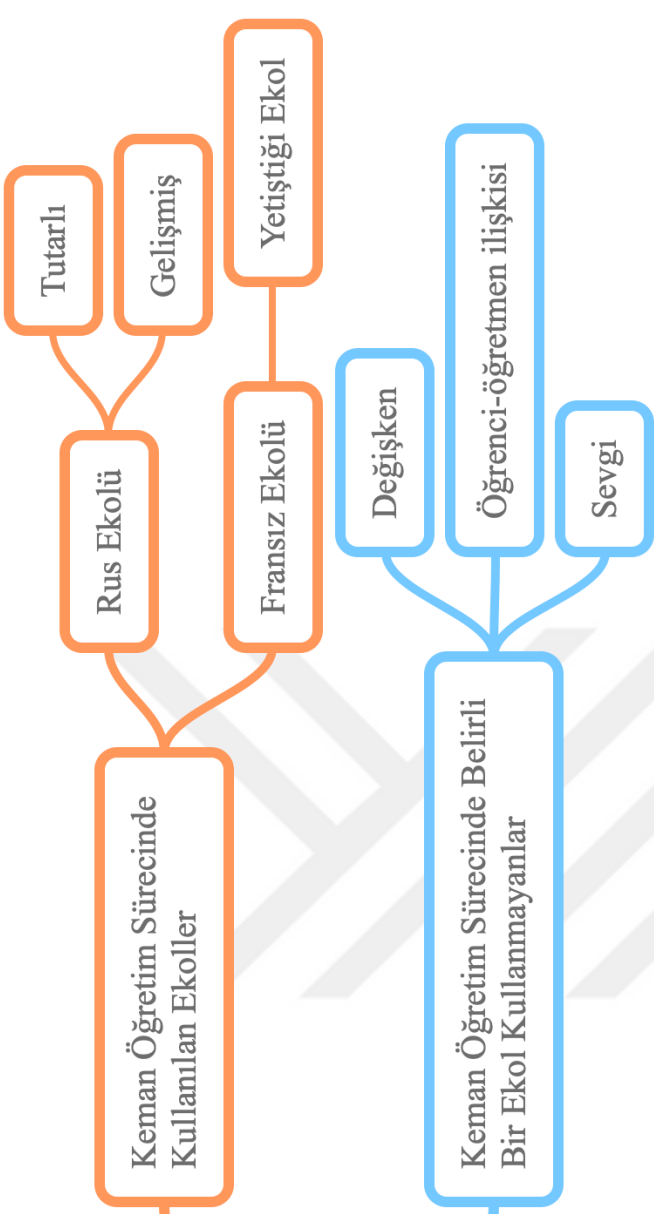
K23: İlkokul yıllarında Rus keman ekolünü öğrendim daha sonrasında hoca değişikliği nedeniyle önce Fransız, sonra da Alman ekolüne göre eğitim gördüm. Öğrencilerime de keman tutuşunu, yay tutuşunu değişik şekilleriyle öğretmeye çalışıyorum. Bazı öğrencilerim yastıklı, bazıları ise yastıksız çalışıyor, aynı şekilde bazı öğrencilerim çenelikle bazıları ise çeneliksiz çalışıyor. Bu tabi yay tutuş şekline, yayı kullanma tekniklerine göre (bilek-dirsek duruşları) değişiyor.

K24: Çünkü bütün ekollerin iyi ve eksik yönleri var, genelde bu ekollerden beğendiğim yararlı bilgileri almama rağmen kendi ekolumü oluşturmaya çalışıyorum. Yani, öğrencilerin sorunları ve bu sorunlar için edindiğim bilgi–birikimime göre çözümler ve egzersizler üretmeye çalışıyorum.

Çalışmaya katılan öğretim elemanlarının görüşlerine göre Fransız keman ekolüne dayalı keman eğitimi alan katılımcıların, bireysel çalgı dersi kapsamındaki keman öğretiminde ekollerden faydalanma durumuna ilişkin bilgiler Tablo 62 ve Şekil 10’da sunulmuştur.

Tablo 62. Fransız Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri

Tema	Alt Tema	Kodlar	Görüş Bildiren Katılımcılar	F
Fransız Ekolü ile Eğitim Alan Öğretim Elemanları	Keman Öğretim Sürecinde Kullanılan Ekoller	Rus Ekolü	Gelişmiş K(2)	1
		Fransız Ekolü	Tutarlı K(2)	1
	Keman Öğretim Sürecinde Belirli Bir Ekol Kullanmayanlar	Fransız Ekolü	Yetiştigi Ekol K(2)	1
			Değişken K(23)	1
		Sevgi K(13)	1	
		Öğrenci-öğretmen ilişkisi K(13)	1	



Fransız Ekolü ile Eğitim Alan Öğretim Elemanları

Şekil 10. Fransız Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri

Tablo 62 ve Şekil 10'da Fransız keman ekolü ile eğitim alan öğretmen elemanlarının görüşlerine bağlı olarak iki alt tema oluşturulmuştur. Bu alt temalar, keman öğretim sürecinde ekollerden faydalanan öğretmen elemanlarının görüşleri ve keman öğretim sürecinde belirli bir ekol kullanmayan öğretmen elemanlarının görüşlerine göre oluşturulmuştur. Keman öğretim sürecinde Rus ve Fransız ekolünden yararlanan öğretmen elemanlarının görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

Tablo 62 ve Şekil 10'a göre keman öğretim sürecinde Rus ve Fransız ekolünden yararlanan öğretmen elemanlarının görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

K2: Rus ve Alman ekollerini kullanıyorum ama ağırlıklı olarak Rus ekolünden yararlanıyorum. Öğretmenlerimden Alman ekolü eğitimi aldığım için Alman ekolünden ve kurumumuzdaki keman hocalarının genel olarak Rus ekolüne göre eğitim vermelerinden dolayı bu ekolleri kullanıyorum. Rus ekolünü daha gelişmiş bir ekol olarak gördüğüm için de Rus ekolü ağırlıklı bir eğitim vermeyi tercih ediyorum.

Tablo 62 ve Şekil 10'a göre keman öğretim sürecinde herhangi bir ekolden faydalanmadığını belirten katılımcıların görüşlerine ait örnekler aşağıdaki gibidir.

K13: Ben müziğin aslında duyguyla çok bağlantılı olduğunu düşünüyorum. Eğer sizi severse, öğrencinin her şeyi yapabileceğini düşünüyorum. Çalışmak zorundasın cümlesini hiç kullanmam derslerimde, bana göre önemli olan öğrencinin beni sevmesi. Eğer öğrenci beni severse zaten kendisi çalışmak için güdülenmiş oluyor. Bence ekolden çok öğretmen öğrenci ilişkisi daha önemli.

K23: İlkokul yıllarında Rus keman ekolünü öğrendim daha sonrasında hoca değişikliği nedeniyle önce Fransız sonra da Alman ekolüne göre eğitim gördüm. Öğrencilerime de keman tutuşunu, yay tutuşunu değişik şekilleriyle öğretmeye çalışıyorum. Bazı öğrencilerim yastıkla, bazıları ise yastıksız çalışıyor, aynı şekilde bazı öğrencilerim çenelikle bazıları ise çeneliksiz çalışıyor. Bu tabi yay tutuş şekline, yayı kullanma tekniklerine göre (bilek-dirsek duruşları) değişiyor.

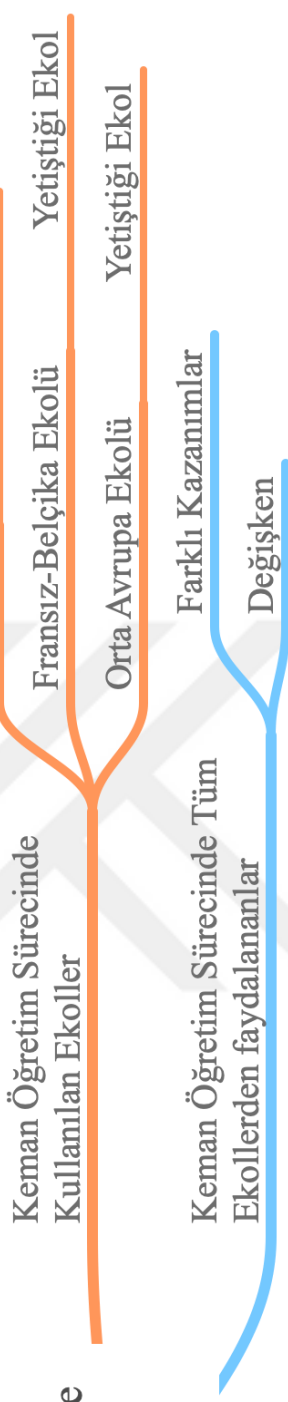
Çalışmaya katılan öğretmen elemanlarının görüşlerine göre Fransız-Belçika keman ekolüne dayalı keman eğitimi alan katılımcıların, bireysel çalgı dersi kapsamındaki keman öğretiminde ekollerden faydalanma durumuna ilişkin bilgiler Tablo 63 ve Şekil 11'de sunulmuştur.

Tablo 63.

Fransız-Belçika Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri

Tema	Alt Tema	Kodlar	Görüş Bildiren Katılımcılar	f
Fransız-Belçika Ekolü ile Eğitim Alan Öğretim Elemanları	Rus Ekolü	Yetiştigi Ekol	K(17)	1
	Keman Öğretim Sürecinde Kullanılan Ekoller	Fransız-Belçika Ekolü	K(17,20)	2
Keman Öğretim Sürecinde Tüm Ekollerden faydalanılanlar	Orta Avrupa Ekolü	Yetiştigi Ekol	K(20)	1
		Farklı Kazanımlar	K(26)	1
		Değişken	K(26)	1

Fransız-Belçika Ekolü ile Eğitim Alan Öğretim Elemanları



Şekil 11. Fransız-Belçika Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri

Tablo 63 ve Şekil 11’de Fransız-Belçika keman ekolü ile eğitim alan öğretim elemanlarının görüşlerine bağlı olarak iki alt tema oluşturulmuştur. Bu alt temalar, keman öğretim sürecinde ekollerden faydalanan öğretim elemanlarının görüşleri ve keman öğretim sürecinde tüm ekollerden faydalanan öğretim elemanlarının görüşlerine göre oluşturulmuştur. Keman öğretim sürecinde Rus, Fransız-Belçika ve Orta Avrupa keman ekollerinden yararlanan öğretim elemanlarının görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

K17: Öğrencilerime kendi öğrendiğim ekollere dayalı olarak keman öğretimi uyguluyorum.

K20: Belçika ve Orta Avrupa ekolünü kullanıyorum. Benim de eğitimini aldığım ekoller olması sebebiyle kullanıyorum.

Tablo 63 ve Şekil 11’e göre keman öğretim sürecinde tüm ekollerden faydalandığını belirten katılımcıların görüşlerine ait örnek aşağıdaki gibidir.

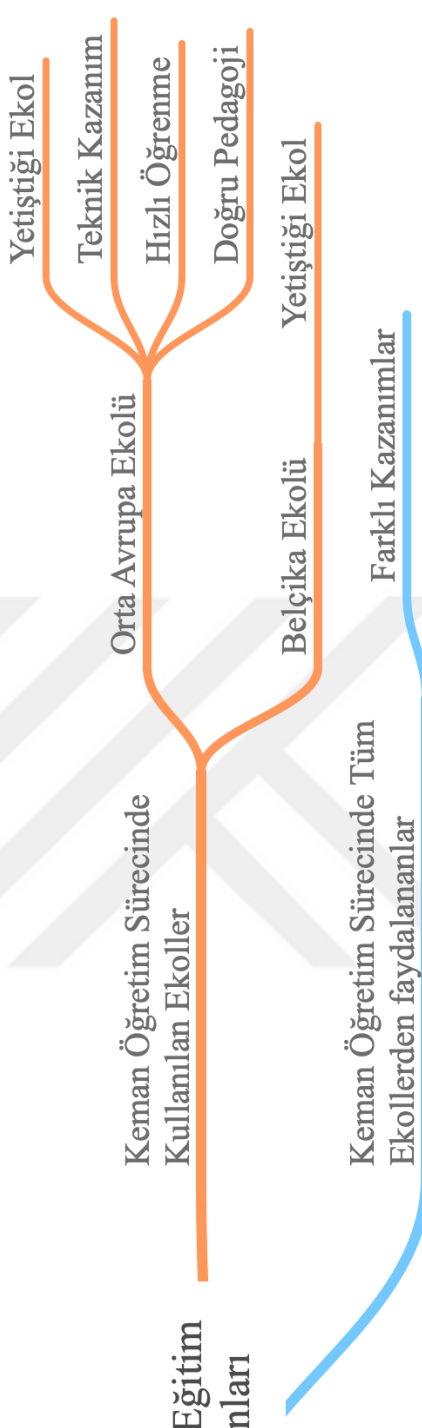
K26: Öğrencilerimin sınav performansına bağlı olarak diğer keman hocalarından fikir alırım. Öğrencinin teknik gelişimine ve bireysel farklılıklarına bağlı olarak karma ve tüm ekolleri sentezleyecek şekilde bir öğretim planı oluştururum.

Çalışmaya katılan öğretim elemanlarının görüşlerine göre Orta Avrupa keman ekolüne dayalı keman eğitimi alan katılımcıların, bireysel çalgı dersi kapsamındaki keman öğretiminde ekollerden faydalanma durumuna ilişkin bilgiler Tablo 64 ve Şekil 12’de sunulmuştur.

Tablo 64.

Tema	Alt Tema	Kodlar	Görüş Bildiren Katılımcılar	f
Orta Avrupa Ekolü ile Eğitim Alan Öğretim Elemanları	Keman Öğretim Sürecinde Kullanılan Ekoller	Yetiştirdiği Ekol	K (12, 20)	2
		Teknik Kazanım	K (19)	1
		Doğru Pedagoji	K (19)	1
		Hızlı Öğrenme	K (19)	1
		Belçika Ekolü	K (20)	1
Keman Öğretim Sürecinde Tüm Ekollerden faydalananlar		Farklı Kazanımlar	K (16)	1

Orta Avrupa Ekolü ile Eğitim Alan Öğretim Elemanları



Şekil 12. Fransız-Belçika Ekolüne Dayalı Keman Eğitimi Alan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri

Tablo 64 ve Şekil 12’de Orta Avrupa keman ekolü ile eğitim alan öğretim elemanlarının görüşlerine bağlı olarak iki alt tema oluşturulmuştur. Bu alt temalar, keman öğretim sürecinde ekollerden faydalanan öğretim elemanlarının görüşleri ve keman öğretim sürecinde tüm ekollerden faydalanan öğretim elemanlarının görüşlerine göre oluşturulmuştur. Keman öğretim sürecinde Orta Avrupa ve Fransız-Belçika keman ekollerinden yararlanan öğretim elemanlarının görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

K12: Tibor Varga Keman Okulunu (Orta Avrupa ekolüne dahil edilebilir) uyguluyorum, çünkü kendisi benim hocamdı.

K19: Orta Avrupa ekolünden faydalaniyorum. Teknik kazanımdan dolayı olabilir. Öğrenmenin daha hızlı olması ve pedagojik olarak daha doğru olmasından dolayı.

K20: Belçika ve Orta Avrupa ekolünü Kullanıyorum. Benim de eğitimini aldığım ekoller olması sebebiyle kullanıyorum.

Tablo 64 ve Şekil 12’ye göre keman öğretim sürecinde tüm ekollerden faydalandığını belirten katılımcıların görüşlerine ait örnek aşağıdaki gibidir.

K16: Neredeyse tüm keman ekollerinin eğitimimize katkıda bulunduğuna inandığım her materyali kullanıyorum.

Çalışmaya katılan öğretim elemanlarının görüşlerine göre herhangi bir keman ekolüne bağlı olarak eğitim almayan katılımcıların, bireysel çalgı dersi kapsamındaki keman öğretiminde ekollerden faydalanma durumuna ilişkin bilgiler Tablo 65 ve Şekil 13’te sunulmuştur.

Tablo 65.

Herhangi Bir Keman Ekolüne Bağlı Olarak Eğitim Almayan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri

Tema	Alt Tema	Kodlar	Katılımcılar	f
Herhangi Bir Keman Ekolüne Bağlı Olarak Eğitim Almayan Öğretim Elemanları	Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanmayan Öğretim Elemanları	Karışık	K (3)	1
		Tükenme	K (3)	1
		Öğretmen	K (3)	1
		İç içe	K (3)	1
		Genel	K (9,15)	2
		Bireysel Farklılıklar	K (10,15)	2



Şekil 13. Herhangi Bir Keman Ekolüne Bağlı Olarak Eğitim Almayan Katılımcıların Keman Öğretiminde Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Görüşleri

Tablo 65 ve Şekil 13'te herhangi bir keman ekolüne bağlı olarak eğitim almayan katılımcıların ekollerden faydalanma durumuna yönelik bilgiler beş kod oluşturularak sunulmuştur. Bu kodlar keman öğretim sürecinde ekollerden faydalanmayan öğretim elemanlarının görüşleri göre oluşturulmuştur. Keman öğretim sürecinde keman ekollerinden yararlanmayan öğretim elemanlarının görüşlerine ait örnekler aşağıda sunulmuştur.

K3: Bu aslında karışık bir konu çünkü ekoller de birbirine karışmış durumda. Bence ekol diye bir şey kalmamıştır; her öğretmen bir ekoldür. Aslında ekol olarak geçen her öğretim yöntemi iç içedir.

K9: Her ekolün öğrencilere faydası olabilir. Bunu tek bir ekole indirgemeyi gerekli görmüyorum.

K10: Birçok metodu öğrencinin düzeyine göre belirliyorum, herhangi bir ekole göre değil. Bunun için öğrencinin kemandaki seviyesini göz önünde bulunduruyorum.

K15: Her ekolün öğrenciye katkısı olabilir. Önemli olan öğrencinin neye ihtiyacı olduğu.

4.7. Türkiye'deki Konservatuvarların Keman Öğretimi Niteliği Hakkında Öğretim Elemanı Görüşleri

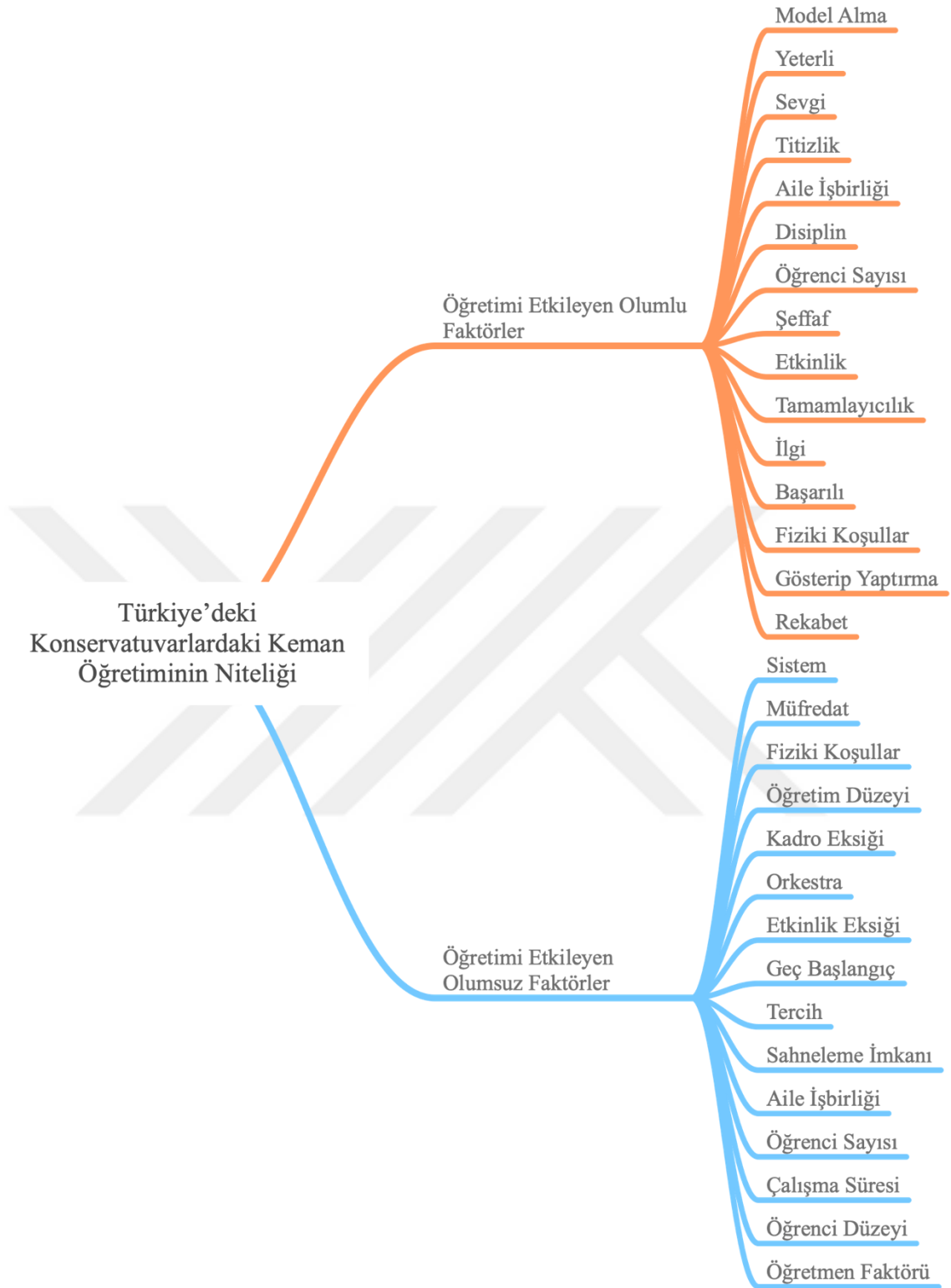
Çalışmada Türkiye'deki konservatuvarların öğretim niteliğini etkileyen unsurlar, katılımcıların görüşleri alınarak tespit edilmeye çalışılmıştır. Araştırmaya katılan öğretim elemanlarından, çalıştıkları konservatuvarlarda uygulanan keman öğretiminin niteliği hakkında görüşleri alınarak, Türkiye'deki konservatuvarlardaki keman öğretiminin farklı açılardan incelenmesi amaçlanmıştır.

Çalışmada veri toplama aracı olarak kullanılan görüşme formunda “Günümüzde Türkiye’deki konservatuarlar göz önünde bulundurulduğunda kurumunuzdaki keman öğretiminin niteliği hakkında görüşleriniz nelerdir?” sorusu bulunmaktadır. Açık uçlu olan bu soruya yönelik katılımcıların sunmuş olduğu görüşler incelenerek, belli alt temalar ve kodlar oluşturularak yorumlanmıştır. Katılımcıların görüşlerine ait bilgiler Tablo 66 ve Şekil 14’te sunulmuştur.



Tablo 66.
Konservatuvarlardaki Keman Öğretiminin Niteliğine Yönelik Katılımcıların Görüşleri

Tema	Alt Tema	Kod	Katılımcı	f
Konservatuvarlardaki Keman Öğretiminin Niteliği	Öğretimi Etkileyen Olumlu Faktörler	Başarılı	K(1,2,3,4,12,13,15,16,17,20,25,26,27)	13
		Model Alma	K(1,2,13)	3
		Yeterli	K(12,21)	2
		Fiziki Koşullar	K(1,2)	2
		İlgi	K(3,4,15,26)	4
		Sevgi	K(4,13)	2
		Tiizlilik	K(4)	1
		Tamamlayıcılık	K(4)	1
		Gösterip Yaptırma	K(4)	1
		Aile İşbirliği	K(5,26)	2
		Disiplin	K(5)	1
		Etkinlik	K(5,25,27)	3
		Öğrenci Sayısı	K(7,8)	2
		Şeffaflık	K(26)	1
Rekabet	K(7)	1		
Konservatuvarlardaki Keman Öğretiminin Niteliği	Öğretimi Etkileyen Olumsuz Faktörler	Sistem	K(3,6,11,22,23)	5
		Öğretim Düzeyi	K(10,11,18,28,29)	5
		Müfredat	K(3,22,29)	3
		Sahneleme İmkamı	K(3,13)	2
		Fiziki Koşullar	K(3,13)	2
		Aile İşbirliği	K(22)	1
		Öğrenci Sayısı	K(5,18,19)	3
		Çalışma Süresi	K(5,13)	2
		Kadro Eksikliği	K(7,8)	2
		Tercih	K(7,8,18)	3
		Orkestra	K(7,8)	2
		Geç Başlangıç	K(10,11,28)	3
		Etkinlik Eksikliği	K(11,19,22)	3
		Öğrenci Düzeyi	K(10,18,28,29)	4
Öğretmen Faktörü	K(18,23,24)	3		



Şekil 14. Konservatuvarlardaki Keman Öğretiminin Niteliğine Yönelik Katılımcıların Görüşleri

Tablo 66 ve Şekil 14’te katılımcıların çalıştıkları konservatuvarların keman öğretimi niteliği hakkında görüşlerine bağlı olarak “Öğretimi Etkileyen Olumlu Faktörler” ve “Öğretimi Etkileyen Olumsuz Faktörler” olmak üzere iki alt tema oluşturulmuştur. Katılımcıların görüşlerine göre “Öğretimi Etkileyen Olumlu Faktörler” alt teması kapsamında 15 kod, “Öğretimi Etkileyen Olumsuz Faktörler” kapsamında da 15 kod üretilmiştir. Katılımcıların çalıştıkları kurumlarda uygulanan keman öğretiminin niteliği hakkında görüşlerine ait örnekler aşağıdaki gibidir.

K1: Bu imkanlara göre başarılı. Okuldaki bu başarının sebebi model alma olabilir diye düşünüyorum. Şu anda keman öğretimi dalındaki hocalar performansa önem veren hocalar, yani kendileri de çalan hocalarıdır. Birçok hoca kendisi de çaldığı için bence öğrencilerin dikkatini çeken ve aynı zamanda onları da teşvik eden bir şey bu. Okuldaki oda kısıtlamaları da bir şekilde öğrencilerde pozitif bir şey yaratıyor galiba. Bazı okullarda “oda var çalışan yok” diye şikâyet ediyor meslektaşlarım.

K2: Burada iyi, başarılı bir eğitim veriliyor, başarılı öğrenciler yetiştiriyoruz. Öğretmenlerinin öğrencilerine müzisyen olmalarından dolayı iyi örnek olduğunu düşünüyorum. Bu başarıya okulumuzdaki fiziksel koşulların imkansızlığı bile etki ediyor olabilir.

K3: Türkiye’nin en iyi kemancıları bu okuldan çıkar. Müzik eğitiminde öğrenci-öğretmen ilişkisi en önemli faktör. Okulumuzdaki tüm hocalar öğrencilerimizle mümkün olduğunca ilgileniyoruz. Genel olarak Türkiye’de müzik eğitimi sistemi değişmeli, müzik eğitim müfredatı yetersiz ve nitelikli öğretmen sayısı artırılmalı. Okulumuzun sahne imkanları yetersiz, öğrencilerin sahne alabilecekleri imkanlar son derece kısıtlı.

K4: Eğitimcilerimiz ve akademisyenlerimiz statü ve nitelik bakımından üst seviyede fakat ben keman öğretmeni ya da enstrüman eğitmeni olarak insanın mesleğini sevmesi gerektiği taraftarıyım. Eğer maksat ders yapmak ise herkes ders yapar ama esas yapılması gereken öğrencinin eksiklerini tamamlayıcı bir ders yapmaktır. Bu da tamamen eğitmenin titizliğine, her öğrenci üzerinde gözlemlediklerine ve niyetine bakar. Bu şekilde düşünüldüğünde (herkes ile standart ders yapmaktan ziyade öğrencilerin eksikleri göz önünde bulundurularak çalıştırıldığında ve enstrüman ile gösterildiğinde) her dersin verimli olacağını ve eğitim seviyesinin artacağını düşünüyorum.

K5: Okulumuzda öğretmen ve aile arasındaki iş birliğinin yanında öğrencilerin konser izleme imkanının bulunması başarıyı olumlu yönde etkiliyor. Bence öğretmenin disiplinli olması ve kontrolü elinde bulundurması gerekiyor. Ben derslerimde bunun olumlu sonuç verdiğini gördüm. Diğer taraftan bazı öğretmenlerin öğrenci sayısı fazla olduğundan çalışma süresi artmış oluyor ve kendi vaktinden özveride bulunması gerekiyor. Bu da dersin kalitesini düşürüyor.

K6: Genel olarak özellikle Avrupa’da klasik müziğe olan ilgi azaldı. Bu yüzden klasik müzik eğitiminin dünyadaki niteliği de düşmüş durumda, mesela Julliard School gibi örnekler çok azaldı. Türkiye’de klasik müzik ile ilgilenen sayısı hiç de az değil. Buna rağmen müzik eğitimi geç başlıyor, bu yüzden de eğitim eksik kalıyor. Okulumuzda iyi bir keman eğitimi verilse de bence Hacettepe kadar iyi değil, hatta bence Türkiye’de en iyisi Hacettepe.

K7: Okulumuzda öğrenci sayısının az olması öğrenciye daha fazla çalışma imkanı sunuyor. Masterclass etkinliklerinde öğrenci sayısının azlığından dolayı herkes katılım gösterebiliyor. Okulda yalnız iki keman hocası olduğundan öğrenciler arasında bir rekabet ortamı da oluşuyor ve bu öğrencinin çalışmasına teşvik edici bir faktör. Öğretmenler arasında fikir alışverişi olması da bir avantaj. Sorunların başında ise öğretim elemanı eksikliği geliyor. Bundan dolayı çalgı çeşitliliğimiz çok kısıtlı. Yeterli çalgı bulunmadığından orkestra elemanı eksik kalıyor. Orkestrada çalmak öğrenciler için çok önemli fakat yeterli büyüklükte bir orkestra oluşturamıyoruz. Bu da öğrenci kaybetmemize sebep oluyor, başka konservatuvarlara öğrenci yetiştiriyoruz.

K8: Öğrenci sayısı az olduğundan öğrenci ile çalışma süresi uzatılabiliyor. Yeterli kadro bulunmadığından senfonik yapıda orkestra oluşturulmuyor. Öğrenciler senfonik yapıda bir orkestrada çalmak istediklerinden ve bu imkanı okul sağlayamadığından öğrenciler başka okullara geçiş yapıyor.

K10: Kurumumuzda keman eğitimi lisans düzeyinde verilmektedir ancak kurumumuza başvuran öğrencilerin seviyesi oldukça düşüktür. Diğer konservatuvarlarla kıyaslanacak nitelikte keman eğitimi verilememektedir.

K11: Özellikle büyük şehirlerdeki konservatuvarlar ile karşılaştırıldığında, kurumumdaki yaylı çalgılar eğitiminin çıktıkları çok yetersiz düzeyde kalıyor. Bana göre bunun en önemli nedeni çalıştığım kurumda yaylı çalgılar eğitimine lisans düzeyinde başlanması.

Profesyonel keman eğitimine küçük yaşta başladığında –tabi ki eğer doğru bir eğitim uygulanıyorsa- öğrencinin gelişimi daha hızlı oluyor bunun yanında öğrencinin vücudu, karakteri, çalışma alışkanlıkları keman çalmaya doğal bir şekilde uyumlanıyor. Lisans düzeyinde kabul ettiğimiz öğrencilerimizin geneli güzel sanatlar lisesi çıkışlı öğrenciler oluyorlar. Güzel sanatlar liselerinden gelen öğrencilerin çoğunda ise genellikle ciddi teknik sıkıntılar, nota okuma problemleri, yanlış oturmuş (veya hiç oturmamış) çalışma alışkanlıkları oluyor. Bu durumla başa çıkabilmek için bir yıllık hazırlık sınıfını açtık ancak belli bir yaşa gelmiş, karakter gelişimini neredeyse tamamlamış, uzun süre yanlış alışkanlıklar geliştirmiş bir öğrenciyi profesyonel müzik eğitimine uyumlu hale getirmek son derece zor oluyor. Hali hazırdaki durumda, mutlaka bölgemizdeki güzel sanatlar liseleriyle iş birliği sağlanması gerektiğini düşünüyorum. Bana göre; eğer müzik alanında ülke çapında bir gelişim sağlanması ve ulusal bir müzik anlayışının oluşturulması samimi bir biçimde amaçlanıyor ise özellikle küçük şehirlerdeki konservatuvarlar son derece önemsenmeli. Büyük şehirlerdeki konservatuvarlarda okuyan çocuklar ve bu çocukların aileleri genellikle daha bilinçli oluyorlar. Ayrıca bu çocukların sanatsal imkanlara ulaşmaları, karşılaştırma yapmaları da son derece kolay. Küçük şehirlerde de son derece yetenekli çocuklar var. Ancak bu çocukların sanatsal etkinliklere ve kaliteli eğitim seçeneklerine ulaşma imkanları çok kısıtlı. Ne yazık ki, benim gördüğüm kadarıyla yetenekli çocuklar para kazanmayı ön plana koyan özel müzik merkezlerinin elinde, profesyonel ve kaliteli eğitim aldıklarına inandırılarak oldukça yanlış yönlendiriliyorlar. Bana göre küçük şehirlerdeki müzik okullarında eğitime mutlaka küçük yaşta başlanmalı. Bu okullardaki yetenekli öğrenciler belirlenmeli. Bu çocukların ilerleyen sınıflarda gerekirse büyük şehirlerdeki okullara yönlendirilmeleri sağlanabilir. Küçük şehirlerdeki konservatuvarlarda eğitim kalitesinin yükseltilebilmesi için köklü konservatuvarlarla ve buralardaki deneyimli eğitimcilerle sürekli iletişim ve iş birliği içinde olunmalı. Büyük okullardaki deneyimli eğitimciler tarafından düzenli aralıklarla eğitim kalitesinin denetlenmesi gerektiğini düşünüyorum. Küçük şehirlerdeki konservatuvarlarda sıklıkla masterclasslar ve kaliteli sanatsal etkinliklerin düzenlenmesi sağlanmalı. Ben erken yaşta eğitime başlanması gerektiği için, konservatuvarların üniversiteler bünyesinde olmalarını doğru bulmuyorum. Bana göre tüm konservatuvarlar özerk eğitim kurumları olmalı ve kendi içlerinde çok sıkı bir denetim ve iş birliği içerisinde olmalı.

K13: Genel olarak okulumuz başarılı bir okul. Keman öğretimi açısından ders saatinin yetersiz olduğunu düşünüyorum ama tüm konservatuvarlarda durum böyle. Okulumuzda

10-12 keman hocası varsa 5 tane oda var ve bu çok yetersiz. Çalışma odalarının sayısı da yetersiz. Konser salonumuz yok ki en büyük sorun bu aslında, oditoryum da uzakta, diğer binada. Konser müzisyeni yetiştiriyoruz oysa ki. Olumlu yönleri ise mesela hocalarımızın hepsi birer solist, bu çok önemli. Hocalarımız orkestra eşlikli sayısız konser veren hocalar, bir tek odanın içinde öğrenci eğiten hocalar değil. Sahne stresi nedir, nasıl başa çıkılır, çok cebelleşmiş ve iyi bilen hocalar. Hepsi orkestraların birer başkemançası, sahnede pişmiş insanlar yani. Bu açıdan öğrenciler çok şanslı. Önemli olan öğrencinin öğretmenini sevmesi, öğretmenin de mesleğini sevip öğrencisine sevgiyle yaklaşması. Okulumuzun olumsuz özellikleri var ama olumlu tarafları çok fazla.

K15: Öğrencinin geleceğini düşünerek çalışan meslektaşlarım olduğu için oldukça başarılı buluyorum.

K18: Kurumumuzda öğrenci sayısı ve düzeyleri incelendiğinde çoğunluğun ortaokul ve lise düzeyinde olduğu, ayrıca nicelik olarak oldukça fazla yarı zamanlı öğrencisi olduğu görülmektedir. Lisans ve üstü öğrenci sayımız yok denecek kadar azalmıştır. Bunun sebebi ise öğrencilerin belli bir seviyeden sonra büyük şehirlere gitme isteği ve tanınmış hocaların sınıflarına girme isteği olduğu gözlemlenmiştir. Verilen eğitimin seviyesi her kurumda olduğu gibi hocaların ismiyle paraleldir ve belli hocalar yüksek standartlarda öğrenci yetiştirirken belli hocalar kalıplarının dışında gayret göstermeden ortalama öğrenci yetiştirmektedirler.

K19: İş olanağı her geçen gün düştüğünden okula başvuran öğrenci sayısı da azalıyor. Genel olarak keman eğitimi iyi olan bir okuluz. Belki yurtdışında masterclass olanağı artırılabilir.

K22: Daha donanımlı öğrenci yetiştirebilmek için kültür derslerinin yoğunluğunun azaltılması, velilerin bir enstrümanı sahne üzerinde çalabilmek için yapılacak çalışmaya destek verecek şekilde eğitilmesi, çocukların konserlere gidebilmesinin okul aracılığı ile sağlanması gerekmektedir.

K23: Genel olarak Türkiye'deki müzik eğitiminden bahsetmek gerekirse Türkiye'de müzik eğitim sistemi revize edilmelidir. Türkiye'de eğitim fakültesi mezunu öğretim elemanları konservatuvarlarda ders vermekte ve bu eğitimin kalitesini de etkilemektedir. Konservatuvar ve eğitim fakültesi çok farklı iki kurumdur ve birbirine karıştırılmamalıdır. Eğitim fakültesi mezunları konservatuvarlardan uzak durmalıdır ve

sanatçı yetiştirmeye çalışmamalıdır. Bunu göz önüne alırsak eğitim maalesef ki yurtdışında çok daha kaliteli.

K24: Bu okuldan okula değişmekle birlikte kendi okulumuz açısından konuşmak gerekirse hocaların yaklaşık yarısı geleneksel ekolleri ve kendi hocalarından gördükleri usta-çırak ilişkisini devam ettirmektedirler. Diğer hocalar ise belli ekolden gelseler de yenilikleri her zaman kullanmaya açıktır. Bana gelince hocalarımdan öğrendiğim eğitimi çok daha fazla geliştirerek kendi tecrübelerimi, yöntemlerimi, çalışma ve egzersizlerimi de kullanarak yeni bir Keman Eğitim Metodu oluşturmaya çalışmaktayım.

K25: Bence Türkiye’de keman eğitimi alanında en doğru sistem bizim kurumumuzda. Öğrencilerimizin sınav başarıları da yüksek. En önemlisi çok sayıda dünyaca ünlü müzisyen konser vermek için veya masterclass etkinliği için geliyor. Bunlar öğrenciler için iyi imkanlar. Bunun dışında öğrencilerimizin yurtiçi ve yurtdışındaki yarışmalara gidebilmesi için okulun verdiği destek de iyi. Bunlar okulumuzun eğitimini olumlu etkiliyor.

K26: Okulumuzda tek tip, kalıplara sıkışmış bir eğitim sunulmaz ve bireysel farklılıklara önem verilir. Öğrencinin önünü kapatmayan bir eğitim sistemimiz var. Öğrenciler sürekli değerlendirilir, yetenekli öğrencilere yeterince destek verilir. Öğretmenler ve veliler arasındaki iletişimimiz de çok güçlü, öğrenci sürekli izlenir. Eğer öğrenci okuldaki programın gerisinde kalıyorsa veliye durumu bildirilir ve öğrenciye bir yıl daha zaman tanınır. Öğrenciyi kaybetmemek amacıyla bu şans verilir ama öğrenci halen programı yakalayamazsa okulda eğitimine devam edemez. Okulun düzeyine uygun ve programın gerisinde olmayan öğrencilere eğitim verilmeye devam eder. Yani şeffaf bir eğitim anlayışımız var. Okulumuzun başarısını ben buna bağlıyorum.

K27: Okulumun keman öğretimi konusunda güçlü olduğunu görmekteyim. Özellikle ilköğretim bölümündeki öğrencilerimizin son 4 yılda sayısız yarışmalar, senfoni ile solist seçmeleri kazanması bunun bir göstergesidir.

K28: Kurumumuzda keman eğitimine başlangıç düzeyi lisans seviyesindedir. Ülkemizde ilköğretim ve ortaöğretim düzeyinde keman eğitimine başlayan konservatuvarlarla aynı kulvarda yarışması ve onların seviyesini yakalaması mümkün değildir. Ancak nadir de olsa yatay geçişle ya da iyi bir altyapıyla gelip başarıyla mezun olan öğrencilerimiz de

mevcuttur. Genel itibariyle öğrenci profilimiz düz lise veya Güzel Sanatlar Lisesi mezunu öğrencilerinden oluşmaktadır.

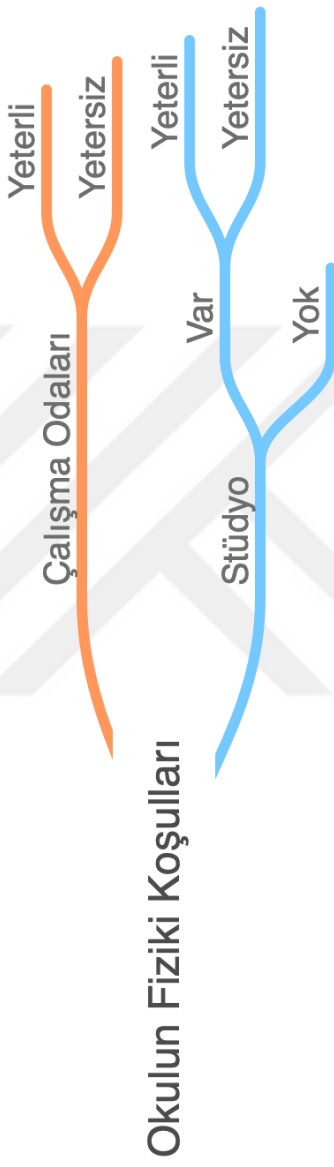
K29: Kurumumuz fiziksel imkanlar bakımından üst düzeyde. Okulumuz geleneksel konservatuvarlardan farklı. Çünkü lisans itibari ile öğrenci kabul ediyoruz. GSL mezunlarını ve bazen de sıfırdan öğrencileri alıyoruz. Bu durum öğrencilere belli repertuvarları çaldırmamıza engel oluyor. Kimi öğrencimiz çok iyi düzeyde yetişirken kimisi çok zayıf kalabiliyor. Şartlardan dolayı her öğrenciyi kendi çerçevesinde bir program olarak ele alıp yapabileceğinin en iyisini gerçekleştirmeye çalışıyoruz. Bu çerçevede çalışma arkadaşlarımız ve ben iyi düzeyde eğitim veriyoruz.

4.8. Konservatuvarların Fiziki Koşullarına Yönelik Öğretim Elemanlarının Görüşleri

Konservatuvarların fiziki koşullarına yönelik bilgi toplanması amacıyla görüşme formunda “Öğrencilerin bireysel çalışmalarını yapabilmeleri için kurumunuzun sağladığı imkânların (çalışma odaları, stüdyo, ekipman, vs.) yeterlilik ve niteliklerine yönelik görüşlerinizi belirtiniz” maddesi bulunmaktadır. Katılımcıların çalıştıkları kurumlardaki çalışma odaları ve stüdyoların koşullarına yönelik görüşlerine bağlı olarak çalışma odaları için “Yeterli” ve “Yetersiz”, stüdyo için “Var” ve “Yok” kodları oluşturulmuştur. Katılımcıların çalıştıkları kurumlardaki fiziki koşullara yönelik görüşleri Tablo 67 ve Şekil 15’te sunulmuştur.

Tablo 67.
Çalıştıkları Kurumların Fiziki Koşullarına Yönelik Öğretim Elemanlarının Görüşleri

Tema	Alt Tema	Kod	Katılımcılar	f	%
Okulun Fiziki Koşulları	Çalışma Odaları	Yeterli	K(7,8,9,14,16,17,18,19,21,22,23,24,25,26,28,29)	16	55
		Yetersiz	K(1,2,3,4,5,6,10,11,12,13,15,20,27)	13	45
Stüdyo	Var	Yeterli	K(9,12,13,14,16,17,18,19,23,25,26)	11	38
		Yetersiz	K(11)	1	3
	Yok		K(1,2,3,4,5,6,7,8,10,15,20,21,22,24,27,28,29)	17	59



Şekil 15. Çalıştıkları Kurumların Fiziki Koşullarına Yönelik Öğretim Elemanlarının Görüşleri

Tablo 67 ve Şekil 15'e göre katılımcıların görüşlerine dayalı olarak "Okulun Fiziki Koşulları" temasına "Çalışma Odaları" ve "Stüdyo" alt temaları oluşturulmuştur. "Çalışma Odaları" alt temasına "Yeterli" görüşünü bildiren 16, "Yetersiz" görüşünü bildiren 13 katılımcı olduğu görülmektedir. "Stüdyo" alt temasına "Var" cevabını veren 12, "Yok" cevabını veren 17 katılımcı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Stüdyo alt teması için "Var" cevabını veren katılımcıların 11'i stüdyo imkanının yeterli, 1'i ise yetersiz olduğunu belirtmişlerdir.

K1: Dört odalı bir yaylı çalgılar departmanımız var. Yetersizlikten dolayı öğrenciler okulda koridorlarda, tuvaletlerde dahi çalışmak zorunda kalıyor.

K2: Çalışma odaları gibi sınıf sayısı da yetersiz, hocalar saat belirleyip sırayla ders yapıyoruz.

K4: Bizim okulumuz maalesef oda sayısı ve stüdyo gibi konularda kısıtlı bir okuldur. Dar bir okulda elimizden gelen imkanlarla en güzel eğitimi vermeye çalışıyoruz.

K6: Binamız değişti, artık çalışma odalarımız yetersiz kalıyor. Stüdyo eski binamızda vardı, taşındığımız bu binada yok. Taşındığımız bu bina müzik bölümlerine uygun olarak tasarlanmamış.

K7: Çalışma odaları sayıca yeterli fakat yalıtım yapılması gerekiyor. Saat 17:00'de okul kapanıyor ve bu saatten sonra çalışılmıyor.

K11: Okul yerleşkesi gerek kentten gerekse üniversitenin diğer fakültelerinden çok izole bir alanda bulunuyor. Çok ciddi ulaşım sıkıntıları var, öğrencilerin, eğer kendi arabaları yoksa, dersleri bittikten sonra akşam saatlerinde veya hafta sonları çalışmalarını çok sıkıntılı oluyor.

K13: Sayıca çok yetersiz ve odalarımız yalıtımlı değil; yanda çalışan herkesin sesi burada olabiliyor.

K24: Genelde yeterli, sadece sınav öncesi yer bulmak zorlaşabiliyor. Hocalar da kendi odalarında öğrencilerin çalışmalarına izin veriyorlar.

K27: Çalışma odaları yok denecek kadar az, okulumuz maalesef küçük.

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırma bulguları ve yorumlarına yönelik elde edilen sonuçlara ve bu sonuçlar doğrultusunda geliştirilen önerilere yer verilmiştir. Elde edilen sonuçlar araştırmanın alt problemlerine ait sıralamaya bağlı olarak sunulmuştur.

5.1. Sonuç

5.1.1. Keman Öğretiminin Tarihsel Gelişimine İlişkin Sonuçlar

Araştırmada keman öğretiminin tarihsel gelişim süreci, kaynaklarda bahsedilen dört büyük keman ekolüne dayalı olarak incelenmiştir. Keman öğretiminin önceleri öğretmen ve öğrenci arasında, usta-çırak ilişkisine dayalı olarak yürütüldüğü, 17. yüzyıldan başlayarak oluşturulan yazılı keman metotlarına bağlı olarak, metotlara dayalı keman öğretimi gerçekleştirildiği bilinmektedir. Keman öğretiminin tarihsel gelişim sürecinin İtalyan, Alman, Fransız ve Rus keman ekollerine dayalı olarak incelendiği çalışmada, adı geçen ülkelerdeki keman öğretmenlerine, keman eğitiminde kullanılan metot türündeki kitaplara ve keman öğretiminin verildiği müzik okullarına ait bilgilere yer verilmiştir.

Tarihsel süreçte ilk olarak İtalyan keman sanatçıları ve bestecilerinin yapıtları sonucunda keman müziğinin gelişim gösterdiği görülmektedir. Keman müziğinin gelişimi ve orkestralarda kemana ağırlıklı olarak yer verilmesinden kaynaklı olarak önceleri eşlik çalgısı olarak kullanılan kemana olan ilgi artmış ve keman önemli bir çalgı haline gelmiştir. Bundan dolayı keman öğretiminin yaygınlaşması amacıyla keman öğretmenliği yapan sanatçıların sayısı artmış ve keman eğitiminde kullanılması amacıyla metot türünde eserler üretilmiştir. İtalyan klasik müziğinin gelişimine bağlı olarak çeşitli keman çalma teknikleri bulan sanatçılar, keman çalgısının yapısal gelişimine de sebep olmuşlardır. Özellikle konçerto formunda yazılan eserler ile keman müziğinin gelişimine katkı sunan İtalyan besteci ve kemancılar, keman öğretimini de etkileyerek günümüz konservatuvarlarının temelini atıldığı ilk örneklerin kurulmasını sağlamışlardır. İtalyan keman ekolünün kurulması ve gelişiminde etkili olan besteci ve kemancılara Corelli, Torelli, Vivaldi, Geminiani, Somis, Veracini, Tartini, Locatelli, Pugnani, Campagnoli ve Paganini örnek olarak sunulmuştur.

Alman keman ekolü, Mannheim okulu bestecilerinin eserleri ile oluşan Alman müzik kültürüne dayalı olarak gelişmiştir. Özellikle çalgı toplulukları için yazılan eserler, keman müziğinin gelişimini sağlamış, önceleri ağırlıklı olarak İtalyan keman sanatçılarının bulunduğu orkestralarda Almanya’da yetişen kemancılar yer almaya başlamışlardır. Alman besteciler tarafından eserlere İtalyan stilinden farklı bir yorumlama getiren Alman keman sanatçıları, yetiştirdikleri öğrenciler ile de Alman ekolünün temelini atmışlardır. Metot türünde eserler üreten besteci ve keman sanatçılarının Alman çalma stiline yönelik yazılmış çalışmaları, yine Alman bestecilerin eserlerini karşılar nitelikte üretilmiştir. Detaylı bir biçimde keman eğitimini ele alan keman sanatçı ve öğretmenleri, yazmış oldukları metotlar aracılığıyla birebir ders alma imkanı bulamayan öğrenciler için de Alman stilinde keman çalmayı öğrenme fırsatı sunmuşlardır. Benda, Stamitz, L. Mozart, Franzl, Stamitz, Eck, Spohr ve David, Alman keman ekolünün oluşumu ve gelişiminde etkili olan keman sanatçıları ve öğretmenlerine örnek olarak sunulmuştur.

Tüm ekollerin temelinde İtalyan etkisi bulunduğu, keman öğretiminin tüm ekollerde İtalyan keman sanatçıları ve öğretmenlerinin etkisi ile yön bulmuş olduğu söylenebilir. İtalyan besteci ve keman sanatçılarının eserleri ve özellikle öğretmenlerinin etkisiyle kurulan Fransız ekolü, bu görüşü kanıtlar niteliktedir. Öğretmenleri ve müzik okulları ile gelişmiş bir keman pedagojisinin oluşturulduğu Fransız ekolünde, metot türündeki kitapların günümüz keman öğretiminde de başvurulan kaynaklar arasındadır. Fransız ekolünün dört büyük ekolden biri olmasını sağlayan okulun Paris Konservatuarı olduğu söylenebilir. Konservatuardaki keman öğretmenlerinin, tutarlı bir öğretim sağlamak amacıyla konservatuvar için metot türünde kitap oluşturdukları, sonraları kişisel fikirlerine dayalı metotlarını da yazdıkları belirtilmiştir. Bu metotlar günümüzde keman öğretiminde yaygın olarak kullanılan metotlar arasındadır.

Fransız keman ekolünden türeyen Fransız-Belçika ekolü, Fransız öğretmenlerin keman öğretilerine dayalı olarak kurulmuş, ekolün temsilcileri tarafından geliştirilmiştir. Genel olarak Fransız keman ekolü temelli olsa da Belçikalı besteci ve kemancıların ulusal müziklerine yönelik konser eserleri ve metotlar üretmeleri Fransız-Belçika ekolünün ayrı bir kol olduğunu göstermektedir. Fransız ekolünün Viotti ile Beriot arasındaki keman sanatçıları ve öğretmenleri ile sınırlandırıldığı kaynaklarda, Beriot’tan sonrası için genellikle Fransız-Belçika ekolünden bahsedildiği görülmektedir. Leclair, Corrette, Dupont, L’Abbé le Fils, Gavinies, Viotti, Kreutzer, Baillot, Rode, Mazas, Dancla, Beriot,

Vieuxtemps, Ysaye ve Sarasate, Fransız (Fransız-Belçika) keman ekolünün oluşumuna ve gelişimine etki eden keman sanatçı ve öğretmenlerine örnek olarak sunulmuştur.

Diğer büyük ekollerden sonra ortaya çıkan Rus ekolü, öncelikle Rus keman sanatçıları ve öğretmenlerinin çabalarıyla temelleri atılan, sonraları Fransız-Belçika ekolü keman sanatçıları ve öğretmenlerinin keman çalma stili ve keman öğretimi anlayışlarıyla gelişmiştir. Moskova Konservatuarı ve St. Petersburg Konservatuarı, Rusya’da müzik kurumlarına dayalı, standartlaştırılmış bir müzik öğretiminin verilebilmesine imkan sağlamıştır. Rus keman ekolü de bu iki konservatuvara bağlı olarak gelişimini sürdürmüştür. İlk dönemde Kandoshkin, Afanasyev gibi kemancıların konservatuvarların açılmasına yönelik yaptıkları çalışmalar, Moskova ve St. Petersburg Konservatuarı’nda Wieniawski’nin keman öğretileri ve sonrasında Auerin keman öğretimine yönelik yaklaşımları ve Auer’in öğrencilerinin Rus anlayışıyla keman öğretimini geliştirmesi, Rus keman ekolünün tarihsel sürecinin özeti sayılabilir.

Rus keman ekolünün oluşumu ve gelişim sürecine etki eden besteci, keman sanatçısı ve öğretmenlerine Kandoshkin, Afanasyev, Wieniawski, Auer, Stolyarsky ve Yankelevich örnek olarak sunulmuştur.

Araştırmanın sınırlılıklarında belirtilen dört keman ekolünün oluşum ve gelişim süreçleri incelendiğinde, diğer ülkelerden farklı olarak İtalya’da, herhangi bir ülke kültüründen etkilenmeksizin keman öğretimi gerçekleştirildiğine değinilmiştir. Kemanın çalgı müziği ile önem kazandığı ilk yıllarda birçok bestecinin keman için eserler bestelemesi, İtalyan keman ekolünün oluşumu ve gelişiminde etkili olmuştur. İtalya’daki keman öğretiminin ağırlıklı olarak usta-çırak geleneği ile sürdürülmesi dolayısıyla metot üretimi belli bir düzeyde kalmış, zamanla İtalyan keman ekolü önemini yitirmiştir. Bunun sebebinin birçok ülkeden daha önce İtalya’da kurulan müzik okullarında metotlara dayalı ve standart bir öğretimin gerçekleştirilmemiş olduğu söylenebilir. Bunun yanında birçok keman sanatçısı ve öğretmenin farklı Avrupa ülkelerine göç etmiş olmaları, bu ülkelerde sanat yönetmenliği, saray müzisyenliği ve orkestra müzisyenliği yapmış olmaları gibi unsurların İtalyan keman ekolünün gelişimini olumsuz etkilediği düşünülmektedir. Bu çalışmada elde edilen sonuçlara göre araştırmaya katılan öğretim elemanlarının hiçbiri İtalyan keman ekolüne göre eğitim almadıklarını ve keman öğretiminde İtalyan keman ekolünden faydalanmadıklarını belirtmişlerdir. Keman ekollerinin varlığından söz edebilmek için belli bir kültüre dayalı olmalarının yanında, uluslararası nitelikte öğretim

kaynaklarının üretilmesi, kurumlara ve güncel öğretim yöntemlerine dayalı çalgı öğretim programlarına sahip olması gerektiği düşünülmektedir. Bu açıdan bakıldığında İtalyan keman ekolünün gelişimini sürdürdüğü ve farklı ülkelerin müzik okullarında varlığından bahsetmenin mümkün olmayabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Türkiye’de bazı kaynaklarda adı geçen Türk keman ekolünün, uluslararası keman literatüründe yer alamayışının birçok nedeni olduğu söylenebilir. Kemanın diğer Avrupa ülkelerine kıyasla Türkiye’ye daha geç gelmesi ve daha geç eğitim verilmeye başlanmasının, Türk klasik müziği ve geleneksel Türk müziğinde kemanın geç yer almasının bu sebeplerden biri olduğu düşünülebilir. 1900lerin başında üretilen az sayıdaki keman öğretim kaynağının uzun yıllar boyunca uluslararası niteliğe uygun olarak geliştirilememesi ve sınırlı sayıda yeni metot üretilmesi, Türk keman ekolünün oluşumunu ve gelişimini etkileyen olumsuz faktörler olarak görülmektedir. Bununla birlikte farklı şehirlerdeki müzik kurumlarının sunduğu eğitim imkanları arasındaki farklılığın, Türkiye’deki keman eğitiminin niteliğini olumsuz etkilediği düşünülmektedir.

Türk keman ekolünün uluslararası boyutta varlığından söz edebilmek için diğer büyük ekollerdeki keman seslendirme teknikleri, okulların öğretim programları ve eğitim imkanlarına sahip olması gerekmektedir. Bununla ilgili olarak Türk keman ekolünün oluşumu için ulusal müzik kimliğine dayalı keman öğretim materyallerinin geliştirilmesi, keman çalma stillerinin ortaya çıkarılması gerektiği düşünülmektedir. Son yıllarda Türk akademisyen ve keman sanatçıları aracılığıyla Türk keman ekolünün oluşması ve gelişmesine yönelik çalışmalar yapılsa da bu çalışmaların belli illerdeki okullar ve öğrencilere ulaşabildiği görülmektedir. Türkiye’deki sanat eğitiminin ve keman eğitiminin uluslararası düzeye getirilebilmesi, belli bir ekolün geliştirilmesi için bu tür uygulamaların daha fazla öğrenciye ulaşması sağlanmalı ve gereken desteğin verilmesi gerekmektedir.

5.1.2. Keman Öğretimi Sürecindeki Ders İçi Uygulamalara Yönelik Sonuçlar

Elde edilen bilgiler doğrultusunda öğretim elemanlarının en fazla (f=27) “Ders esnasında öğrencilerimi dinliyorum, gerekli yerlerde durdurup ne yapmaları gerektiğini keman çalarak örnekleyip gösteriyorum” maddesine yönelik görüş bildirdikleri, sonraki en fazla görüş bildirilen maddenin (f=22) ise “Öğrencimin ilk defa çalışacağı eserleri ders esnasında kemanımla çalarak örnekliyorum” olduğu görülmektedir. Diğer maddelere yönelik görüşler incelendiğinde “Ders esnasında öğrencilerimi piyano eşliği kullanarak

“çalıştırıyorum” maddesi için 14 (f=14), “Ders esnasında öğrencilerimi dinliyorum, gerekli yerlerde durdurup ne yapmaları gerektiğini keman çalmadan sözlü olarak anlatıyorum” maddesi için 12 (f=12), “Öğrencimin çalışacağı eserlerin ilk çalışmasını, ders esnasında kemanımla çalmadan yaptırıyorum” maddesi için 10 (f=10) ve “Ders esnasında öğrencilerime, keman sanatçıların ses veya görüntü kayıtlarını izletiyorum” maddesi için 10 (f=10) öğretim elemanının görüş bildirdikleri görülmüştür.

Araştırmada elde edilen verilere göre öğretim elemanlarının çoğunluğu çalgı eğitimi keman derslerinde gösterip yaptırma yöntemini kullandıklarını, öğrencilerine eserin ilk çalışmasında (deşifre) ve ders esnasında ihtiyaç duyulduğunda kemanda örnekleyerek öğretim yaptıklarını belirtmişlerdir. Katılımcılardan bazıları ders esnasında öğretmenin kemanını aktif olarak kullanmasının, öğretmenin aktif olarak kemanını ders esnasında kullanmasının gerekli olduğunu vurgularken; bazı katılımcılar gösterip yaptırmaya duyulan ihtiyacın öğrencinin yaşına ve çalgı eğitimi aldığı süreye bağlı olarak değişebildiğini, küçük yaştaki öğrenciler için bunun daha gerekli olduğunu belirtmişlerdir. Katılımcılardan bazılarının piyano eşliği ile keman öğretimi yaptıkları ve bazı katılımcıların ses üretimi, fiziksel deformasyon ve öğrenci yaşlarına odaklı çalışmalar yaptıkları da görülmektedir.

Çalgı eğitimi dersi kapsamında oda müziğine yönelik çalışma yapan katılımcıların sayısının 18 (f=18), korrepetisyona yönelik çalışma yapan katılımcıların sayısının 19 (f=19) ve orkestraya yönelik çalışma yapan katılımcıların sayısının 14 (f=14) olduğu görülmektedir. Bu verilere göre öğretim elemanlarının çoğunluğu birlikte çalma becerilerinin kazanımına yönelik öğretim uyguladıklarını belirtmişlerdir.

Katılımcıların bir kısmı (f=8) birlikte çalma becerileri kazanımına yönelik öğretim uygulamadıklarını belirtmiş, bu kazanımların çalgı eğitimi dersi kapsamında olmadığı, yeterli zamana sahip olmadıkları, bu alana yönelik yeterli uzmanlığa sahip olmadığını ve kurumlarında solistliğe yönelik eğitim verildiği görüşünü bildirmişlerdir. Bununla birlikte tüm bu kazanımların keman dersinden ayrılmaması gerektiği ve çalgı ile tüm sahnelemelerin bütüncül bir yapıya sahip olduğu görüşlerini sunmuşlardır.

Bireysel çalgı derslerinde kurumun öğretim programını kullanan öğretim elemanı sayısının 1 (f=1), kendi oluşturdukları öğretim programını kullanan öğretim elemanı sayısının 4 (f=4), okul tarafından belirlenen genel programı kullanan, öğrencinin düzeyine ve ihtiyaçlarına göre kendi belirledikleri çalışmaları yaptıran öğretim elemanı

sayısının ise 24 ($f=24$) olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ağırlıklı olarak kurumun öğretim programı kullanan ve bununla beraber öğrencilere ek olarak çalışma yaptıran öğretim elemanlarının, öğrencilerinin bireysel farklılıklarına yönelik çalışmalar belirlediklerini, standart öğretim programının öğrencilerin bireysel farklılıklarını tam olarak karşılayamadığını belirtmişlerdir.

Bu bulgular doğrultusunda günümüzde konservatuvarların keman öğretim programlarının, keman öğrencilerinin çalgı eğitimi ihtiyaçlarına göre düzenlenmesi gerektiği düşünülmektedir.

5.1.3. Keman Öğretimi Sürecinde Uygulanan Ders İçeriğine Yönelik Sonuçlar

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının metot türündeki, keman çalma tekniklerinin kazanımına yönelik yazılmış kitapları kullanma durumunun tespit edilmesi amacıyla bilgiler elde edilmiştir. Katılımcıların görüşlerine bağlı olarak “Teknik Kazanım İçin Öncelikli Olarak Keman Metotlarını Kullanan Öğretim Elemanları” ve “Keman Metotlarını Çalışılan Esere Yönelik Kullanan Öğretim Elemanları” alt temaları oluşturulmuştur. Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının çoğunluğu ($f=65$), teknik kazanım için öncelikli olarak keman metotlarını kullandıklarına yönelik görüşlerini belirtmişlerdir. Metot türündeki eğitim materyallerinin kullanımı ile ilgili olarak katılımcılar, metodun tamamını çalıştıran ($f=18$) ve metottan etütler seçen ($f=47$) öğretim elemanları olarak iki alt tema kapsamında incelenmiştir. Katılımcıların bir kısmı ($f=15$) keman metotlarındaki çalışmaları öğrenci tarafından çalışılan esere yönelik seçtiklerini ve eserde bulunan keman çalma tekniklerinin çalışılmasını sağlayan etütleri kullandıklarını belirtmişlerdir.

Elde edilen bilgilere göre katılımcıların çoğunluğunun, öncelikle öğrencinin teknik kazanımına yoğunlaştıklarını, metotlar ve etütler üzerinden teknik çalışmalar yaptırdıklarını ve öğrencilerin uygulayabildikleri keman çalma tekniklerine yönelik eser belirledikleri sonucuna ulaşılmıştır. Öğrencilerine metotların tamamını çalıştırmayıp, metotların içerisinde belli etütler seçerek teknik kazanıma yönelik çalışmalar yaptıklarını belirten katılımcıların sayısının çoğunlukta olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Buna sebep olarak katılımcıların teknik kazanıma yönelik öğretim gerçekleştirdikleri ve

belli etütleri öğrenciye çalıştırmanın zaman kullanımını açısından daha verimli olduğuna ilişkin görüş bildirdikleri görülmektedir.

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının keman öğretiminde kullandıkları metot türündeki kitapların tespit edilmesi amacıyla hangi kitapları kullandıkları sorulmuştur. Elde edilen bilgilere göre katılımcıların tamamının (f=29) Pierre Rode'ye ait 24 Caprices for Solo Violin Op.22 metodunu kullandıkları, diğer metotlardan ağırlıklı olarak kullanılanların (f=28) Jakob Dont'a ait 24 Etudes or Caprices, Op.35, Rodolphe Kreutzer'e ait 42 Etudes or Caprices metotları olduğu belirlenmiştir. Sonraki ağırlıklı olarak kullanılan metotların ise Carl Flesch'e ait Die Kunst des Violinspiels metodu (f=25) ve Henry Schradieck'e ait School of Violin Technics metotları (f=25) oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Katılımcıların görüşleri doğrultusunda öğretim elemanlarının kullandıkları metotların, belli bir ülke veya ekole dayalı olarak seçilmediği, birçok ülkeden farklı kemancı ve bestecilerin ürettikleri metot türündeki kitaplarını kullandıkları görülmektedir. Buna rağmen katılımcılar tarafından en fazla kullanılan üç metot göz önünde bulundurulduğunda, Fransız ekolü temsilcileri olan Rode, Dont ve Kreutzer'e ait metotlar olduğu da dikkat çekmektedir. Buna göre belli bir ekole yönelik keman öğretimi yaptığı görüşünü belirten katılımcıların da Fransız ekolü temsilcilerine ait metotlardan yararlandıkları sonucuna varılmıştır.

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının Türk besteci ve kemancılar tarafından yazılmış metot türündeki kitapları kullanma durumunun incelenmesi amacıyla katılımcıların kullandıkları metotların kime ait olduğu ve metodun adı sorulmuş, Türk besteci ve eğitimciler tarafından yazılmış metotları kullanmayan öğretim elemanlarının kullanmama sebeplerini belirtmeleri istenmiştir. Elde edilen bilgilere göre bireysel çalgı dersinde Türk besteci-eğitimciler tarafından yazılan metotları kullanan (f=18) öğretim elemanlarının çoğunluğu (f=14) Ömer Can'a ait Keman Eğitimi metotlarını kullandıklarını belirtmiştir. Sonraki en fazla kullanılan metotların Oktay Dalaysel'e ait "Keman İçin Gam Çalışmaları ve Yay Çeşitleri" (f=3) ve Ali Uçan ile Edip Günay'a ait "Çevreden Evrene Keman Eğitimi" (f=2) olduğu belirtilmiştir. Türk besteci ve kemancıları tarafından yazılmış metot türündeki kitapları keman öğretiminde kullanmadığını belirten katılımcıların sayısının ise 11 (f=11) olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Elde edilen bilgilere göre keman öğretiminde katılımcıların çoğunluğunun Türk besteci ve kemancılar tarafından yazılmış metot türündeki kaynaklardan faydalandıkları fakat bu metotların yazar çeşitliliği bakımından sayıca daha az olduğu, yabancı yazarlara ait kaynaklarda ise daha fazla çeşitliliğe dayalı öğretim yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Türk besteci ve kemancılar tarafından üretilen metotları kullanmama sebeplerine ilişkin öğretim elemanı görüşleri incelendiğinde, yabancı kaynakları kullandıkları için katılımcıların Türk metotlara ihtiyaç duymadıkları, metotların yetersiz ve çalışma açısından keyifsiz olduğu görüşlerini sundukları görülmektedir.

Çalışmada elde edilen verilere göre katılımcılar bir yarıyıl içerisinde öğrencilerine en fazla (f=10) 4-6 arası sayıda etüt veya kapris formunda eser çalıştırdıklarını belirtmişlerdir. Katılımcıların görüşlerine göre bir yarıyıldaki çalışılan sonraki en fazla etüt-kapris sayısının 10-12 arası (f=5), 1-3 arası (f=4) ve 7-9 arası (f=4) olduğu belirlenmiştir. 13-15 arası ve 16'dan fazla etüt-kapris formunda eser çalıştırdığını belirten katılımcı sayısının 3 (f=3) olduğu görülmektedir. Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının görüşlerine göre katılımcılar, bir yarıyıl içerisinde öğrencilerine en fazla (f=17) konçerto formunda "1" eser çalıştırdıklarını belirtmişlerdir. Katılımcıların görüşlerine göre bir yarıyıldaki çalışılan sonraki en fazla konçerto sayısının "2" (f=10) ve "1 veya 2 konçerto" (f=2) olduğu belirlenmiştir. Katılımcılar bir yarıyıl içerisinde öğrencilerine en fazla (f=19) sonat formunda veya piyano eşlikli "1" eser çalıştırdıklarını belirtmişlerdir. Katılımcıların görüşlerine göre bir yarıyıldaki çalışılan sonraki en fazla sonat formunda veya piyano eşlikli eser sayısının "2" (f=7) olduğu, bireysel çalgı dersinde sonat formunda veya piyano eşlikli eser çalışılmadığını belirten katılımcı sayısının "2" olduğu belirlenmiştir.

Elde edilen bilgiler doğrultusunda bir yarıyıldaki öğrencilerin ortalama olarak 4-6 arası etüt veya kapris formunda eser, bir konçerto formunda eser ve sonat formunda veya piyano eşlikli bir eser çalıştırdıkları sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmada incelenen konservatuvarlar arasında, keman öğretiminde kullanılan eserlerin sayısının değişiklik gösterdiği görülmektedir. Öğretim elemanlarının büyük çoğunluğunun kuruma ait öğretim programına ek olarak öğrenci ihtiyacına yönelik eserler belirlemeleri bu duruma sebep olarak gösterilebilir.

5.1.4. Bireysel Çalgı Dersi Sürecindeki Değerlendirme Aşamasına Yönelik Sonuçlar

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının görüşlerine göre değerlendirmenin, katılımcıların çalıştıkları konservatuvarların tümünde sınav jürisi tarafından yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Bir katılımcı (f=1) ara sınavların dersin öğretim elemanı tarafından yapıldığını, final ve bütünleme sınavlarının sınav jürisi tarafından yapıldığını belirtmiştir. Katılımcılar lisans bitirme/mezuniyet sınavlarının ise konser etkinliği içerisinde yapıldığını belirtmişlerdir. Bu bilgilere göre sınav jürisi açısından konservatuvarların tümünün birbiriyle örtüşen bir değerlendirme sürecine sahip oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

“Keman dersi başarı ölçütleri veya sınıflara göre keman çalma düzeyleri belirlenmiş midir?” sorusuna katılımcılar ağırlıklı olarak (f=26) “Evet” cevabını vermiş, anasanat dallarında çalışan öğretim üyelerince oluşturulmuş ve kurum tarafından sabit bir düzey belirleme haline getirilmiş başarı ölçütlerinin bulunduğu görüşünü bildirmişlerdir. Az sayıda katılımcı (f=3) ise “Hayır” cevabını vermiş, çalıştıkları kurumlarda bireysel çalgı keman dersi başarı ölçütleri veya sınıflara göre keman çalma düzeylerinin belirlenmediğini belirtmişlerdir. Bu bilgiler doğrultusunda konservatuvarların büyük çoğunluğunda öğrencilerden beklenen keman çalma düzeylerinin öğretim elemanları tarafından belirlendiği söylenebilir.

“Keman sınavlarında performans değerlendirmesi için ölçme aracı olarak belli bir ölçek kullanıyor musunuz?” sorusuna katılımcıların %52’si (f=15) “Evet”, %48’i (f=14) “Hayır” cevabını vermişlerdir. Araştırmada elde edilen bilgilere göre araştırmada ele alınan kurumların yaklaşık yarısında bir değerlendirme ölçeği kullanıldığı ve bu ölçeğin kurum tarafından belirlendiği belirtilmiştir. Araştırmada ele alınan diğer konservatuvarlarda ise belli bir ölçek kullanılmadığı, farklı kriterlere dayalı olarak değerlendirme yapıldığı, değerlendirme ölçütleri konusunda kurumlar arası farklılıklar bulunduğu sonucuna varılmıştır.

5.1.5. Öğrencilerin Sahne Performansı Deneyimlerine Yönelik Sonuçlar

Araştırmada solo performans ve orkestra/oda müziği performansı için kaç hafta hazırlık yapıldığına yönelik bilgi edinilmiştir. Öğretim elemanlarının çoğunluğu (f=13) solo performans için 5-7 haftalık bir hazırlık yapılması gerektiği görüşünü bildirmişlerdir. Solo performans hazırlık sürecinin 14-16 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 6, 8-

10 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 4, 11-13 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 3, 2-4 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 2 ve 28 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 1 olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Öğretim elemanlarının çoğunluğu ($f=14$) orkestra/oda müziği performansı için 14-16 haftalık bir hazırlık yapılması gerektiği görüşünü bildirmişlerdir. Orkestra/oda müziği performans hazırlık sürecinin 2-4 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 7, 5-7 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 4, 8-10 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 3 ve 28 hafta olduğunu belirten katılımcı sayısının 1 olduğu görülmektedir. Öğretim elemanlarından elde edilen bilgilere göre, solo performans için gereken hazırlık sürecinin, oda müziği ve orkestra gibi toplulukla yapılan performans hazırlık sürecinden daha kısa olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmada öğrencilerin bir eğitim-öğretim yılında okul kapsamında gerçekleştirdikleri sahne performansı sayısına yönelik bilgi edinilmiştir. Öğrencilerin bir eğitim-öğretim yılında gerçekleştirdikleri solo performans sayısına katılımcılar tarafından verilen en fazla cevabın ($f=14$) “2” olduğu belirlenmiştir. Öğrencilerin iki yarıyıldan “1” performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 6 ($f=6$), “3” performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 4 ($f=4$), “4” performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 3 ($f=3$) ve “5’ten Fazla” performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 2 ($f=2$) olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Katılımcıların görüşlerine göre öğrencilerin bir eğitim-öğretim yılında gerçekleştirdikleri orkestra performans sayısına katılımcılar tarafından verilen en fazla cevabın ($f=9$) “2” olduğu belirlenmiştir. Öğrencilerin iki yarıyıldan “1” performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 7 ($f=7$), “5” performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 6 ($f=6$), “4” performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 5 ($f=5$) ve “3” performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 2 ($f=2$) olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Katılımcıların görüşlerine göre öğrencilerin bir eğitim-öğretim yılında gerçekleştirdikleri oda müziği performans sayısına katılımcılar tarafından verilen en fazla cevabın ($f=19$) “2” olduğu belirlenmiştir. Öğrencilerin iki yarıyıldan “1” performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 3 ($f=3$), “3” performans gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 3 ($f=3$), “4” performans

gerçekleştirdiklerini belirten katılımcı sayısının 2 (f=2) ve oda müziği performansı gerçekleştirmediklerini belirten katılımcı sayısının 2 (f=2) olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bu bilgilere göre ağırlıklı olarak öğrencilerin bir eğitim-öğretim yılında solo, orkestra ve oda müziği performans sayısının 2 olduğu, her yarıyıl için bir performans gerçekleştirdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmada katılımcılarının görüşlerine göre konservatuvarlar ve öğretim elemanlarının ders verdiği öğrencilerin sahne performansı sayılarındaki farklılıkların, konservatuvarların buldukları şehirlere, orkestra elemanlarının sayısı ve yeterliliklerine, konser salonu imkanına ve öğrencilerin keman çalma düzeylerine bağlı olarak değişiklik gösterdiği söylenebilir.

5.1.6. Bireysel Çalgı Derslerinde Öğretim Elemanlarının Ekollerden Faydalanma Durumuna Yönelik Sonuçlar

Araştırmaya katılımcıların öğrencimini gördüğü keman ekolleri ve öğretimde bu ekollerden faydalanma durumuna yönelik bilgiler elde edilmiştir. Araştırmada elde edilen bilgilere göre katılımcıların çoğunluğu (f=13) Rus ekolüne dayalı keman eğitimi aldıklarına yönelik görüş bildirmişlerdir. Birden fazla keman ekolüne dayalı keman eğitimi aldığını belirten öğretim elemanı sayısının 7 (f=7), herhangi bir keman ekolüne göre eğitim almadığını belirten katılımcı sayısının 4 (f=4), Fransız- Belçika ekolüne dayalı keman eğitimi aldığını belirten katılımcı sayısının 2 (f=2) ve Fransız ekolüne dayalı keman eğitimi aldığını belirten katılımcı sayısının ise 1 (f=1) olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan mezun olan 6 katılımcıdan 5'i Rus ekolüne, 1'i de birden fazla keman ekolüne dayalı keman öğrenimi gördüklerini belirtmişlerdir. Moskova Devlet Konservatuvarı'ndan mezun olan 2 katılımcı Rus ekolüne dayalı olarak keman öğrenimi gördüğünü, 1 katılımcının ise herhangi bir keman ekolüne dayalı olarak keman öğrenim görmediğini belirtmiştir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı'ndan mezun olan 1 katılımcının Rus ekolüne, 2 katılımcının ise birden fazla keman ekolüne dayalı eğitim aldıkları, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı'ndan mezun olan 2 katılımcının herhangi bir keman ekolüne göre eğitim almadıkları, 1 katılımcının ise Alman ekolüne dayalı keman eğitimi aldığı görülmektedir. Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan mezun olan 1 katılımcı Rus ekolüne dayalı olarak keman eğitimi aldığını, Kuzeybatı Almanya Eyaleti Detmold

Devlet Yüksek Müzik Akademisi mezunu 1 katılımcı Orta Avrupa ekolüne dayalı keman eğitimi aldığı görüşünü bildirmişlerdir. Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuarı'ndan mezun olan 1 katılımcı Fransız ekolüne dayalı keman eğitimi gördüğünü, 1 katılımcı ise herhangi bir keman ekolüne dayalı olarak eğitim görmediği görüşünü bildirmişlerdir. Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi mezunu 2 katılımcının Rus ekolüne dayalı, 1 katılımcının ise Fransız-Belçika ekolüne dayalı olarak eğitim aldığı görülmektedir. Longy School of Music mezunu 1 katılımcının Fransız-Belçika ekolüne dayalı keman öğrenimi gördüğü, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı mezunu 1 katılımcının Rus ekolüne dayalı, 3 katılımcının ise birden fazla keman ekolüne dayalı olarak öğrenim gördüğü belirtilmiştir. Folkwang Universität der Künste mezunu 1 katılımcının birden fazla keman ekolüne dayalı, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuarı mezunu 1 katılımcının ise Rus ekolüne dayalı keman eğitimi aldığı sonucuna ulaşılmıştır.

İstanbul Üniversitesi'nde çalışmakta olan 3 katılımcı birden fazla keman ekolüne dayalı, 1 katılımcı Rus ekolüne dayalı olarak keman öğretimi yapmakta olduğunu, 1 katılımcı ise herhangi bir keman ekolüne dayalı keman öğretimi yapmadığı görüşünü bildirmişlerdir. Dokuz Eylül Üniversitesi'nde çalışmakta olan 1 katılımcının Rus ekolüne dayalı, Kocaeli Üniversitesi'nde çalışan 1 katılımcının Rus ekolüne dayalı keman öğretimi yaptığı ve 1 katılımcının herhangi bir keman ekolüne dayalı olarak öğretim yapmadığı belirlenmiştir. Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi'nde çalışmakta olan 3 katılımcı herhangi bir keman ekolüne dayalı olarak keman öğretimi yapmadığı görüşünü bildirmişlerdir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde çalışmakta olan 1 katılımcının Orta Avrupa ekolüne göre keman eğitimi verdiği, 1 katılımcının ise herhangi bir keman ekolüne dayalı olarak keman eğitimi vermediği görülmektedir. Mersin Üniversitesi'nde çalışmakta olan 2 katılımcının Rus ekolü, 2 katılımcının birden fazla keman ekolüne dayalı öğretim yaptığı ve 1 katılımcının herhangi bir keman ekolüne dayalı keman öğretimi yapmadığı belirtilmiştir. Hacettepe Üniversitesi'nde çalışan 1 katılımcının Orta Avrupa ekolüne, 3 katılımcının birden fazla keman ekolüne dayalı olarak keman öğretimi yaptığı belirtilmiştir. Çukurova Üniversitesi'nde çalışan 1 katılımcının herhangi bir keman ekolüne dayalı olarak keman öğretimi yapmadığı, Anadolu Üniversitesi'nde çalışan 1 katılımcının da herhangi bir keman ekolüne dayalı olarak keman öğretimi yapmadığı görülmektedir. Bilkent Üniversitesi'nde çalışan 1 katılımcının Rus ekolü, 1 katılımcının ise birden fazla keman ekolüne dayalı olarak

keman öğretimi yaptığı belirtilmiştir. Akdeniz Üniversitesi'nde çalışan 1 katılımcının birden fazla keman ekolünden yararlandığı, Afyon Kocatepe Üniversitesi'nde çalışan 1 katılımcının Rus ekolü, 1 katılımcının da Alman ekolüne dayalı olarak keman öğretimi yaptığı bilgilerine ulaşılmıştır.

Araştırmada görüş bildiren öğretim elemanlarından herhangi bir ekole bağlı olmaksızın keman eğitimi alan katılımcılar (f=4), ekollere dayalı keman öğretimi yapmadıkları görüşünü bildirmişlerdir. Fransız ekolüne dayalı keman eğitimi alan katılımcının (f=1) herhangi bir keman ekolüne dayalı keman öğretimi yapmadığı, Fransız-Belçika ekolüne dayalı eğitim alan katılımcının (f=1) ise birden fazla keman ekolüne dayalı keman öğretimi yaptığı görülmektedir. Rus ekolüne göre eğitim alan katılımcıların (f=13) çoğunluğu (f=7) Rus ekolüne dayalı keman öğretimi yaptıklarını, 4 katılımcının birden fazla ekole göre keman öğretimi yaptıklarını, 2 katılımcı ise herhangi bir keman ekolüne dayalı olmaksızın keman öğretimi yaptıklarını belirtmişlerdir. Orta Avrupa ekolüne dayalı keman eğitimi alan katılımcıların tamamının (f=2) Orta Avrupa ekolüne göre eğitim verdikleri, Alman ekolüne göre eğitim alan katılımcının (f=1) Alman ekolüne dayalı keman öğretimi yaptığı görülmektedir. Birden fazla keman ekolüne dayalı eğitim alan katılımcıların (f=7) çoğunluğu keman öğretiminde birden fazla ekolden yararlandıkları görüşünü (f=5), 2 katılımcı ise ekollere dayalı olmaksızın keman öğretimi yaptıkları (f=2) görüşünü bildirmişlerdir.

Araştırmada elde edilen bilgilere göre öğretim elemanları tarafından en fazla eğitimi alınan ekolün Rus ekolü olduğu (f=13), keman öğretiminde ise katılımcıların çoğunluğunun birden fazla ekolden faydalandıkları (f=10) ve yine ağırlıklı olarak herhangi bir ekolden faydalanmadıkları (f=9) sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuca göre keman öğretiminde ekollerden faydalanma durumunun, öğretmenin keman ekollerine dayalı keman eğitimi alması ile ilişkisi olduğu söylenebilir. Diğer açıdan keman öğretiminde ekollerden faydalanmadığını belirten katılımcılara göre ise öğrencilerin bireysel farklılıklarına dayalı değişken bir öğretim uygulanması gerektiği, tek bir ekolün yeterli olmayabileceği görüşleri bulunmaktadır.

5.1.7. Türkiye’deki Konservatuvarların Keman Öğretimi Niteliğine Yönelik Sonuçlar

Elde edilen bilgilere göre katılımcıların çalıştıkları konservatuvarların keman öğretimi niteliği hakkında görüşlerine bağlı olarak “Öğretimi Etkileyen Olumlu Faktörler” ve “Öğretimi Etkileyen Olumsuz Faktörler” olmak üzere iki alt tema oluşturulmuştur. Katılımcıların görüşlerine göre “Öğretimi Etkileyen Olumlu Faktörler” alt teması kapsamında 15 kod, “Öğretimi Etkileyen Olumsuz Faktörler” kapsamında da 15 kod üretilmiştir.

Kurumlarında keman öğretimini etkileyen olumlu faktörler için öğretim elemanı görüşlerinin en fazla “Başarılı” (f=13), “İlgi” (f=4), “Etkinlik” (f=3) ve “Model Alma” (f=3) kodlarına göre incelendiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu kodlara göre çalıştıkları kurumlarda, okulun genel başarısı, öğrencinin gelişimine yönelik öğretmenin ilgisi, okulda ve okulun bulunduğu şehirde gerçekleştirilen konser ve masterclass etkinlikleri, öğretim elemanın kemandaki ustalığına bağlı olarak solo veya orkestra üyesi olarak sahne performansı sergilemesinin keman öğretimini olumlu etkilediği sonucuna ulaşılmıştır. Çalıştıkları kurumda keman öğretimini etkileyen olumsuz faktörler için öğretim elemanı görüşlerinin en fazla “Sistem” (f=5), “Öğretim Düzeyi” (f=5) ve “Öğrenci Düzeyi” (f=4) kodlarına göre incelendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Bu bilgilere göre çalıştıkları kurumlarda, Türkiye’deki müzik eğitimi sistemindeki eksik ve yanlışlıkların, öğrencinin çalgıdaki düzeyinin düşük olmasından kaynaklı oluşturulan öğretim programının düşük bir düzeyde tutulmasının keman öğretimini olumsuz etkilediği sonucuna ulaşılmıştır. Elde edilen verilere göre kurumların genel olarak başarısının, öğretim elemanlarının öğrenci üzerindeki ilgisinin, sürekli sahne performansı gerçekleştiren öğretmenlerin öğrenciler için model olmasının, kurumda ve kurum dışında yapılan etkinliklerin, konservatuvarların keman öğretimini olumlu etkilediği görülmektedir.

5.1.8. Konservatuvarların Fiziki Koşullarına Yönelik Sonuçlar

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının görüşlerine dayalı olarak “Okulun Fiziki Koşulları” temasına “Çalışma Odaları” ve “Stüdyo” alt temaları oluşturulmuştur. “Çalışma Odaları” alt temasına “Yeterli” görüşünü bildiren 16, “Yetersiz” görüşünü bildiren 13 katılımcı olduğu görülmektedir. “Stüdyo” alt temasına “Var” cevabını veren

12, “Yok” cevabını veren 17 katılımcı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Stüdyo alt teması için “Var” cevabını veren katılımcıların 11’i stüdyo imkanının yeterli, 1’i ise yetersiz olduğunu belirtmişlerdir.

Bu bilgiler doğrultusunda katılımcıların çalıştıkları kurumların çoğunluğunda, çalışma odalarının yeterli olduğu görüşlerine yönelik sonuçlar elde edilmiş olsa da çalışma odalarının fiziki koşullarının yetersiz olduğu görüşünün bildirildiği kurumların sayısının az olmadığı söylenebilir. Konservatuvarlarda bulunan stüdyoların sayısı incelendiğinde, kurumların çoğunluğunun stüdyoya sahip olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Çalıştıkları kurumlarda stüdyo bulunan katılımcıların çoğunluğunun görüşlerine göre stüdyonun fiziki şartlarının yeterli olduğu sonucuna varılmıştır.

5.2. Öneriler

Araştırmada elde edilen sonuçlara göre geliştirilen öneriler şunlardır:

- Araştırmada keman öğretiminin tarihsel gelişimine yönelik bilgilere yer verilmiş, bu bilgilerin büyük çoğunluğu yabancı yazarlar tarafından yazılmış kitap, makale ve tezlerden elde edilmiştir. Basım yılı eski olan ve basımına devam edilmeyen bazı kaynaklara ise ulaşılamamıştır. Ayrıca ulaşılabilen kaynakların yabancı dilde yazılmış olmasının, bu alanla ilgili çalışma yapacak araştırmacılar için bazı zorluklara sebep olabileceği düşünülmektedir. Alana yönelik Türkçe kaynakların üretilmesinin öğretmen, öğrenci ve araştırmacılar için bilgiye ulaşmada kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir.
- Araştırmada Türkiye’deki konservatuvarlarda keman öğretimini etkileyen olumlu ve olumsuz faktörlere yönelik öğretim elemanları görüşlerine yer verilmiştir. Konservatuvarların eğitim niteliğinin artırılması amacıyla bu kurumların öğretim programları, ders içerikleri, değerlendirme ölçütleri ve fiziki koşullarına yönelik olumsuz faktörleri iyileştirici, olumlu faktörleri destekleyici çalışmalar yapılması önerilebilir.
- Çalışmada elde edilen bilgilere göre konservatuvarların bulunduğu şehirler ve bu şehirlerin sahip olduğu imkanların öğrencilerin eğitim düzeyleri üzerinde etkisi olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Sanat eğitiminin niteliğini

artırmak amacıyla tüm şehirlerde, öğrenci ve ebeveynlerin sanat eğitimi alanında bilgilendirilmeleri ve yönlendirilmeleri gerektiği düşünülmektedir.

- Çalışmada elde edilen bilgiler sonucunda Türk besteci ve eğitimciler tarafından yazılmış keman öğretim metotlarının, az sayıda katılımcı tarafından kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu duruma sebep olan faktörlere bağlı olarak keman öğretimi alanında yüksek standartlara sahip metot türünde öğretim kaynaklarının üretilmesi konusunda gereken çalışmaların yapılması gerektiği önerilmektedir.
- Araştırmada dört keman ekolünün ortaya çıkışı, gelişim süreci ve ekoller arasındaki etkileşim sonucu geliştirilen öğretim uygulamalarına yönelik bilgilere yer verilmiştir. Elde edilen bilgiler, uluslararası nitelikte bir Türk keman ekolünün oluşumu ve gelişiminin sağlanması amacıyla yol gösterici olarak düşünülebilir. Bu doğrultuda Türk keman ekolüne yönelik gerekliliklerin tespit edilmesi ve diğer ekollere ait bilgilerden faydalanılarak bu sürecin hızlandırılması amacıyla alana yönelik çalışmaların yapılması önerilmektedir.
- Bu çalışmada İtalyan, Fransız (Fransız-Belçika), Alman ve Rus ekollerine dayalı Avrupa'daki keman öğretiminin tarihsel gelişim süreci incelenmiş, Türkiye'deki keman öğretiminin tarihsel gelişim sürecine de değinilmiştir. Araştırmada incelenen ekoller ve ülkelerin dışında, farklı coğrafyalardaki keman öğretiminin tarihsel gelişim süreçleri başka bilimsel araştırmalarda incelenebilir.
- Çalışmada Türkiye'deki keman öğretiminin tarihsel gelişim süreci ve günümüzdeki durumuna yönelik bilgiler elde edilmiştir. Tarihsel süreçte farklı çalgılara yönelik uygulanan öğretim programları, ders içerikleri ve çalgı eğitimi verilen okulların ayrı bir araştırma konusu olarak incelenebileceği düşünülmektedir.
- Araştırmada konservatuvarların sağladığı imkanların farklılık gösterdiği ve bu durumun eğitim kalitesini etkilediği görülmektedir. Türkiye'deki müzik eğitiminin daha yüksek standartlara sahip olmasını sağlamak amacıyla

müzik kurumları arasında iş birliğine dayalı uygulamalara ve etkinliklere yer verilmesi gerektiği düşünülmektedir.

- Bu çalışmada Türkiye'deki konservatuvarların keman öğretimi süreci öğretim elemanı görüşlerine dayalı olarak farklı açılardan incelenmiştir. Türkiye'deki eğitim fakültelerine bağlı müzik öğretmenliği programları ve güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümlerindeki keman öğretim uygulamalarının niteliği ve bu okulların eğitim ihtiyaçları başka bir bilimsel çalışma ile incelenebilir.
- Araştırmada ele alınan konservatuvarlar Türkiye'deki belli başlı kurumlar ile sınırlandırılmıştır. Farklı ülkelerdeki günümüz keman öğretimi uygulamaları ve yaklaşımları ile Türkiye'deki keman öğretiminin niteliği hakkında karşılaştırmalı analizler içeren bilimsel araştırmalar yapılması önerilebilir.

KAYNAKLAR

- Abeles, H., Conway, C. (2010). *The inquiring music teacher*. In H. Abeles & L. Custodero (Eds.), *Critical issues in music education: Contemporary theory and practice*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Adalı, F. (2018). *Türk müziğinde keman eğitimi üzerine yazılmış üç metodun incelenmesi ve etütler*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi.
- Akutsu, T. (2014). Recognizing children's creativity in the context of violin lessons: A video-based study in Japan and the U.S. *Journal of Educational Research*, 29, 73–86.
- Allsop, P. (1996). Violinistic virtuosity in the seventeenth century: Italian supremacy or Austro-German hegemony? *Il Saggiatore musicale*, 3, 2, 233-258.
- Alpaslan, E., Gökdemir, T. (2019). Cumhuriyetin ilk yıllarında müzik alanında yurt dışına gönderilen öğrenciler ve çağdaş Türk müziğine etkileri: İdil Biret ve Suna Kan örneği. *Asia Minor Studies*, 7, 2, 282-298
- Auer, L. (1921). *Violin playing as I teach it*. New York: Frederick A. Stokes Company.
- Bachmann, A. (1937). *An encyclopedia of the violin*. (Translated by Frederick H. Martens). New York: Dover Publications.
- Baillot, P. (2000). *The art of the violin*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, ABD.
- Baird, O. (2014). Pugnani and Viotti's European tour: New materials from the memoirs of Ludwig- Wilhelm Tepper de Ferguson. *The Musical Times*, 155, 1926, 95-98.
- Barışeri, N. (1996). *Bela Bartok'un Türkiye'deki çalışmaları ve Türk halk müziği ile Macar halk müziği arasındaki ilişkilerin araştırılması*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Borer, P. (1988). *Aspects of european influences on violin playing and teaching in Australia*. Unpublished master thesis. University of Tasmania, Australia.
- Boyden, D. D. (1980). The violin bow in the 18th Century, *Early Music*, 8, 2, 199-212.
- Brenner, B., Strand, K. (2013). A case study of teaching musical expression to young performers. *Journal of Research in Music Education*, 61, 1, 80-96.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. (18. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Calvocoressi, M. D. (1935). A bird's-eye view of Russian music. *The Musical Times*, 76, 1108, 505-507.

- Clarke, A. M. (1895). *A dictionary of fiddlers*. London: W. Reeves.
- Coşkuner, S. (2015). Türk keman ekolü neden istenilen düzeyde değildir? *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1, 1, 49-58.
- Couve, A. C., Pino, C. D., Frega, A. L. (2004). An approach to the history of music education in Latin America part II: Music education 16th-18th Centuries. *Journal of Historical Research in Music Education*, 25, 2, 79-95.
- Curty, A. (2003). *A pedagogical approach to Eugène Ysaÿe's six sonatas for solo violin, Op. 27*. Unpublished doctorate thesis. The University of Georgia, USA.
- Çaşka, M. (2008). *Cihat Aşkın ve Türk müzik kültürüne katkıları*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Dalkıran, H. (2017). *Türk müziği tarihi evrelerinde kemanın yeri*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Delikara, A. (2002). *Ülkemizdeki eğitim fakülteleri GSEB Müzik Eğitimi ABD keman eğitimindeki yaygın olarak kullanılan keman metotlarının keman eğitimi ders programlarına yönelik olarak incelenmesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Delikara, A. (2013). Keman eğitimine yönelik bir etüt analiz modeli. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 1,2, 1-17.
- Dubourg, G. (1852). *The violin: Some account of that leading instrument and its most eminent professors, from its earliest date to the present time*. London: Robert Cocks And Co.
- Eddy, M. A. (1990). American violin method-books and european teachers, Geminiani to Spohr. *American Music*, 8(2), 167-209.
- Ergün, G. (2006). *Kemanın tarihsel gelişimi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Feyzi, A. (2016). "Türk müziğinde keman" geleneksel Türk müziğinde kültürel alış-veriş ve değişim süreci üzerine bir inceleme. 1. Erzurum Müzik Bilimleri Sempozyumunda sunuldu, Erzurum.
- Göksu, A. (2014). *Geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreci ile devlet konservatuvarları çalgı eğitiminde kullanılan öğretim yöntemleri üzerine karşılaştırmalı bir araştırma*. Yayımlanmamış doktora tezi. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Göktürk Cary, D. (2011). Comparing two contemporary violin teaching methods: Suzuki and Rolland. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 19, 2, 401-408.

- Gören, A. Ö. (2006). *Leopold Auer'in "Kademeli Keman Eğitimi" adlı sekiz ciltlik kitabının incelenmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Güdek, B., Kılıç, A. (2016). Muzika-ı Hümayun'dan günümüze klasik batı müziğinin Türkiye'deki tarihsel gelişimi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 47, 89-102.
- Güner, B. B. (2014). Meşk ve metot: Sözlü kültürden yazılı kültüre çalgı eğitiminde değişim. *Müzik Eğitimi*, 9, 17-26.
- Hart, G. (1881). *The violin and its music*. London: Dulau and Co.
- Hatipoğlu, V. (2017). Türk müziği keman akordu. *idil*, 6, 29, 289-309.
- Hatipoğlu, V. (2018). Mustafa Sunar'ın "Alaturka Keman Muallimi" isimli öğretim kaynağının incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11, 55, 605-621.
- Hazman, Y. (2014). *Abdülkadir Töre'nin Usul-i Ta'lim-i Keman adlı eseri*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- He, J. (2014). *Contemporary and historical performance practice in late eighteenth-century violin repertoire*. Unpublished doctorate thesis. New Zealand School Of Music, New Zealand.
- Ivanovic, D. (2006). *Development of violin virtuosity from Baroque period to the modern era*. Unpublished doctorate thesis. University of Miami, Florida.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman içinde müzik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Jong, Cameo. (2012). *Rediscovering Ferdinand David's violin pedagogy through his Violinshule And Zur Violinschule*. Unpublished doctorate thesis. University of Iowa, USA.
- Kararoğlu, C. F. (2009). *Profesyonel keman eğitiminde başlangıç seviyesindeki metotlar ile yöntem ve tekniklerin incelenmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kapçak, Ş., Çilden, Ş. (2008). Keman eğitiminde kullanılan "Fiorillo 36 Etüden" metodunun sağ el, sol el teknikleri ve müzikal dinamikler açısından incelenmesi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 32, 2, 267-280.
- Ketenci, N. Y. (2005). *Alman keman ekolü*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Knapik, S. (2014). Vitalistic discourses of violin pedagogy in the early twentieth century. *19th-Century Music*, 38(2), 169-190.

- Kolesnyk, K. (2014). *Leopold Mozart as the father of violin pedagogy and his violinshule or a treatise on the fundamental principles of violin playing*. Unpublished master thesis. California State University, Northridge.
- Kolukırcık, K. (2014). Osmanlı Devleti'nde ilk resmi konservatuvar olan Darülelhandada derleme ve yayım faaliyetleri. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 35, 479-498.
- Konakcı, N. (2010). *Eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin bireysel çalgı eğitimi dersine yönelik tutumlarının incelenmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Köse, E. (2010). Bilimsel Araştırma Modelleri. R. Y. Kıncal (Ed.), Bilimsel Araştırma Yöntemleri içinde (s. 97- 119). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kurtaslan, Z. (2009a). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda ulusal keman eğitimi materyallerinin yeri ve önemi. 8. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri*. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 23-25 Eylül.
- Kurtaslan, Z. (2009b). Türk keman okulunun oluşum süreci ve temsilcileri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 26, 409-429.
- Lankovsky, M. (2009). *The pedagogy of Yuri Yankelevich and the Moscow Violin School, including a translation of Yankelevich's article "on the initial positioning of the violinist"*. Unpublished doctorate thesis. The City University of New York, New York.
- Lee, D. A. (1976). Some embellished versions of sonatas by Franz Benda. *The Musical Quarterly*, 62(1), 58-71.
- Lister, W. (2009). *Amico: the Life of Giovanni Battista Viotti*. Oxford: Oxford University Press.
- Martin, J. (2012). Strings in general music: An experience with multiple sequencing. *National Association for Music Education*, 25(3), 15-19.
- Masin, G. (2012). *Violin teaching in the new millennium*. Unpublished doctorate thesis. Trinity College Dublin, Ireland.
- Moore, J. A. (2012). Pablo de Sarasate Spanish witchcraft. *Classical Recordings Quarterly*, 68, 10-17.
- Nutting, G. (1964). Jean-Marie Leclair, 1697-1764. *The Musical Quarterly*, 50(4), 504-514.
- Özdemir, S. (2015). *Amatör keman eğitiminde amaç ve hedeflere göre keman öğretim metotlarının ve tekniklerinin incelenmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

- Öztuna, Y. (2006). *Türk musiki akademik klasik Türk San'at Musiki'nin ansiklopedik sözlüğü*. Ankara: Orient Yayınları.
- Öztürk, Ö. D. (2012). *20. yüzyıl Rus keman ekolünde pedagojik yaklaşımlar ve sağ el teknikleri ile ilgili uygulamalar*. Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Parasız, G. (2009). Eğitim müziği eksenli keman öğretiminde kullanılmakta olan çağdaş Türk müziği eserlerinin tespitine yönelik bir çalışma. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 15, 19-24.
- Phipson, T. L. (1896). *Famous violinists and fine violins*. Philadelphia: J. B. Lippincott Company.
- Pulver, J. (1923). Violin-Tutors of the 17th Century. *The Musical Times*, 64(968), 695-697.
- Pulver, J. (1924). Violin methods old and new. *Proceedings of the Musical Association*, 50th Sess. 101-127.
- Renda, Ş. T. (2016). *Türkiye'de uluslararası düzeyde tanınan keman solistlerinin eğitim geçmişleri ve yorumculuk yöntemlerinin incelenmesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Rodriguez, R. E. (2009). *Selected students of Leopold Auer- a study in violin performance-practice*. Unpublished doctorate thesis. The University of Birmingham, Birmingham.
- Say, A. (2002). *Müziğin kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Schueneman, B. R. (2004). The French violin school: From Viotti to Beriot. *Notes*, Second Series, 60(3), 757-770.
- Schwarz, B. (1958). Beethoven and the French school. *The Musical Quarterly*, 44(4), 431-447.
- Shock, S. A. (2014). *Violin pedagogy through time: The treatises of Leopold Mozart, Carl Flesch, and Ivan Galamian*. Unpublished doctorate thesis. James Madison University, Harrisonburg.
- Sohn, L. (2003). *A Study of the Technical Aspects of the French School of Violin Playing as Exemplified in the Works of Baillot, Kreutzer and Rode*. Unpublished doctorate thesis. University of Miami, Florida.
- Somakçı, P. (2017). Osmanlı saraylarında uygulanan müzik eğitimi ve müzik kurumları. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 2(2), 171-182.
- Soydaş, M. E. ve Beşiroğlu, Ş. Ş. (2007). Osmanlı saray müziğinde yaylı çalgılar. *itüdergisi/b*, 4(1), 3-12.

- Stanley, R. (2012). *Before the Chinrest: A Violinist's Guide to the Mysteries of Pre-Chinrest Technique and Style*. Bloomington: Indiana University Press
- Steinhardt, M. (1937). Leopold Mozart's violin method. Unpublished master thesis. University of Rochester, USA.
- Stoeving, P. (1914). *The story of the violin*. London: Walter Scott Publishing.
- Stolba, K. M. (1968). *A history of the violin etude to about 1800*. Kansas: Fort Hays Studies Series.
- Stowell, R. (1999). *The Cambridge companion to the violin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stowell, R. (2004). *Early violin and viola a practical guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Şahin, M. ve Duman, R. (2008). Cumhuriyetin yapılanma sürecinde müzik eğitimi. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 7(16), 259-272.
- Tarkum, E. (2006). Keman öğretiminde kullanılacak alıştırma ve etütlerin seçimi ve uygulanması. *Zonguldak Karaelmas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(4), 175-182.
- Tezkeredziç, M. (2009). *Eugene Ysaye'nin İki Numaralı Solo Sonatı'nın Analizi ve J. S. Bach'in Mi Majör Partitası'nın üzerindeki etkileri*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tobin, J., Hsueh, Y., Karasawa, M. (2009). *Preschools in three cultures revisited*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tunçdemir, İ. (2008). Çoksesli müzikte harika çocuk kanununun Türk müzik kültürüne etkisi: İdil Biret-Suna Kan örneği. *Milli Eğitim*, 177, 8-27.
- Tutuş, Y. ve Türkmen, U. (2011). Nota musiki mecmuasının tanıtımı ve bu dergide yer alan alaturka keman dersleri makaleler dizisinin incelenmesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(2), 149-165.
- Ulucan Weinstein, S. (2011). *Türk keman okulunun oluşumu*. Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uludağ, A. K. (2012). *Gitar eğitiminde Türk müziği içerikli akor ve kadans kurulumlarına yönelik farklı akortlarda konumlandırmalar ve etkililik düzeyleri*. Yayımlanmamış doktora tezi. İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Uslu, M. (2012). Nitelikli keman eğitimine yönelik yaklaşımlar. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 1(4), 1-11.

- Vial, S. D. (2008). *The art of musical phrasing in the Eighteenth Century*. ABD: University of Rochester Press.
- Yurtseven, G. ve Sağer, T. (2018). Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik kurumları yapılanması ve müziksel değişim-1950 sonrası. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(17), 124-133.
- Woolley, G. (1955). Pablo de Sarasate: His Historical Significance, *Music & Letters*, 36(3), s. 237-252.
- White, J. (1883). *The violin. How to master it by a professional player*. Boston: Jean White.
- Yağışan, N., Aydın N. (2013). Kemanın tarihsel gelişim süreci ve eğitimci yorumcular. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30, 213-221.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, G. (2002). *İlköğretimde müzik öğretimi birinci kademe*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Zaslaw, N. (1996). Ornaments for Corelli's violin sonatas, op.5. *Early Music*, 24(1), 95-116.
- Zorlu, B. (2015). *Fransız-Belçika keman ekolü ve bu ekolün 3 büyük temsilcisi Beriot, Vieuxtemps ve Ysaye üzerine bir inceleme*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- ? (1906). Ferdinand David. *The Musical Times*, 47, 76, pp. 457-461.

İnternet kaynakları:

- https://www.naxos.com/person/Francesco_Maria_Veracini/21134.htm (Erişim tarihi: 17.09.2018)
- <https://www.allmusic.com/artist/francesco-maria-veracini-mn0001171542/biography> (Erişim tarihi: 17.09.2018).
- <https://www.allmusic.com/artist/gaetano-pugnani-mn0001758019/biography> (Erişim tarihi: 17.09.2018)
- https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Somis (Erişim tarihi: 25.09.2018).
- http://www.violinman.com/Violin_Family/history/composer/biography/Kreutzer/kreutzer.htm (Erişim tarihi: 03.10.2018).
- https://en.wikipedia.org/wiki/Rodolphe_Kreutzer (Erişim tarihi: 03.10.2018).
- <https://www.britannica.com/biography/Rodolphe-Kreutzer> (Erişim tarihi: 03.10.2018).

<http://infopack.msgsu.edu.tr/program.aspx?m=74&text=Yayl%C4%B1%20%C3%87alg%C4%B1lar> (Erişim tarihi: 11.05.2019).

<http://istud.conservatory.ru/node/927> (Erişim tarihi: 11.05.2019).

<http://www.consmilano.it/site/index.php?s=415> (Erişim tarihi: 11.05.2019).

<http://www.cnsmd-lyon.fr/en-2/students/admission-to-music-departments> (Erişim tarihi: 20.05.2019).

http://www.conservatoiredeparis.fr/uploads/tx_sacparisblocs/ects_anglais_02.pdf

<http://istud.conservatory.ru/node/927> (Erişim tarihi: 20.05.2019).



EKLER

EK 1. Yapılandırılmış Görüşme Formu

GÖRÜŞME FORMU

Bu görüşme formu, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı'nda "**Keman Öğretiminin Tarihsel Gelişimi, Uygulanan Öğretim Süreçleri, Okulları ve Günümüzdeki Durumu Üzerine Bir İnceleme**" başlıklı doktora tezinde kullanılmak üzere hazırlanmıştır. İki bölümden oluşan görüşme formunun ilk bölümünde çalışmaya katılan öğretim elemanlarının demografik özelliklerine yönelik sorular bulunmaktadır. İkinci bölümde ise günümüzde keman öğretim süreçlerinin niteliğine yönelik bilgi toplanması amacıyla oluşturulan 15 soru bulunmaktadır.

Sorulara vereceğiniz cevapların ayrıntılı olması araştırma için elde edilen verileri artıracığından, çalışmanın niteliğini önemli derecede etkileyecektir. Elde edilecek veriler yalnızca bu çalışmada kullanılacak olup, katılımcılara ait tüm bilgiler gizli tutulacaktır.

Çalışmaya katılımınızdan dolayı teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

Tuna TAŞDEMİR
tunatasdemir41@gmail.com

I. BÖLÜM

1. Cinsiyetiniz

Kadın Erkek

2. Yaşınız

.....

3. Hangi üniversiteden mezun oldunuz?

.....

4. Herhangi bir keman ekolünün öğretilerine bağlı olarak eğitim aldınız mı?

Evet ise hangi ekol:

Hayır

5. Hangi kurumda görev yapmaktasınız?

.....

6. Mesleğinizdeki hizmet süreniz kaç yıldır?

- 1-5 6-10 11-15 15-20 21 ve üstü

7. Çalıştığınız kurumdaki unvanınız nedir?

.....

8. Kaç yıldır keman eğitimi veriyorsunuz?

- 1-5 6-10 11-15 15-20 21 ve üstü

9. Hangi akademik derecelere keman dersi veriyorsunuz?

- Erken dönem İlkokul Ortaokul Lise
 Lisans Yüksek Lisans Doktora

10. Bir eğitim-öğretim yılında kaç öğrenciye keman dersi veriyorsunuz?

- 1-5 6-10 11-15 15-20 21 ve üstü

II. BÖLÜM

Aşağıdaki soru ile ilgili olarak, keman öğretim programlarında keman öğretimi ile ilgili eser ve metotların, belli yıllara göre kurum tarafından sıralandığı programların ya da öğretim elemanlarının belirledikleri programların uygulandığı görülmektedir. Buna göre;

1. Keman öğretiminde kullandığınız öğretim programını neye göre belirlersiniz?

- Kurumun oluşturduğu öğretim programını kullanıyorum.
 Kendi oluşturduğum öğretim programını kullanıyorum.
 Okul tarafından belirlenen genel programı kullanıyorum, bununla beraber öğrencinin düzeyine ve ihtiyaçlarına göre çalışmalar da yaptırım.
 Diğer.....
.....

2. Herhangi bir keman ekolünün öğretilerini keman öğretim sürecinde kullanıyor musunuz?

- Evet** ise hangi ekollerden faydalandığınızı **nedenleriyle** açıklayınız.....
.....
- Hayır** ise **nedenlerini** açıklayınız.....
.....

3. Keman öğretimi sürecinde aşağıdaki metotlardan hangilerini kullanıyorsunuz?

- Alard** - Ecole du violon.
- Auer** - Violin Playing as I Teach It.
- Baillot** - L'art de violon.
- Baillot, Rode, Kreutzer** - L'art de violon (Paris Conservatory).
- Bron** - Etüdenkunst
- Campagnoli** - Nouvelle methode de la mecanique progressive du jeu de violon, op. 21.
- Capet** - La Technique superieure de l'archet.
- Cartier** - L'Art du violon.
- Corrette** - l'Art de se perfectionner sur le violon.
- Corrette** - L'école d'Orphée: Principes de musique pour le violon.
- Courvoisier** - The technique of violin playing : the Joachim method.
- Dancla** - Méthode élémentaire et progressif.
- David** - Violinschule.
- De Beriot** - Methode de violon, op. 102.
- Dont** - Etudes for the violin.
- Dounis** - The Artist's Technique of Violin Playing Opus 12
- Dounis** - New aids to Technical Development, op. 27.
- Dupont** - Principes de violon par demandes et par réponce.
- Fiorillo** - 36 Caprices for Violin Op.3.
- Flesch** - Die Kunst des Violin-Spiels.
- Galamian** - Principles of Violin Playing and Teaching
- Galamian and Neumann** - Contemporary Violin Technique.
- Galeazzi** - Elementi teorico-pratici.
- Gavinies** - Les vingt-quatre matinees.
- Geminiani** - Art of Playing Violin.
- Gruenberg** - Violin Teaching and Violin Study Rules and Hints
- Havas, Kato** - A New Approach to Violin Playing
- Havas, Kato** - The Twelve Lesson Course in a New approach to Violin Playing
- Havas, K. and Jerome Landsman** - Freedom to play: A string class teaching method.
- Joachim and Moser** - Violinschule. 3 vols.
- Kayser** - 36 Studies for violin, op. 20.

- Kreutzer** - 42 Etudes or caprices.
- L'abbe le fils** - Principes du violon.
- Leonard** - 24 Etudes Classiques, Op.21
- Leonard** - Petite Gymnastique du jeune Violoniste, Op.40
- Leonard** - 24 Études harmoniques, Op.46
- Locatelli** - L'Arte del violino, Op.3
- Mazas** - 75 Etudes melodiques et progressives pour violon, op. 36.
- Mozart, Leopold** - Versuch einer gründlichen Violinschule
- Menuhin** - Six Lessons with Yehudi Menuhin.
- Menuhin**- The Compleat Violinist: Thoughts, Exercises, Reflections of an Itinerant Violinist
- Paganini** - 24 Caprices.
- Rode** - 24 Caprices enforme d'études.
- Rolland, Paul** - Prelude to String Playing.
- Rolland** - The Teaching of Action in String Playing.
- Schradieck** - School of violin-technics.
- Sevcik** - School of Violin Technique, op.1.
- Sevcik** - School of Bowing Technique, op. 2.
- Sevcik** - School of Intonation on an Harmonic Basis for Violin, Op.11.
- Sevcik** - School of Interpretation for the Violin, Op.16.
- Sevcik** - Preparatory Exercises in Double-Stopping, Op.9.
- Seybold** - Neue Violin-Etüden-Schule, Op.182.
- Sitt** - 100 Violin Etudes, Op.32.
- Sitt** - Technische Studien für Violine, Op.92
- Spohr** - Violinschule.
- Szigeti** - Szigeti on the Violin.
- Suzuki** - Nurtured by Love.
- Suzuki** - Violin school.
- Tartini** - L'arte del arco.
- Wieniawski** - Etudes and Caprices Op. 18.
- Wieniawski** - L'Ecole Moderne Op.10.
- Woldemar, Michel** - Methode pour le violon.
- Yampolsky** - The Principles of Violin Fingering.
- Diğer.....

4. Türk besteci-eğitimciler tarafından yazılmış keman metotlarını keman öğretiminde kullanıyor musunuz?

- Evet ise **hangi metotları kullanıyorsunuz?**
-
- Hayır ise **sebebi**.....
-

5. soru ile ilgili olarak keman eğitiminde kullanılan metot kitaplarının iki farklı biçimde kurgulandığı görülmektedir.

- Bunlardan ilki, keman çalma tekniklerine yönelik yazılmış, seviyesi zorlaşarak ilerleyen etütlerin, kolaydan zora, belli bir sıra ile oluşturulanlardır (Sevcik - Schule der Violintechnik, op. 1, Dancla - Méthode élémentaire et progressif, vb.).
- Diğer türdeki metot kitaplar ise zorluk sırası gözetmeksizin yazılan etütlerden oluşmaktadır (Paganini – 24 Caprices, Kreutzer - 42 Etudes or caprices, vb.).

5. Keman öğretim metotlarını kullanma durumunuz aşağıda verilen seçeneklerden hangisine uygundur? (Birden fazla işaretleyebilirsiniz)

- Keman öğrencilerime zorluk sırasına göre yazılmış metotlardaki etütleri, yazıldığı sıra numarasına uyarak **kitabı bitirmeye yönelik tamamını** çalıştırıyorum, **çünkü**.....
-
- Etütleri belirlerken, metotların içerisinde **belli etütleri seçerek** kullanıyorum, kitabın tamamını çalıştırmıyorum, **çünkü**.....
-
- Öğrencilerim için etüt belirlerken, **çalıştıkları eserde bulunan teknikleri gözeterek**, farklı metotlardan, esere yönelik etütler seçiyorum, **çünkü**.....
-
- İki farklı türdeki metotları da **eşzamanlı olarak** kullanıyorum, **çünkü**.....
-
- Diğer
-

6. Ortalama düzeydeki bir öğrencinizin, bir eğitim-öğretim dönemi (yarıyıl) içerisinde keman dersi için aşağıda belirtilen türlerde çalıştığı eserlerin sayısı nedir?

- Konçerto:.....
- Sonat:.....
- Etüt veya Kapris:.....

7. Keman dersinde nasıl bir öğretim uyguluyorsunuz? (Birden fazla işaretleyebilirsiniz)

- Öğrencimin ilk defa çalışacağı eserleri ders esnasında **kemanımla çalarak** örnekliyorum.
- Öğrencimin çalışacağı eserlerin ilk çalışmasını, ders esnasında **kemanımla çalmadan** yaptırıyorum.
- Ders esnasında öğrencilerimi dinliyorum, gerekli yerlerde durdurup ne yapmaları gerektiğini **keman çalarak örnekleyip** gösteriyorum,
- Ders esnasında öğrencilerimi dinliyorum, gerekli yerlerde durdurup ne yapmaları gerektiğini **keman çalmadan** sözlü olarak anlatıyorum,
- Ders esnasında öğrencilerimi piyano eşliği kullanarak çalıştırıyorum,
- Ders esnasında öğrencilerime, keman sanatçılarının ses veya görüntü kayıtlarını izletiyorum.
- Dersimi **yukarıdakilerin dışında** şu şekilde işliyorum:
-

8. Keman dersi öğretim sürecinde birlikte çalma becerileri kazanımlarına yönelik çalışmalar yapıyor musunuz?

- Evet** ise aşağıdakilerden hangilerine yönelik;
- Oda Müziği
- Korrepetisyon
- Orkestra
- Hayır** ise **nedenlerini** açıklayınız.....
-

9. Bir eğitim-öğretim yılı (2 yarıyıl) içerisinde ortalama bir keman öğrencisinin, okul kapsamında gerçekleştirdiği sahne deneyimi sayılarını yazınız.

- Solo performans sayısı:
- Orkestra performans sayısı:
- Oda müziği performans sayısı:

10. Bir eğitim-öğretim yılında öğrencilerin performans gösterilerine hazırlık süreci kaç hafta ve kaç ders saatinden oluşmaktadır?

- Solo performans için:
- Toplu performans (orkestra, oda müziği vb.) için:

11. Çalıştığınız kurumda keman sınavlarının değerlendirmesi ne şekilde yapılmaktadır?

- Dersin öğretim elemanı tarafından yapılmaktadır.
- Sınav jürisi tarafından yapılmaktadır.
- Konser etkinliği içerisinde yapılmaktadır.
- Diğer.....

12. Keman dersi başarı ölçütleri veya sınıflara göre keman çalma düzeyleri belirlenmiş midir?

- Evet**, her sınıfa ait başarı ölçütleri vardır. **Bunlar kim tarafından belirlenmiştir?**

.....

.....

- Hayır**, başarı ölçütleri şu şekilde belirlenmektedir:

.....

13. Keman sınavlarında performans değerlendirmesi için ölçme aracı olarak belli bir ölçek kullanıyor musunuz?

- Evet** ise ölçek **kime ait ve hangi kriterlerden** oluşmaktadır?

.....

- Hayır** ise değerlendirme ölçütleriniz nelerdir?.....

.....

14. Öğrencilerin bireysel çalışmalarını yapabilmeleri için kurumunuzun sağladığı imkânların (çalışma odaları, stüdyo, ekipman, vs.) yeterlilik ve niteliklerine yönelik görüşlerinizi belirtiniz.

Çalışma odaları:

.....

Stüdyo:

.....

Diğer:

.....

15. Günümüzde Türkiye'deki konservatuarlar göz önünde bulundurulduğunda kurumunuzdaki keman öğretiminin niteliği hakkında görüşleriniz nelerdir?

.....

.....

.....