

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜZİK
EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI

KEMAN EĞİTİMİNİN BAŞLANGIÇ EVRESİNDE KULLANILAN
OTAKAR SEVCIK OP.I PART I NUMARALI ETÜT KİTABININ
DEVİNİŞSEL HEDEF VE HEDEF DAVRANIŞLAR YÖNÜNDEN
İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

107188

Hazırlayan

Mehmet EFE

107188

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Tez Danışmanı

Prof.Sadettin ÜNAL

Ankara-2001

Mehmet EFE tarafından hazırlanan KEMAN EĞİTİMİNİN BAŞLANGIÇ EVRESİNDE KULLANILAN OTOKAR SEVCİK OP.I PART I.NUMARALI ETÜT KİTABININ DEVİNİŞSEL HEDEF VE HEDEF DAVRANIŞLAR YÖNÜNDEN İNCELENMESİ adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.



Tez Yöneticisi
Prof.Sadettin ÜNAL

Bu çalışma jürimiz tarafından Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Öğretmenliği Programı Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

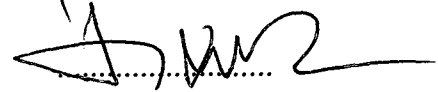
Başkan : Prof.Sadettin ÜNAL (Danışman)



Üye : Doç.Şeyda ÇILDEN



Üye : Yrd.Doç.Dr.Mehmet ŞEREN



İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖZET	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
TABLolar LİSTESİ	iv

BÖLÜM I

GİRİŞ

Eğitim.....	1
Müzik Sanatı.....	2
İnsan İçin Müzik.....	2
Genel Müzik Eğitimi.....	4
Özengen Müzik Eğitimi.....	4
Çalgı Eğitimi.....	5
Tarihsel Gelişim Süreci İçerisinde Türkiye’de Keman.....	6
Otokar Sevcik.....	10
Yarım Ton Sistemi.....	11
Araştırmanın Amacı.....	13
Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi.....	13
Sayıtlar.....	14
Sınırlılıklar.....	14
Tanımlar.....	14

BÖLÜM II

	Sayfa No
YÖNTEM	16
Araştırmanın Modeli.....	16
Evren.....	16
Örnekleme.....	16
Verilerin Toplanması.....	17
Veri Kaynaklarının İncelenmesinde ve Verilerin Çözümlemesinde Esas Alınan “Çağdaş Müzik Öğretim Programı” Modeli.....	17

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUMU	21
---------------------------------	----

BÖLÜM IV

SONUÇ TARTIŞMA VE ÖNERİLER	43
KAYNAKÇA	45
EKLER	48

**KEMAN EĞİTİMİNİN BAŞLANGIÇ EVRESİNDE KULLANILAN OTOKAR
SEVCİK OP.I PART I NUMARALI ETÜT KİTABININ DEVİNİŞSEL
HEDEF VE HEDEF DAVRANIŞLAR YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

HAZİRAN-2001

ÖZET

Bu araştırmada O.Sevcik'in Op.I Part I no'lu keman metodu, "çağdaş müzik öğretim programı"nın devinişsel alan bölümleriyle sınırlı , "hedef" ve "hedef davranışları" açısından etüt çözümleme yöntemiyle incelenmiştir. İncelenen bu etütlere ilişkin yorumlar bulguların hemen devamında sunulmaktadır.

Metot içindeki bütün teknik davranışları kapsadığı düşünülen , seçilmiş on dört etüt üzerinde yapılan bu çalışma sonucunda O.Sevcik Op.I Part I numaralı metodunun kendisi ile ilgili eğitimsel beklentilere uygun olduğu saptanmıştır.

**RESEARCH ON THE STUDY BOOK OP.I PART I WHICH IS USED IN
THE EARLY STAGES OF VIOLIN EDUCATION ,by OTOKAR SEVCIK,
CONCERNING MOTIONAL GOALS AND OBJECTIVE BEHAVIOR**

**GAZI UNIVERSTY
INSTITUTE OF EDUCATIONAL TECHNOLOGY**

JUNE-2001

ABSTRACT

In the research project , the Violin Study Book Op.I Part I ,by O.Sevcik, is examined in the range of motional area parts of the contemporary objective behavior points of view. Remarks on these studies are presented following the acquired data.

The method book Op.I Part I is found to be consistent with the educational expectations on the writer, O.Sevcik , in the liĝt of the examinations done on the fourteen selected study that is thought to cover all the technical behavior.

TEŐEKKÖR

Keman eğitime başlamama sebep olan ve bu eğitimin tüm evrelerinde (lise, üniversite, yüksek lisans) ilgisini üstümden hiç eksik etmeyen, dolayısıyla böyle bir çalışmayı da ortaya çıkarmama sebep olan ve araştırmamın her aşamasında bir bilimsel çalışmanın önemini bana hissettiren ve aşıl原因an çok değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Sadettin Ünal'a, Almanca çeviri konusunda yardımını esirgemeyen Derya Savran'a , tezimin yazıya geçirilmesi aşamasında defalarca rahatsız ettiğim Serkan Sönmez'e ve çalışmanın her aşamasını dikkatle takip eden ve yardımını esirgemeyen eşim Nursel'e çok teşekkür ederim.

TABLolar

Sayfa No

Tablo 1. O.Sevcik 1 , 2 , 3 , 4 no'lu etütlerde öğretilmesi hedeflenen yarım ton sistemi içindeki tellere göre parmak pozisyonları ve ses frekansları tablosu.....	22
Tablo 2. O.Sevcik 1 No'lu Etüdün Hedef ve Hedef Davranışları.....	23
Tablo 3. O.Sevcik 2 No'lu Etüdün Hedef ve Hedef Davranışları.....	25
Tablo 4. O.Sevcik 3 No'lu Etüdün Hedef ve Hedef Davranışları.....	27
Tablo 5. O.Sevcik 4 No'lu Etüdün Hedef ve hedef Davranışları.....	29
Tablo 6. O.Sevcik 4 No'lu Etüdün 19. Ölçüsünden Sonrasına İlişkin Hedef ve Hedef Davranışlar.....	31
Tablo 7. O.Sevcik 4 No'lu Etüdün 40. Ölçüsünden Sonrasına İlişkin Hedef ve Hedef Davranışlar.....	32
Tablo 8.O.Sevcik 6 No'lu Etüdün Hedef ve Hedef Davranışları.....	33
Tablo 9. O.Sevcik 8 No'lu Etüdün Hedef ve Hedef Davranışları.....	35
Tablo 10. O.Sevcik 10 No'lu Etüdün Hedef ve Hedef Davranışları.....	36
Tablo11.O.Sevcik 12 No'lu Etüdün Hedef ve Hedef Davranışları.....	37
Tablo12.O.Sevcik 15-16 No'lu Etütlerin Hedef ve Hedef Davranışları.....	38
Tablo13.O.Sevcik 22 No'lu Etüdün Hedef ve Hedef Davranışları.....	39

Tablo 14. O.Sevcik 24 No'lu Etüdün Hedef ve Hedef Davranışları..... 40

Tablo15. O.Sevcik 25 No'lu Etüdün Hedef ve Hedef Davranışları..... 41



**KEMAN EĞİTİMİNİN BAŞLANGIÇ EVRESİNDE KULLANILAN OTOKAR
SEVCİK OP.I PART I NUMARALI ETÜT KİTABININ DEVİNİŞSEL
HEDEF VE HEDEF DAVRANIŞLAR YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

HAZİRAN-2001

ÖZET

Bu araştırmada O.Sevcik'in Op.I Part I no'lu keman metodu, "çağdaş müzik öğretim programı"nın devinişsel alan bölümleriyle sınırlı , "hedef" ve "hedef davranışları" açısından etüt çözümlene yöntemiyle incelenmiştir. İncelenen bu etütlere ilişkin yorumlar bulguların hemen devamında sunulmaktadır.

Metot içindeki bütün teknik davranışları kapsadığı düşünülen , seçilmiş on dört etüt üzerinde yapılan bu çalışma sonucunda O.Sevcik Op.I Part I numaralı metodunun kendisi ile ilgili eğitimsel beklentilere uygun olduğu saptanmıştır.

**RESEARCH ON THE STUDY BOOK OP.I PART I WHICH IS USED IN
THE EARLY STAGES OF VIOLIN EDUCATION ,by OTOKAR SEVCIK,
CONCERNING MOTIONAL GOALS AND OBJECTIVE BEHAVIOR**

**GAZI UNIVERSTY
INSTITUTE OF EDUCATIONAL TECHNOLOGY**

JUNE-2001

ABSTRACT

In the research project , the Violin Study Book Op.I Part I ,by O.Sevcik, is examined in the range of motional area parts of the contemporary objective behavior points of view. Remarks on these studies are presented following the acquired data.

The method book Op.I Part I is found to be consistent with the educational expectations on the writer, O.Sevcik , in the liĝt of the examinations done on the fourteen selected study that is thought to cover all the technical behavior.

BÖLÜM I

GİRİŞ

Eğitim

Bireyleri birey olma bilincine erİştiren toplumsal ve çağdaş yaşamın gereklerini kazandıran, günümüz dünyasında nitelikleri her geçen gün yapılan bilimsel araştırmalar sonucu geliştirilen, insan hayatının içindeki, doğumundan ölümüne kadar yer alan en uzun süreçtir eğitim.

Eğitim "bireyin davranışında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme sürecidir." (Ertürk, 1972 :12).

Eğitim bütün toplumlarda saygın bir yere sahiptir. Eğitim aracılığı ile yaşayan değerlerini koruma, idealleri doğrulama, değerleri aktarma fırsatı vardır. Bu fırsat her toplumun kendi insanlarını hayata hazırlamasını sağlar. Kişiliğın bilinçlendirilmesini sağlayan eğitim, aynı zamanda insanların yönlendirilmesini de hedefler. (Güler, 1997 : 1).

"Çağdaş eğitim, bilim eğitimi, teknik eğitim ve sanat eğitiminden oluşan üçlü bir eksen üzerinde oturur." (Uçan, 1994 :14).

Yukarıdaki tanımdan yola çıkarak, sanat eğitimi çağdaş eğitim sisteminin vazgeçilmez bir ögesidir.

"Sanat, insan yaşamının her evresinde yer alan, onsuz olunmayan, insanın onsuz edemediğı bir 'olgu'dur."

Sanat eğitimi ise eğitimin tanımından yola çıkarak "bireye, kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli sanatsal davranışlar kazandırma ya da bireyin sanatsal davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma sürecidir." (Uçan, 1996: 125).

Sanat eğitiminin baş amaçlarından biri görmeyi, işitmeyi, dokunmayı, tat almayı öğretmektir. Çevresini hakkıyla algılayıp onu biçimlendirmeye yönelmek için gerekli ilk şarttır. Yalnızca bakmak değil “görmek”, yalnızca duymak değil “işitmek”, yalnızca ellerle yoklamak değil “dokunulanı duymak” yaratıcılık için ilk aşamadır. (San, 1985 : 17)

“Çağdaş eğitim bireylerin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yönleriyle birer bütün halinde en uygun ve en ileri düzeyde yetiştirilmesini amaçlar. Çağdaş toplumlarda çok yönlü bir yaklaşımla ve etkili bir biçimde planlanıp uygulanmaya çalışılan bu eğitim sürecinde “sanat eğitimi” eğitimin, “müzik eğitimi”de sanat eğitiminin ana boyutlarından biri olarak kabul edilmiştir.” (Uçan, 1980 :19).

Müzik Sanatı

Fonetik sanatlar grubundan olan müzik; çağdaş eğitim anlayışına göre insanın bedensel, ruhsal ve özellikle işitme duygusunun da çok önem kazanmasından dolayı psikolojik bir sanat olarak nitelendirilmektedir. Müzik sanatının diğer sanat dallarına göre araştırılması, incelenmesi, değerlendirilmesi, yazıya dökülmesi çok sonra olmuştur. Müziğin yaygın olarak bilinen sözlük anlamı ise “Duyguları ve düşünceleri anlatmak için sesleri (ezgi) armoni ve polifoni gibi biçimlerde düzenleme sanatı ve bu tarzda düzenlenmiş seslerle meydana gelen eserlerin okunması (söylenmesi) veya çalınmasıdır.

İnsan İçin Müzik

Son yıllarda yapılan bilimsel araştırmalar sonucunda edinilen bulgular doğrultusunda çocuk anne rahmindeyken müzikle tanışmakta, dünyaya gelmesiyle birlikte yoğun bir ses ve müziğin içinde kendisini bulmaktadır. Ancak bulunduğu doğal, kültürel ve toplumsal ortama göre gelişebilmekte, müzik sanatı ile ilgili olarak gelişmesi aile, toplum, yöre, kültür-sanat ilişkisi ile mümkün olmaktadır.

Müzikle ilgilenen insanlar şevkat, sevgi, dostluk ve iyi insan olmanın sırlarını en güçlü değerlendirebilenlerdir. Müzikte kıskançlık değerlendirme eksikliğinden gelir. Müzik bencilliği sevmez birliğin ifadesidir. Özetle, insan müzik sanatıyla yoğrulursa hassas, işlek zekalı, özgür, çağdaş, ilişkilerinde sosyal, saygılı, kültürlü, uyumlu bir kişilik geliştirir.

Müziğin dört bin yıldır insan sağlığı tedavisinde yararı olduğu bilinmekte olup, son elli yıldır yapılan araştırmalar sonucunda müzikle ağrısız ameliyat ve tedavi yöntemleri önem kazanmaya başlamıştır. Fransa'da geliştirilen ve Türkiye'de uygulanmaya başlanan "Auditory Integration Training" (işitsel eğitim yöntemiyle) otistik, hiperaktif ve diklesialı hastaların tedavisi yapılmaktadır. Aynı yöntemle bazı işitme kusurları da düzeltilmektedir. Müzikle tedavi sonunda dil kullanımı, sosyal ilişkiler, ses duyarlılığı, dikkat süresinde gelişmeler olduğu belirtilmektedir.

Dinlenen müzik türü insanı uysal, sağlıklı kişilikli ya da hırçın, sinirli, dikkatsiz, algılaması zayıf bir yapıya sokabilmektedir. Evrensel çok sesli müziğin insan davranışlarında olumlu etkiler yaptığı da bilinen bir gerçektir. (Özkan, 2000: 12-13)

"Müzik eğitimi bireylerin, giderek de toplumların sağlıklı, saygın, becerikli yordamlı, dürüst, çalışkan, üretken, uyumlu ve çağdaş olabilmeleri için bir düşünce ve davranış eğitimidir. Müzik eğitimi ile kazandırılmak istenen her boyut kişiyi ve giderek toplum ya da toplumları maddi ve manevi olarak besler, biçimlendirir ve yüceltir. Maddi ve manevi sağlam yetişmiş bireylerden sağlam toplumlar oluşur." (Ünal, 1989: 240).

Müzik eğitimi, ulaşılması planlanan hedefler, kullanılan araç gereçler ve süre bakımından, kendi içinde üçe ayrılır. Bunlar; "genel, özengen (amatör) ve mesleki (profesyonel) müzik eğitimidir."

Genel Müzik Eğitimi

“İş, meslek okul, kol-dal ve program ayırımı gözetmeksizin her düzeyde, her aşamada herkese yönelik olup, sağlıklı ve dengeli bir “insanca yaşam” için gerekli asgari-ortak, genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlar. (Uçan, 1994: 35) Ülkemizde genel müzik eğitimi örgün eğitim kurumlarının ilköğretim kısımlarında zorunlu, ortaöğretimde ise seçmeli olarak Eğitim Fakültelerinin Müzik Bölümlerinde yetişen Müzik Öğretmenleri tarafından yürütülmektedir.

Özengen Müzik Eğitimi

“Müziğe ya da müziğin belli bir dalına özengence ilgili, istekli ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar.”

Mesleki Müzik Eğitimi

“Müzik alanının bütünü, bir kolunu ya da dalını, o bütün, kol ya da dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen , seçmek isteyen, seçme eğilimi gösteren, seçme olasılığı bulunan ya da öyle görünen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar. Mesleki müzik eğitimi görececek kişide öncelikle seçilen kol, dal, iş ya da mesleğin gerektirdiği boyutlarda ve asgari yeterlilikte olmak üzere belirli yetenek düzeyi ve kapasiteleri aranır, kişinin söz konusu yetenek düzeyi ve kapasitesi belli bir tercih ve ön kayıt sonrası yapılan yetenek sınavının da gerçekleştirilen sınama- eleme-sıralama-seçme ve bunları izleyen yerleştirme işlemleriyle belirlenir. Hangi düzeyde olursa olsun mesleki müzik eğitimi, bu iş için yetiştirilmiş yeterli ve yetkili kişilerce yürütülür. (Uçan, 1989: 180-181)

Çalgı Eğitimi

Müzik eğitiminin dolayısıyla mesleki müzik eğitiminin de en önemli boyutlarından biri de çalgı eğitimidir. Çalgı; müzik gibi seslerden oluşan soyut bir sanat dalının, somutlaştırılabildiği teorinin ve pratiğin bir arada hayata geçirilebildiği yegane materyaldir.

“Çalgı yoluyla öğrenci, yeteneğini geliştirecek müzik beğenisini yüksek bir düzeye çıkaracak çalışacak, çalgı öğretimi için ilke, yöntem ve teknikleri öğrenecek uygulayacaktır. Çalgısını geliştirebilmek için her çeşit olanağın kullanılması, her gün sistematik bir biçimde uzun saatler boyu çalışılması kaçınılmaz bir zorunluluktur, böylelikle ulusal ve evrensel düzeydeki müzik yapıtlarından oluşan seçkin bir dağarcığı da oluşturarak, geleceğe hazırlanmak yükümlülüğündedir.” (Albuz, 1995: 6)

Müzik eğitiminin üç ana türünden biri olan genel müzik eğitiminde çalgı eğitimi; “öğrencilerin mevcut durumundaki ve gelecekteki müziksel yaşantılarını biçimlendirmek üzere müziksel davranış kazandırma ve müziksel davranış değişikliği oluşturma sürecidir.” (Özen, 1999: 106)

“Türkiye’de modern anlamda “amaçlı ve düzenli” müzik eğitiminin, İmparatorluk döneminde Islahat Hareketleri evresinden öncesine kadar uzanan bir geçmişi vardır. Dönemin önemli eğitim kurumları arasında Enderun Müzik okulları (Meşkhane), Mehterhane ve Muzika-i Humayun ile 1917 de kurulan Darülelhan’dan sözedilebilir. Bu kurumlarda çeşitli çalgıların (nefesli, vurmali, yaylı vb.) eğitimi yapılmaya başlanmış olmasına karşın, ülkemizde Çağdaş Batı ve Türk Müziği, daha çok Cumhuriyetin ilanıyla önem kazanmış ve bunun da bir ifadesi olarak 1924 yılında Ankara’da Musiki Muallim Mektebi kurulmuş ve çalgı eğitimi, kurumda yeni bir anlayışla daha planlı ve düzenli yapılmaya başlanmıştır. Bunun bir sonucu olarak da günümüze kadar yapılan çalışmalarla , mandolin, blok flüt, bağlama, piyano, yaylı çalgılar vb. için oldukça önemli bir eğitim müziği dağarı, ilgili çalgı derslerinin öğretim programları ve ders kitapları oluşmuştur.” (Tarman, 1996: 3-4)

Yaylı sazlar ailesinin en temel üyesi olan keman ülkemiz içinde çalgı eğitimi veren örgün eğitim kurumlarından “Konservatuarlar, Müzik Eğitimi Bölümleri, Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri, Güzel Sanatlar Fakülteleri” bünyesinde eğitimi yapılan en önemli çalgılardan biridir.

Tarihsel Gelişim Süreci İçerisinde Türkiye’de Keman

Günümüzde kullanılan modern Avrupa kemanının Osmanlı İmparatorluğu’na girmesinden önce, ıklığ, gicek, ki-yak, kopuz, kemençe gibi etnik (ilkel) yaylı çalgıların Türk müziğinde önemli bir yeri vardı. Bu çalgılar hem görünüş hemde çalınış itibarıyla modern kemandan çok farklıydı. Bu çalgıların tamamı dizde ve yayla çalınmaktaydı. (M.R. Gazimihal, 1955). Keman batı dillerinde birçok farklı isimle adlandırılmış olup, Fransızca’da “violon”, İtalyanca’da “violino”, Almanca’da “violin” denilmiştir. Keman birçok ülkenin geleneksel müziklerinde başta kullanılan halk çalgısı olmuş ve o ülkelerin kendi diline özgü isimleriyle anılmıştır. Örneğin Macarca’da “hegedii”, Almanca’da “geige”, Rusça’da “sprinka” gibi. Bizde keman sözcüğü çalgıyı anlatmaktan ziyade yayı anlatmak için kullanılmış olup, yayı andıran her şey “yay, kavis” anlamındadır. Kemençe sözcüğü ise Farsça “keman” ve “çe” kelimelerinden oluşmaktadır. Keman, yay , kavis anlamında, “çe” ise küçültme edatı olarak kullanıldığına göre kemençe küçük yaylı çalgı anlamına gelmektedir. Görüldüğü gibi, hiç biri de çalgı olarak kemana tanımlanıyor. Zaten Anadolu’da yayla çalınan çalgıya “ıklığ”, bu sazın yayına “keman”, çalana da “kemancı” deniliyordu. (Kurtaslan , 2001:1)

Modern Avrupa kemana Osmanlı’ya gelmeden önce ona en çok benzeyen yaylı çalgı olan “sine keman” kullanılıyordu. Sine keman bir Türk çalgısı olmamakla birlikte Osmanlı’da ilk ne zaman kullanıldığına dair kesin bir bilgi yoktur. C. Fonton’un Türk Müziği ile ilgili kitabında bu çalgıyı ilk kişinin II. Mahmut zamanında yaşamış olan müzisyen Corci yazılıyorsa da , sine kemana daha önceleri Galata meyhanelerinde kullanıldığı bilinmektedir. C. Fonton bir

başka açıklamasında sine kemanın Türk Müziğinde ne denli ustaca kullanıldığını şu sözlerle ifade etmiştir. “Şarklılar bugün bizim kemanımızı kullanabiliyorlar, hatta bazıları kendi zevklerine göre oldukça iyi bile çalıyorlar.” Osmanlı Sarayının kahraman müzisyeni olan, bütün çalgıları çalabilen, halkın tabiri ile en nankör bir madde, en az ahenkdar bir cisim bile sada verir hala gelen harika Rum Corci “violon d’amour (sine keman)” dan çıkan müesserliği ile meşhur olmuştur. Sümbülzade Vehbi şu dize ile O’nu anmıştır:”Yakışır sine-i keman Corci’ye”. (Kurtaslan, 2001: 2)

Sine keman on iki telli olup, üstteki altı teli kiriş, alttaki altı ahenk teli de pirinçtir. Sine keman göğüze dayanarak çalınan keman demektir.

Corci’nin ölümünden sonra da sine keman itibar görmeye devam etti, üstatlar kazandı. 1781-1786 yılları arasında İstanbul’da yaşamış olan Avrupalı gezgin Rahip Todorini “Lettaruta Turchesca” (Türk Literatürü) isimli üç ciltlik kitabının birinci cildini Türk Müziğine ayırmıştır. Todorino bu kitabında aynı yüzyılın sonlarında Türkler arasında hem Avrupa violunun aynısı olan kemanının hem de Avrupa’daki violon d’amoura tıpatıp benzeyen sine kemanın kullanıldığını açıkça belirtmektedir.(Aksoy ,1994: 116)

Türk Müziğini ele alan on sekizinci yüzyıl Avrupa yazarları arasında yer alan Benjamin de Laborde’nin 1780 yılında yazmış olduğu “Essai sur la Musique Ancienne et Moderne” isimli kitabının birinci cildinde Türk çalgıları üzerine kapsamlı bilgiler vermiştir. Bu çalgılar arasında bilgi vermeden resimlediği Türk kemani (ayaklı keman) ürk ve yabancı araştırmacılarca çok tartışılmıştır. Ayaklı kemanla ilgili ilk bilgilere Todorini kitabında şu satırlarla yer vermiştir “Türkler rebap, keman ve sine kemandan başka ayaklı keman kullanıyorlar, bu çalgı kontrabas gibi ayakta çalınan bir çeşit kemandı.

Avrupa kemanını Türk faslına girdiği 1740’lı tarihlerden önce bahsi geçen kemancılar örneğin Prens Dimetriyus Kantemir’in hocası (1673-1723) Muhtedi Ahmet Çelebi ve diğerleri rebap benzeri eski kemanlarda şöhret yapmış oldukları halde bu tarihlerden sonra gelenler Avrupa kemani çalarak meşhur oldular.

Modern keman Türk müziğinin çok önemli bir sazı haline gelmiş tekkelerde dahi yerini almıştı. Saraydaki icra heyetlerinde kemanların sayısı gün geçtikçe artmaya başlamıştı. İstanbul'un değişik yerlerinde konser salonları gibi kahvehaneler vardı, bu kahvehanelerde haftanın belli günlerinde Memduh Efendi, Tatyos Efendi, Kemançeci Vasilaki gibi tanınmış usta keman icracıları konserler veriyorlardı. Bu kahvehaneler şiir ve müzik dinlemek isteyenlerin sıkça ziyaret ettikleri yerlerdi.

Bu dönemin okullarında keman eğitimi verilmiyordu. Kemancılar hafızadan öğrenip çalarlardı. Birçoğu kendi kendini yetiştirdiği gibi başka üstatları taklit ederek icralarını geliştirmişlerdir. Türk müziğinin tek sesli oluşundan dolayı besteciler, farklı çalgılar için eser besteleyemezlerdi. Bu yüzden icradaki teknik özgürlük bir bakıma nağmelerdeki ihtişamın gölgesinde kaldı. Türk müziği keman icracılarının hayat hikayelerine bakacak olursak keman çalma geleneğinin babadan oğula geçerek devam ettirildiği görülür.

Çok sesli batı müziğinin Osmanlı sarayı ile tanışması batı geleneğine ve dolayısıyla batı müziğine olan merakla başlamıştır. Yurt dışından gelip konserler veren orkestralar ve operalar sarayda ilgiyle izlenmiştir. 1543 yılında imzalanan Osmanlı-Fransız Antlaşması'ndan sonra I. François Kanuni Sultan Süleyman'a bir orkestra göndermiş ve bu orkestra sarayda üç konser vermiştir.

Osmanlı Türkiye'sinin müzik yaşamında, çağın bir gereği olarak, geleneksel tek sesli Türk sanat ve halk müzikleriyle yetinmeyip bunların yanı sıra çok sesliliğin de kesin olarak devletçe benimsenip saray ile ordudan başlayarak ülkeye yerleştirilmeye çalışılması ve bu doğrultuda sınırlı da olsa çok önemli başarılar elde edilmesi, imparatorluk döneminin son yüzyılını kapsamaktadır. Bu dönemde gerçek anlamda batı müziği zincirinin ilk halkalarını III. Sultan Selim atmış, II. Mahmut da çok daha köklü reformlarla devam ettirmiştir.

Müzik adına yapılan bu reformların en önemli halkalarından biri 1826 yılında Sultan II. Mahmut'un Yeniçeri Ocağı'nın kapatılmasıyla yeniçeri muzikası

olan mehter takımının kapatılmış olması ve yerine batı tarzında bir bando kurulması ve bunun sonucu olarak da ülkemizde ilk kez batı müziği eğitimi verilecek olan konservatuvar diyebileceğimiz Muzika-i Humayun (padişahın müzik topluluğu) adıyla askeri bando ve müzik okulunun kurulmuş olmasıdır.

Muzika-i Humayun'un kuruluşunun ilk yıllarındaki işlevi, saray ve ordu bandolarına çalıcı yetiştirmek ve saray bandosu olarak görev yapmaktı. Daha sonra G. Donizetti'nin çabalarıyla Avrupa'dan çalgı ve çalgı öğretmenleri getirilerek 1846 yılında Muzika-i Humayun yaylı sazlar bölümü açıldı. Kısa bir süre sonra yetişen öğrencilerden bir orkestra kuruldu. A.Mariani ve L.Arditi bu orkestraya şef olarak gelen usta kemancılar arasında yer almaktadırlar. Dışarıdan gelen hocalar gönderilen öğrenciler; Türk keman okulunun başlangıcı sayılabilecek bu çalışmalar zaman içinde sonuç verecek Türk kemancıları gerek ülkemizde gerekse yurt dışında önemli başarılar kazanacaktı.

Cumhuriyetin ilanı ile yeni kültür politikaları kapsamında hızla kurumsallaşmaya gidilmiştir.1917'de kurulan ve halka açık ilk öğretim kurumu olan Darüelhan İstanbul'da batı müziği bölümü ile yeniden açılmış, 1924'de Ankara'da ortaöğretim için müzik öğretmeni yetiştirilmek üzere Musiki Muallim Mektebi hizmete girmiştir. 1936 yılında bu okul konservatuara dönüştürülmüş, 1937'de Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlanmıştır. Muzika-i Humayun ise 27 Nisan 1924'de İstanbul'dan Ankara'ya getirilerek bugünkü adı Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası olan "Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti" adını almıştır.(Kurtaslan , 2001: 2-3-4)

Günümüzde ülkemizde yaşayan , tüm müzik yapan ve müzik eğitimi veren kurumların temelleri ya da bizzat kendileridir yukarıda saydığımız kurumlar. Keman ise ülkemizde müzik eğitimi veren kurumların hemen hemen hepsinde yer bulmaktadır. Çünkü keman 1400'lü yılların başından beri gelişerek tüm dünyada yaşayan müzik türlerinin çoğunda yer bulmaktadır.

Fiziki yapısının değişmesi sürecinde metodolojisi de gelişen keman için yazılmış sayısız metotlar vardır. Fakat bu çeşitliliğin içinde, farklı ekollere ait,

farklı teknik amaçlara hizmet eden, dünya müzik okullarında kabul görmüş, geçerliliği sınanmış, hala keman eğitiminin baş yapıtlarından sayılabilecek olanları vardır ki, O. Sevcik'in keman metotları bunların en önemlilerinden biridir.

Otokar Sevcik

O.Sevcik 22 Mart 1852'de Horozdoviche'de doğdu. 18 Ocak 1934'de Pisek'de öldü. Öğretmen bir babanın çocuğu olan Sevcik ilk keman derslerini yedi yaşında iken babasından almaya başladı. 1866'da prag konservatuarına girdi. Burada iki yıl A.Sitt'in daha sonra A.Benevits'in öğrencisi oldu. 1870'de Beethoven konseri ile bitirme sınavını verdi. Daha sonra Salzburg Mozareum'da dersler verdi. Prag Interim tiyatrosunda konzertmeister, Viyana Operasının'da orkestra üyesi olarak görev yaptı. Pedagoji alanına yönelen Sevcik, 1875-1892 yılları arasında Kiev'de, 1892-1906 yılları arasında Prag'da Profesör olarak görev yaptı.

Kiev'de kendi keman metodu üzerine çalışmaya başladı. ünü kısa sürede yayılan Sevcik'in ünlü öğrencileri arasında şu önemli isimler vardır; "J. Kubelik, Jaroslav Kocian, Erika Morini, Syzmon Goldberg, Pavel Kochanski, W. Schneidern, Efrem Zmbalist; Sascha Culberston, Vladenir Reznikov, Mary Hall, Peter Rybar, Michael Zacherevitz."

En iyi öğrencisinin Kocian olduğunu ileri süren Sevcik, Prag'daki keman okuluna kendisinden sonra Kocian'ı önermiştir.

O.Sevcik metot çalışmalarını tamamladıktan sonra 1904 yılında Paganini'nin Moto Perpetuo adındaki teknik düzeyi oldukça zor olan eserini yetmiş dört öğrencisine unison olarak çaldırmıştır. Aynı yıl kendi adını taşıyan bir kuartet kurdu. 1909'a kadar Pisek'de özel dersler verdi. 1909-1918 yılları arasında Viyana Akademisi, 1919-1921 arasında ise Prag keman okulunda

Profesörlük yapmıştır. 1921-23 ve 1931-1932'de Amerika'da (Ithaca, Chicago, New York, Boston), 1933'de ise Londra'da dersler verdi.

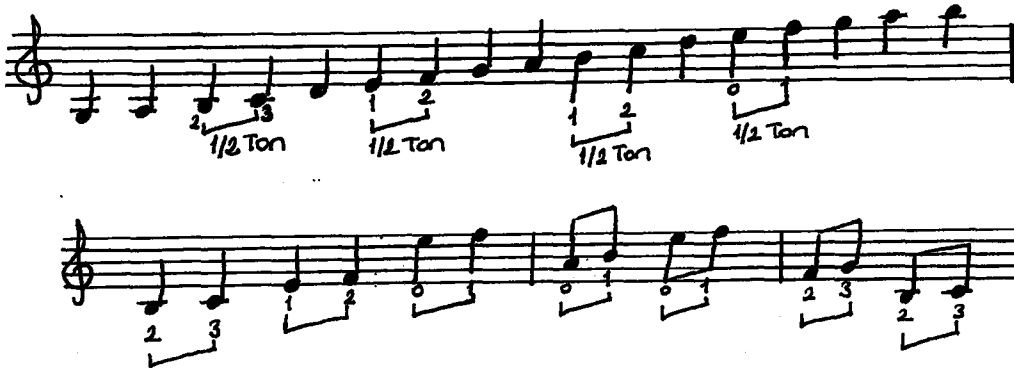
O.Sevcik'in metotları başlangıç düzeyinden, virtüozluk düzeyine kadar tüm evreleri içermekte ve keman tekniği ile ilgili tüm sorunlara eğilmektedir. "Matematiksel bir mantık içinde keman tekniğinin tüm ayrıntılarına en yavaştan en hızlıya doğru büyük bir titizlikle eğilen bir sistemdir."(P.Stoeving)

Kendisinden önce kullanılan başlangıçtaki diatonik sistemin tam tersine Sevcik kromatik yarım ton sistemini geliştirmiştir.(Die Musik Ansk.,1965:594)

Yarım Ton Sistemi

Başlangıç düzeyinde kullanılan metotların genelinde birinci pozisyon alanında, gam sistemi kullanılır.

Halbuki bu sistem, kemana yeni başlayanlara farklı zorluklar getirir. Çünkü her diatonik gamda bütün birinci pozisyon alanınca yarım tonlar her telde başka parmak pozisyonları ile elde edilir. Bu parmak değişikliğini anlamak için aşağıdaki birinci pozisyon içindeki Do majör seslerini incelemek yeterlidir.



Bu gamda üç başka yarım ton vardır. İkinci ile üçüncü, birinci ile ikinci ve açık tel ile birinci parmak arasında.

Birinci ve ikinci parmakların duruşları iki tel üzerinde değiştiriliyor, ikinci ve üçüncü parmaklar ise tellerde aynı kalıyorlar. Birinci ve ikinci parmakların geri çekilmesiyle başka aralıklar elde ediliyor dolayısıyla yeni başlayanlarda, yalnız bu parmak değiştirme değil, doğru dürüst ses çıkarmak bile imkansız oluyor. Bu yüzden O.Sevcik'in başlangıç metodunda gam yöntemi bırakılarak yerine yarım ton sistemi alınmıştır ki bu sistemde yarım tonlar her tel üzerinde aynı parmaklarla yapılır.

Sistemin getirileri özetle şöyle sıralanabilir. Başlayan için basılacak yeri bulmak güç olmaz, çünkü bütün teller üzerinde parmak basışlar birbirinin benzeridir. Bu öğrenene doğru ses çıkarma kolaylığını da verir. Bu kolaylıklar öğrenenin tüm dikkatini, kemanı tutmasına ve yay kullanmasına vermesini temin eder. Yine bu sistem, her parmak basışını, tek veya çift her diyatonic gamın (majör veya minör) seslerin birbiri arkasına nasıl dizileceklerini ve kromatik gamların da nasıl yapılacağını gösterir. (O. Sevcik, Op.6: 2)

Başlangıç düzeyinin devamında ise akrobatik çalışmalar vardır. Kompleks teknik problemler küçük elementlere dönüşür. Büyük nota değerlerinde elde edilmek istenen entonasyonun ardından, küçük nota değerleri, geri dönüşümler, çizgi çeşitleri ve ritimler çalıştırılır.

Pürüssüz bir teknik sağlanınca müzikal dinamikler, cümlelemeler, yorumlama ve stil çalışmaları gelir. Moses'in söylediği gibi; "Sevcik'in çalışmalarını akrobasiyi önemseyen müzikal gerekleri ihmal eden bir metotlar sistemi olarak algulamak yanlıştır." C.Flesch ise Sevcik'in çalışmalarını bir ilaca benzetir; "dozuna göre öldürücü ya da tedavi edici olabilir. Sevcik'in metotları modern keman tekniğine sayısız faydalar getirmiştir. Bundan kim zarar gördüğünü söylerse, hatayı kendisinin yaptığının farkına varmalıdır."

O.Sevcik metotları günümüz keman eğitiminin her aşamasında yararlanılan onlarca kitap ve yüzlerce etüdü kapsamaktadır. Ancak bu etütlerin ileri düzeyler için olanlarının yerine alternatif olabilecek farklı ekolleri temsil eden metotlar vardır. Bu yüzden Sevcik'in başlangıç düzeyine yönelik metotları keman

eğitimcileri açısından daha büyük önem taşımaktadır. Bu araştırmaya konu olan Sevcik'in Op. I Part I numaralı metodu , keman eğitiminin başlangıç evresinde ve hatta ileri düzeylerde de çalışmaya ara verilen dönemlerin sonunda, çalgıya adapte ve yeniden disipline olmak amacıyla keman eğitimcileri tarafından sıklıkla kullanılır.(Die Musik Ansk., 1965: 594)

Araştırmanın Amacı

O.Sevcik'in metotları keman eğitiminin her aşamasında yararlanılabilecek onlarca metot ve yüzlerce etüdü kapsamaktadır. Ancak bu etütlerin yerine alternatif olabilecek farklı ekolleri temsil eden metotlar vardır. Bu yüzden O.Sevcik' in başlangıç düzeyine yönelik metotları keman eğitimcileri ve öğrencileri açısından daha büyük önem taşımaktadır.

Keman eğitimi her ne kadar birebir yapıyor, çalışılan etütlerin amaçları öğrenciye anlatılıyorsa da yapılan eğitimin hedef ve hedef davranışlarının teorik olarak da ortaya konması gerekiyor. Bu tez araştırması ile amaçlanan; çalışılması sabır isteyen, ancak keman eğitiminin vazgeçilmez kaynaklarından biri olan O.Sevcik Op. 1 Part 1 numaralı metodunun devinişsel hedef ve heef davranışlar yönünden incelenip ortaya konularak yapılacak olan yeni keman eğitim ve öğretim programlarına ışık tutmaktır.

Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi

Bu araştırma Türkiye'de keman eğitiminde kullanılan metotların "çağdaş öğretim programı" öğeleri açısından incelenmesine ilişkin az sayıdaki çalışmalardan , hatta incelediği metot açısından ilk olduğu düşünülmektedir. Bu yolla ilgili mesleki müzik eğitimi kurumlarında, keman öğretimini ve öğretim programlarını geliştirme doğrultusunda yapılacak çalışmalara katkıda bulunabileceği bakımından önem taşımaktadır.

Sayıtlar

1.O.Sevcik Op.1 Part 1 numaralı metodunda yer alan etütler, esas olarak kapsadıkları hedeflerin ve hedef davranışların ilgili öğrencilere kazandırılıp geliştirilmesi için gerekli temel özellikleri taşımaktadır.

2.Bu araştırmada izlenecek yaklaşım ve uygulanacak inceleme yöntemi araştırmanın amacı ve problemlerin çözümü için yeterince uygundur.

Sınırlılıklar

1.Bu araştırma Çağdaş Keman Öğretim programında kapsanan öğelerden, “hedef ve hedef davranışlar” ile sınırlı olup, “içerik, öğrenme öğretme durumları, sınama ölçme durumları ve değerlendirme işlemleri” öğelerini kapsamamaktadır.

2. Bu araştırmada kapsanan hedef ve hedef davranışlar, “devinişsel” alanla sınırlı olup, “bilişsel” ve “duyuşsal” alanları kapsam dışı tutmaktadır.

3. İncelenmiş olan etütler metodun tamamını kapsamamaktadır. Metodun tamamını yansıttığı düşünülen seçilmiş etütlerle sınırlıdır.

Tanımlar

Araştırma içinde sıklıkla kullanılan , müzik alanına özgü birkaç yabancı dilden dilimize geçmiş ve ülkemizde kullanılan müzik terminolojisi içinde yer almış, konuşma diline yabancı yada konuşma dilinde farklı anlamlara gelen kelimelerin tanımlarına aşağıda yer verilmiştir.

Etüt: Genel anlamıyla “Herhangi bir konuda yapılan inceleme, araştırma” demektir. “Çalgı ya da seste tekniği ve beceriyi ilerletmek amacıyla yazılmış müzik parçalarıdır.”(Sözer , 1993:229)

Etüt: Teknik beceriyi geliştirme amaçlı müzik eseri. (Oğuzkan A. F. 1974 s.168)

Metot: 1. Bir sorunu çözmek, bir deneyi sonuçlandırmak, bir konuyu öğrenmek ya da öğretmek gibi amaçlara ulaşmak için bilinçli olarak seçilen ve izlenen düzenli yol.

2. Yeni gerçekleri bulmak, bilinen gerçekleri yorumlamak ve açıklamak için tutulan mantıklı düşünme yolu. (Oğuzkan , 1974: 312)

Koçak'a göre (1996:20) " Bir sorunu çözmede bilinçli olarak seçilen ve izlenen düzenli yol anlamına gelen, Türkçe anlamı "Yöntem" olan "Metot" kelimesi, günlük mesleki konuşmada yukarıda açıklanan anlamlardan daha çok teknik becerileri geliştirmek için yazılmış kitapların tümüne hitap şeklidir. Etüt kitaplarının metot olarak anılmasında, kuşkusuz bu etüt kitaplarını yazan keman eğitimcilerinin bu kitaplarda bir sistem, bir yol izlediği gerçeği de yatmaktadır. Ancak biz metot kelimesini yukarıda anlatılan anlamda değil, bestecilerin bir çalgı öğretiminde kullanmak üzere yazdığı kitaplara verilen genel bir isim olarak kullanmaktayız."

Entonasyon: Basitçe, ton içinde kalabilme ve ses temizliği yani yapılan akorda göre çalgı üzerinde sesleri doğru frekans noktalarından elde etme.

Entonasyonu tampere edilmiş olan ve tam entonasyon (doğal ve bazen kesin entonasyon) diye iki başlıkta toplayabiliriz.

Tampere entonasyonda oktav içindeki aralıklar arasındaki eşitsizlikler yedirilerek giderilir ve böylece yarım tonlar aşağı yukarı eşit hale gelir. Bu bir piyano akort yoludur. Piyanoyla beşliler, minör üçlüler ve altılılar çalındığında gerçeğinden daha küçüktür ya da matematiksel olarak doğru olan değerden küçüktür. Majör üçlüler, dörtlüler, altılılar ve minör yedililer daha büyüktür.

Doğal entonasyon tam, matematikselidir. Kesin entonasyon kullanırken kromatik gam içinde on iki aralığın eşit olmadığını görürüz. Her kromatik gamda kromatik yarım adımlar diyatonik adımlardan daha büyüktür.

Yaylı çalgı çalan çalıcı bir piyanistle çalıyorsa , entonasyonunu piyanonun akorduna uydurmalıdır. Başka seçim yolu yoktur. Ama yaylılar grubuyla çalındığı zaman her çalıcı iyi entonasyon sağlamak için çaldığı notaları hafifçe ayarlayabilir. (Çilden, 2001: 59)



BÖLÜM II

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada betimsel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmış, “Çağdaş Öğretim Programı” modeline dayalı “Etüt Çözümleme” yöntemi ile elde edilmiş olan veriler, devinişsel hedef ve hedef davranışlar bakımından değerlendirilmiştir.

Evren

Araştırmanın evreni keman eğitiminin başlangıç evresinde kullanılan ve Türkiye’deki müzik eğitim kurumlarında ders kitabı olarak okutulan başlangıç düzeyi keman metotlarıdır.

Örneklem

Bu araştırmanın örneklemini O. Sevcik’in Op.1 Part 1 numaralı metodunda yer alan, içerdiği konular itibariyle tüm metodu yansıttığı düşünölen seçilmiş 12 etütten oluşturulmuştur.

Verilerin Toplanması

Bu araştırmada örneklem olarak seçilip incelenmiş olan O.Sevcik etütler, araştırmanın başlıca veri kaynaklarıdır.

Araştırmanın sonucu için gerekli olan veriler 14 etüdün devinişsel hedef ve hedef davranışlar yönünden “etüt çözümleme”yolu ile incelenmesiyle elde edilmiştir.

Veri Kaynaklarının İncelenmesinde ve Verilerin Çözümlemesinde Esas Alan “Çağdaş Müzik Öğretim Programı” Modeli

Çağdaş Müzik Öğretim Programı şu ana öğelerden oluşur.

1. Hedefler
2. Hedef Davranışlar
3. İçerik : Konular
4. Öğretme Öğrenme Durumları
5. Sınama - Ölçme Durumları
6. Değerlendirme İşlemleri

Hedefler

Hedefler; öğrencilere planlanmış yaşantılar sonucu kazandırılması düşünülen, davranış olarak ifade edilmeye elverişli olan özelliklerdir.

Çağdaş öğretim programının en önemli ögesi hedeflerdir. Hedefler, saptanmaya temel oluşturan davranış alanı bakımından bilişsel, duyuşsal ve devinişsel olmak üzere üç ana başlık altında sınıflandırılmaktadır.

Bloom ve arkadaşlarınca ortaya atılan ve onları izleyenlerin katkılarıyla geliştirilen “Aşamalı Sınıflama” da hedefler, bilişsel, duyuşsal, devinişsel olmak üzere üç ana alana ve her bir alan da ana ve alt basamaklara ayrılır. Her bir alan kendi içinde basitten karmaşığa doğru sıralı ve aşamalıdır. Basamaklardan her biri, bir öncekine dayalı ve bir sonrakini hazırlayıcıdır. Bundan dolayı bir önceki, sonrakinin ön koşuludur.

Çağdaş öğretim programının etkili ve tutarlı olabilmesi için bu üç ana hedef alanını içermesi, alanlar arasında ana ve alt basamaklar arasında az-çok paralellik olması beklenir. Bireylerin dengeli birer bütün olarak yetiştirilmeleri ancak bu şekilde sağlanabilir. (Tarman, 1996 :14)

Aşamalı sınıflamanın ana ve alt basamakları aşağıdaki gibi özetlenebilir.

Bilişsel alan : Belleme, Kavrama, Uygulama, Çözümleme, Sentez, Değerlendirme.

Duyusal Alan : Alma, Karşılık Verme, Doyum Sağlama, Değer Verme, Bütünleştirme, niteleme.

Devinişsel Alan : Algılama, Kurulma, Yapma, Düzenekleştirme, Beceri haline getirme, Yaratma.

Hedef Davranışlar

Müzik öğretimiyle öğrencilere kazandırılacak ya da onlarda geliştirilecek bir hedefin çözümlenerek (ayrıştırılarak) gözlenip ölçülebilir öğrenci davranışlarına dönüştürülmesiyle ortaya çıkan, o hedefle ilgili kritik davranışlardır. Kritik davranış, “hedefle kesinlikle ilgili bulunan ve tek başına gözlenmiş olması hedefe ulaşıldığının sınırlı bir kanıtını oluşturan davranış” tır. (Tekin, 1980: 77) Bu kritik davranış, temel birimler ya da yapı taşları niteliğindeki davranışların (tepkilerin, edimlerin) belli bir sıra ve uyarlık içinde sergilenmesinden oluşur.

Hedef davranışlar ilişkin olduğu hedefin altında sıralanır. Böylece her hedefin, en az iki kritik davranıştan oluşan bir “hedef davranışlar takımı” olur. (Uçan, 1997 : 62-63)

İçerik - Konular

Müzik öğretimiyle öğrencilere kazandırılmak ya da onlarda geliştirilmek istenen hedefler ve hedef davranışlarla ilgili, tutarlı ve kenetli olarak öğretim sürecinde ele alınması, işlenmesi, üzerinde durulması ve öğrenciye kazandırılması gereken müziksel bilgilerdir. Bu bilgiler müziksel kavramlar, olgular, sınıflamalar, ölçütler, yöntemler ve üniteler, ünite adları, ünite başlıkları, konular konu adları konu başlıkları biçiminde yer alır. Her müzik öğretim programının açık ya da

örtük biçimde belirlenmiş bir müziksel içeriği olur. Müziksel içeriksiz bir müzik öğretim programı olamaz, düşünülemez. Çağdaş müzik öğretim programında içerik, hedefler ve hedef davranışların belirlenmesiyle ortaya çıkar. Program içeriğinin ortaya çıkışında, ön planda olan hedef ve hedef davranışlar temel belirleyicidir. (Uçan, 1997 : 63).

Öğretme – Öğrenme Durumları

Müzik öğretim sürecinde öğrencilerin hedef davranışları kazanmaları için gerekli öğrenme yaşantılarını geçirmelerine olanak sağlamak üzere hazırlanıp düzenlenen ve ayarlanan ortamdır. Hedef davranışlar, öğrencinin içinde bulunduğu çevreyle etkileşimi sırasında edindiği belli yaşantılar yoluyla kazanılır.

Sınama – Ölçme Durumları

Müzik öğretimiyle öğrencilerin hedef davranışları kazanıp kazanmadığını, bunları kazanmada ya da öğrenmede eksiklik, yanlışlık ve güçlükleri olup olmadığını (varsa bunların niteliğini) belirlemek için gerekli verileri elde etme amacıyla hazırlanan - düzenlenen çevredir, ortamdır.

Değerlendirme İşlemleri

Sınama durumlarında elde edilen ölçme sonuçlarını hedeflerde kapsanan ya da onunla birlikte başka ölçütlerle karşılaştırarak öğrenci, öğretim, program ve öğretmen hakkında yargıya varma sürecidir.(Uçan, 1997 : 64-65).

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUMU

Araştırmanın bu bölümünde O. Sevcik'in keman eğitiminin başlangıç evresinde kullanılan Op. 1 Part 1 numaralı metodundan örneklem olarak seçilen on dört etüdün “Çağdaş Müzik Öğretim Programının” ilk iki ögesini oluşturan “hedef” ve “hedef davranışlar” yönünden incelenmesi sonucunda elde edilen bulgulara ve bu bulguların yorumlarına yer verilmiştir. Ancak elde edilen bu bulgular aşmalı sınıflama modelinin üç ana alanından devinişsel olanını içermektedir.

Tablo 1’de ise diğer etüt analizlerinden farklı olarak, O.Sevcik 1, 2, 3, 4 no’lu etütlerde öğretilmesi hedeflenen yarım ton sistemi içinde dört tel üzerindeki parmak pozisyonları ve ses frekansları tablosuna yer verilmektedir. Seslerin yerlerinin perdelerle belirlenmediği kemanda, seslerin değer olarak somutlaştırılıp gözle izlenebilirliği açısından yararlı olabileceği düşüncesiyle bu tabloya yer verilmektedir.

Tablolar üzerinde yer alan şekiller, ilk dört etütte işlenen yarım ton ilişkilerinin kemanın birinci pozisyon ses sınırları içinde tellere göre konumunu sembolize etmektedir.

Etütlerin çözümlenmesi sonucunda elde edilen bulgular tablolar halinde sunulmaktadır, bu bulgulara ilişkin yorumlar ise hemen her tablonun devamında yer almaktadır.

Sevcik 1 , 2 , 3 , 4 no'lu etütlerde öğretilmesi hedeflenen yarım ton sistemi içindeki tellere göre parmak pozisyonları ve ses frekansları tablosu.

Tablo1

Pozisyon	0 (Boş tel)	1	2	3	4	5	6	7
----------	----------------	---	---	---	---	---	---	---

Parmak	Boş	1	2	3	4
--------	-----	---	---	---	---

Mi Teli	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si
Frekans	659,26	698,46	739,99	783,99	830,61	880,00	932,33	987,77

La Teli	La	La#	Si	Do	Do#	Re	Re#	Mi
Frekans	440,00	466,16	493,88	523,25	554,37	587,33	622,25	659,26

Re Teli	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La
Frekans	293,66	311,13	329,63	349,23	369,99	392,00	415,30	440,00

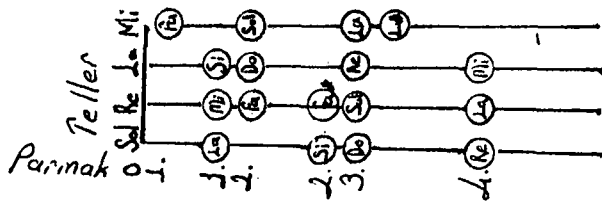
Sol Teli	Sol	Sol#	La	La#	Si	Do	Do#	Re
Frekans	196,00	207,65	220,00	233,08	246,94	261,63	277,18	293,66

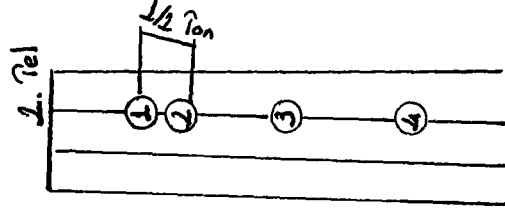
Parmak	Boş	1	2	3	4
--------	-----	---	---	---	---

Pozisyon	0 (Boş tel)	1	2	3	4	5	6	7
----------	----------------	---	---	---	---	---	---	---

Pozisyon (mm)*	0	18.2	35.5	51.7	67.0	81.5	95.2	108.1
-------------------	---	------	------	------	------	------	------	-------

* Boş telin efektif uzunluğu 325mm alınmıştır.





Ausführung:
Execution:



Tablo 2

Hedef	Yarım ton sistemine göre la-si tam, si-do yarım, do-re tam, re-mi tam aralıklarının birbirleriyle olan yazılmış tüm farklı dizilişlerinde bağlı ve ayırarak (detache) çalabilme.
Hedef Davranışlar	<ol style="list-style-type: none"> 1. Sol el parmaklarını yarım ve tam aralıklar açısından doğru yerlere basma. Temiz ses elde etme.(Entonasyon) 2. Beş sesin tüm dizilişlerinde, her parmakta aynı kalitede ses elde etme. 3. Mümkün olan bütün parmakları tutarak, parmak tutma ve pozisyonu koruma alışkanlığını kazanma. 4. Düşük metronomlarda ayrı ayrı etüt edilen her ölçüyü mümkün olan en yüksek metronomda da seslerin boğumlama ve belirlenmesinden (artikülasyonundan) ödün vermeden çalma. 5. Ölçü içindeki tüm nota değerlerini detache, iki bağlı, dört bağlı, sekiz bağlı ve onaltı bağlı çalma.

Tablo 2'de görüldüğü gibi O.Sevcik 1 no'lu etütte öğrencide gözlenen geliştirilmesi öngörülen hedef, 5 hedef davranışı kapsamaktadır.

Bulgulardan da anlaşıldığı üzere, 1 no'lu etüt, la telinde birinci pozisyon ses sınırları içinde, açık tel ve birinci parmak tam, bir ve ikinci parmak yarım,

iki ve üçüncü parmak tam , üçüncü ve dördüncü parmak tam ton ilişkisini pekiştirme üzerine kurulduğu gözlemlenmektedir. Dörtlük değerler halinde yazılmış ve her bir ölçü ayrı bir etüt çalışmasıdır mantığıyla, her ölçüye tekrar işareti konarak tüm farklı dizilişlerin pekiştirilmesi amaçlanmıştır.

Sağ el, yani yayın kullanımına ilişkin davranışlar ise, bütün yay kullanma, daha sonra nota değerlerini küçülterek bütün yayı daha küçük bölgeler halinde kullanma (detache) ve bağlı çalma şeklinde üç temel keman yay tekniğini içermektedir. Bu çalışmaların mükemmel hale gelmesi hiç şüphesiz ki zaman gerektirmektedir etütler sonucunda öğrenciden beklenen temel davranışların gözlenmesi yeterlidir zaten her yeni etütte aynı teknik problemler sıklıkla işlenmektedir. Örneğin ilk dört etüt öğrenciye kazandırmayı hedeflediği yay teknikleri açısından tamamen paralellik göstermektedir.

ikinci parmak – üçüncü parmak yarım, üçüncü parmak - dördüncü parmak tam ton ilişkisini pekiştirme üzerine kurulduğu gözlemlenmektedir.

Yay kullanımına ilişkin bulgular ise 1 no'lu etüt ile paralellik göstermektedir. Sadece çalışılan tele uyum açısından farklılık gözlenebilir.



Bulgulardan anlaşıldığı üzere, 3 no'lu etüt Mi telinde birinci pozisyon ses sınırları içinde açık tel – birinci parmak yarım, birinci parmak –ikinci parmak tam, ikinci parmak – üçüncü parmak tam, üçüncü parmak – dördüncü parmak yarım ton ilişkilerini pekiştirme üzerine kurulduğu gözlemlenmektedir.

Yay kullanımına ilişkin bulgular ise ilk iki etüt ile paralellik göstermektedir. Sadece çalışılan tele uyum açısından farklılık gözlenebilir.



The diagram shows a guitar neck with a 4th fret marked. A bracket indicates a 1/2 tone interval between the 4th and 5th frets. Below the diagram are three staves of musical notation. The first staff shows a sequence of notes on the 4th fret of the sol string, demonstrating half-tone intervals. The second and third staves show the same sequence of notes, but with different articulation (detache) and dynamics (piano and forte).

Tablo 5

Hedef	Yarım ton sistemi içinde sol-la tam, la-si tam, si-do yarım, do-re tam aralıklarının birbirleriyle olan tüm farklı dizilişlerinde bağlı ve detache çalabilme.
Hedef Davranışlar	<ol style="list-style-type: none"> 1. Sol teli üzerinde sol el parmaklarını yarım ve tam aralıklar açısından doğru yerlere basma. 2. Beş sesin tüm farklı dizilişlerinde, her parmak basışında aynı kalitede ses elde etme. 3. Mümkün olan bütün parmakları sesler üzerinde tutarak, parmak tutma ve pozisyonu koruma alışkanlığını kazanma. 4. Düşük metronomlarda kendi içinde ayrı, ayrı etüt edilen her ölçüyü mümkün olan en yüksek metronomlarda da seslerin artikülasyonundan ve entonasyonundan ödün vermeden çalma. 5. Ölçü içinde ki tüm nota değerlerini detache, iki bağlı, dört bağlı, sekiz ve on altı bağlı çalma.

Tablo 5'de görüldüğü gibi, O.Sevcik 4 no'lu etütte öğrenciye kazandırılması öngörülen hedef, 5 hedef davranışı kapsamaktadır.

Bulgulardan anlaşıldığı üzere, 4 no'lu etüt Sol telinde birinci pozisyon ses sınırları içinde açık tel – birinci parmak tam, birinci parmak - ikinci parmak tam, ikinci parmak –üçüncü parmak yarım, üçüncü parmak – dördüncü parmak tam ton ilişkilerini pekiştirme üzerine kurulu olduğu gözlemlenmektedir.

Yay tekniklerine ilişkin çalışmalar ise ilk üç etüt ile paralellik göstermektedir fakat çalışılan tele uyum açısından farklılık gözlenebilir.

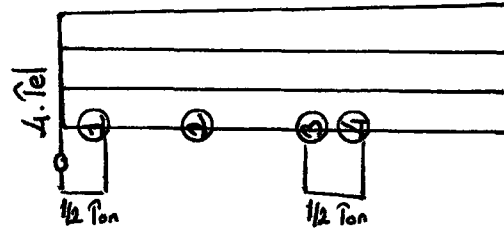


Tablo 6

Hedef	Etüdü 19. Ölçüsünden sonra gelen si bemol sesiyle meydana gelen 1. Ve 2. Parmak yarım ton ilişkisi içinde sesleri doğru bir entonasyon ile basabilme.
Hedef Davranışlar	1. İlk üç etütten farklı olarak, 1. ve 2. Parmakları yarım ton ilişkisi içinde doğru yerlere basma.
	2. Oluşan farklı parmak aralıklarını doğru bir entonasyon ile seslendirme.
	3. Ölçü içinde ki tüm nota değerlerini detaş , iki bağlı, dört bağlı, sekiz bağlı ve on altı çalma.

Tablo 6'da görüldüğü gibi, 4 no'lu etüdü 19. ölçüsünden sonra gelen ve öğrenciye kazandırılması öngörülen farklı hedef, 3 hedef davranışı kapsamaktadır.

Bulgulara bakıldığında Tablo 5'den farklı olarak birinci parmak –ikinci parmak yarım ton ilişkisini işlediği gözlemlenmektedir.



Tablo 7

Hedef	Kemanda “Yarım Pozisyon” adını alan açık tel ve birinci parmak ilişkisi içinde sol-la bemol yarım, la bemol-si bemol tam, si bemol-do tam, do-re bemol yarım aralıklarını doğru bir entonasyon ile çalabilme.
Hedef Davranışlar	<ol style="list-style-type: none"> 1. Açık tel ve birinci parmak yarım ton ilişkisi içinde karşılaşılan yeni aralıkları doğru bir entonasyon ile seslendirme. 2. Sol el parmaklarını yeni pozisyon anlayışı içinde doğru yerleştirme. 3. Ölçü içinde ki tüm nota değerlerini detaş, iki bağlı, dört bağlı, sekiz bağlı, on altı bağlı çalma.

Tablo 7’de görüldüğü gibi 4 no’lu etüdün 40. ölçüsünden sonra öğrenciye kazandırılması öngörülen hedef üç hedef davranışı kapsamaktadır.

Bulgulardan anlaşıldığı üzere Sol telinde, yarım pozisyon üzerinde, açık tel –birinci parmak yarım, birinci parmak-ikinci parmak tam, ikinci parmak –üçüncü parmak tam, üçüncü dördüncü parmak yarım ton ilişkilerini pekiştirme üzerine kurulduğu gözlemlenmektedir.



Tablo 8

Hedef	Birinci pozisyon içinde, bütün tellerde sabit parmak aralıkları düşünmeden (ilk dört etütte olduğu gibi) her ölçüde farklılaşan yarım ton ilişkilerini doğru bir doğru ve temiz çalabilme.
Hedef Davranışlar	<ol style="list-style-type: none"> 1. Önceki dört etütte çalışılan sabit parmak ve tek tel üzerinde çalışma düzenine ek olarak dört tel içinde ve altere edilmiş her sesi doru ve temiz ile çalma. 2. Artık ikili aralığını doğru ve temiz çalma. 3. Dörtlük değerlerle yazılmış olan etüdü önce sekizlik, daha sonra onaltılık değerlere dönüştürerek ölçü içine sığdırıp çalma. 4. Nota değerlerinin her birini detache, dört bağlı, sekiz ve on altı bağlı çalma. 5. Düşük metronomlarda her ölçüsü ayrı, ayrı çalışılan etüdü ölçüleri arka,arkaya bağlayarak yüksek metronomlarda da çalma.

Tablo 8'de görüldüğü gibi 6 no'lu etütte öğrenciye kazandırılması öngörülen hedef, 5 hedef davranışı kapsamaktadır.

Bulgulara bakıldığında 6 no'lu etüt daha önce ele aldığımız dört tel için ayrı ayrı yazılmış olan dört farklı etüdün, Mi telinden başlayarak harmanlandığı ve dört telin aynı etüt içinde çalınmaya başlandığı görülmektedir.





Tablo 9

Hedef	Farklı iki parmak kullanmadan, aynı parmağı kaydırarak kromatik aralık çalabilme.
Hedef Davranışlar	1. Üçüncü parmağı kaydırarak kromatik aralık çalma.
	2. İkinci parmağı kaydırarak kromatik aralık çalma.
	3. Birinci parmağı kaydırarak kromatik aralık çalma.
	4. Dördüncü parmağı kaydırarak kromatik aralık çalma.
	5. La teli için yazılmış olan bu etüdü dört tel için transpoze edip çalma.

Tablo 9’da görüldüğü gibi O.Sevcik 8 no’lu etütte öğrenciye kazandırılması öngörülen hedef, 5 hedef davranışı kapsamaktadır.

Bulgulara bakıldığında sol elin tüm parmaklarıyla ve aynı parmağı kaydırarak elde edilen kromatik aralık çalma alışkanlığının kazandırılması üzerinde durulduğu görülmektedir. Ayrıca La teli üzerinde düşünülmüş olan bu çalışmanın diğer üç tel (Sol –Re –Mi) üzerine transpoze edilip çalınması aynı mekanik alışkanlığın bu teller üzerinde de kazanılması öngörülmüş ve etüt üzerindeki çalışma uyarılarında bu konu özellikle belirtilmiştir.

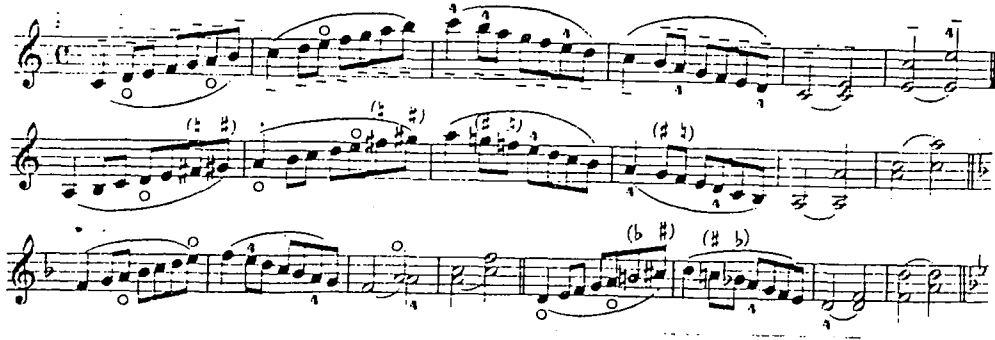


Tablo 10

Hedef	Altere edilmiş (ton dışı) sesler ile bütün parmakların tam ve yarım ses ilişkilerini içeren la majör ve la minör tonaliteleri içinde tel değiştirmeleri yapabilme.
Hedef Davranışlar	<ol style="list-style-type: none"> 1. Kemanın ikinci oktavındaki mi sesinin ardışık olarak hem dördüncü parmak hem de açık tel ile çalma. 2. La ve mi telleri üzerinde birinci pozisyon boyunca yer alan sesleri la majör tonalitesi içinde tel değiştirme yaparak doğru sesler elde etme. 3. 8 numaralı etütte karşılaştığımız tek parmağı kaydırarak elde edilen kromatik aralığı farklı motifler içinde kullanma. 4. Elin pozisyonunu değiştirmeden, parmak kaydırarak birinci pozisyona ait olan parmağı geçici olarak ikinci ve yarıminci pozisyon için kullanma. 5. Sol ve re tellerinde birinci pozisyon boyunca yer alan sesleri la minör tonalitesi içinde tel değiştirme yaparak doğru entonasyon ile ses üretme.

Tablo 10'da görüldüğü gibi, O.Sevcik 10 no'lu etütte öğrencide geliştirilmesi öngörülen hedef, 5 hedef davranışı kapsamaktadır.

Bulgulara bakıldığında ise, şu ana kadar ele aldığımız etütlere konu olan tüm teknik çalışmaların bir araya getirildiği ve bu çalışmaların dört tel üzerinde uygulamaya konduğu görülmektedir.



Tablo 11

Hedef	Birinci pozisyon ses sınırları içinde on iki tonda, majör ve ilgili minörlerini, iki ölçütlük çift tel (doublechord), kodaları ile kapsayan dizileri, doğru ve temiz çalabilme.
Hedef Davranışlar	<ol style="list-style-type: none"> 1. Dizileri etüt üzerinde gösterilmiş olan yay çeşitlerinden, detache ve bağlı çalma. 2. Dizileri doğru ve temiz çalma. 3. Çıkıcı melodik ve inici doğal olarak yazılmış olan dizileri armonik minör olarak da çalma. 4. Dizilerin sonların yer alan çift ses olarak yazılmış iki ölçütlük kodaları doğru ve temiz tınlatma.

Tablo 11'de görüldüğü gibi, O.Sevcik 12 no'lu etütte öğrenciye kazandırılması öngörülen hedef 4 hedef davranışı kapsamaktadır.

Bulgulara bakıldığında ise, çalgı eğitiminin her aşamasında teknik beceriyi ve tonal duyguyu güçlendirmek amacıyla sıklıkla başvuru dizi çalışmalarının, kemanın birinci pozisyon ses sınırları içinde bütün majör ve minör tonlarda uygulamaya konduğu görülmektedir. Dizi çalışmalarına ek olarak her dizinin eksen sesi üzerine yazılmış olan iki ölçütlük çift sesli kodalar ise keman üzerinde iki sesi aynı anda tınlatma ve daha ileri düzeylerde karşılaşılabilecek olan akor çalma becerisini edinmek üzere atılan ilk çalışma adımları olarak nitelenebilir.

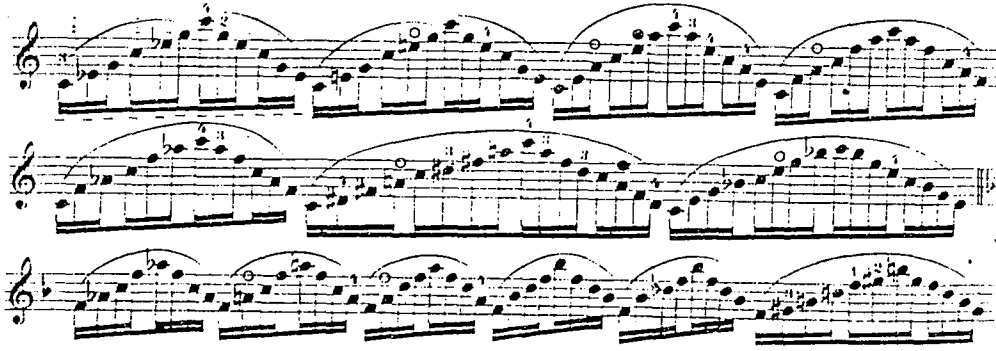


Tablo 12

Hedef	Sekizli (oktav), dokuzlu ve onlu aralıklarını, bir, iki ve üç tel atlayarak, parmakları mümkün olan tüm pozisyonlarda sesler üzerinde tutarak çalabilme.
Hedef Davranışlar	<ol style="list-style-type: none"> 1. Sekizli, dokuzlu ve onlu aralıklarını farklı iki tel üzerinde doğru ve temiz çalma. 2. Yayı teller üzerinden kaldırmadan bir, iki, üç tel atlama. 3. Tel atlamaları sırasında atlanan seslerden istenmeyen sesler elde etmeden, asıl çalınması gereken notaları doğru, temiz ve prüzsüz çalma. 4. Çalışılan üç aralıkta da, ilk sesi çaldıktan sonra parmağı ses üzerinden kaldırmadan ikinci sesi çalma.

Tablo 12'de görüldüğü gibi, O.Sevcik 15-16 no'lu etütlerde öğrenciye kazandırılması öngörülen hedef, 4 hedef davranışı kapsamaktadır.

Bulgulara bakıldığında ise iki etüdün çalıştırmak istediği teknik amaçların ortak olup, yalnızca hedeflediği aralıklar temelinde farklılık olduğu gözlemlenmektedir. Tel atlamalarını, yayı köprüye paralel ve tellerden kaldırmadan yapmanın esas alındığı ve iki etüdün de bu temel üzerine kurulduğu gözlemlenmektedir.



Tablo 13

Hedef	Birinci pozisyon ses sınırları içinde yazılmış olan majör, minör, majör yedili, ve diminish(küçük üçlü) arpejlerini doğru ve temiz çalabilme.
Hedef Davranışlar	<ol style="list-style-type: none"> 1. On iki sestten her biri ile başlayarak yazılmış olan majör, minör, majör yedili, ve diminish arpejleri detache çalma. 2. Tüm arpejleri üç, altı ve on iki bağlı çalma. 3. Bağlı çalma sırasın da tel değiştirmelerini, mümkün olduğunca hissettirmeden akıcı bir şekilde çalma. 4. Tüm arpejleri doğru ve temiz çalma.

Tablo 13'de görüldüğü üzere O.Sevcik 22 no'lu etütte öğrenciye kazandırılması öngörülen hedefler 4 hedef davranışı kapsamaktadır.

Bulgulardan edindiğimiz sonuç, çalgı eğitiminde teknik beceri ve düzeyi geliştirmede kullanılan ve müzik eserlerinin vazgeçilmez motiflerini oluşturan belli başlı arpejlerden "majör, majör yedili, minör ve diminish" olanlarını, tampere sistemi oluşturan on iki sesin her birinden başlayarak, doğru bir entonasyon ve iyi bir legato tekniğine ulaştırma üzerine kurulduğu yönündedir.



Tablo 14

Hedef	İki tel üzerinde, aynı anda eşit dengede (balansta) doğru ve temiz ses üretme.
Hedef Davranışlar	1. Kendine beşli aralığı yakınlığındaki iki tel üzerinde, bir tel üzerinde farklı nota değerinde ve diğer telde de farklı nota değerindeki sesleri doğru, temiz ve zamanlama olarak da doğru çalma.
	2. Kendine beşli aralığı yakınlığındaki iki tel üzerinde nota değerleri aynı olan iki farklı sesi tınlatma.
	3. Aynı anda ses üretilen iki telin balansından ödün vermeden çalma.

Tablo 14'de görüldüğü gibi, öğrenciye kazandırılması öngörülen hedef, 3 hedef davranışı kapsamaktadır.

Bulgulara bakıldığında etüdün keman çalmada zor tekniklerin içinde yer alan, doublechord yani çift tel çalma üzerine kurulduğu gözlemlenmektedir. Daha önce birkaç etütte basitçe işlenen konu bu etüt içinde daha kompleks bir halde işlendiği görülmektedir.

gözlemlenmektedir. Bulgularda ifade edilen 170 çalışma şekli keman yay tekniklerinin en temel olanlarından başlayarak en kompleks olanlarına kadar hepsine yer vermiştir. Zamana yayılması gereken bu kompleks teknik çalışmaları keman eğitiminin her düzeyinde kullanılabilir niteliktedir.



BÖLÜM IV

SONUÇ VE ÖNERİLER

SONUÇ

Bu araştırmaya konu olan O.Sevcik Op. 1 Part 1 numaralı metodundan örnekleme seçilip incelenen etütler “çağdaş müzik öğretim programı”nın, devinişsel alan bölümüyle sınırlı hedef ve hedef davranışlar açısından ele alınmıştır. İncelemeler sonucunda ele alınan etütlerden, toplam 14 hedef ve bu hedeflere bağlı olarak 66 devinişsel davranış saptandığı sonucuna varılmıştır.

Bu hedefler ise aşamalı sınıflamanın devinişsel alanının alt basamaklarından “Yaratma” basamağı dışındaki “Algılama, Kurulma, Yapma , Düzenleştirme, Becerileştirme” ana basamaklarıyla tutarlılık göstermektedir. Bu sonuç ise keman eğitiminin başlangıç düzeyinde kullanılan O.sevcik Op.1 Part1 numaralı metodu ile ilgili eğitimsel beklentilere büyük ölçüde uygun düşmektedir.

ÖNERİLER

Araştırma sonucunda incelediğimiz metodun yalnızca keman eğitiminin başlangıç düzeyinde değil, ileri düzeylerde kemana ara verilen dönemlerde çalgıya ısınma parmak pozisyonlarını hatırlama, gibi amaçlarla kullanılabileceği önerisi akla gelmektedir. Çünkü, metot kemanın birinci pozisyon ses sınırları içinde, keman eğitiminde karşılaşılabilecek hemen her teknik konuya ilişkin çalışmaya kapsamaktadır. Hatta yay tekniklerini içeren çalışmalar her düzeydeki kemancı ve keman eğitimcisinin yararlanabileceği niteliktedir.

Çalgı eğitiminin kendine has özelliği öğretmen öğrenci ilişkisinin bire bir olması sebebiyle kullanılacak eğitim materyallerinin bir kat daha önem kazandığı şüphesizdir. Bu sebeple yapılacak bu tür araştırmaların yaygınlaşması incelenecek olan metotların niteliğinin ortaya konması yapılacak yeni müzik öğretim programlarına ışık tutması açısından hayli önem taşımaktadır. Örneğin bu

araştırmaya konu olan O. Sevcik Op.1 Part 1 no'lu metot bilişsel ve duyuşsal alanlardan da incelenebilir.

Bu yolla incelenecek metotlar, öğrenme öğretme durumlarında ve müzik eğitiminde hala kesin kriterleri olmayan ve programda adını sınaama –ölçme ve değerlendirme olarak bulan öğelerin oluşturulmasında önemli faydalar sağlayacaklardır.



KAYNAKÇA

- ALBUZ, A., "Başlangıç Viyola Öğretim Yöntem ve Tekniklerinin
1995 İncelenmesi" G. Ü. Fen. Bil. Enst. (Yayımlanmamış
Yüksek Lisans Tezi)
- AKSOY, B., Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki.
1994 Pan Yayınları.
- ÇILDEN, Ş., Kemanda Ses Temizliğini Etkileyen Faktörler. G.Ü.
2001 Fen Bil. Enst. Dergisi Cilt 14, s.56
- DIE MUSIK IN GESCHICTE UND GEGENWARTH ,
1965 Ansiklopedesi sayı-12 , 594
- ERTÜRK, S., "Eğitimde Program Geliştirme" Meteksan Yayınları
7. Baskı, Ankara, 12.
- GAZİMİHAL, M. R., Türk Askeri Muzikaları Tarihi. Merit Basımevi.
1955
- GÜLER, A., Eğitim Tarihi ve Sosyal Temelleri. Bolu A.İ.B.Ü.
1997 Basımevi
- KOÇAK, B., "Devlet Konservatuvarlarının Lise Devresinde Viyola
1996 Eğitiminde Kullanılan Kreutzer Etütlerin Devinişsel
Hedef ve Hedef Davranışlar Yönünden İncelenmesi"
G.Ü. Fen Bil. Enst. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans
Tezi).
- KURTASLAN, Z., "Çağdaş Türk Bestecilerinin Keman Konçertolarının
2001 Yay Teknikleri Üzerine Bir Araştırma" Konya Selçuk
Ü. Sosyal Bil. Enst. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans

- Tezi.
- OĞUZKAN, A., F., 1974 Eğitim Terimleri Sözlüğü, T.D.K. Yayınları, A.Ü. Basımevi.
- ÖZEN, N., 1999 Okullarda Çalgı Eğitiminde Öğretmenini Rolü. G.Ü.G.E.F. Dergisi , 19 (3) ,105.
- ÖZKAN, G., 2000 Flarmoni Sanat Dergisi. s.12,13
- SAN, İ., 1985 “Sanatta Eğitim”, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Ankara.
- SEVCIK, O., Yeni Başlayanlar İçin Keman Metodu. Jorj D. Papajorji Yayımı.
- SÖZER, V., 1993 “Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi” Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları, 229
- TARMAN, S., 1996 “Bekir Küçükay’ın Klasik Gitar İçin Başlangıç Metodunun, Hedef, Hedef Davranış ve İçerik Yönünden İncelenmesi.” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) G.Ü. Fen Bil. Enst. , Ankara.
- UÇAN, A., (1980) “Çevreden Evrene Keman Eğitimi Üzerine” Çağdaş Eğitim, sayı:47
- UÇAN, A., (1989) “Türkiye’de Cumhuriyetin İlk 60 Yılında Müzik Eğitimi” G. Eğt. Fak. Dergisi, Cilt 5, sayı:1, Ankara
- UÇAN, A., (1994) “Müzik Eğitimi Temel Kavramlar- İlkeler- Yaklaşımlar” Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- UÇAN, A., (1996) “İnsan ve Müzik - İnsan ve Sanat Eğitimi” Müzik Ansiklopedisi Yayınları

UÇAN, A., (1997) “Müzik Eğitimi Temel Kavramlar- İlkeler- Yaklaşımlar” 2. Basım Müzik Ansiklopedisi Yayınları

ÜNAL, S.,
1989 “Müzik Eğitimi Nasıl Geliştirilebilir” Konulu Panelden
“Orta Öğretim Kurumlarında Müzik Öğretimi ve Sorunları” Türk Eğitim Derneği Yayınları.

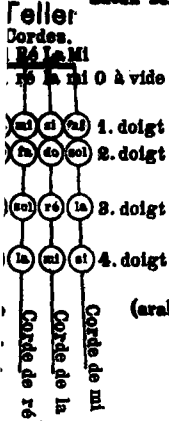


- EKLER -



Yarim tonlar sisteminin gösteren tablo

Yarim ses 1-2 parmakla, diğer parmaklarla
hâttâ ses. Demi-ton du 1^{er} au 2^{ème} doigt et
les tons avec les autres doigts.



3/8 Ten

Cordes de mi la

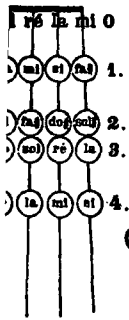
Aynı 1/2 tonlarla gam. sol
Gammes avec les mêmes 1/2 tons.

Fa majeur. Do majeur. Sol majeur.

(aralık) Intervalle avec le 1^{er} et 2^{ème} doigt.

Yarim ses 2-3 parmakla.

Demi-ton du 2^{ème} au 3^{ème} doigt.



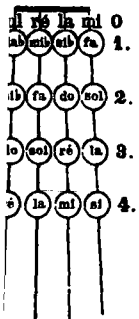
Aynı 1/2 tonlarla gam.
Gammes avec les mêmes demi-tons.

Sol majeur. Ré majeur. La majeur.

(aralık) Intervalle avec le 2^{ème} et 3^{ème} doigt.

Yarim ses 0-1 parmakla.

Demi-ton de la corde à vide au 1^{er} doigt.



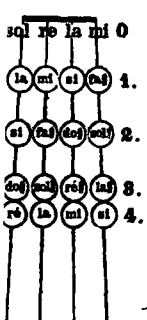
Aynı 1/2 tonlarla gam.
Gammes avec les mêmes 1/2 tons.

Ut majeur. Fa majeur. Sib majeur.

(aralık) Intervalle de la corde à vide
(ou du 4^{ème} au 1^{er} doigt.

Yarim ses 3-4 parmaklarla.

Demi-ton du 3^{ème} au 4^{ème} doigt.



Aynı 1/2 tonlarla gam.
Gammes avec les mêmes demi-tons.

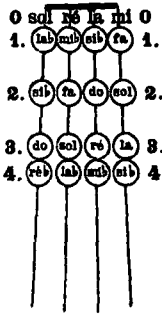
La majeur. Mi majeur. Si majeur.

Intervalle avec le 3^{ème} et 4^{ème} doigt.

Table du système des demi-tons

Yarim ses 0-1 ve 3-4 parmaklarla.

Demi-ton de la corde à vide au
1^{er} doigt et du 3^{ème} au 4^{ème} doigt.



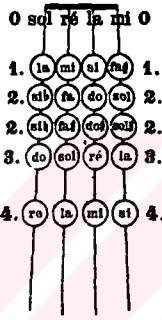
Aynı 1/2 tonlarla gam.
Gammes avec les mêmes 1/2 tons.

Sib majeur. Mi majeur. Lab majeur.

Intervalle avec le 3^{ème} et 4^{ème} doigt.

Enchaînement des 1/2 tons:

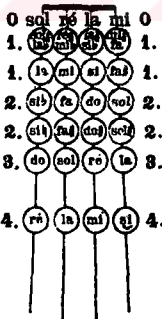
yarım tonlar. 1^{er} au 2^{ème} du 2^{ème} au 3^{ème} parmaklarla
Mouvement chromatique du 2^{ème} doigt sur une corde.



Kromatik hareket.
Mouvement chromatique du 2^{ème} doigt
en changeant sur deux cordes.

Gammes avec les mêmes demi-tons.
Sol majeur dans toute l'étendue de la 1^{ère} position.

Enchaînement des demi-tons: 0-1. 1-2. 2-3^{ème} doigt.
Mouvement chromatique du 1^{er} et 2^{ème} doigt.



Mouvement chromatique des 1^{ers} doigts
en changeant sur deux cordes.

Gammes avec les mêmes 1/2 tons.
Ut majeur dans l'étendue de la 1^{ère} position. La mineur.

Ré mineur. Sol mineur.

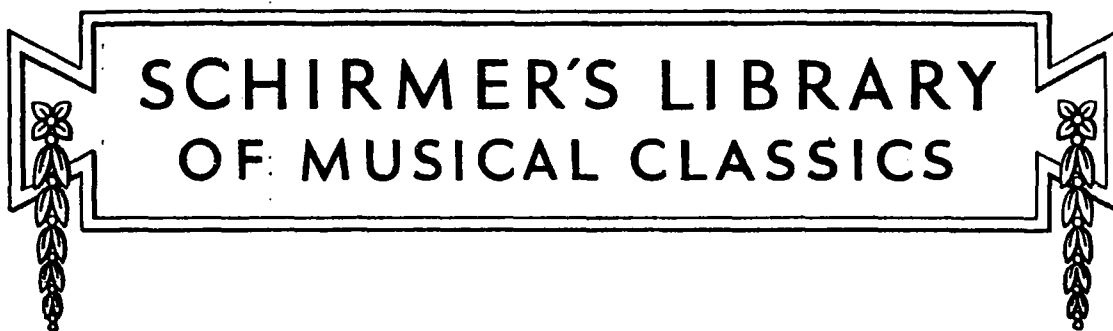
Enchaînement des demi-tons:

0-1. 1-2. 2-3. 3-4^{ème} doigt.
Gammes chromatique.



Mouvement chromatique du 3^{ème} doigt. Gammes.
La mineur.

Mi mineur. Si mineur.



OTAKAR ŠEVČIK

Op. 1

School of Violin Technics

Edited by
PHILIPP MITTELL

IN FOUR PARTS

- Part I: Exercises in the First Position
Library Vol. 844
- Part II: Exercises in the Second to Seventh Positions
Library Vol. 845
- Part III: Shifting (Changing the Position)
Library Vol. 846
- Part IV: Exercises in Double-Stops
Library Vol. 847

G. SCHIRMER, Inc.

 DISTRIBUTED BY
HAL LEONARD
CORPORATION
7777 W. BLJEWOUND RD. P.O. BOX 13819 MILWAUKEE, WI 53213

Copyright, 1905, by G. Schirmer, Inc.
Copyright renewal assigned, 1933, to G. Schirmer, Inc.

Printed in the U. S. A.

Erster Teil.

Erste Lage.

Fingerübungen auf einer Saite.

Man wiederhole jeden Takt mehrere Male, langsam und schnell, gestossen und gebunden, und achte, dass die Finger gleichmässig und fest aufschlagen. Siehe Anmerkung zu Op. 8.

Part First.

First Position.

Finger-exercises on One String.

Repeat each measure several times, both slowly and quickly, *détaché* and legato; and be careful that the fingers make the stops evenly and firmly. Read the Remarks at the head of Opus 8.

1.

Ausführung:
Execution:



*) Die Finger fest liegen zu lassen.
Copyright, 1905, by G. Schirmer, Inc.

*) Keep the fingers down firmly.

Printed in the U.S.A.

Copyright renewal assigned, 1933, to G. Schirmer, Inc.

1-2-74

Two staves of musical notation. The first staff contains four measures of music, each with a slur over a group of notes. The second staff contains four measures of music, also with slurs, and ends with a double bar line and a fermata.

2.

A single staff of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a common time signature 'C' and contains two measures of music with slurs.

A series of ten staves of musical notation. The first staff has a common time signature 'C' and a circled '0' below the first measure. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and ties across all staves.

The image displays a musical score for a piano exercise, consisting of ten staves of music. The notation is written in a single system, with each staff containing a continuous sequence of eighth notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is characterized by a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often grouped in pairs or fours, and is heavily marked with slurs and accents. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The subsequent staves continue the melodic line, with some staves featuring a 'C' time signature. The overall texture is dense and rhythmic, typical of a technical exercise for the right hand.



4.

Man wiederhole zuerst jeden Takt einzeln, dann u zweien.

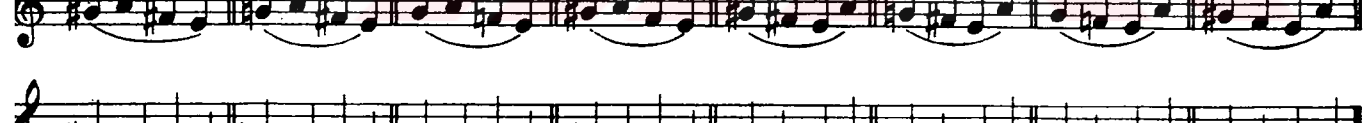
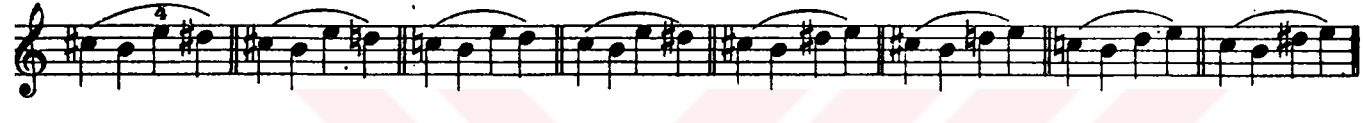
Repeat each measure by itself at first; then 2 together.



This page contains 11 staves of musical notation, likely for a guitar or piano. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with slurs over groups of notes, and some measures contain accidentals (sharps, flats, and naturals). The key signature changes throughout the piece, starting with one sharp (F#) and moving through various combinations of sharps and flats. The overall style is that of a technical exercise or a short piece of music.

This page of musical notation consists of 12 staves. The first 10 staves feature a melodic line with various intervals and accidentals, including sharps, flats, and naturals. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as mf and ff . The last two staves contain a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, also featuring slurs and ties. A large, faint watermark is visible in the center of the page.

This page contains 11 staves of musical notation. The first six staves are melodic, featuring eighth-note runs with various accidentals (sharps, flats, naturals) and phrasing slurs. The last five staves are rhythmic accompaniment, consisting of eighth-note patterns with slurs. A large, semi-transparent red watermark is centered over the lower half of the page.



7.

This page contains 11 staves of musical notation. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often grouped in beams. There are also some triplets and slurs. The page is numbered 11 in the top right corner.

This page contains 12 staves of musical notation, all in treble clef. The music is written in a single system and consists of a continuous melodic line. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with slurs over groups of notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and some measures with fingerings (e.g., '1', '2', '3', '4') indicated above the notes. The music appears to be a technical exercise or a short piece. A large, faint watermark is visible in the center of the page.

Five staves of musical notation, measures 1-4. Each staff contains a sequence of eighth notes with various accidentals (sharps, flats) and slurs. The notes are grouped in pairs and then in groups of four.

8. *)

Seven staves of musical notation, measures 5-11. This section is marked "8. *)". It features more complex rhythmic patterns including triplets, doublets, and slurs. The notes are grouped in pairs and then in groups of four.

*) Diese Übungen sollen auf jeder Saite geübt werden.

*) Practise these exercises on each string.

This page contains 12 staves of musical notation, all in treble clef. The music is organized into three systems of four staves each. The first system (staves 1-4) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. The second system (staves 5-8) continues this melodic line with similar rhythmic patterns. The third system (staves 9-12) introduces more complex rhythmic figures, including triplets and sixteenth-note runs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs over groups of notes.

10.

Übungen auf zwei Saiten.

Exercises on Two Strings.

Man wiederhole zuerst jeden Takt einzeln, dann zu zweien.

Repeat each measure by itself at first; then 2 together.

11. *)

Übung des rechten Handgelenks.

Dieses Beispiel ist mit allen folgenden Stricharten auszuführen.

Practice for the Right Wrist.

Practise this exercise with each of the bowings marked below.

Beispiel:
Example:

*) Man übe diese Übung langsam in der Mitte, dann erst an der Spitze und am Frosch.

*) Practise this exercise slowly in the middle of the bow; after this, at the point and the nut.

Stricharten.

Bowings.

|

A series of musical exercises for bowings and string techniques, numbered 1 through 64. The exercises are arranged in six horizontal staves. Each staff contains several measures of music, with individual measures numbered. The exercises involve various bowing patterns, including slurs, accents, and dynamic markings. The key signature is G major (one sharp).

12.

Tonleitern.*)

Scales.*)

|

A series of musical exercises for harmonic scales, numbered 1 through 12. The exercises are arranged in five horizontal staves. Each staff contains several measures of music, with individual measures numbered. The exercises involve various scale patterns, including slurs, accents, and dynamic markings. The key signature is G major (one sharp).

*) Auch sind die harmonischen Tonleitern zu üben.

*) Also practise the harmonic scales.

This page contains 12 staves of handwritten musical notation for guitar. The music is written in treble clef and includes various chord diagrams and fingering instructions. The notation is as follows:

- Staff 1: Key signature of two flats (Bb, Eb). Chord diagrams: (b b), (b b), (b b), (b b).
- Staff 2: Key signature of two flats. Chord diagrams: (b b), (b b).
- Staff 3: Key signature of two flats. Chord diagrams: (b b), (b b).
- Staff 4: Key signature of two flats. Chord diagrams: (b b), (b b), (b b), (b b).
- Staff 5: Key signature of two flats. Chord diagrams: (b b), (b b).
- Staff 6: Key signature of three sharps (F#, C#, G#). Chord diagrams: (b b), (b b), (b b), (b b).
- Staff 7: Key signature of three sharps. Chord diagrams: (b x), (b x), (x b), (x b).
- Staff 8: Key signature of three sharps. Chord diagrams: (b #), (b #), (b #), (b #).
- Staff 9: Key signature of three sharps. Chord diagrams: (b #), (b #).
- Staff 10: Key signature of three sharps. Chord diagrams: (b #), (b #).
- Staff 11: Key signature of three sharps. Chord diagrams: (b #), (b #).
- Staff 12: Key signature of one sharp (F#). Chord diagrams: (b #), (b #).

13.

Tonleitern in Terzen.

Scales in Thirds.

Die eingeklammerten Zeichen #, x, b, sind nur bei der Wiederholung der einzelnen Moll-Tonleitern zu beachten.

The signs (#), (x) and (b) are to be observed only at the repetition of the minor scales.

The musical score consists of ten staves of music, each containing two measures of a scale in thirds. The scales are arranged as follows:

- Staff 1: C major scale (C4 to C5), ascending and descending.
- Staff 2: D major scale (D4 to D5), ascending and descending.
- Staff 3: E major scale (E4 to E5), ascending and descending.
- Staff 4: F major scale (F4 to F5), ascending and descending.
- Staff 5: G major scale (G4 to G5), ascending and descending.
- Staff 6: A major scale (A4 to A5), ascending and descending.
- Staff 7: B major scale (B4 to B5), ascending and descending.
- Staff 8: C minor scale (C4 to C5), ascending and descending. Includes a circled 'b' above the first measure.
- Staff 9: D minor scale (D4 to D5), ascending and descending. Includes a circled 'b' above the first measure.
- Staff 10: E minor scale (E4 to E5), ascending and descending. Includes a circled 'b' above the first measure.

Each scale is written in treble clef with a common time signature. The notes are beamed in pairs, and the interval of a third is indicated by a dashed line between the notes. Fingering numbers (1, 2, 4) are placed below the notes. Repeat signs are used at the end of each scale. The minor scales (8, 9, 10) include a circled 'b' above the first measure to indicate the lowered third.



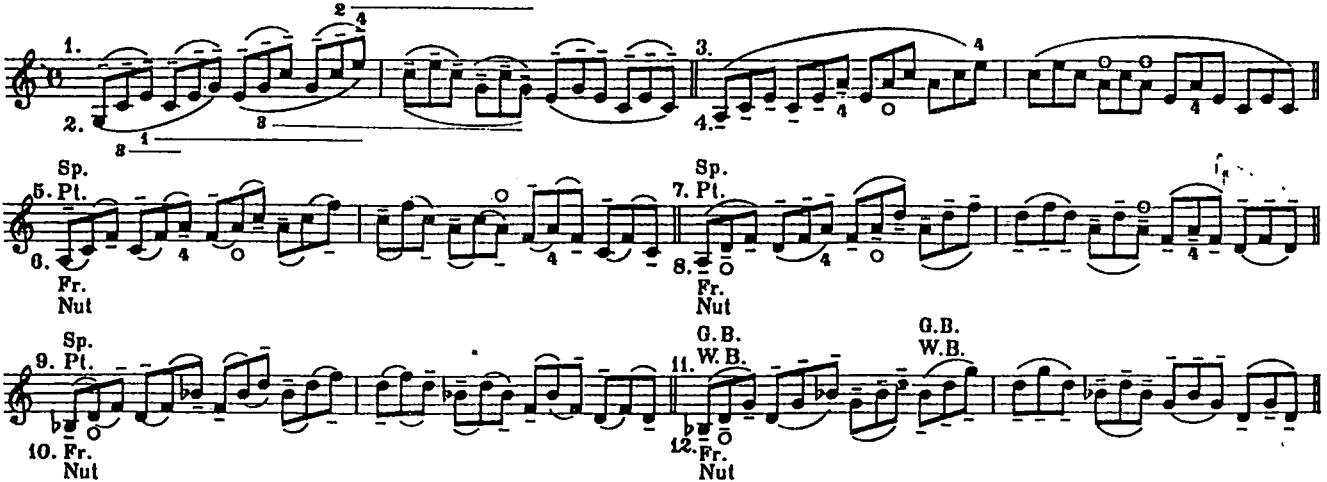
18. *) **)

Diese Übung ist mit jeder Strichart ganz auszuführen.

This entire exercise is to be practised with each of the given bowings.

Sp. An der Spitze } des Bogens.
Fr. Am Frosch }
G.B. Mit ganzem Bogen.

Pt. Near the Point } of the bow.
Nut Near the Nut }
W.B. Whole bow.



*) Die Finger liegen lassen.
**) Diese Übung soll zuerst gestessen geübt werden.

*) Keep the fingers down.

13. G.B. W.B. Fr. Nut 14. G.B. W.B. 15. G.B. W.B. G.B. W.B. 16. Fr. Nut

17. G.B. W.B. 18. Fr. Nut

19. G.B. W.B. G.B. W.B. Sp. Pt. 20. Sp. Pt. 21. Sp. Pt. 22. Fr. Nut

23. Sp. Pt. 24. Sp. Pt. G.B. W.B. G.B. W.B.

25. G.B. W.B. G.B. W.B. 26. Sp. Pt. 27. G.B. W.B. 28. G.B. W.B. G.B. W.B.

29. Fr. Nut 30. Sp. Pt.

31. Sp. Pt. 32. G.B. W.B. G.B. W.B. 33. Sp. Pt. G.B. W.B. G.B. W.B. 34. G.B. W.B. G.B. W.B.

35. G.B. W.B. G.B. W.B. 36. G.B. W.B. G.B. W.B. 37. Sp. Pt. G.B. W.B. G.B. W.B. 38. G.B. W.B. G.B. W.B.

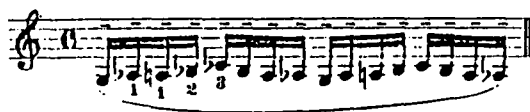
39. Sp. Pt. G.B. W.B. G.B. W.B. 40. G.B. W.B. G.B. W.B. 41. 42.

43. 44. 45. 46.

47. 48. 49. 50.

Chromatische Tonleiter.

Chromatic Scale.



This page of musical notation is for guitar and consists of 12 staves. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. Each staff contains a series of notes, often grouped with slurs and accompanied by fret numbers (1-4) and articulation marks (accents, circles, crosses). The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. The page number '25' is located in the top right corner.

Verminderter Septimenakkord.

Chord of the Diminished Seventh.

Die ganzen Noten sind zu greifen, ohne gesplett zu werden.

Hold down the whole notes without playing them.

The musical score consists of 12 staves of music. The first staff features a sequence of chords with fingerings 3, 3, 3, 3. The subsequent staves show various chord progressions and techniques, including:
 - Staves 2-4: Chords with fingerings 4, 4, 4, 4.
 - Staves 5-6: Chords with fingerings 1, 1, 2, 2.
 - Staves 7-8: Chords with fingerings 4, 4, 4, 4.
 - Staves 9-10: Chords with fingerings 3, 3, 3, 3.
 - Staves 11-12: Chords with fingerings 4, 4, 4, 4.
 The score includes various musical notations such as treble clefs, time signatures (e.g., 3/4, 4/4), accidentals (sharps, flats, naturals), and articulation marks (accents, slurs). The background features a faint, repeating watermark of a stylized figure.

This page contains 12 staves of musical notation in G major (one sharp). The music is written in a single melodic line on a treble clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. There are several instances of triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The key signature is G major, and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The music is organized into measures by vertical bar lines.

This page contains 12 staves of musical notation for guitar. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music is organized into measures, with some measures containing multiple chords or complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Some notes are circled, possibly indicating specific techniques or accents. The notation is dense and technical, typical of a guitar method book or a complex piece of music.

This musical exercise consists of six staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a continuous, flowing style with various rhythmic patterns and articulations. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Some notes are marked with a '4' above them, possibly indicating a fourth finger or a specific fingering technique. The exercise concludes with a double bar line.

22.

Verschiedene Akkorde arpeggiert.

Arpeggios of Different Chords.

This exercise is titled 'Arpeggios of Different Chords' and 'Verschiedene Akkorde arpeggiert.' It consists of five staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music is composed of arpeggiated chords, with each chord's notes written in a sequence. The chords are connected by a continuous melodic line. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. The exercise concludes with a double bar line.

This page of musical notation consists of 12 staves of music. The notation is written in a single melodic line on a grand staff (treble clef). The key signature starts with two flats (B-flat and E-flat) and changes to two sharps (F-sharp and C-sharp) in the seventh staff. The music features a series of eighth-note runs, often grouped by slurs and phrasing slurs. There are several measures with circled notes, possibly indicating specific performance techniques or accents. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The overall style is that of a classical or romantic-era melodic exercise or study.

The first section of the page contains four staves of musical notation. Each staff features a series of double-stops (two notes played simultaneously) connected by slurs. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The exercises progress through various intervals and positions on the staff.

23.

Übungen in Doppelgriffen.

Exercises in Double-stops.

A single staff of music showing a sequence of double-stops. The notes are eighth notes, and the exercise is divided into two measures by a double bar line. The key signature is one sharp (F#).

The second section of the page contains seven staves of musical notation. Each staff features a series of double-stops connected by slurs. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The exercises progress through various intervals and positions on the staff. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated below the notes to guide the player. The exercises include various rhythmic patterns and intervals.

This page contains ten staves of musical notation. The notation is written in a single system across ten staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with beams and slurs. There are several instances of triplets and sixteenth-note runs. The key signature is mostly natural, with some flats and sharps appearing throughout. Performance markings such as accents, slurs, and dynamic markings (e.g., *p*) are present. The notation is complex and appears to be a technical exercise or a short piece for a piano or similar instrument.

This page of musical notation consists of ten staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals. A large, semi-transparent red watermark is visible in the center of the page. The notation is arranged in a standard musical score format, with each staff containing a line of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff also begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp, and includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a '4' above the staff. The fourth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp, and includes a '0' below the staff. The fifth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp, and includes fingerings (1, 2) and a '2' below the staff. The sixth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp, and includes a '4' above the staff. The seventh staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp, and includes a 'bd' below the staff. The eighth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp, and includes a 'bd' below the staff. The ninth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp, and includes a 'bd' below the staff. The tenth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp, and includes a '4' above the staff.

This page contains 12 staves of musical notation for exercise 25. The notation is written in treble clef and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature changes throughout the piece, starting with one flat (B-flat) and moving through several other keys, including one sharp (F#) and two sharps (C# and G#). The first staff begins with a '2' above a slur, indicating a second ending. The music is organized into measures, with some measures containing multiple beams of notes. The overall structure is a continuous sequence of rhythmic exercises.

Exercise 25 consists of six staves of music. Each staff contains a sequence of eighth notes, often grouped in pairs or fours, and is marked with a slur. The notes are primarily eighth notes with stems pointing up or down, and some include accidentals (sharps and flats). The exercise is designed to be played in all twelve major and minor keys.

26.

Beispiele in allen Tonarten.

Exercises in All Keys.

Exercise 26 consists of six staves of music. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth notes, quarter notes, and dotted rhythms. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Some notes are marked with a circled 'O', possibly indicating a specific articulation or breath mark. The exercise is designed to be played in all twelve major and minor keys.

This page contains 12 staves of musical notation for exercise 27. The notation is written in treble clef and includes various key signatures and time signatures. The exercises consist of sequences of chords and melodic lines, often with fingerings indicated by numbers 1-4. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff changes to a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The third staff changes to a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The fourth staff changes to a key signature of four flats (B-flat, E-flat, A-flat, and D-flat). The fifth staff changes to a key signature of five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, and G-flat). The sixth staff changes to a key signature of six flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, and C-flat). The seventh staff changes to a key signature of seven flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat, and F-flat). The eighth staff changes to a key signature of one sharp (F-sharp). The ninth staff changes to a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp). The tenth staff changes to a key signature of three sharps (F-sharp, C-sharp, and G-sharp). The eleventh staff changes to a key signature of four sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp, and D-sharp). The twelfth staff changes to a key signature of five sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp, D-sharp, and A-sharp). The notation includes various chord symbols, such as triads and dyads, and is often accompanied by fingerings and articulation marks.

Dieselbe Übung mit schwierigeren Akkorden. |

The Same, with more difficult chords.

G.B.
W.B.

G.B.
W.B.

segue

This page contains 12 staves of musical notation for guitar. The notation includes treble clefs, key signatures (one flat, two flats, and two sharps), and time signatures (3/4 and 4/4). The music consists of complex chordal patterns and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A 'segue' instruction is present between the second and third staves. The page is numbered 27 and 39.

Übung in verschiedenen Stricharten.

Exercise in Various Bowings.

Erklärung der Zeichen:

Explanation of the Signs.

Sp.	An der Spitze	} des Bogens.
M.	In der Mitte	
Fr.	Am Frosch	
Fr. z..... Sp.	Vom Frosch bis zur Spitze	
Fr. z..... M.	Vom Frosch bis zur Mitte	
M. z..... Sp.	Von der Mitte bis zur Spitze	
H. B.	Mit halbem Bogen.	
G. B.	Mit ganzem Bogen.	

Pt.	Near the Point	} of the bow.
M.	Near the Middle	
Nut	Near the Nut	
N. to Pt.	From Nut to Point	
N. to M.	From Nut to Middle	
M. to Pt.	From Middle to Point	
H. B.	With half the bow.	
W. B.	With whole bow.	

The musical score consists of six staves of music in G major, 4/4 time. The first five staves are melodic lines with various bowing techniques indicated by circles and flags above the notes. The sixth staff is a rhythmic exercise with bowing abbreviations: G.B., W.B., G.B., W.B., G.B., W.B., H.B., G.B., W.B., G.B., W.B. The notes in the rhythmic exercise are quarter notes on the G string (G4, A4, B4, C5) and the D string (D4, C4, B3, A3).

5 G.B. W.B. 6 Sp. Pt. 7 Fr. Nut 8 M. *martelé* *martelé* *spiccato*
 9 Fr. Nut 10 G.B. Sp. G.B. Fr. G.B. Sp. G.B. Fr. Fr. Nut 12 Fr. Nut
 W.B. Pt. W.B. Nut W.B. Pt. W.B. Nut Nut Nut Nut Nut Nut
 13 Fr. Nut 14 Fr. Nut 15 Fr. Nut 16 Fr. Nut 17 Fr. Nut 18 Fr. Nut 19 Fr. Nut
 20 Fr. Nut 21 Fr. Nut 22 Fr. Nut 23 Fr. Nut 24 Fr. Nut
 25 Fr. Nut 26 Fr. Nut 27 Fr. Nut 28 Sp. Pt. 29 G.B. W.B. 30 G.B. W.B.
 31 Sp. Pt. 32 Fr. Nut 33 M. H.B. H.B. 34 H.B. 35 Sp. Pt. H.B. H.B.
 36 M. H.B. 37 Sp. Pt. H.B. H.B. 38 M. H.B. H.B. 39 Sp. Pt. H.B. 40 Fr. Pt. H.B.
 41 G.B. W.B. 42 Sp. Pt. 43 Sp. Pt. 44 Fr. z. M. N. to M. H.B.
 45 Fr. to M. N. to M. H.B. 46 Sp. Pt. H.B. H.B. 47 H.B. 48 Sp. Pt. G.B. W.B. 49 H.B. 50 Fr. Nut 51 Sp. G.B. Pt. W.B. 52 Sp. Pt. H.B.
 53 M. H.B. 54 M. H.B. 55 Fr. z. M. N. to M. H.B. 56 Fr. Nut G.B. W.B. 57 M. H.B. H.B. 58 Fr. z. M. N. to M. H.B. 59 Fr. z. M. N. to M. H.B. 60 G.B. H.B.
 61 M. z. Sp. M. to Pt. H.B. 62 M. z. Fr. M. to N. H.B. 63 Sp. Pt. 64 Fr. Nut 65 Fr. z. N. to Sp. Pt. 66 Fr. Nut M. H.B.

Fr. z. N. to Sp. Pt. G. B. W. B.

67 68 69 70

Fr. z. N. to Sp. Pt. G. B. W. B.

71 72

Fr. Nut Sp. V Pt. G. B. W. B. Fr. H. B. H. B.

73 74 75 76

Fr. Nut Sp. Pt. G. B. W. B. Fr. H. B. H. B.

77 78 79 80 81 82

Fr. Nut H. B. H. B. Fr. z. M. N. to M. H. B. Fr. z. M. N. to M. H. B.

83 84 85 86 87 88

Fr. Nut H. B. H. B. Fr. Nut Sp. Pt. G. B. W. B. Fr. Nut Sp. Pt.

89 90 91 92 93 94

Fr. Nut Sp. Pt. H. B. M. Sp. Fr. Nut H. B.

95 96 97 98 99 100

Fr. z. N. to Sp. Pt. Fr. Nut Sp. Pt. H. B.

101 102 103 104 105 106

N. Fr. Nut H. B. M. M. z. Sp. M. to Pt. Fr. Nut Sp. Pt. G. B. W. B.

107 108 109 110 111 112

Fr. z. N. to Sp. Pt. Fr. z. N. to Sp. Pt. Fr. z. N. to Sp. Pt.

113 114

z. to Fr. N. Fr. z. N. to Sp. Pt. z. to Fr. N.

Fr. z. N. to Sp. Pt. Fr. z. N. to Sp. Pt.

M.
Fr.
Nut

115 116 117 118 119 120 121 122

Detailed description: This block contains the first line of musical notation, measures 115 through 122. It features a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of eighth-note patterns with various articulations and slurs. Measure numbers are placed above and below the notes.

123 124 125 126 127 128

Detailed description: This block contains the second line of musical notation, measures 123 through 128. It continues the eighth-note patterns from the previous line, with slurs and articulations.

129 130 131 132 133 134

Detailed description: This block contains the third line of musical notation, measures 129 through 134. The patterns of eighth notes and slurs continue.

135 136 137 138 139 140

Detailed description: This block contains the fourth line of musical notation, measures 135 through 140. The musical texture remains consistent with the previous lines.

141 142 143 144 145 146

Detailed description: This block contains the fifth line of musical notation, measures 141 through 146. The notation includes slurs and articulations.

147 148 149 150 151 152

Detailed description: This block contains the sixth line of musical notation, measures 147 through 152. The patterns of eighth notes and slurs continue.

M.
153
spiccato
M.
spiccato
154
155

Detailed description: This block contains the seventh line of musical notation, measures 153 through 155. It features a change in articulation to 'spiccato' and includes a 'V' (accents) marking.

M.
156
157
M.
158
159
M.
160
161

Detailed description: This block contains the eighth line of musical notation, measures 156 through 161. It includes 'M.' (Molto) markings and continues the eighth-note patterns.

M.
162
sautillé
163
3 3 3 3
3 3 3 3
M.
164
sautillé
165
V
166
ricochet

Detailed description: This block contains the ninth line of musical notation, measures 162 through 166. It features 'sautillé' markings, triplets (indicated by '3'), and a 'ricochet' marking.

167
V
168
V
169
V
170

Detailed description: This block contains the tenth line of musical notation, measures 167 through 170. It includes 'V' (accents) markings and continues the eighth-note patterns.

