



T.C.
NİĞDE ÖMER HALİSDEMİR ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

İLHAN BARAN'IN 'ÇOCUK PARÇALARI' ESERİNİN ÖĞRENİLMESİNDE
KULLANILABİLECEK ANLAMLANDIRMA VE ÖRGÜTLEME
STRATEJİLERİNİN İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Oğuzhan ACIYAN

NİĞDE
Mayıs-2019



T.C.
NİĞDE ÖMER HALİSDEMİR ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

İLHAN BARAN'IN 'ÇOCUK PARÇALARI' ESERİNİN ÖĞRENİLMESİNDE
KULLANILABİLECEK ANLAMLANDIRMA VE ÖRGÜTLEME
STRATEJİLERİNİN İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Oğuzhan ACIYAN

Danışman
Doç. Dr. Mehtap AYDINER UYGUN

NİĞDE
Mayıs-2019

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “İlhan Baran’ın ‘Çocuk Parçaları’ Eserinin Öğrenilmesinde Kullanılabilecek Anlamlandırma ve Örgütlenme Stratejilerinin İncelenmesi” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ve akademik kurallar çerçevesinde tez yazım kılavuzuna uygun olarak tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

31/05/2019

Oğuzhan ACIYAN

ONAY SAYFASI

Doç. Dr. Mehtap AYDINER UYGUN danışmanlığında Oğuzhan ACIYAN tarafından hazırlanan “İlhan Baran’ın ‘Çocuk Parçaları’ Eserinin Öğrenilmesinde Kullanılabilecek Anlamlandırma ve Örgütlenme Stratejilerinin İncelenmesi” adlı bu çalışma Jürimiz tarafından Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

JÜRİ:

Üye (Danışman) : Doç. Dr. Mehtap AYDINER UYGUN

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Ali DELİKARA

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Özlem KILINÇER



ONAY :

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu’nun tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır./..../2019

Prof. Dr. Gökhan ÖZDEMİR
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu araştırma, piyano eğitimi repertuvarında önemli bir yeri bulunan İlhan Baran'ın 'Çocuk Parçaları' isimli eserinin öğrenilmesinde kullanılabilir çalışma ve öğrenme stratejilerinin incelenmesi amacıyla taşımaktadır. Araştırmanın İlhan Baran'ın 'Çocuk Parçaları' isimli piyano eseri üzerinde anlamlandırma ve örgütlenme stratejilerine ilişkin somut örnekleri sunması bakımından, bu eseri çalışacak öğrencilere ve öğretimde kullanacak piyano eğitimcilerine rehberlik edeceği düşünülmektedir. Araştırmanın ayrıca eser üzerinde örneklendirilen stratejilerin etkilerinin sınırdığı ileriki araştırmalara da kaynaklık edeceği umulmaktadır.

Ayrıca uzun yıllardır üzerimde emeği olan, bana birçok bilgi ve farklı bakış açıları kazandıran değerli hocam Doç. Dr. Mehtap Aydın Uygun'a bu çalışmada da rehberliğini, emeğini ve vaktini benden esirgmeden yardım ettiği için ona en içten duygularıyla teşekkür ederim.

Mayıs 2019
Oğuzhan ACIYAN

ÖZET

İLHAN BARAN'IN 'ÇOCUK PARÇALARI' ESERİNİN ÖĞRENİLMESİNDE KULLANILABİLECEK ANLAMLANDIRMA VE ÖRGÜTLEME STRATEJİLERİNİN İNCELENMESİ

ACIYAN, Oğuzhan

Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Mehtap AYDINER UYGUN

Mayıs-2019, 121 Sayfa

Bu araştırmanın amacı, İlhan Baran'ın 'Çocuk Parçaları' isimli solo piyano eserinin öğrenilmesinde kullanılabilir stratejilerinin incelenmesidir. Araştırma kapsamında bu eserde bulunan 9 parça anlamlandırma ve örgütleme stratejileri açısından incelenmiş ve bu eserler öğrenilirken kullanılabilir stratejiler örneklendirilmiştir. Araştırma nitel araştırma türünde desenlenmiştir. Stratejilere ilişkin örnekler oluşturulurken Aydın-Üygun ve Kılınçer (2017a, 2018a) tarafından geliştirilen Enstrümantal Müziği Çalışırken ve Öğrenirken Kullanılan Stratejiler Ölçeğinde yer alan anlamlandırma ve örgütleme stratejileri boyutlarındaki maddeler ölçüt alınmıştır. Araştırmada anlamlandırma ve örgütleme stratejilerine yönelik olarak parçaların tonu/modu/makamı, teknik ve müzikal öğeleri ile ritmik ve melodik yapıları analiz edilmiştir. Örgütleme stratejilerine yönelik olarak da parçaların melodi çizgileri hareket yönlerine göre gruplandırılarak grafikler halinde gösterilmiş, parçalarda bulunan ritmik ve melodik yapılar özetlenmiştir. Araştırma bir piyano eserinin çalışılması ve öğrenilmesine yönelik olarak stratejik bir bakış açısı getirmiştir. Araştırma sonucunda İlhan Baran'ın 'Çocuk Parçaları' isimli eserinin çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilir stratejilerine ilişkin bir kılavuz oluşmuştur. Bu eserde yer alan parçaların çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilir stratejilere ilişkin analizlerin, öğrenci ve eğitimcilere faydalı olacağı umulmaktadır. Bu çalışmayı izleyebilecek araştırmalarda, örneklendirilen stratejilerin etkililiğinin sınırdışı yeni araştırmalar tasarlanabilir.

Anahtar kelimeler: Piyano eğitimi, İlhan Baran, Çocuk Parçaları, öğrenme stratejileri, anlamlandırma stratejileri, örgütleme stratejileri.

ABSTRACT

EXAMINATION OF ELABORATION AND ORGANIZATION STRATEGIES THAT CAN BE USED IN THE LEARNING OF İLHAN BARAN’S “CHILDREN’S PIECES”

ACIYAN, Oğuzhan

Master’s Degree, Department of Fine Arts Education, Department of Music Education

Thesis Advisor: Assoc. Dr. Mehtap AYDINER UYGUN

May-2019, 121 Page

The purpose of this study is to examine the elaboration and organization strategies of İlhan Baran's solo piano piece titled “Children's Pieces”. As part of the study, the nine works in this piece were examined in terms of elaboration and organization strategies, and the strategies that can be used while learning these works were exemplified. The study was employed using the qualitative research design. While developing the examples related to the strategies, items found in the elaboration and organization strategies dimensions included in the Scale for Strategies Used during the Practice and Learning of Instrumental Music, developed by Aydiner-Uygun and Kılınçer (2017a, 2018a), were taken into consideration. In the study, with tone and mode, technical and musical elements, and rhythmic and melodic structures of the pieces were analyzed in terms of elaboration and organization strategies. In terms of organization strategies, the melody lines of the pieces were grouped according to their movement direction and presented as graphs, and the rhythmic and melodic structures found in the pieces were summarized. The study brought a strategic perspective to the practice and learning of a piano piece. At the end of the study, a guideline related to the elaboration and organization strategies that can be used during the practice and learning of İlhan Baran’s piece titled “Children’s Pieces” was developed. It is believed that the analyzes regarding the strategies that can be used in the practice and learning of the works found in this specific piece will be beneficial for students and educators. In future studies based on this present study, new studies in which the effectiveness of the exemplified strategies are tested can be designed.

Key words: Piano education, İlhan Baran, Children’s Pieces, Learning strategies, elaboration strategies, organization strategies.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET	v
ABSTRACT	v
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
TABLolar LİSTESİ.....	ix
BÖLÜM I	1
GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu	1
1.1.1. Araştırmanın Problem Cümlesi	6
1.1.2. Araştırmanın Alt Problemleri	6
1.2. Araştırmanın Amacı.....	6
1.3. Araştırmanın Önemi	7
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	7
1.5. Araştırmanın Sayıtları.....	7
BÖLÜM II.....	8
KAVRAMSAL ÇERÇEVE	8
2.1. Çalışma ve Öğrenme Stratejileri.....	8
2.2. Araştırma Kapsamına Alınan Çalışma ve Öğrenme Stratejileri.....	11
2.2.1. Anlamlandırma Stratejileri.....	11
2.2.2. Örgütlenme Stratejileri.....	12
BÖLÜM III	13
YÖNTEM.....	13
3.1. Araştırmanın Türü	13
3.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi	13
3.3. Veri Toplama Araçları.....	14
3.4. İşlem.....	15
3.5. Verilerin Analiz Edilmesi.....	16
BÖLÜM IV	17
BULGULAR VE YORUMLAR.....	17
BÖLÜM V	97
SONUÇ VE ÖNERİLER	97
KAYNAKLAR.....	100

EKLER.....	105
KİŞİSEL BİLGİLER.....	106



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Sessiz Sabah İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri.....	18
Şekil 2. Sessiz Sabah İsimli Parçanın a1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	21
Şekil 3. Sessiz Sabah İsimli Parçanın b1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	22
Şekil 4. Sessiz Sabah İsimli Parçanın b2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	22
Şekil 5. Sessiz Sabah İsimli Parçanın a2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	23
Şekil 6. Sessiz Sabah İsimli Parçada En Çok Kullanılan Ritmik Yapılar.....	24
Şekil 7. Sessiz Sabah İsimli Parçanın a1 ve a2 Cümlelerinde Tekrar Edilen Melodik Yapılar.....	24
Şekil 8. Sessiz Sabah İsimli Parçanın b1 ve b2 Cümlelerindeki Melodik Yapılar ile Tekrar Edilen Tekrar Edilen Ritmik Yapılar	25
Şekil 9. Kırdan Oyun İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri.....	27
Şekil 10. Kırdan Oyun İsimli Parçanın Giriş Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği.....	31
Şekil 11. Kırdan Oyun İsimli Parçanın a1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	31
Şekil 12. Kırdan Oyun İsimli Parçanın a2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	32
Şekil 13. Kırdan Oyun İsimli Parçanın Köprü Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği.....	33
Şekil 14. Kırdan Oyun İsimli Parçanın a2 Cümlesi ve Bitirmelik Bölümlerinin Hareket Yönleri Grafiği.....	33
Şekil 15. Kırdan Oyun İsimli Parçanın Giriş Bölümünde Kullanılan Ritmik Yapı.....	34
Şekil 16. Kırdan Oyun İsimli Parçanın a1 ve a2 Cümlelerindeki Eşlik Partisyonunda Görülen Ritmik Yapı.....	34
Şekil 17. Kırdan Oyun İsimli Parçanın a1 ve a2 Cümlelerinin İlk 2 Ölçülerindeki Tema Partisyonunda Görülen Ritmik Yapı.....	35
Şekil 18. Kırdan Oyun İsimli Parçanın a1 ve a2 Cümlelerinin Son 2 Ölçülerinde Tema Partisyonunda Görülen Ritmik Yapı.....	35
Şekil 19. Kırdan Oyun İsimli Parçanın Köprü Bölümünde Bulunan Ritmik Yapı.....	35
Şekil 20. Kırdan Oyun İsimli Parçada Tekrarlanan İlk Melodik Yapı.....	36
Şekil 21. Kırdan Oyun İsimli Parçada Tekrarlanan İkinci Melodik Yapı.....	36
Şekil 22. Kırdan Oyun İsimli Parçada Tekrarlanan Üçüncü Melodik Yapı.....	37

Şekil 23. Kırdan Oyun İsimli Parçada Tekrarlandığı Tespit Edilen Dördüncü Melodik Yapı.....	37
Şekil 24. Ağır Zeybek İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri.....	38
Şekil 25. Ağır Zeybek İsimli Parçanın a1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	41
Şekil 26. Ağır Zeybek İsimli Parçanın a2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	42
Şekil 27. Ağır Zeybek İsimli Parçanın b1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	42
Şekil 28. Ağır Zeybek İsimli Parçanın b2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	43
Şekil 29. Ağır Zeybek İsimli Parçanın Bitirmelik Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği.....	43
Şekil 30. Ağır Zeybek İsimli Parçada En Çok Kullanılan Ritmik Yapılar.....	44
Şekil 31. Ağır Zeybek İsimli Parçanın Notaları Üzerinde En Çok Kullanılan Ritmik Yapılar.....	45
Şekil 32. Ağır Zeybek İsimli Parçaya Hâkim Olan a ve b Melodik Yapıları.....	46
Şekil 33. Anadolu Çocuk Ezgisi İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri.....	48
Şekil 34. Anadolu Çocuk Ezgisi İsimli Parçanın Giriş Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği.....	51
Şekil 35. Anadolu Çocuk Ezgisi İsimli Parçanın a1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	51
Şekil 36. Anadolu Çocuk Ezgisi İsimli Parçanın Köprü Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği.....	52
Şekil 37. Anadolu Çocuk Ezgisi İsimli Parçanın a2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	53
Şekil 38. Anadolu Çocuk Ezgisi İsimli Parçanın a3 Cümlesinin ve Bitirmelik Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği.....	53
Şekil 39. Anadolu Çocuk Ezgisi İsimli Parçanın Giriş ve a1 Cümlelerinin Eşlik Partisinde Bulunan Ritmik Yapı.....	54
Şekil 40. Anadolu Çocuk Ezgisi İsimli Parçanın a3 Cümlesinin Eşlik Partisinde Bulunan Ritmik Yapı.....	54
Şekil 41. Anadolu Çocuk Ezgisi İsimli Parçanın a Cümlelerinde En Çok Bulunan Ritmik Yapı.....	55
Şekil 42. Anadolu Çocuk Ezgisi İsimli Parçanın a Cümlelerinin İlk Motifinde Bulunan Melodik Yapı.....	55

Şekil 43. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçanın a Cümlelerindeki İkinci ve Üçüncü Motifleri Oluşturan Melodik Yapı.....	56
Şekil 44. Uzun Hava ve Kırık Hava İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri.....	58
Şekil 45. Uzun Hava ve Kırık Hava İsimli Parçanın a1 Cümlesinin Yönleri Grafiği.....	60
Şekil 46. Uzun Hava ve Kırık Hava İsimli Parçanın b1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	61
Şekil 47. Uzun Hava ve Kırık Hava İsimli Parçanın a2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	61
Şekil 48. Uzun Hava ve Kırık Hava İsimli Parçanın b2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	62
Şekil 49. Uzun Hava ve Kırık Hava İsimli Parçanın a Cümlelerinde Bulunan İlk Ritmik ve Melodik Yapı.....	63
Şekil 50. Uzun Hava ve Kırık Hava İsimli Parçanın a Cümlelerinde Bulunan İkinci Ritmik ve Melodik Yapı.....	63
Şekil 51. Uzun Hava ve Kırık Hava İsimli Parçanın b Cümlelerinde En Çok Bulunan Ritmik ve Melodik Yapı.....	64
Şekil 52. Ege Şarkısı İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri.....	65
Şekil 53. Ege Şarkısı İsimli Parçanın Giriş Bölümünün Yönleri Grafiği.....	68
Şekil 54. Ege Şarkısı İsimli Parçanın a1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	68
Şekil 55. Ege Şarkısı İsimli Parçanın a2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	69
Şekil 56. Ege Şarkısı İsimli Parçanın b1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	70
Şekil 57. Ege Şarkısı İsimli Parçanın b2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	70
Şekil 58. Ege Şarkısı İsimli Parçanın a3 Cümlesinin ve Bitirmelik Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği.....	71
Şekil 59. Ege Şarkısı İsimli Parçada En Çok Bulunan Ritmik Yapı.....	72
Şekil 60. Ege Şarkısı İsimli Parçanın a Cümlelerinde Bulunan Melodik Yapı.....	72
Şekil 61. Ege Şarkısı İsimli Parçanın b Cümlelerinde Bulunan Melodik Yapı.....	72
Şekil 62. Kedinin Oyunu İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri.....	74
Şekil 63. Kedinin Oyunu İsimli Parçanın a1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	77
Şekil 64. Kedinin Oyunu İsimli Parçanın Köprü Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği.....	77

Şekil 65. Kedinin Oyunu İsimli Parçanın a2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	78
Şekil 66. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçanın Eşlik Partisyonunda Görülen Ritmik Yapının Varyasyonları.....	79
Şekil 67. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçayı Oluşturan Ana Motifin İlk Ölçüsündeki Melodik Yapı ve Varyasyonları.....	79
Şekil 68. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçanın Ana Motifinin İkinci Ölçüsündeki Melodik Yapı.....	80
Şekil 69. “Ninni” İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri.....	81
Şekil 70. “Ninni” İsimli Parçanın Giriş Bölümü ve a1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	84
Şekil 71. “Ninni” İsimli Parçanın a2 Cümlesi ve Bitirmelik Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği.....	84
Şekil 72. “Ninni” İsimli Parçada Sağ El Notalarının Tamamında Görülen Ritmik Yapı.....	85
Şekil 73. “Ninni” İsimli Parçanın Sol El Notalarının Tamamında Görülen Ritmik Yapı.....	85
Şekil 74. “Ninni” İsimli Parçada Sağ Elde Bulunan Ostinato Yapı.....	86
Şekil 75. “Ninni” İsimli Parçada Sol Elde Bulunan Ostinato Yapı.....	86
Şekil 76. “Bağlamacı” İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri.....	88
Şekil 77. “Bağlamacı” İsimli Parçanın a1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği.....	92
Şekil 78. “Bağlamacı” İsimli Parçanın b1 ve b2 Cümlelerinin Hareket Yönleri Grafiği.....	93
Şekil 79. “Bağlamacı” İsimli Parçanın Köprü Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği.....	93
Şekil 80. “Bağlamacı” İsimli Parçanın b1, b2 Cümleleri ile Bitirmelik Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği.....	94
Şekil 81. “Bağlamacı” İsimli Parçanın 9/8’lik Ölçülerinde En Çok Kullanılan Ritmik Yapı.....	95
Şekil 82. “Bağlamacı” İsimli Parçanın 5/8’lik Ölçülerinde En Çok Kullanılan Ritmik Yapı.....	95
Şekil 83. “Bağlamacı” İsimli Parçanın 9/8’lik Ölçülerinde En Çok Kullanılan Melodik Yapı.....	95

Şekil 84. “Bağlamacı” İsimli Parçanın 5/8’lik Ölçülerinde En Çok Kullanılan Melodik Yapı.....96



TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. Sessiz Sabah İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri	19
Tablo 2. Kırdada Oyun İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri	28
Tablo 3. Ağır Zeybek İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri	39
Tablo 4. Anadolu Çocuk Ezgisi İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri	49
Tablo 5. Uzun Hava ve Kırık Hava İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri	58
Tablo 6. Ege Şarkısı İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri	66
Tablo 7. Kedinin Oyunu İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri	75
Tablo 8. Ninni İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri	82
Tablo 9. Bağlamacı İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri	89

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu bölümde, araştırmanın problem durumu ile araştırmanın amacı, önemi, sınırlılık ve sayıtları açıklanmıştır.

1.1. Problem Durumu

Piyano eğitimi bireye piyano öğrenimi için gerekli olan teknik ve müzikal davranışların kazandırılması, kazandırılan teknik ve müzikal davranışların geliştirilmesi ve giderek yetkinleştirilmesi sürecidir. Bu süreç, piyano eğitiminin başlangıç basamaklarından ilerleyen basamaklara doğru yoğunlaşan ve giderek karmaşıklaşan bir yapıya bürünür. Piyano dersleri tekniğe çalışma, yeni bir müzik eserine çalışma, eskiden çalışılmış olan bir müzik eserini yeniden ele alarak hatırlama ve deşifre çalışmalarını kapsayacak şekilde sürdürülür. Bu çalışmalarda öğrencinin piyanoya ilişkin teknik/müzikal bilgi, beceri ve davranışları kazanarak olağanüstü çeşitlilikteki piyano repertuarını tanıması amaçlanır. Piyano derslerinin hedeflerine ulaşma düzeyi, öğrencinin ders kapsamındaki repertuarı performansındaki başarı düzeyiyle ölçülür. Öğrencinin piyano repertuarını performansındaki başarısı, bu repertuarı çalışma ve öğrenme sürecindeki başarısıyla ilişkilidir. Öğrencinin piyano repertuarını etkili ve verimli bir şekilde öğrenebilmesi ise ona yardımcı olacak birtakım stratejilerin bilgisine sahip olmasıyla mümkündür.

Stratejiler, öğrencilerin piyano repertuarını çalışırken ve öğrenirken karşılaştıkları güçlükleri aşmak için kullanabilecekleri anahtarlardır. Her öğrencinin piyano çalışmasında karşısına çıkan bir güçlüğü aşmak için kendi kendine keşfettiği ya da öğretmeninden öğrendiği çalışma ve öğrenme stratejileri vardır. Bu süreçte,

özellikle yüksek düzeyde başarı gösteren öğrencilerin bu stratejileri sistemli bir şekilde kullanabildikleri gözlenmektedir. Nitekim Nielsen yaptığı deneysel çalışmada üst düzey başarı sergileyen iki öğrencinin çalışma süreçlerini gözlemlemiş ve öğrencilerin eserlerinde karşılaştıkları zorlukları aşmak ve bütünlüğü sağlamak için kendiliğinden öğrenme stratejilerini planlı ve sistemli biçimde kullandıkları sonucuna ulaşmıştır (Nielsen, 1999, 275). Öyle görünmektedir ki başarılı öğrenenler aynı zamanda stratejiktirler. Stratejilerin bilinçli bir şekilde kullanımı öğrencilerin enstrümanları ile ilgili bilgi ve performans düzeyleri üzerinde önemli etkilere sahiptir. İlgili çalışmalar bu düşüncüyü doğrulamaktadır. Yokuş (2009), programlı şekilde uygulanan öğrenme stratejilerinin kullanılmasına yönelik etkinliklerin, öğrencilerin piyano dersindeki bilgi ve performans düzeylerini olumlu yönde etkilediğini belirlemiştir. Enstrümanlarındaki yeni eserler üzerinde çalışma ve öğrenme stratejilerini sistemli şekilde kullanan öğrenciler, günümüzün olmazsa olmazı “öğrenmeyi öğrenme” yetisinin müzik öğrenimindeki karşılığını yakalamış demektir. Bu durum, öğrencilerin çalışma ve öğrenme stratejilerini öğrenmelerine yönelik uygulamaları önemli hale getirmektedir.

Piyano öğrenimi sürecinde üst düzey başarı gösteren öğrenciler, çalışma ve öğrenme stratejilerini sistemli bir şekilde kullanırlarken, öğrencilerin büyük çoğunluğunda gözlemlenen tablo farklılık göstermektedir. Öğrencilerin piyano çalışma süreçleri gözlemlendiğinde kullandıkları stratejilerin kısıtlı olduğu ve parçaların bir bölümünün ya da tamamının çok sayıda yinelenmesine dayanan yineleme stratejileri dışındaki stratejileri kullanmadıkları ya da kısıtlı olarak kullandıkları fark edilmektedir. Nitekim çalışma ve öğrenme stratejileriyle ilgili olarak yapılan çalışmalarda, öğrencilerin enstrüman çalışma süreçlerinde çoğunlukla “yineleme stratejilerini” diğer çalışma ve öğrenme stratejilerine göre daha yüksek düzeyde kullandıkları belirlenmiştir (Örneğin; Aydın-Uygun ve Kılınçer, 2012a, b; 2017b, c, d; 2018b; Gruson, 1988; Kılınçer, 2013; Kılınçer ve Aydın-Uygun; 2013; 2017; Leon-Guerrero, 2008). Elbette ki yineleme stratejileri müzisyenlerin vazgeçemeyecekleri stratejilerdir. Ancak sadece yineleme stratejilerinin kullanımına dayalı olarak sürdürülen piyano çalışma süreci, öğrenmeyi hedeflenen düzeye

getiremeyebilir. Hedeflenen öğrenme düzeyine ulaşılabilmesi eserlerdeki teknik/müzikal yapılar arasında derinlemesine bağlar kurmayı sağlayabilecek anlamlandırma, örgütleme gibi stratejilerin işe koşulmasını gerektirir.

Anlamlandırma ve örgütleme stratejilerinin kullanımı eserlerin derinlemesine analiz edilerek benzer/farklı yapılarının ayırt edilmesini ve bu yapılar arasında hiyerarşik ilişkilerin kurulmasını sağlar. Pek çok piyano eğitimcisi, piyanist ve bestecinin sözleri bu stratejilerin önemini ortaya koyar. Örneğin piyano eğitimcisi Ercan (2008, 41) anlamlandırma stratejilerinin kullanımıyla ilgili olarak; öğrencinin yeni öğrenilecek bir parçayı çalışmaya başlamadan önce analizini yapmasının ve önemli noktaları not etmesinin gerektiğini belirtmiştir. Ünlü besteci Robert Schumann'ın genç müzisyenlere öğütlerinde geçen “Armoni kurallarını erken öğreniniz”, “Müzik teorisi, şifreli bas, kontrpuan gibi şeylerden ürkmeyiniz. Onlarla dost olunuz, karşılığında dostluk göreceksiniz” ve “Bir eserin ruhunu ancak onun formunu anladıktan sonra kavrayacaksınız” (Fenmen, 1947, 128-133; Say, 2010, 280-281) gibi sözleri enstrüman çalışma sürecinin yinelemenin ötesinde pek çok stratejinin kullanımını gerektirdiğine vurgu yapmaktadır.

Ülkemizin dünyada tanınan en önemli besteci ve piyanistlerinden olan Fazıl Say'ın (2012) sosyal medyada paylaştığı metinden alınan küçük bir kesitte de yine anlamlandırma ve örgütleme stratejilerine dikkat çekilmiştir. Say bu paylaşımında şunları yazmıştır:

“Çalınan parçaları hep analiz etmeli, analiz düşünsel dünyadır, müzik ve matematik ilişkisinin salt halidir, sağlam anlaşılmamış bir eseri ellerimize, nefesimize sağlam çaldırtamayız, analizi derin ve yavaş yapmalı, her sesin ait olduğu yeri iyi anlamalı, armoni olarak, form olarak, motif yapısı olarak (ben renkli kalemler kullanırım analizlerimde) kendinize zaman ayırın, bir enstrümanı çalmak değildir mesele, mesele müzik yapmaktır, mesele bir müzik parçasındaki tüm duygu ve düşünceleri

aktarabilmektir, burada enstrüman çalmak ikinci konudur”

(Say, 2012).

Hal böyle iken yapılan araştırmalarda, günümüzde piyano öğrenen bireylerin, sadece notayı okuyup, mümkün olan en kısa sürede ezberleyip, daha sonra da unutma süreci yaşadıkları ve bir daha aynı parçayı çalmakta zorlandıkları gözlemlenmiş, “Armoni” ve “Müzik Biçimleri” gibi önemli teorik derslerin, piyano eğitimiyle birleştiremedikleri görülmüştür (Kaleli, 2018). Oysa teorik derslerin özellikle de “Armoni” dersinde öğrenilen bilgilerin piyano dersi başarısı üzerindeki pozitif etkilerine dikkat çeken birçok çalışma mevcuttur (Bağçeci, 2003; Çevik, 2007; Gün ve Demirtaş, 2016; Odabaş, 2018). Teorik bilgiler öğrenildiğinde öğrencilerin eserler üzerinde daha doğru ve ayrıntılı müzikal analizler yapabilmeleri sağlanabilir. Bu sayede öğrencilerin piyanoda çaldıkları eser, eşlik veya etüt her ne olursa daha etkili ve derin öğrenmeler gerçekleşebilir. Yapılan araştırmaların sonuçları da özellikle anlamlandırma (Örneğin; Akın, 2007; Özer, 2010) ve örgütleme (Örneğin; Ertem, 2003) stratejileri kullanımlarının öğrencilerin enstrümanlarındaki performanslarını olumlu yönde etkilediği yönündedir.

Enstrüman öğreniminde stratejilerin stratejik önemi, bu stratejilerin kullanımlarını somutlaştıran çalışmalara ihtiyaç doğurmaktadır. Ancak buna karşın stratejilerin ne şekilde uygulanacağına dair rehberlik edebilecek çalışma sayısı kısıtlıdır. H. Yokuş ve T. Yokuş’un “Müzik ve Çalgı Öğrenimi İçin Strateji Rehberi 1” adlı kitapları (2010) bu konuyu kapsamlıca ele alan bir çalışmadır. Söz konusu çalışma önemli olmasının yanında örneklerini evrensel piyano edebiyatından almış olup (neredeyse tüm örnekler Batılı bestecilere aittir), örnek olarak seçilen eserlerin tamamını kullanmamayı tercih edip eserlerden hedefe yönelik kesitler alınarak stratejiler örneklendirilmiştir. Bu bakımdan mevcut araştırma kapsamında stratejilere ilişkin örnekler oluşturulurken bir eserdeki bütün parçaların hedeflenmesinin - bütüncül bir bakış açısı sağlayacağından- daha işlevsel olabileceği düşünülmüştür.

Bu araştırma kapsamında anlamlandırma ve örgütleme stratejilerine ilişkin örneklerin Çağdaş Türk Müziği piyano repertuarından seçilen bir örnek üzerinde oluşturulması hedeflenmiştir. Çünkü öğrencilerin kendine has renkli ritmik ve melodik duyuları olan Çağdaş Türk Müziği piyano eserlerini çalmaları makam dizilerini öğrenmelerini, Çağdaş Türk Müziği kültürünün tanınması ve devamlılığının sağlanması açısından önemlidir (Aydiner ve Albuz, 2009, 354; Bulut, 2002). Piyano eğitiminde Türk eserlerinin kullanımlarının kısıtlı olduğu ilgili çalışma incelendiğinde fark edilmektedir (Aydiner ve Albuz, 2009, 355). Bu nedenle Çağdaş Türk piyano müziği üzerine yapılacak bir çalışmanın, daha anlamlı olacağı düşünülmüştür. İlhan Baran'ın piyano eserlerini basamaklandırılan birçok çalışma bulunmaktadır (Aydinoğlu, 2014; Gökbudak, 2013, 17, 23; Pamir, 1984, 202, 207). Ayrıca Aydiner ve Albuz'un (2009, 368) çeşitli üniversitelerin lisans 1 ve 2 düzeylerinde yaptıkları çalışmada İlhan Baran'ın 'Çocuk Parçaları' isimli solo piyano eseri sıklıkla seslendirilen eserler arasında yer almaktadır. Bunun yanı sıra İlhan Baran'ın 'Çocuk Parçaları' isimli eserinde yer alan parçaların, Aydınoğlu'nun (2014) Çağdaş Türk bestecilerinin piyano eserlerini sekiz seviyede basamaklandığı çalışmasında ikinci seviyeden beşinci seviyeye kadar (başlangıç 2, başlangıç 3, orta 1, orta 2) parçaları içerdiği de görülmüştür. Bunun anlamı strateji örneklerinin farklı düzeylerdeki parçalara göre çeşitlendirilerek, zenginleştirilebilmesidir. Bu bakımdan mevcut çalışma kapsamında çalışma ve öğrenme stratejileriyle ilgili örneklendirmenin İlhan Baran'ın 'Çocuk Parçaları' isimli eseri üzerinde gerçekleştirilmesine karar verilmiştir.

Buraya kadar bahsedilenlere dayalı olarak oluşturulan araştırmanın problem cümlesi ve alt problemleri aşağıda sunulmuştur.

1.1.1. Araştırmanın Problem Cümlesi

İlhan Baran'ın 'Çocuk Parçaları' isimli solo piyano eserinin çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilir anlamlandırma ve örgütlenme stratejileri hangileridir?

1.1.2. Araştırmanın Alt Problemleri

✓ İlhan Baran'ın 'Çocuk Parçaları' isimli solo piyano eserinin çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilir *anlamlandırma stratejilerine* yönelik olarak:

- Parçaların tonu/modu/makamı ve müzik cümleleri nasıldır?
- Parçaların teknik ve müzikal özellikleri nasıldır?
- Parçaların ritmik ve melodik yapıları nasıldır?

✓ İlhan Baran'ın 'Çocuk Parçaları' isimli solo piyano eserinin çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilir *örgütlenme stratejilerine* yönelik olarak:

- Parçaların melodi çizgileri hareket yönlerine göre nasıl bir grafik oluşturmaktadır?
- Parçaların ritmik yapılarının özetleri nasıldır?
- Parçaların melodik yapılarının özetleri nasıldır?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; İlhan Baran'ın 'Çocuk Parçaları' isimli solo piyano eserinin çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilir anlamlandırma ve örgütlenme stratejilerinin incelenmesidir. Araştırma kapsamında bu eserde bulunan 9 parça anlamlandırma ve örgütlenme stratejileri açısından incelenmiş ve bu eserin öğrenilmesinde kullanılabilir stratejiler örneklendirilmiştir. Araştırmada anlamlandırma ve örgütlenme stratejilerine yönelik olarak parçaların tonu/modu/makamı, teknik ve müzikal öğeleri ile ritmik ve melodik yapıları analiz edilmiştir. Örgütlenme stratejilerine yönelik olarak da parçaların melodi çizgilerinin hareket yönlerine göre grafikleri oluşturulmuş, parçalarda bulunan ritmik ve melodik yapılar özetlenmiştir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, İlhan Baran'ın 'Çocuk Parçaları' isimli solo piyano eserinin çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilir anlamlandırma ve örgütlenme stratejilerine ilişkin bir kılavuz işlevi görmesi bakımından önem taşımaktadır. Araştırma, bu eserde yer alan parçaların çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilir stratejilere ilişkin somut örnekleri sunması ve bu yönüyle öğrenci ve eğitimciler için fayda sağlaması bakımından önemlidir. Araştırma ayrıca kendisini izleyebilecek stratejilere yönelik deneysel araştırmalardaki öğretim uygulamalarının temellendirilmesi açısından da önem taşımaktadır.

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, piyano eğitimi repertuarında önemli bir yeri bulunan İlhan Baran'ın 'Çocuk Parçaları' isimli piyano eseriyle sınırlıdır. Araştırma, bu eserin çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilir stratejilerden anlamlandırma ve örgütlenme stratejilerinin kullanımlarına yönelik örneklerle de sınırlı tutulmuştur. Araştırma kapsamında örneklendirilen stratejilerin etkililikleri öğrenciler üzerinde test edilmemiş, bu bakımdan somut gözlemsel verilere ulaşılmamıştır. Araştırmanın bu açıdan da sınırlılıklarının bulunduğu ve ileride bu stratejilerin etkililiklerinin sınırlılığı yeni araştırmaların yapılmasının, bu araştırmada elde edilen sonuçları destekleyeceği söylenebilir.

1.5. Araştırmanın Sayıltıları

Bu araştırmada, İlhan Baran'ın 'Çocuk Parçaları' isimli solo piyano eserinin Sun Yayınevi'nce oluşturulan edisyonundaki parçalar üzerinde bulunan teknik/müzikal işaret ve terimlerin, bestecinin bu eseri oluşturduğundaki aslına uygun olduğu sayılıştısından hareket edilmiştir.

BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde, araştırmanın kavramsal çerçevesini oluşturan çalışma ve öğrenme stratejilerinden bahsedilmiş ve İlhan Baran'ın 'Çocuk Parçaları' isimli solo piyano eserinin incelenmesinde ölçüt alınan anlamlandırma ve örgütlenme stratejileri tanıtılmıştır.

2.1. Çalışma ve Öğrenme Stratejileri

Çalışma ve öğrenme stratejileri öğrencinin gerçekleştirdiği, onun kodlama sürecini etkileme niyeti taşıyan davranışlar ve düşünceler olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla herhangi bir öğrenme stratejisinin amacı öğrencinin yeni bilgiyi seçme, edinme, organize etme ya da birleştirme şeklini etkilemek olabilir (Weinstein ve Mayer, 1983, 1). Stratejiler öğrencilerin çalışırken, çalışma süreçlerini planlarken ve öğrenirken karşılaştıkları güçlükleri aşmaları konusunda oldukça etkilidir. Öğrenciler çalışma ve öğrenme stratejileri sayesinde başarı düzeylerini yükselttiklerinde, öğrenme süreçlerine motivasyon düzeylerini artırmış olarak devam edebilirler. Öğrencilerin geniş bir strateji repertuvarına sahip olmaları, onların karşılaştıkları yeni bilgiye en uygun strateji ile konuya yaklaşmaları açısından faydalıdır. Nitekim ilgili araştırmaların sonuçları da başarılı öğrencilerin başarısız öğrencilerden daha fazla, daha çeşitli ve daha iyi öğrenme stratejileri kullandıkları yönündedir. (Chung, 2006; Sikes, 2013; Şimşek ve Balaban, 2010). Bahsedilenlerden yola çıkılarak öğrencilere öğrenme stratejilerinin kullanımlarının öğretilmesinin onların etkili çalışmalarını, başarıya ulaşmalarını ve öğrenme süreçlerine içsel şekilde motive olmalarını

sağlayacağı söylenebilir. Peki, öğrencilere öğretilebilecek çalışma ve öğrenme stratejileri hangileridir?

Çalışma ve öğrenme stratejileri farklı araştırmacılar tarafından farklı şekillerde sınıflandırılmıştır. Bu araştırma, Aydın-Üygun ve Kılınçer'in çalışma ve öğrenme stratejileriyle ilgili çalışmalarındaki sınıflandırma üzerine kurgulanmıştır. Mevcut araştırmadaki eser analizine ölçüt oluşturan bu strateji sınıflandırmasına göre araştırmacılar (Aydın-Üygun ve Kılınçer, 2017a, 2018a) çalışma ve öğrenme stratejilerini dikkat, yineleme, anlamlandırma, ekmeleme, örgütleme ve anlamayı izleme stratejileri başlıkları altında incelemişlerdir. Enstrümantal müziği çalışırken ve öğrenirken kullanılan stratejileri belirlemeyi amaçlayan söz konusu çalışmadaki (Aydın-Üygun ve Kılınçer, 2017a, 2018a) sınıflandırmada ise Weinstein ve Mayer'in (1983) bilişsel stratejileri sınıflandırırken kullandıkları isimlendirmeler esas alınmıştır. Aşağıda bu stratejilerden kısaca bahsedilerek, müzik alanında ne şekilde kullanılabilirleri örneklendirilmiştir.

Dikkat stratejileri; bireylerin öğrenmeyi hedefledikleri bilgi veya davranışlara odaklanmalarını sağlayan taktikleri kapsamaktadır. Bu stratejiler, nota üzerine işaretler konularak müziğe dikkat çekilmesini sağlarlar. Örneğin; öğrencinin çalıştığı eserin notasında bulunan hız terimini çember içine alarak işaretlemesi bir dikkat stratejisidir. Dikkat stratejileri, zihnin öğrenme üzerine odaklaşmasını sağlayan önemli stratejilerdir. Ancak bir müzik eserini öğrenme, daha farklı stratejilerin kullanımlarını gerektirir. Bu stratejilerden biri müzisyenlerin en çok kullandıkları yineleme stratejileridir. Yineleme stratejileri öğrenmenin derinleşmesi ve kalıcılığının sağlanması amacıyla yapılabilecek, bütünü ya da parçaların yeterli sayıda yinelenmesi esasına dayalıdır. Yineleme enstrüman üzerinde yapılabileceği gibi zihinden yineleme şeklinde de yapılabilir. Yineleme stratejileri de bir müzik eserinin tam anlamıyla öğrenilmesinde yeterli olmayabilir. Bu stratejilerin daha karmaşık olan anlamlandırma, ekmeleme ve örgütleme gibi stratejilerle birlikte kullanımı öğrenmeyi daha etkin kılabilir.

Anlamlandırma stratejileri; yeni, aşına olunan bilgi ile var olan öğrenilmiş bilgi arasında bir bağlantı oluşturarak yeni bilgiyi daha anlamlı hale getirmektedir (Weinstein, 1977). Bir müzik eseri üzerinde düşünüldüğünde bu stratejiler, önceden öğrenilmiş müzik ile yeni öğrenilen müzik arasında bağlantılar oluşturulmasını sağlar. Anlamlandırma ile çoğu zaman birlikte kullanılan örgütleme stratejileri, bilginin farklı şekillere dönüştürülmesini ve parçalar arasında ilişki oluşturan grafiksel bir sistem geliştirilmesini içerir (Kılınçer, 2013). Ekleme stratejileri de soyut bir kavramla ilgili zihinde bir imge oluşturma ya da bu kavrama yönelik bir hikâye oluşturma şeklinde uygulanan ve böylelikle soyut kavramların somutlaştırılmasını sağlayabilen stratejilerdir. Bu stratejiler de müzik eserinin öğrenilmesinde soyut olan teknik/müziksel unsurların somutlaştırılmasına yönelik görsel imgeler tasarlanması ya da müzikteki anlama ilişkin bir hikâye oluşturulması şeklinde kullanılabilir (Aydiner-Uygun ve Kılınçer, 2017a, 2018a). Bütün bu stratejilerin kullanılması neticesinde öğrenmenin istenilen şekilde olup olmadığının denetlenmesi de gereklidir. Bu durum başka bir stratejinin bilgisine ihtiyaç doğurur. Bu stratejiler ise anlamayı izleme stratejileridir. “Anlamayı izleme stratejileri; öğrencilerin neyi, niçin ve hangi hızda öğrenmeleri gerektiğine doğru bir şekilde karar verebilmelerini, öğrenme sırasında ortaya çıkan faktörleri nasıl kontrol ve takip etmeleri gerektiğini denetlemelerini sağlayan stratejilerdir” (Kılınçer, 2013).

Mevcut araştırmada yukarıda bahsedilen stratejilerden anlamlandırma ve örgütleme stratejilerinin eser üzerinde gösterimlerinin yapılarak somutlaştırılması hedeflenmiştir. Araştırmada anlamlandırma ve örgütleme stratejilerinin seçilme nedeni, bu stratejilere ilişkin örneklerin nota üzerinde ya da notadan yola çıkılarak nesnel bir şekilde gösterilebileceğinin düşünülmesindedir. Araştırma kapsamında dikkat stratejilerine ise –anlamlandırma ve örgütleme stratejilerinin kullanımı dikkat stratejisinin doğal olarak işe koşulmasını gerektirdiğinden- örtük olarak yer verilmiştir. Araştırma kapsamına dâhil edilmeyen stratejiler yineleme, ekleme ve

anlamayı izleme stratejileridir. Yineleme stratejisinin kullanımı eserin cümleleri, periyotları üzerindeki yinelemelerle gerçekleştirilir. Eserin sürekli olarak baştan sona yinelenmesi ise sağlam bir temele oturmuş bir yoruma ulaşmayı sağlamada yetersiz kalır. Yineleme stratejilerinin eser üzerinde gösterimleri somut bulunmadığından araştırma kapsamına alınmamıştır. Ekleme stratejileri de eserdeki müzikal ifadeye ilişkin bir hikaye oluşturulması gibi metaforik bir anlam içerdiğinden ve her bireye göre bu hikaye farklı bir şekilde kurgulanabileceğinden araştırma kapsamı dışında tutulmuştur. Anlamayı izleme stratejilerinin araştırmada yer almama sebebi ise bu stratejilerin kapsamının, diğer stratejileri bilmenin ve uygulamanın ötesinde tümünü denetlemek anlamına gelmesinden kaynaklanır. Bu bakımdan bu stratejilerin de eser üzerinde somut bir şekilde gösterimleri mümkün değildir. Aşağıda araştırma kapsamına alınan anlamlandırma ve örgütleme stratejileri kısaca tanıtılmıştır.

2.2. Araştırma Kapsamına Alınan Çalışma ve Öğrenme Stratejileri

2.2.1. Anlamlandırma Stratejileri

Rohwer anlamlandırma stratejilerini eski ve yeni bilgiler arasındaki bağlantıları kullanarak öğrencinin bilgiyi anlamlı hale getirmek için sembolik bir yapı oluşturması olarak açıklar (Rohwer, 1970'ten akt. Weinstein, 1977). Başka bir ifadeyle anlamlandırma stratejileri var olan bilgi ile öğrenmekte olunan bilgi arasında ilişkiler kurarak yeni bilgiyi anlamlı hale getiren stratejilerdir. Öğrenmekte olduğumuz bilgiyle öğrendiğimiz bilgi arasında bağıntılar kurmanın benzerlikler oluşturma, yorumlama, kendi kelimelerle özetleme, bilgiyi farklı şekillerde sunma, yeni edinilen bilgiyi uygulama, var olan bilgiyle ilişkilendirme, benzerlik ve karşılaştırma metotları kullanma, anlam ve sonuç çıkarma gibi birçok yolu mevcuttur. Anlamlandırma stratejileriyle kurulan kişiye özel anlamlı bağlar, öğrenci için bilginin hatırlanacak derecede önemli olduğuna bir işaret olup, gelecekte de bilginin hatırlanmasını sağlar (Weinstein, Ridley, Dahl ve Weber, 1989).

Bir mzk eserinin çalışılmasında ve öğrenilmesinde işe koşulabilecek anlamlandırma stratejileri eserin tonu/modu/makamı, mzk cmleri, teknik ve müzikal öğeleri ile ritmik ve melodik özellikleri arasındaki benzerlik ve farklılık ilişkilerinin kurulmasıdır. Bu ilişkilerin kurulabilmesi, eserdeki bu yapıların analizleriyle mümkün olabilir. Öğrenciler çalıştıkları eserdeki bu yapıları analiz ettiklerinde, eseri içselleştirerek daha kalıcı öğrenmeler sağlayabilirler.

2.2.2. Örgütleme Stratejileri

Örgütleme stratejileri uygun bilgiyi seçmede ve ayrıca öğrenilecek bilgi arasında ilişkiler kurmada öğrenciye yardımcı olmaktadır. Örgütleme stratejilerinin örnekleri şemalara ayırma, taslağını çıkarma ve okuma metnindeki ana fikirleri seçmeyi içermektedir (Pintrich, Smith, Garcia, McKeachie, 1991). Örgütleme stratejileri sunulan metni yapılandırma ve gözden geçirme aktivitelerini içermektedir. Öğrenci içeriğin yapısını uygun olarak görmez ve alternatif bir yapı oluşturur. Taslak ıkarma, tablo oluşturma, sınıflama, tekrar gruplama, parçaları birleştirme, kavram haritaları oluşturma, farklı şekilde listeleme bu kategorideki yaygın stratejilerdir (şimşek ve Balaban, 2010, 37).

Bir mzk eserinin çalışılmasında ve öğrenilmesinde işe koşulabilecek örgütleme stratejileri, eserin melodi çizgilerinin hareket yönlerine göre gruplandırılarak grafiklerinin oluşturulması ve eserde bulunan ritmik ve melodik yapıların özetlenmesi stratejileridir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın türünden bahsedilmekte, incelenen eser hakkında bilgiler verilmekte, veri toplama aracı ile verilerin toplanması ve analizinde izlenen yollar açıklanmaktadır.

3.1. Araştırmanın Türü

Bu araştırma, nitel araştırma türünde desenlenmiştir. “Nitel araştırmalar, geleneksel araştırma yöntemleri ile ifade edilmesi zor olan sorulara cevap bulmak için gereklidir ” (Frankel ve Devers, 2000’den aktaran Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2010, 254). Nitel araştırmalar, derinlemesine sonuçların elde edildiği araştırmalardır. Bu araştırmada da nitel araştırma türü seçilerek, İlhan Baran’ın ‘Çocuk Parçaları’ isimli eserinin çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilecek anlamlandırma ve örgütleme stratejilerine yönelik olarak derinlemesine bilgilerin sağlanmasına çabalanmıştır.

3.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Bu araştırmanın çalışma evreni, piyano eğitiminin başlangıç ve orta düzeylerinde kullanılabilecek Türk solo piyano eserleridir. Araştırmanın örneklemi ise başlangıç ve orta düzey Türk solo piyano eserleri içerisinde benzeşik durum örnekleme yolu ile seçilen İlhan Baran’ın ‘Çocuk Parçaları’ isimli solo piyano eseridir.

İlhan Baran, önemli çağcıl bestecimiz ve çok yönlü müzik eğitimcimizdir. Geleneksel müziklerdeki Anadolu ruhunu çokseslilik ile soyutlayarak özgün bir senteze ulaşmış ve bu yönlü pek çok beste yapmıştır. Bu araştırmaya konu olan ‘Çocuk Parçaları’ isimli eserini ise 1956 yılında bestelemiştir. Eser, piyano eğitiminin başlangıcından orta düzeylerine kadar faydalanılabilecek 9 özgün parçadan oluşmuştur. Bu eserin CD kaydı ise ünlü sanatçı Fazıl Say’ın yorumuyla ve onun *Türk Bestecileri Serisi 1 Çocuklar İçin* projesiyle 2016 yılından itibaren Ada Müzik aracılığıyla dinleyicilerle buluşmuştur (Say, 2016).

3.3. Veri Toplama Araçları

Bu araştırmanın verileri, İlhan Baran’ın Çocuk Parçaları isimli eserinin Aydınlar-Uygun ve Kılınçer tarafından geliştirilen (2017a; 2018a) “Enstrümantal Müziği Çalışırken ve Öğrenirken Kullanılan Stratejiler Ölçeğindeki” anlamlandırma ve örgütlenme stratejilerine ilişkin maddelerine göre incelenmesiyle toplanmıştır. Bu ölçek, 5 alt boyuttan ve toplam 39 maddeden oluşan kendini değerlendirme türünde bir ölçektir. Bu araştırmadaki verilerin toplanmasında bu ölçeğin iki boyutunda yer alan maddelerden yararlanılmıştır. Ölçeğin anlamlandırma stratejileri boyutuna ait faktör yükleri 0.83 ila 0.95 arasında değişirken, örgütlenme stratejileri boyutuna ait faktör yükleri 0.72 ila 0.88 arasında değişmektedir.

“Enstrümantal Müziği Çalışırken ve Öğrenirken Kullanılan Stratejiler” ölçeğinin anlamlandırma stratejileri boyutunu en fazla etkileyen madde 0.95’lik yüküyle “*Enstrümantal müzikte yer alan ritmik özelliklerle önceden öğrenmiş olduğum enstrümantal müziklerde yer alan ritmik özellikler arasında benzerlik ilişkileri kurarım*” maddesidir. Bu maddeyi 0.94’lük yüküyle “*Enstrümantal müzikte yer alan tekniklerle önceden öğrenmiş olduğum enstrümantal müziklerde yer alan teknikler arasında farklılık ilişkileri kurarım*” ve 0.93’lük yüküyle “*Enstrümantal müzikte yer*

alan ritmik özelliklerle önceden öğrenmiş olduğum enstrümantal müziklerde yer alan ritmik özellikler arasında farklılık ilişkileri kurarım” maddeleri takip etmektedir. Anlamlandırma stratejileri boyutundaki “Enstrümantal müzikte yer alan tonal/modal özelliklerle önceden öğrenmiş olduğum enstrümantal müziklerde yer alan tonal/modal özellikler arasında benzerlik ilişkileri kurarım” maddesi 0.89 faktör yüküne, “Etütte/eserde yer alan tonal/modal özelliklerle önceden öğrenmiş olduğum etütlerde/eserlerde yer alan tonal/modal özellikler arasında farklılık ilişkileri kurarım” maddesi ise 0.88 faktör yüküne sahiptir. Yine bu boyuttaki “Enstrümantal müzikte yer alan tekniklerle önceden öğrenmiş olduğum enstrümantal müziklerde yer alan teknikler arasında benzerlik ilişkileri kurarım” maddesi de 0.83’lük faktör yükündedir (Aydiner-Uygun ve Kılınçer, 2017a; 2018a).

Ölçeğin örgütleme stratejileri boyutunu en fazla etkileyen madde 0.88’lik yükükle *“Enstrümantal müziğin notalarını hareket yönlerine göre gruplandırarak öğrenirim”* maddesidir. Bu boyutu oluşturan *“Enstrümantal müzikte benzer aralıklarla ilerleme gösteren melodik/armonik yapıları gruplandırarak öğrenirim”* maddesi 0.77’lik faktör yüküne, *“Enstrümantal müzikte yer alan ritim kalıplarını benzerlik/farklılıklarına göre gruplandırarak öğrenirim”* maddesi ise 0.72’lik faktör yüküne sahiptir (Aydiner-Uygun ve Kılınçer, 2017a; 2018a).

Araştırma kapsamında eser üzerinde bu ölçeğin yukarıda açıklanan her bir maddesine ilişkin incelemeler yapılmıştır.

3.4. İşlem

Bu araştırmada İlhan Baran’ın ‘Çocuk Parçaları’ isimli eserinde yer alan 9 parça, anlamlandırma ve örgütleme stratejileri açısından incelenmiş ve böylece bu eserin çalışılmasına ve öğrenilmesine yönelik stratejik bir bakış açısı getirilmiştir.

Araştırma kapsamında bu eserde yer alan parçalar Aydın-Uygun ve Kılınçer (2017a; 2018a) tarafından geliştirilen “Enstürmantal Müziği Çalışırken ve Öğrenirken Kullanılan Stratejiler” ölçeğindeki anlamlandırma ve örgütleme stratejilerinin kullanımlarını ölçen maddeler ölçüt alınarak içerik analizine tabi tutulmuştur.

3.5. Verilerin Analiz Edilmesi

Araştırmada anlamlandırma stratejileri kapsamında öncelikle parçaların tonal/modal/makamsal özellikleri incelenmiş, bunun için parçaların notaları müzik cümleleri verilerek sunulmuştur. Sonraki aşamada parçaların müzikal öğeleri tablolar halinde verilerek yorumlanmış, bu tabloları takiben parçaların piyano teknikleri ve anlatımsal özelliklerine ilişkin incelemelere dair açıklamalar sunulmuştur. Örgütleme stratejileri kapsamında da parçaların melodi çizgileri incelenmiş ve bu melodi çizgilerine ilişkin grafikler oluşturularak sunulmuştur. Söz konusu grafikler dijital ses işleme istasyonu olan Cubase 5.1.1. programındaki ekran görüntüleri alınarak oluşturulmuştur. Bu görüntülerde piyano tuşesi sol tarafta dikey olarak bulunmaktadır. Oktavlar rakamlarla gösterilmiş olup kontra oktav 0 rakamı ile, büyük oktav 1 rakamı ile ve devamında her oktav için rakam artarak ilerlemektedir. Grafiklerdeki mavi çizgiler parçaların sol el partilerindeki melodi çizgisini, kırmızı çizgiler ise sağ el partilerindeki melodi çizgisini göstermektedir. Sonraki aşamada ise parçaların ritmik ve melodik yapıları incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda ritmik ve melodik yapılar özetlenmiş, elde edilen bulgular sunularak yorumlanmıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde; İlhan Baran'ın 'Çocuk Parçaları' isimli solo piyano eseri içerisinde bulunan parçalar anlamlandırma ve örgütleme stratejilerine göre incelenmiş, elde edilen bulgular ve bu bulgulara ilişkin yorumlara yer verilmiştir. Anlamlandırma stratejileri eserin tonal/modal/makamsal özelliklerinin bilinmesini, eserde bulunan müzikal öğeler ile piyano tekniklerinin anlaşılmasını, eserin melodik ve ritmik yapısının genel olarak öğrenilmesini sağlayabilecek stratejilerdir. Örgütleme stratejileri de eserin melodi çizgisinin hareket yönü dikkate alınarak grafik oluşturulmasını, eserin ritmik ve melodik yapılarının özetlenerek çalışılması ve öğrenilmesini içeren stratejilerdir. Bu bakımdan araştırmanın bu bölümünde 'Çocuk Parçaları' isimli solo piyano eserinin içerisinde bulunan her bir parça bu ölçütlere göre incelenmiş ve bulgular yorumlanmıştır.

4.1.a. "Sessiz Sabah" İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Anlamlandırma Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda "Sessiz Sabah" isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilecek anlamlandırma stratejilerine yönelik olarak yapılan incelemeler ile bu incelemelerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.1.a.1. "Sessiz Sabah" İsimli Parçanın Makamına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Şekil 1’de “Sessiz Sabah” isimli parçanın notaları, müzik cümleleri belirtilerek verilmiştir.

Affettuoso (♩=c.50) **Sessiz Sabah** İlhan Baran

a1.....

b1.....

b2.....

a2.....

Şekil 1. “Sessiz Sabah” İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri

‘Çocuk Parçaları’ isimli eserin Şekil 1’de verilen “Sessiz Sabah” isimli parçasında cümlelerin 5. dereceden başladıkları, cümle içerisinde ezginin 5. dereceye sıkça gittiği ve yedenin tam sesli olduğu görülmektedir. Bulgulardan hareketle bu parçanın la hüseyini dizisinin etkisinde olduğu söylenebilir. Ayrıca hüseyini makamının geleneksel kullanımında inici bölgelerde eviç (fa diyez) yerine acem (fa natürel) kullanılması ve “Sessiz Sabah” adlı parçada da benzer şekilde fa natürel

kullanılmasının, parçanın makamsal özelliğine ilişkin bu yorumu kuvvetlendirdiği düşünülmektedir.

4.1.a.2. “Sessiz Sabah” İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri ve Piyano Tekniklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 1’de “Sessiz Sabah” isimli parçanın müzikal öğeleri verilmiştir.

Tablo 1. Sessiz Sabah İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri

Form	Ölçü Sayıları	Nüans	Yazı Tekniği	Ses Alanı	Tempo/İfade	Ölçü Göstergesi
a1	4	<i>mf</i>	Ezgi-Ezgi	la3 – mi5	50 bpm Sevecen, tatlı	2/2
b1	4	<i>mf</i>	Ezgi-Ezgi	mi3– re5	50 bpm Sevecen, tatlı	2/2
b2	4	<i>mf</i>	Ezgi-Ezgi	re3– mi5	50 bpm Sevecen, tatlı	2/2
a2	5	<i>mf</i>	Ezgi-Ezgi	la2 – mi5	50 bpm Sevecen, tatlı	2/2

Tablo 1’de parçanın tamamının 17 ölçüden oluştuğu, 2/2’lik ölçü göstergesine sahip olduğu, *mezzoforte* nüansı içerisinde seslendirilmesinin istendiği ve ezgiye-ezgi yazı tekniği ile bestelendiği görülmektedir. Bulgulardan; parçanın genel olarak büyük oktav la ile ikinci oktav mi arasındaki ses çevresi içerisinde seyrettiği söylenebilir. Ayrıca parçanın sevecen, tatlı bir karakterde (*Affettuoso*) seslendirilmesinin istendiği de söylenebilir.

“Sessiz Sabah” isimli parça piyano teknikleri açısından incelendiğinde; parçanın tamamına legato (bağlı) çalış tekniğinin hâkim olduğu görülmektedir. Parça, genel olarak her iki elde beş parmak tekniğiyle elin durağan olduğu bir yapıya sahip olmasına karşın, kimi zaman elin başparmak üzerinden aşırıldığı kimi zaman da başparmak geçidinin yapıldığı başparmak/dizi tekniğini de içermektedir. (*Bkz.* Şekil 1).

4.1.a.3. “Sessiz Sabah” İsimli Parçanın Ritmik ve Melodik Yapısına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

“Sessiz Sabah” isimli parçanın çoğunlukla birlik, ikilik ve dörtlük notalarla oluşturulduğu, bu bakımdan da basit ritmik yapılara sahip olduğu söylenebilir. Parçanın yalnızca b2 cümlesinde sekizlik notalar görülmektedir. Parçanın tamamına kendini tekrarlayan bir ritmik yapının hâkim olduğu söylenebilir. a1’in sağ eldeki ilk 2 ölçüsü a1 içerisinde 2 defa, a2 içerisinde 2 defa olmak üzere 4 kere yinelenmiştir. Parça melodik açıdan incelendiğinde ise kendini tekrar eden motiflere sıkça rastlanmıştır. a1 cümlesinin sağ elle seslendirilen ikişer ölçülük 2 motifi tamamen aynıdır. Bu durum a2 için de geçerlidir. a2’de de bu motif iki defa görülür. Farklı olarak a2’de, ikinci motifin sonunda çalınan “mi” notasını cümlenin 5. ölçüsüne geciktirebilmek için 4. ölçü sonunda “fa” notası görülmektedir. Parçanın b1 ve b2 cümlelerinin birer ölçülük sekvens halkalarından oluştuğu fark edilmektedir. b1’in ilk ölçüsünde ana sekvens kalıbı görülmektedir. Bu yapı 2. ve 3. ölçüde aşağı yönde sekvenslenmiş, 4. ölçüde la notasında karar vermiştir. b2’de ise aynı yapı bir oktav tizden, noktalı dörtlük ve sekizlik notalarla yapılmış küçük bir ritmik varyasyon dışında aynı b1’de olduğu gibi aşağı yönde sekvenslenmiş ve 4. ölçüde la notasına karar vermiştir. (Bkz. Şekil 1).

4.1.b. “Sessiz Sabah” İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Örgütlenme Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

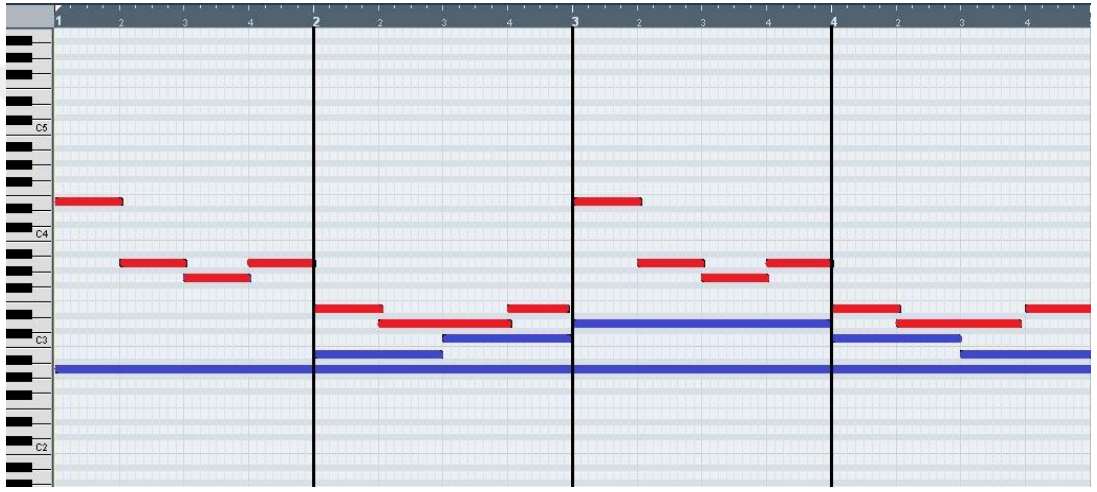
Aşağıda “Sessiz Sabah” isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılacak örgütlenme stratejilerine yönelik olarak yapılan incelemeler ile bu incelemelerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.1.b.1. “Sessiz Sabah” İsimli Parçada Bulunan Melodik Yapıların Hareket Yönlerine Göre Gruplandırılmasına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Eser çalışılırken notalarının çıkıcılık-inicilik durumları göz önüne alarak gruplandırılmasının ve bu gruplandırmanın incelenmesinin öğrencinin eseri daha derin bir şekilde öğrenmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu gruplandırma cümlenin tamamı, motifleri, ölçüleri, hatta ölçüler içindeki birim vuruşları göz önüne

alınarak yapılabilir. Aşağıda örgütleme stratejilerinden birisi olan melodik yapıların hareket yönlerine göre gruplandırması yapılmıştır. Bu gruplandırma yapılırken parçanın cümleleri ölçüt alınmıştır. Şekillerde sağ el notaları kırmızı, sol el notaları mavi renklerle belirtilmiş olup, notaların çıkıcılık-inicilik durumları grafiksel olarak gösterilmiştir.

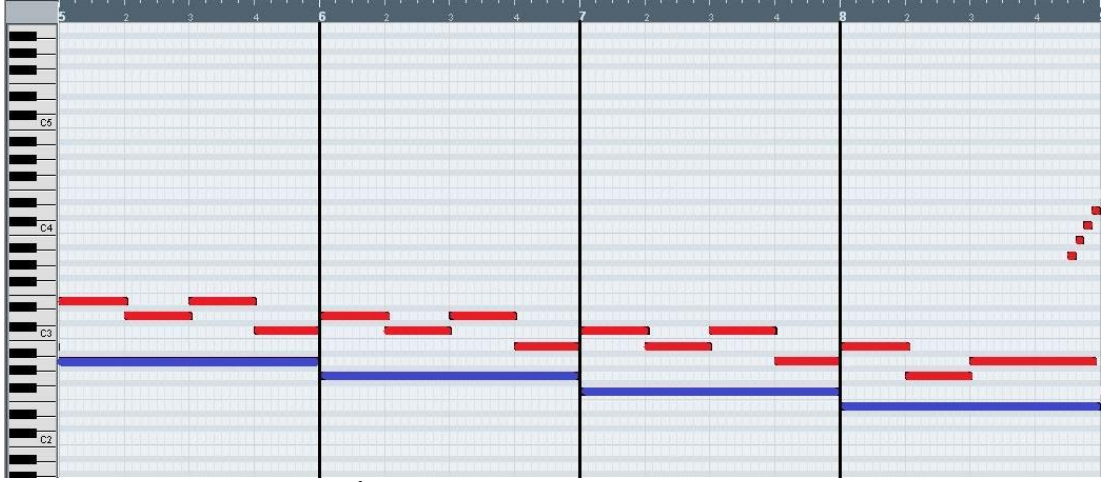
Şekil 2’de “Sessiz Sabah” isimli parçanın a1 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 2. “Sessiz Sabah” İsimli Parçanın a1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 2’deki grafikte parçanın a1 cümlesini oluşturan ikişer ölçülük 2 motifin de genel olarak inici yapıda oldukları ve iki motifin de mi4’ten başlayıp mi3’te bittikleri görülmektedir. Mavi renkle verilmiş olan sol el notalarının iki partili bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Bu cümlede 4 ölçü boyunca uzayan, eserin eksen sesi olan la notası (la2) pedal ses olarak kabul edilebilir. Pedal ses haricinde ikinci ölçüden itibaren yukarı yönde diyatonik bir ilerleme olduğu görülmektedir. Dördüncü ölçüde bu diyatonik yapının inici duruma dönüştüğü tespit edilmiştir.

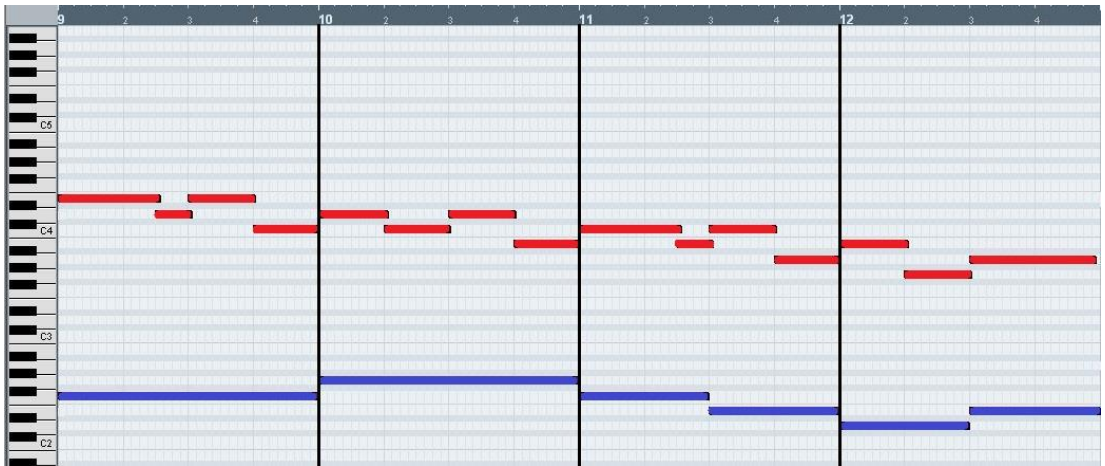
Şekil 3’te “Sessiz Sabah” isimli parçanın b1 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 3. “Sessiz Sabah” İsimli Parçanın b1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 3’teki grafikte verilen b1 cümlesine genel olarak bakıldığında inici bir yapıda olduğu görülmektedir. Bu cümlede 1’er ölçülük sekvens halkaları bulunmaktadır. Grafikte 2. ve 3. ölçülerin 1. ölçünün aşağı yönde sekvenslenmiş halleri olduğu kolaylıkla anlaşılabilir. Son ölçü la2 notasına karar vermektedir. Cümle sonunda sağ elde görülen yukarı yöndeki çarpmalar sağ eldeki ezgiyi bir oktav yukarı taşımak için yazılmıştır ve Şekil 4’te verilen bir sonraki cümle, yine aynı sekvensli yapıyı bünyesinde barındırmaktadır.

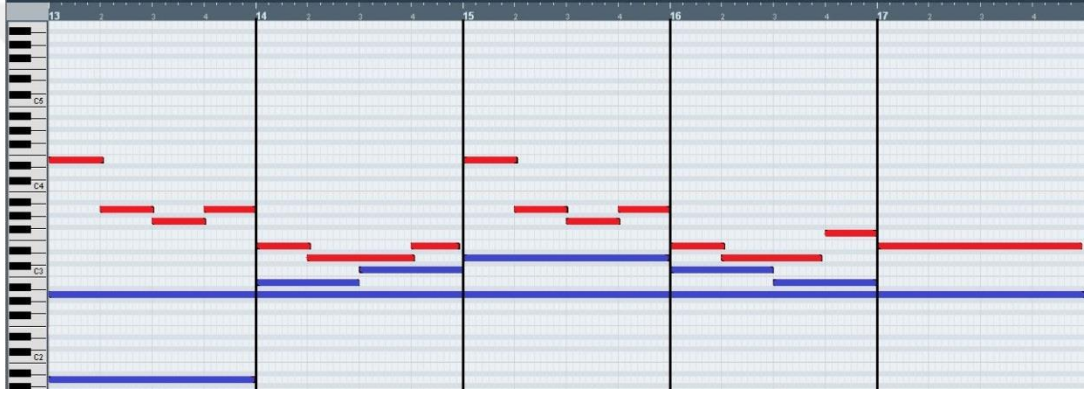
Şekil 4’te “Sessiz Sabah” isimli parçanın b2 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 4. “Sessiz Sabah” İsimli Parçanın b2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 4’teki grafikte görüldüğü gibi; b2 cümlesini b1 cümlesinden ayıran üç durum söz konusudur. Bunlardan birincisi sol eldeki melodik yapının hem inici hem çıkıcı durumda yazılmış olmasıdır. İkincisi ise sağ elde ilk 3 ölçüdeki sekvensli yapının 1. ve 3. ölçülerde noktalı dörtlük ve sekizlik notaların kullanılarak ritmik bir varyasyonun yapılmış olmasıdır. Son durum ise sağ eldeki ezgisel yapının tamamının b1’in bir oktav tizinde bulunmasıdır.

Şekil 5’te “Sessiz Sabah” isimli parçanın a2 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 5. “Sessiz Sabah” İsimli Parçanın a2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 5’teki grafikte verilen a2 cümlesinde -parçanın son cümlesi olduğundan olsa gerek-; a1’in sonunda 1 vuruş olarak görülen mi3 notasının bitmişlik hissi verebilmek için uzun tutulduğu ve bu notanın (mi3) fazladan bir ölçü eklenerek 5. ölçüye kaydırıldığı görülmektedir. 4. ölçünün son vuruşunda sağ elin seslendirdiği fa4 notası, mi4’ün 1 vuruş gecikerek güçlü zamanda başlamasını sağlamıştır. Sol elin ilk ölçüsünde ise pedal ses olarak düşünülen a2 notasının bir ölçü boyunca bir oktav pesten a1 ile desteklenmiş olduğu görülmektedir.

4.1.b.2. “Sessiz Sabah” İsimli Parçada Bulunan Ritmik Yapıların Özetlenmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

“Sessiz Sabah” isimli parçanın ritmik yapısı incelenirken ikişer ölçülük motifler göz önünde bulundurulmuş ve önemli bulunan ritmik yapı/yapılar incelenmiştir.

Şekil 6’da “Sessiz Sabah” isimli parçada en çok kullanılan ritmik yapılar verilmiştir.



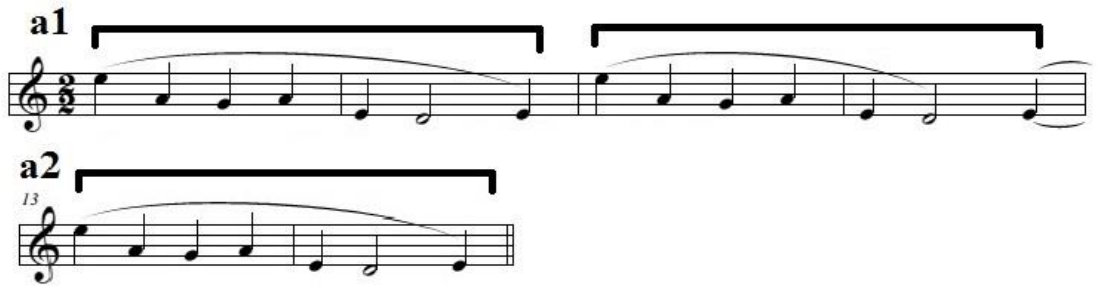
Şekil 6. “Sessiz Sabah” İsimli Parçada En Çok Kullanılan Ritmik Yapılar

Şekil 6’da verilen ritmik yapı parçada toplamda 4 defa kullanılmıştır. Şekilde görülen ritmik yapının a1 ve a2 cümlelerinin sağ el partiyonlarında ikişer ölçülük motifleri oluşturduğu ve bu ritmik yapının parçada en sık tekrarlanan ritmik yapı olduğu görülmüştür. (Bkz. Şekil 1).

4.1.b.3. “Sessiz Sabah” İsimli Parçada Bulunan Melodik Yapıların Özetlenmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

“Sessiz Sabah” isimli parçanın melodik yapıları incelenirken a1 ve a2 cümlelerinde motifler, b1 ve b2 cümlelerinde ise birer ölçülük sekvens halkaları göz önünde bulundurulmuştur.

Şekil 7’de parçanın a1 ve a2 cümlelerinde tekrar edilen melodik yapılar verilmiştir.

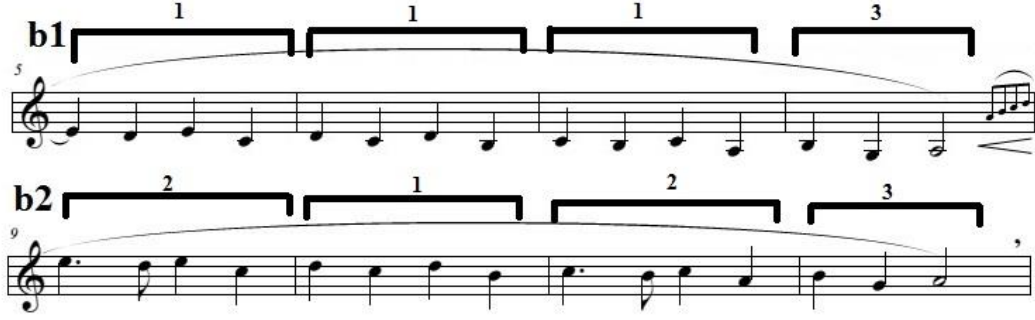


Şekil 7. “Sessiz Sabah” İsimli Parçanın a1 ve a2 Cümlelerinde Tekrar Edilen Melodik Yapılar

Şekil 7’de “Sessiz Sabah” isimli parçanın a1 ve a2 cümlelerinin sağ el partiyonlarında toplamda üç defa kullanılmış olan bir motiflik melodik yapı

görülmektedir. Bulgulardan; parçanın a1 ve a2 cümlelerine hâkim olan melodik yapının bu bir motiflik melodik yapı olduğu söylenebilir.

Şekil 8’de b1 ve b2 cümlelerinde bulunan melodik yapılar ile tekrar edilen ritmik yapılar verilmiştir.



Şekil 8. “Sessiz Sabah” İsimli Parçanın b1 ve b2 Cümlelerindeki Melodik Yapılar ile Tekrar Edilen Ritmik Yapılar

Şekil 8’de b1 ve b2 cümlelerinde sağ elde aşağı yönde sekvensli bir yapının olduğu ve her bir sekvens halkasının aşağı yönde hareket ettiği görülmektedir. b2 cümlesi b1 cümlesinin bir oktav tizinden yazılmıştır. Şekil 8’deki ölçüler üzerinde verilmiş olan rakamlar, birbirinin aynı olan ritmik yapıları belirtmek amacı ile şekle eklenmiştir. Bulgulardan; b1 ve b2 cümlelerindeki sekvens halkalarında en sık tekrar eden ritmik yapının 1 numaralı ritmik yapı olduğu söylenebilir.

4.2.a. “Kırda Oyun” İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Anlamlandırma Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda “Kırda Oyun” isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilecek anlamlandırma stratejileri ele alınmıştır.

4.2.a.1. “Kırda Oyun” İsimli Parçanın Makamına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Şekil 9’da “Kırda Oyun” isimli parçanın notaları, müzik cümleleri belirtilerek verilmiştir.

Kırda Oyun

İlhan Baran

Scherzando (♩ = c. 200)

Giriş.....

p

a1.....

mf

a2.....

f

p

f

p

f

pff

(malto)

8va

Şekil 9. “Kırda Oyun” İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri

Şekil 9’da verilen nota incelendiğinde; parçanın mi kararlı olduğu ve donanımında herhangi bir değıştirici işaret bulunmadığı görülmektedir. Bulgulardan; parçanın dizi özelliği bakımından ve işitsel olarak mi kürdi dizisi ile bestelendiği söylenebilir.

4.2.a.2. “Kırda Oyun” İsimli Parçada Bulunan Müzikal Öğeler ve Piyano Tekniklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 2’de “Kırda Oyun” isimli parçada bulunan müzikal öğeler verilmiştir.

Tablo 2. “Kırda Oyun” İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri

Form	Ölçü Sayıları	Nüans	Yazı Tekniği	Ses Alanı	Tempo/İfade	Ölçü Göstergesi
Giriş	2	-	Pedal ses	mi4-fa4	Eğlenceli 200bpm	9+11/8
a1	4	<i>p-mf</i> <i>-dim</i>	Pedal ses - Ezgi	mi4-mi5	Eğlenceli 200bpm	9+11+9+9/8
a2	4	<i>f</i> - <i>dim.</i>	Pedal ses - Ezgi	mi4-mi6	Eğlenceli 200bpm	9+11+9+9/8
Köprü1	6	<i>p-f</i> <i>piuf</i> <i>-cres.</i>	Tek Sesli	Si-1-re4	Eğlenceli 200bpm	9/8
Köprü2	2	<i>p</i>	Pedal ses	mi4-fa4	Eğlenceli 200bpm	9+11/8
a1	4	<i>mf</i> - <i>dim.</i>	Pedal ses - Ezgi	mi4-mi5	Eğlenceli 200bpm	9+11+9+9/8
a2	4	<i>f</i> - <i>dim.</i>	Pedal ses - Ezgi	mi4-mi6	Eğlenceli 200bpm	9+11+9+9/8

Tablo 2’de “Kırda Oyun” isimli parçanın toplam 28 ölçüden oluştuğu, 9/8’lik ve 11/8’lik ölçülerde yazıldığı görülmektedir. Bulgulardan; parçanın *piano*, *mezzoforte*, *forte*, *diminuendo* ve *crescendo* nüanslarıyla zengin bir anlatımı içerdiği, ezgiye-ezgi, pedal sese–ezgi yazım teknikleriyle bestelendiği söylenebilir. Ayrıca parçanın ses çevresinin sub kontra oktav si ve üçüncü oktav mi ile sınırlı olduğu, eğlenceli (Scherzando) bir anlatımla çalınmasının istendiği de söylenebilir.

“Kırda Oyun” isimli parça piyano teknikleri ve anlatım özellikleri açısından incelendiğinde; parçanın geneline staccato çalış tekniğinin hâkim olduğu görülmektedir. Parçanın ilk cümlesi olan a1’de sol elin dörtlük ve noktalı dörtlük sürelerde tüm notaların staccato çalındığı, sağ elde ise önce sabit beş parmak tekniğinin ardından da eli başparmağın üzerinden aşırma tekniğinin bulunduğu

söylenbilir. Parçanın ikinci cümlesi a2’de, iki elde birden divisi yazım tekniği görülmektedir. Buna göre; parça iki elde ikişer partisyona bölünmüş, ezgi ve eşliği iki el birden çalmaktadır. Bu cümlede bazen aynı elde aynı anda hem staccato hem de legato notalar bir arada yazılmıştır. Bu bakımdan parçanın bu bölümlerinin ayrıca çalışılmasının öğrenci kazanımları açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Parçanın köprü bölümünde oktav atlamalar ve dizi tekniği görülmektedir. Bitirmelik bölümünde ise diğer bölümlerden farklı olarak tenuto çalış tekniği görülüp, diminuendo nüansı içerisinde çalınmasının istendiği anlaşılmaktadır.

4.2.a.3. “Kırda Oyun” İsimli Parçanın Ritmik ve Melodik Yapısına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Parçanın ritmik yapısı incelenirken 9/8’lik ölçülerin aralarında zaman zaman görülen 11/8’lik ölçüler dikkat çekmektedir. Parçada sadece üç süre değeri kullanılmıştır. Bunlar; noktalı dörtlük, dörtlük ve sekizlik süre değerleridir. Noktalı dörtlük notaların tamamı ölçülerin son zamanlarında kullanılmıştır. Başka bir ifadeyle bu süre değerleri 9/8’lik ölçülerin 4. zamanlarında, 11/8’lik ölçülerin ise 5. zamanlarında yer almaktadır. Girişte karşılaşılan ritmik yapı, a1 ve a2’nin ilk 2 ölçülerinde ve köprünün son 2 ölçüsünde aynı şekilde görülmektedir. a1’de iki elde ölçü boyunca görülen ritmik yapının a2’de de aynı şekilde yazılmış olduğu fark edilmektedir.

Parçanın ana teması a1 cümlesi boyunca sağ elde, a2 cümlesi boyunca da iki elde birden duyulmaktadır. Bu temaya eşlik eden sesler, girişte görülen pedal seslerdir. a1 ve a2 cümleleri boyunca pedal sesler yalnızca cümle sonlarında tek sesli yapıya bürünüp, eserin karar sesi olan mi notasına çözülür. Köprünün ilk 6 ölçüsünün oktav ile katlanmış iki ölçülük tek sesli bir yapıda olduğu ve birinci ölçüsünün çıkıcı, ikinci ölçüsünün ise inici yapıda olduğu görülmektedir. Köprünün 3. ölçüsünden itibaren kendinden hemen önceki iki ölçü gibi oktav ile katlanmış iki elde ortak olarak yürüyen bir ezgisel yapısı bulunmaktadır. Köprünün 3. ölçüsünden 6. ölçüsüne kadar olan yapının genel itibari ile inici olduğu ve 6. ölçünün sonunda parçanın en pes notası olan sub kontra oktav si notasının bu bölümün sonunda yer

aldığı görülmektedir. Köprü2 olarak bilirtilen kısım ise eserin giriş kısmının aynısıdır. Köprü2'nin ardından A (a1+a2) bölümü hiçbir değişiklik olmadan tekrarlanıp, bölümün son notaları uzatma bağı ile 2 ölçülük bitirmeliğe bağlanmıştır. Bitirmelikte ezginin A bölümünün sonunda uzatma bağı ile bağlanan ikinci oktav mi sesinin 2 ölçü boyunca (son ölçünün son vuruşu hariç) uzadığı görülmektedir. (Bkz. Şekil 9).

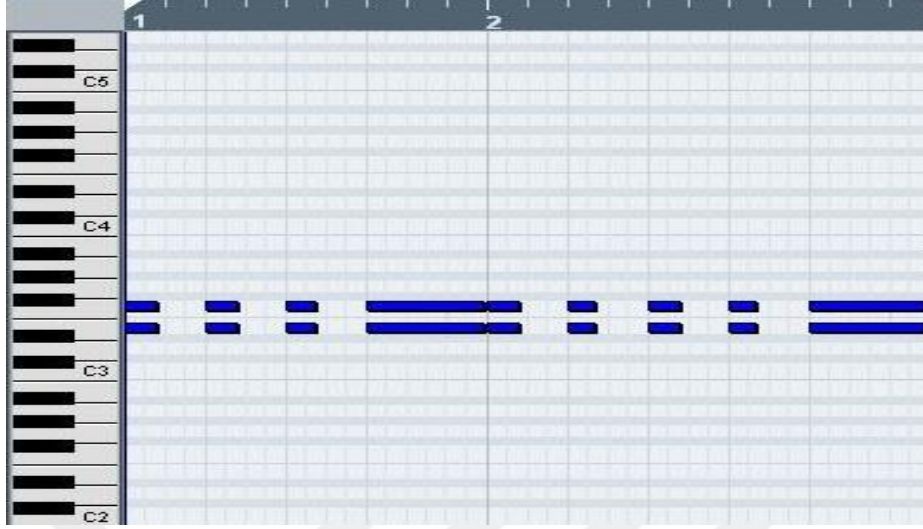
4.2.b. “Kırda Oyun” İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Örgütlenme Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda “Kırda Oyun” isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilir örgütlenme stratejilerine yönelik olarak yapılan incelemeler ile bu incelemelerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.2.b.1. “Kırda Oyun” İsimli Parçada Bulunan Melodik Yapıların Hareket Yönlerine Göre Gruplandırılmasına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu parçanın melodik yapısındaki hareket yönleri incelenirken, bir önceki parçada (*Sessiz Sabah*) olduğu gibi cümleler ölçüt olarak alınmıştır.

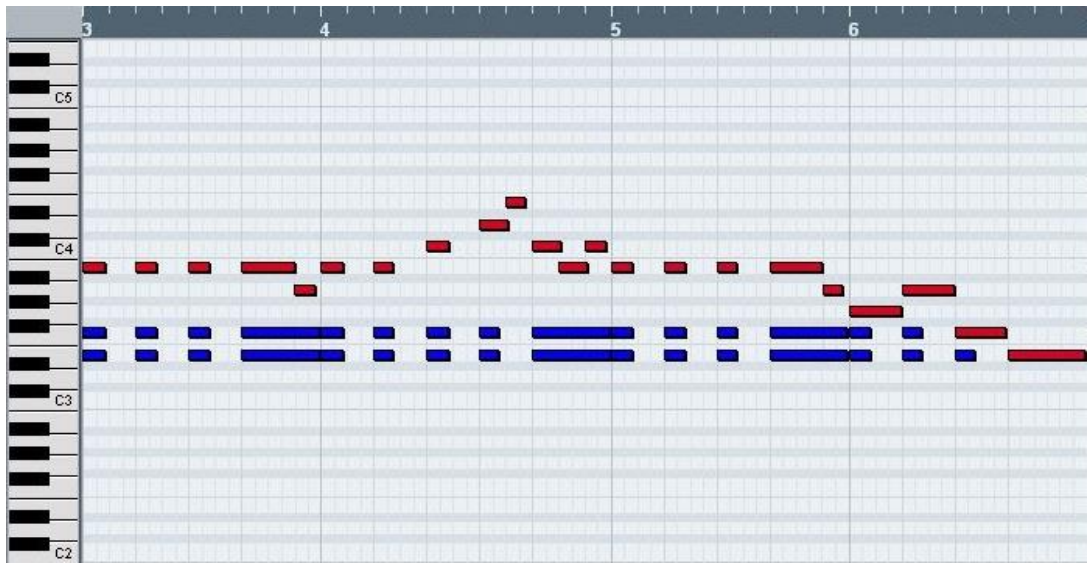
Şekil 10'da “Kırda Oyun” isimli parçanın giriş bölümüne ait hareket yönleri grafiği verilmiştir



Şekil 10. “Kırda Oyun” İsimli Parçanın Giriş Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 10’da giriş bölümünü oluşturan iki ölçülük yapının inici ya da çıkıcı yapıda olmayıp mi3 ve fa3 notaları ile düz bir yapıda bestelendiği görülmektedir. Giriş bölümündeki bu notalar, parçanın pedal seslerini oluşturmaktadır. Ancak cümle sonlarındaki fa3 notasının çalınmayarak sadece parçanın karar sesi olan mi3 notasının çalınmasıyla pedal-eşliğinin tek notalı bir duruma dönüştüğü söylenebilir.

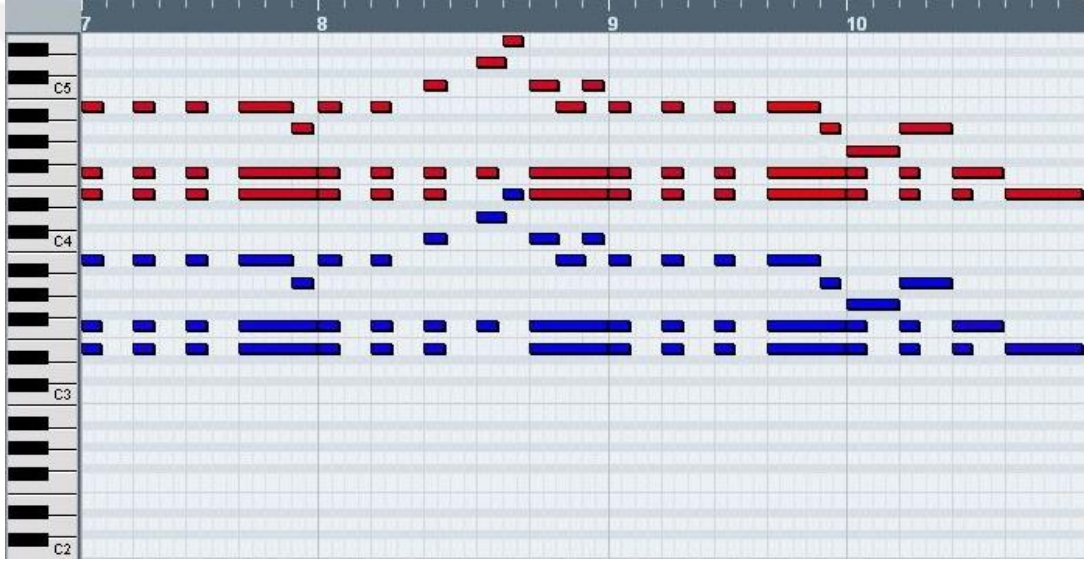
Şekil 11’de “Kırda Oyun” adlı piyano eserinin a1 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 11. “Kırda Oyun” İsimli Parçanın a1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 11’de verilmiş olan a1 cümlesinin sol elde girişte kullanılmış olan pedal yapının giriş bölümündeki gibi devam etmiş olduğu ve 4. ölçünün sonundaki fa3 notasının aynı zamanda eserin karar sesi olan mi3 notasına çözülmüş olduğu görülmektedir. Sağ elde ise parçanın ana teması ilk kez duyulmaktadır. Bu temanın düz bir yapıda başlayıp 2. ölçüde çıkıcı yapıda olduğu, 3. ölçünün son notasından cümle sonuna kadar da inici bir yapıya büründüğü söylenebilir.

Şekil 12’de “Kırda Oyun” isimli parçanın a2 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 12. “Kırda Oyun” İsimli Parçanın a2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 12’de verilmiş olan a2 cümlesinde genel itibari ile kendinden önceki a1 cümlesinin oktav katlanıp iki elde birden hem pedal seslerin hem de ezginin yazılmış olduğu görülmektedir. İki elde birden görülen bu pedal yapının 2. ölçünün dördüncü vuruşunda tek notalı bir yapıya dönüşerek sol elde sadece fa3 ve sağ elde sadece fa4 notalarının yazılmış olduğu tespit edilmiştir. Bölüm a2 cümlesinin -a1’in sonunda olduğu gibi- hem ezgi hem de pedal seslerinin mi notasına çözülmeleriyle sona ermiştir.

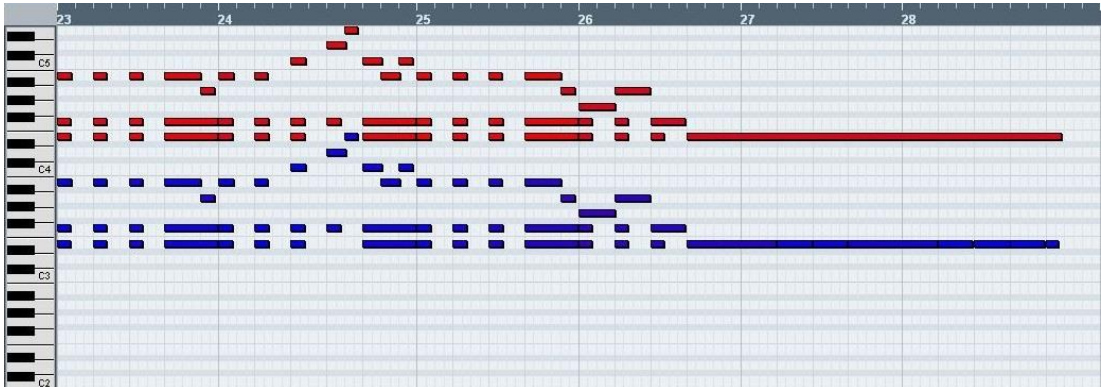
Şekil 13’te “Kırda Oyun” isimli parçanın köprü bölümüne ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 13. “Kırda Oyun” İsimli Parçanın Köprü Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 13’te verilmiş olan köprü bölümünün ilk 6 ölçüsünün inici yapıda, son iki ölçüsünün ise giriş bölümü gibi düz bir yapıda olduğu görülmektedir. Köprünün ilk 6 ölçüsü iki elin ünison olarak yazıldığı tek sesli bir yapıya sahiptir. 6. ölçünün sonunda parçanın en pes notası sub kontra oktav si notasının bulunduğu anlaşılmaktadır. Köprünün son iki ölçüsü giriş kısmının tamamen aynısıdır. Bu ölçülerin, ardından gelecek olan a1 cümlesine hazırlık niteliği taşıdığı söylenebilir. Parçanın a1 cümlesinin 19. ölçüden başlayarak yeniden yazılmış olduğu görülmektedir. Bu bakımdan a1 cümlesinin hareket yönleri grafiği yeniden verilmemiş olup, bu durum Şekil 11’den incelenebilir.

Şekil 14’te “Kırda Oyun” isimli parçanın a2 cümlesine ve bitirmelik bölümlerine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



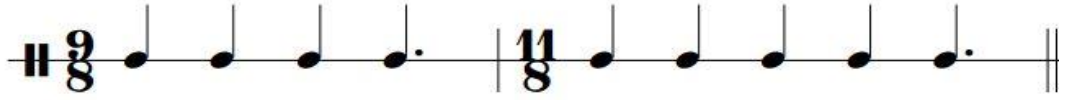
Şekil 14. “Kırda Oyun” İsimli Parçanın a2 Cümlesi ve Bitirmelik Bölümlerinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 14’te verilmiş olan a2 cümlesinin herhangi bir değişikliğe uğramadan aynı şekilde yazılmış olduğu görülmektedir. a2 cümlesinin son notaları bitirmelik bölümünün güçlü zamanına uzamaktadır. Bitirmelik bölümünün düz bir yapıda bulunup, parçanın karar sesi olan mi3 ve mi4 notaları ile bittiği görülmektedir.

4.2.b.2. “Kırda Oyun” İsimli Parçada Bulunan Ritmik Yapıların Özetlenmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

“Kırda Oyun” isimli parçanın ritmik yapıları özetlenirken ikişer ölçülük motifler göz önüne alınmıştır.

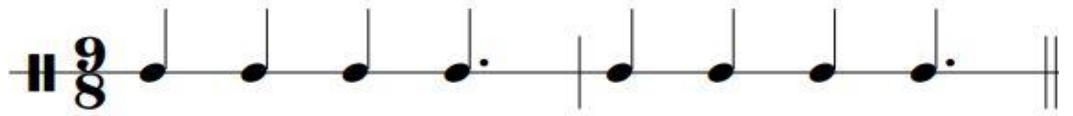
Şekil 15’te giriş bölümünde başlayan ritmik yapı verilmiştir.



Şekil 15. “Kırda Oyun” İsimli Parçanın Giriş Bölümünde Kullanılan Ritmik Yapı

Şekil 15’teki ritmik yapının parçanın giriş bölümünde, a1 ve a2 cümlelerinin ilk 2 ölçülerinde ve köprünün son 2 ölçüsünde bulunduğu tespit edilmiştir. (Bkz. Şekil 9).

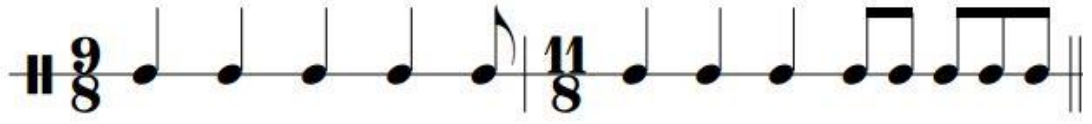
Şekil 16’da a1 ve a2’nin son iki ölçülerinde eşlik partiyonunda görülen ritmik yapı verilmiştir.



Şekil 16. “Kırda Oyun” İsimli Parçanın a1 ve a2 Cümlelerindeki Eşlik Partiyonunda Görülen Ritmik Yapı

Şekil 16’da verilen ritmik yapının a1’in son iki ölçüsünde sol elde, a2’nin son 2 ölçüsünde ise iki elde birden eşlik partiyonunda olmak üzere toplam 12 defa kullanılmıştır.

Şekil 17’de a1 ve a2’de görülen ana temanın ilk 2 ölçüsünü oluşturan ritmik yapı verilmiştir.



Şekil 17. “Kırda Oyun” İsimli Parçanın a1 ve a2 Cümlelerinin İlk 2 Ölçülerindeki Tema Partisyonunda Görülen Ritmik Yapı

Şekil 17’de verilmiş olan ritmik yapı a1 ve a2’de ana temanın ilk 2 ölçüsünde görülmektedir. Bu ritmik yapının parçada toplamda 6 defa tekrarlandığı tespit edilmiştir.

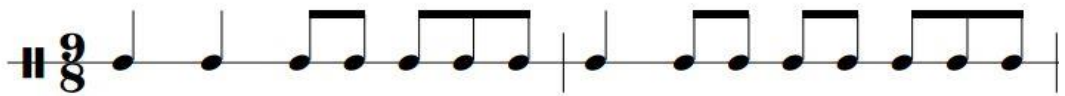
Şekil 18’de a1 ve a2’de görülen ana temanın son 2 ölçüsünü oluşturan ritmik yapı verilmiştir.



Şekil 18. “Kırda Oyun” İsimli Parçanın a1 ve a2 Cümlelerinin Son 2 Ölçülerinde Tema Partisyonunda Görülen Ritmik Yapı

Şekil 18’de verilmiş olan ritmik yapı a1 ve a2’de ana temanın son 2 ölçüsünde görülmektedir. Bu ritmik yapı parçada toplam 6 defa tekrarlanmıştır.

Şekil 19’da parçanın köprü bölümünde bulunan ritmik yapı verilmiştir.



Şekil 19. “Kırda Oyun” İsimli Parçanın Köprü Bölümünde Bulunan Ritmik Yapı

Şekil 19’da verilmiş olan ritmik yapı köprü bölümünün 3, 4, 5 ve 6. ölçülerinde iki elde birden duyulmaktadır ve bu ritmik yapının toplamda 4 defa tekrarlandığı tespit edilmiştir.

4.2.b.3. “Kırda Oyun” İsimli Parçada Bulunan Melodik Yapıların Özetlenmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu parçada melodik yapılar özetlenirken ölçüler ölçüt alınmıştır.

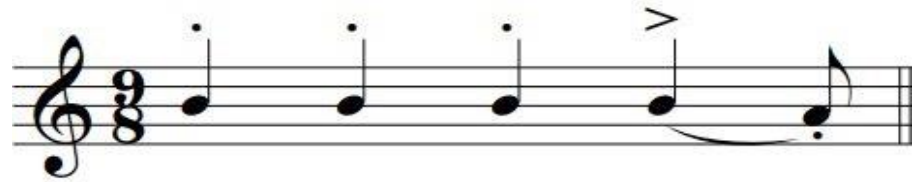
Şekil 20’de parçada tekrarlanan ilk melodik yapı verilmiştir.



Şekil 20. “Kırda Oyun” İsimli Parçada Tekrarlanan İlk Melodik Yapı

Şekil 20’deki melodik yapının ilk olarak parçanın giriş bölümünde kullanıldığı ve parça içinde de a1 cümlesinde sadece sol elde, a2 cümlesinde iki elde birden kullanıldığı tespit edilmiştir.

Şekil 21’de “Kırda Oyun” isimli parçada tekrarlanan ikinci melodik yapı verilmiştir.



Şekil 21. “Kırda Oyun” İsimli Parçada Tekrarlanan İkinci Melodik Yapı

Şekil 21’de verilmiş olan melodik yapı a1 ve a2 cümlelerinde bulunmaktadır. Bu melodik yapının a1 cümlesinin 1.ve 3. ölçülerinde sağ elde, a2 cümlesinin 1. ve 3. ölçülerinde de iki elde birden bulunduğu tespit edilmiştir.

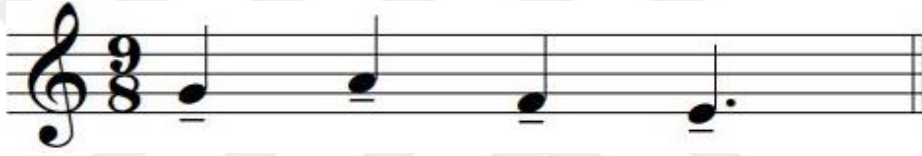
Şekil 22’de “Kırda Oyun” isimli parçada tekrarlandığı tespit edilen üçüncü melodik yapı verilmiştir.



Şekil 22. “Kırda Oyun” İsimli Parçada Tekrarlanan Üçüncü Melodik Yapı

Şekil 22’de verilmiş olan melodik yapının a1 ve a2 cümlelerinin 2. ölçülerinde bulunduğu ve parçanın temasını çıkıcı yönde hareketlendiren tek melodik yapının bu yapı olduğu tespit edilmiştir.

Şekil 23’te; parçada tekrarlanan dördüncü melodik yapı verilmiştir.



Şekil 23. “Kırda Oyun” İsimli Parçada Tekrarlandığı Tespit Edilen Dördüncü Melodik Yapı

Şekil 23’te verilmiş olan melodik yapının a1 ve a2 cümlelerinin son ölçülerinde bulunduğu ve parçanın karar sesi olan mi notasında sonlandığı tespit edilmiştir.

4.3.a. “Ağır Zeybek” İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Anlamlandırma Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda “Ağır Zeybek” isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilir anlamlandırma stratejilerine yönelik olarak yapılan incelemeler ile bu incelemelerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.3.a.1. “Ağır Zeybek” İsimli Parçanın Makamına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Şekil 24’te “Ağır Zeybek” isimli parçanın notaları, müzik cümleleri belirtilerek verilmiştir.

Ağır Zeybek

İlhan Baran

Maestoso (♩ = c.60)

a1.

a2.

b1.

b2.

bitirmelik.

Rea Rea Rea

Şekil 24. “Ağır Zeybek” İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri

Şekil 24’te verilmiş olan “Ağır Zeybek” isimli parçanın genel yapı itibari ile ve işitsel olarak re kararlı acem’li hüseyini dizisi üzerine bestelendiği anlaşılmaktadır. Zeybekler dokuz zamanlı danslardır. Ancak bestecinin bu parçaya ‘Çocuk Parçaları’ isimli bir eserde yer verdiği için olsa gerek dokuz zamanı 2/4, 2/4, 2/4 ve 3/4’lük şekilde dört ölçüye bölerek gösterdiği düşünülmektedir. Bu sayede öğrenci bildiği ölçü rakamlarını çalarken aslında dokuz zamanlı bir müziği çalmış olacaktır. Bu

husus onun ileride çalışabileceği dokuz zamanlı eserler için ön bilgi/beceri oluşturabilir.

4.3.a.2. “Ağır Zeybek” İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri ve Piyano Tekniklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 3’te “Ağır Zeybek” isimli parçanın müzikal öğeleri verilmiştir.

Tablo 3. Ağır Zeybek İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri

Form	Ölçü Sayıları	Nüans	Yazı Tekniği	Ses Alanı	Tempo/ İfade	Ölçü Göstergesi
a1	4	<i>f</i>	Ezgi- Ezgi	re2 - sol4	60 bpm Heybetli	2/4, 2/4, 2/4, 3/4
a2	4	<i>f</i>	Ezgi- Ezgi	mib2-sol4	60 bpm Heybetli	2/4, 2/4, 2/4, 3/4
b1	4	<i>ff-f</i> <i>ff</i>	Ezgi- Ezgi	do2 – re5	60 bpm Heybetli	2/4, 2/4, 2/4, 3/4
b2	4	<i>ff-f</i>	Ezgi- Ezgi	re2 – re5	60 bpm Heybetli	2/4, 2/4, 2/4, 3/4
Bitirmelik	4	<i>f</i>	Ezgi- Ezgi	re1 – la4	60 bpm Heybetli	2/4, 2/4, 2/4, 3/4

Tablo 3’teki bulgulardan; parçanın 20 ölçüden oluştuğu, 2/4lük ve 3/4lük ölçüleri içerdiği, *forte* ve *fortissimo* nüanslarının kullanıldığı, tüm cümlelerin ezgiye-ezgi yazı tekniği ile bestelendiği anlaşılmaktadır. Parçanın ses çevresinin kontra oktav re ile ikinci oktav re notaları arasında olduğu ve heybetli (Maestoso) bir karakterde seslendirilmesinin istendiği görülmektedir.

Parça piyano tekniği açısından incelendiğinde; cümlelerinin legato, staccato ve non legato çalım tekniklerini içerdiği söylenebilir. Bestecinin bu teze konu olan eserinde yer alan “Sessiz Sabah” isimli ilk parçada legato çalımının benimsediği, ikinci parça olan “Kırda Oyunun” ise bunun zıttı şekilde staccato çalımının yoğun olduğu bir yapıda yazıldığı göz önüne alındığında “Ağır Zeybek” isimli parçanın staccato ve legato çalım teknikleri arasında bir denge oluşturduğu düşünülmektedir. Nitekim parçanın çoğu ölçüsü bu iki tekniği birden barındırmaktadır.

4.3.a.3. “Ağır Zeybek” İsimli Parçanın Ritmik ve Melodik Yapısına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

“Ağır Zeybek” isimli parçanın ritmik yapısı incelenirken parçanın adı üzerine düşünmek doğru bir yaklaşım olacaktır. Çünkü Türk halk müziğinde yer alan zeybek dansı düşünüldüğünde parçanın ölçüsünün aslında 9/4'lük olması gerekmektedir. Ancak bestecinin parçada 9/4'lük yapının 4 zamanını birbirinden ayırarak 2/4, 2/4, 2/4, 3/4'lük şekilde bir yazım şekli tercih ettiği görülmektedir. Bu yazım şekli sayesinde müziğe ve piyanoya yeni başlamış öğrencilerin alışık olduğu 2/4'lük ve 3/4'lük basit ölçü yapılarını çalarken aslında 9/4'lük ölçüye de farkında olmadan alışmaya başlayacağı düşünülmektedir.

Parçanın a1 ve a2 cümleleri incelendiğinde, iki cümlenin de sağ ellerinde bulunan en üst melodi çizgisinin ilk 3 ölçülerinin tamamen aynı olduğu görülmektedir. b1 ve b2 cümlelerinin ilk 3 ölçüleri de a1 ve a2 gibi birbirinin aynısıdır. İki cümle de 4. ölçülerinde karar sesine varmaktadır. Hatta parçanın tüm cümlelerinin 4. ölçülerinde karar sesine vardıkları söylenebilir. b1'in sonunda duyulan do-sol b2'nin başında re-la ya çözülürken; b2'nin son vuruşunda 8'lik değerde yazılmış olan re-mi notaları son cümlede fa notasına çıkıcı olarak çözülmemektedir. Parçanın cümle sonlarında yer alan nota grupları bir sonraki cümleye hazırlayıcı niteliktedir. Son cümlenin ise melodik olarak diğer cümlelerle aynı olmadığı, ancak notalarının hareket yönü ve ritmik anlamda diğer cümlelerle benzerlik taşıdığı söylenebilir. Bu cümlenin sonundaki en pes nota olan kontra oktav re notasının iki defa çalınması ile parça sonlanmaktadır. (Bkz. Şekil 24).

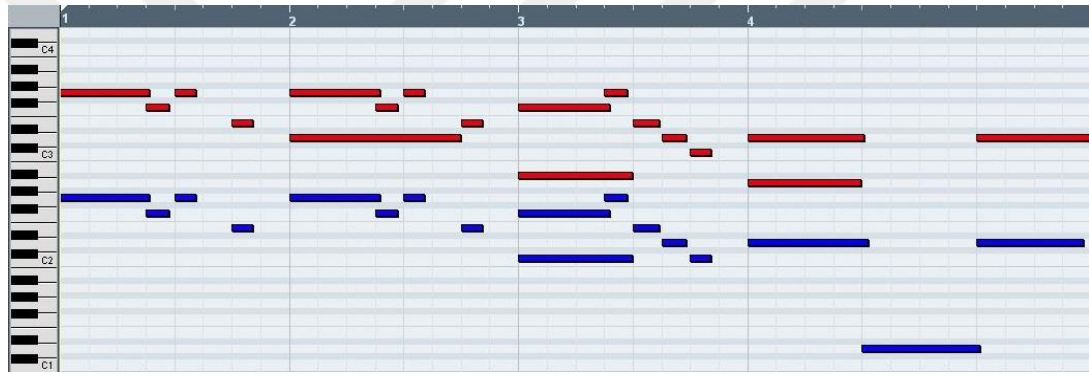
4.3.b. “Ağır Zeybek” İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Örgütlenme Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda “Ağır Zeybek” isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilecek örgütlenme stratejilerine yönelik olarak yapılan incelemeler ile bu incelemelerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.3.b.1. “Ağır Zeybek” İsimli Parçada Bulunan Melodik Yapıların Hareket Yönlerine Göre Gruplandırılmasına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu parçanın melodik yapılarının hareket yönleri incelenirken önceki parçalardaki gibi cümleler ölçüt olarak alınmış olup, ‘Çocuk Parçaları’ eserindeki “Ağır Zeybek” isimli bu parçadan sonraki diğer parçaların melodik yapılarındaki hareket yönleri incelenirken de yine cümleler ölçüt alınacaktır.

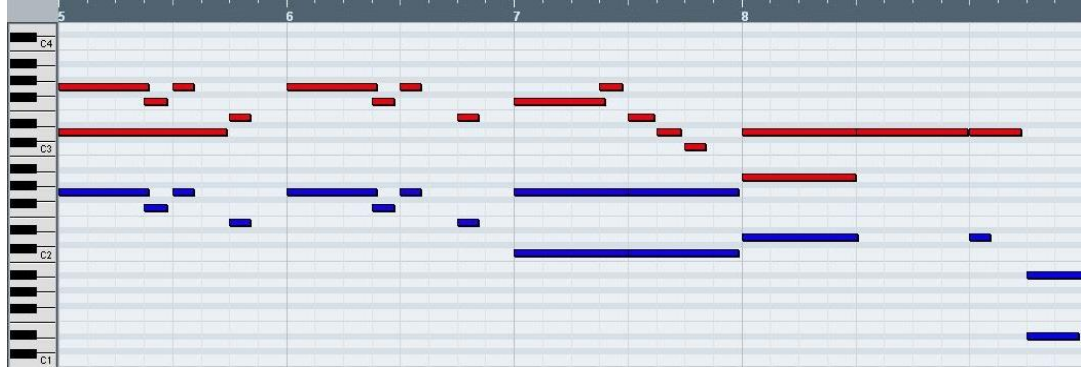
Şekil 25’te “Ağır Zeybek” isimli parçanın a1 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 25. “Ağır Zeybek” İsimli Parçanın a1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 25’te verilmiş olan a1 cümlesinin hareket yönleri grafiğine genel olarak bakıldığında az bir açılı ile inici bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Cümle içindeki ilk 3 ölçünün her birinin kendi içinde inici yapıya sahip olduğu, son ölçüde sol elde oktav alta inip eski yerine dönen re notası dışında düz bir yapının hâkim olduğu söylenebilir.

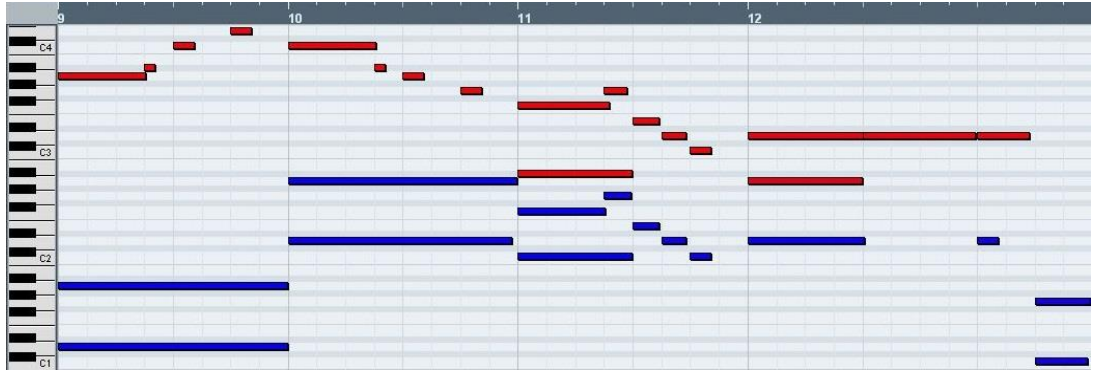
Şekil 26’da “Ağır Zeybek” isimli parçanın a2 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 26. “Ağır Zeybek” İsimli Parçanın a2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 26’da verilmiş olan grafikte a2 cümlesinin a1 cümlesiyle hareket yönü açısından oldukça benzer olduğu görülmektedir. Cümlenin tüm ölçüleri kendi içlerinde inici yapıya sahiptir. Genel olarak bakıldığında ise cümlenin az bir açı ile inici yapıda olduğu söylenebilir.

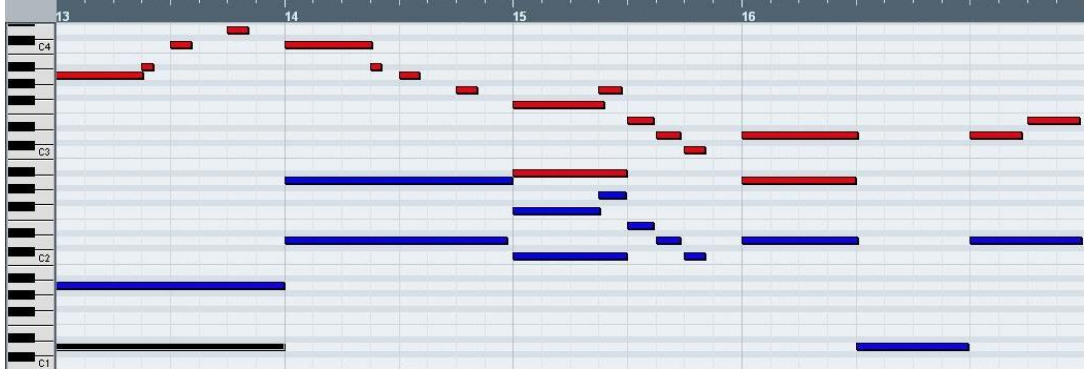
Şekil 27’de “Ağır Zeybek” isimli parçanın b1 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 27. “Ağır Zeybek” İsimli Parçanın b1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 27’deki grafik incelendiğinde b1 cümlesinin ilk ölçüsünün çıkıcı yapıda olduğu, devamında ise kalan üç ölçünün de inici yapıda olduğu görülmektedir.

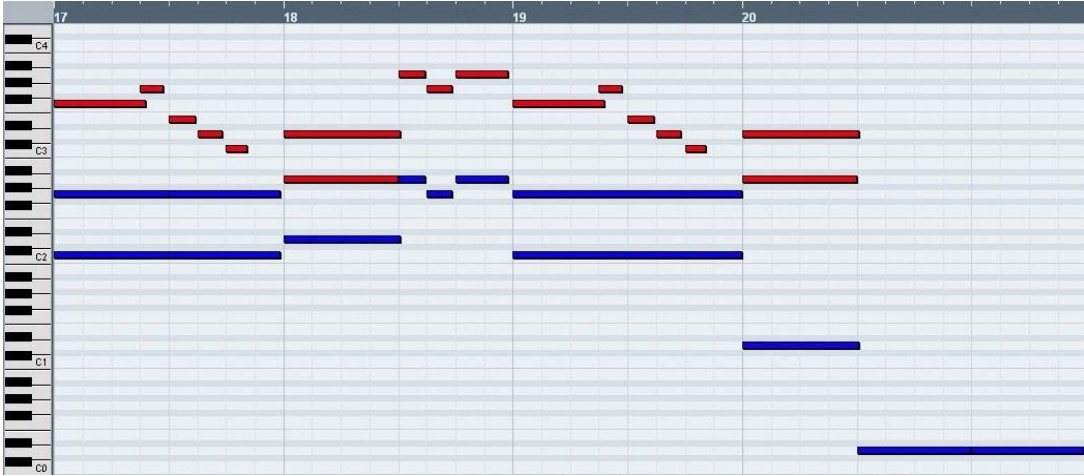
Şekil 28’de “Ağır Zeybek” isimli parçanın b2 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 28. “Ağır Zeybek” İsimli Parçanın b2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 28’deki grafikte verilen b2 cümlesinin, Şekil 27’deki verilmiş olan grafikteki b1 cümlesiyle hareket yönü açısından oldukça benzer olduğu anlaşılmaktadır. Bu cümlelerin hareket yönünün ilk ölçüsünün çıkıcı bir yapıya sahip olduğu, ikinci ölçüden itibaren ise cümle sonuna dek inici bir yapıda olduğu görülmektedir.

Şekil 29’da “Ağır Zeybek” isimli parçanın bitirmelik bölümüne ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 29. “Ağır Zeybek” İsimli Parçanın Bitirmelik Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği

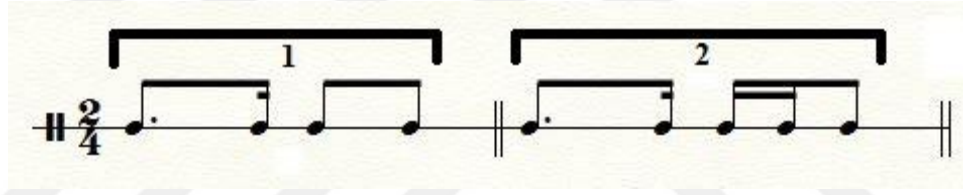
Şekil 29’daki grafikten “Ağır Zeybek” isimli parçanın bitirmelik bölümünde ikinci ölçü hariç tüm ölçülerin inici yapıda olduğu anlaşılmaktadır. Son ölçünün

sonunda parçanın en pes notası olan kontra oktav re notasının bulunduğu görülmektedir.

4.3.b.2. “Ağır Zeybek” İsimli Parçada Bulunan Ritmik Yapıların Özetlenmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Parçada ritmik inceleme yapılırken ölçüler göz önüne alınmış olup, 2 ritmik yapının parçaya hâkim olduğu tespit edilmiştir. Parçada 3/4'lük ölçüler bulunsa da çoğunluğu 2/4'lük olduğundan en çok karşılaşılan bu iki ritmik yapı 2/4'lük ölçülerde görülmektedir.

Şekil 30'da “Ağır Zeybek” isimli parçada en çok kullanılan ritmik yapılar verilmiştir.



Şekil 30. “Ağır Zeybek” İsimli Parçada En Çok Kullanılan Ritmik Yapılar

Şekil 30'da görülen ritmik yapılardan 1 numara parçanın 13 ölçüsünde yer almakta, 2 numaralı ritmik yapı ise 8 ölçüde görülmektedir. Daha önceki incelemelerden farklı olması adına bu ritmik yapılar yukarıdaki şekilde birlikte verilmiş olup, aşağıda ayrıca parçanın notası üzerinde de gösterilmiştir.

Şekil 31'de parçaya hâkim olan 1 ve 2 numaralı ritmik yapılar yer almaktadır.

Ağır Zeybek

İlhan Baran

Maestoso (♩ = c.60)

a1

a2

b1

b2

Bitirmelik

Lea 8va Lea Lea

Şekil 31. “Ağır Zeybek” İsimli Parçanın Notaları Üzerinde En Çok Kullanılan Ritmik Yapılar

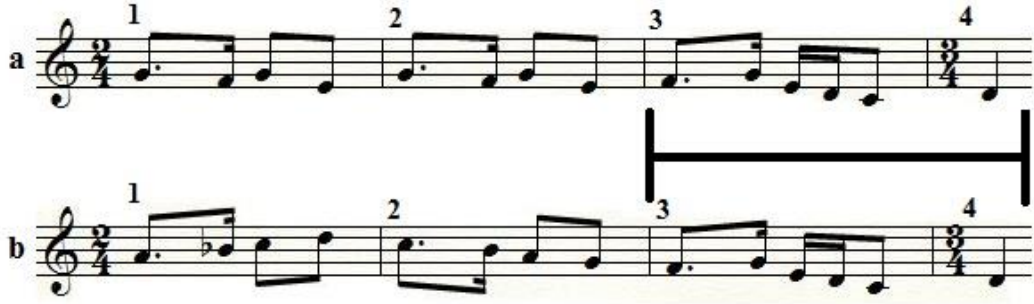
Şekil 31’deki parçanın notaları üzerinde görüldüğü gibi 1 numaralı ritmik yapı a1’de 4 kez, a2’de 4 kez, b1’de 2 kez, b2’de 2 kez ve bitirmelikte 1 kez

kullanılmıştır. 2 numaralı ritmik yapının ise a1’de 2 kez, a2’de 1 kez, b1’de 2 kez, b2’de 2 kez ve bitirmelikte 1 kez kullanıldığı görülmektedir.

4.3.b.3. “Ağır Zeybek” İsimli Parçada Bulunan Melodik Yapıların Özetlenmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Parçada aynı şekilde tekrarlanan 2 melodik yapı bulunmaktadır. Bu melodik yapılardan a1 ve a2’den elde edilene “a”, b1 ve b2’den elde edilene de “b” denilmiştir.

Şekil 32’de “Ağır Zeybek” isimli parçaya hâkim olan a ve b melodik yapıları verilmiştir.



Şekil 32. “Ağır Zeybek” İsimli Parçaya Hâkim Olan a ve b Melodik Yapıları

Şekil 32’de a ve b’nin 1 ve 2. ölçülerinin birbirlerinden farklı olmalarına karşın, 3. ölçüden 4. ölçünün başındaki karar sesine dek tamamen aynı oldukları görülmektedir. (Not: “Sessiz Sabah” ve “Kırda Oyun” isimli parçaların melodik yapıları ayrı ayrı incelenirken, bu parçadaki iki melodik yapının ilişkileri dolayısıyla bir arada incelenmelerinin daha doğru bir yaklaşım olacağı düşünülmüştür).

4.4.a. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Anlamlandırma Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda “Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilecek anlamlandırma stratejilerine yönelik yapılan incelemeler ile bu incelemelerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.4.a.1. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçanın Makamına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Şekil 33’te “Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parçanın notaları, müzik cümleleri belirtilerek verilmiştir.

Anadolu Çocuk Ezgisi

Giocoso ♩=160 İlhan BARAN

giriş.....

a1.....

a2.....

köprü.....

a2.....

Şekil 33. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri

Şekil 33’te notaları verilen “Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parça re kararlı olup, temasındaki ilk atlaması dizinin 5’lisine olması sebebi ve işitsel olarak hüseyini makamı etkisinde olduğundan parçanın re kararlı hüseyini dizisi ile bestelendiği anlaşılmaktadır.

4.4.a.2. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri ve Piyano Tekniklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 4’te “Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parçanın müzikal öğeleri verilmiştir.

Tablo 4. Anadolu Çocuk Ezgisi İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri

Form	Ölçü Sayıları	Nüans	Yazı Tekniği	Ses Alanı	Tempo/ İfade	Ölçü Göstergesi
Giriş	2	<i>mf</i>	Ezgi-Eşlik	re2-la2	160 bpm Neşeli-Şakacı	2/2
a1	6	<i>mf-f marcato</i>	Ezgi-Eşlik	re2-la3	160 bpm Neşeli-Şakacı	2/2
Köprü	4	<i>Dim.</i>	Ezgi-Eşlik	re2-la3	160 bpm Neşeli-Şakacı	2/2
a2	6	<i>p cres.</i>	Ezgi-Eşlik	la2-la4	160 bpm Neşeli-Şakacı	2/2
a3	6	<i>ff marcato</i>	Ezgi-Eşlik	re2-si4	160 bpm Neşeli-Şakacı	2/2
Bitirmelik	1	<i>ff</i>	Ezgi-Eşlik	re0-re1	160 bpm Neşeli-Şakacı	2/2

Tablo 4'teki bulgulardan parçanın 25 ölçüden oluştuğu, tamamının 2/2'lik ölçü rakamında yazıldığı, *piano*, *mezzoforte*, *forte*, *fortissimo*, *diminuendo*, *crescendo* ve *marcato* gibi nüans terimlerinin zengince kullanıldığı ve ezgi-eşlik yaklaşımıyla yazıldığı anlaşılmaktadır. Tabloda parçanın genel ses çevresinin kontra oktav re ile ikinci oktav si notaları arasında bulunduğu görülmektedir. Ayrıca parçanın neşeli, şakacı (*Giocoso*) bir karakterde seslendirilmesinin istendiği de anlaşılmaktadır.

Parça piyano tekniği açısından önceki parçalardan farklı olarak *non legato* çalımın fazla bulunduğu bir yapıdadır. a3 cümlesinin sağ el partiyonu hariç tüm parçanın *non legato* yazılmış olduğu görülmektedir. Bu parçanın öğrenciye *non legato* çalım tekniğini öğretmek açısından veya bu tekniğin geliştirilmesi açısından önemli olduğu söylenebilir. Parçanın temasının *marcato* tekniği ile çalınmasının istendiği ve bunun için temaların ayrıca çalışılmasının gerekli olduğu düşünülmektedir. Çünkü *marcato* çalım tekniği notaların belirtilerek çalınmasını gerektirir. Bu bakımdan bu temaların ayrı şekilde çalışılmasıyla parça içerisinde duyumsal olarak daha belirgin bir şekilde ifade edilmeleri sağlanabilir.

4.4.a.3. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçanın Ritmik ve Melodik Yapısına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

“Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parçanın 25 ölçüsünün tamamının 2/2’lik ölçü rakamında bestelendiği, parçanın tamamının birlik, ikilik ve dörtlük süre değerleriyle yazılmış olduğu tespit edilmiştir. Parçada -sekizlik sesli ve sessiz süreleri tanıyan öğrencilerin tamamı için- karmaşık bir ritmik yapının bulunmadığı düşünülmektedir. “Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parçanın melodik yapısının a1’in sağ el partisinde duyulan 6 ölçülük tema üzerine yazıldığı, bu temanın 2’şer ölçülük 3 motiften oluştuğu, 2 ve 3. motifinin tamamen aynı olduğu tespit edilmiştir. Bu ana temanın bestelenmesinde dörtlük ve sekizlik süre değerlerinin kullanıldığı, bu temanın parçada 3 defa (a1, a2, a3) seslendirildiği, a2’de seslendirilen temanın a1’de seslendirilen temanın 1 oktav tizinden, a3’te seslendirilen temanın ise a1’in 1 oktav pesinden seslendirildiği belirlenmiştir. Ayrıca parçada daha önce “Kırda Oyun” isimli parçada da kullanılmış olan divisi yazım tekniği görülmektedir. a2 cümlesinin tamamı 4 sesli yapısı ile divisi yazım tekniği ile yazılmıştır. (Bkz. Şekil 33).

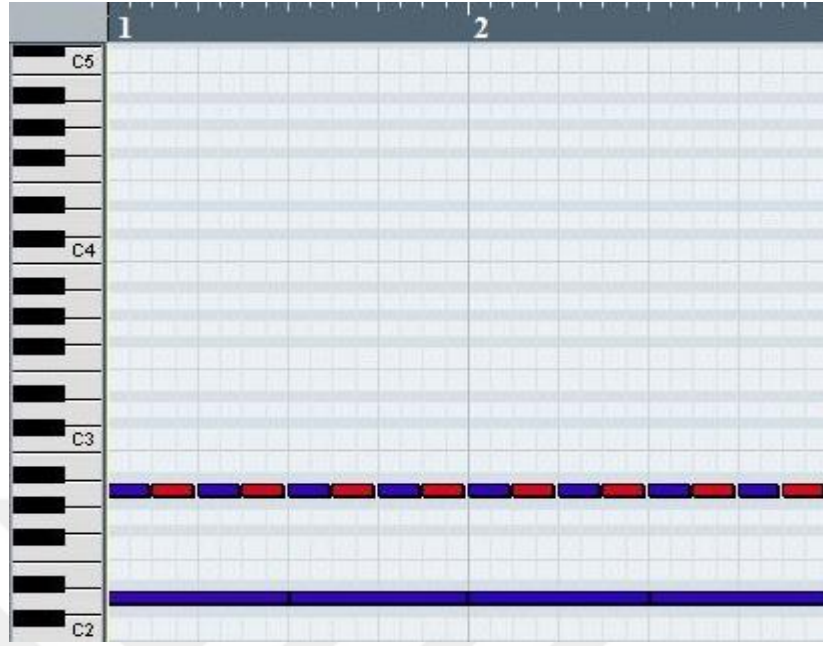
4.4.b. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Örgütlenme Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda “Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılacak örgütlenme stratejilerine yönelik olarak yapılan incelemeler ile bu incelemelerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.4.b.1. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçada Bulunan Melodik Yapıların Hareket Yönlerine Göre Gruplandırılmasına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu parçanın melodik yapısı üzerinde inceleme yapılırken cümleler ölçüt olarak alınmıştır.

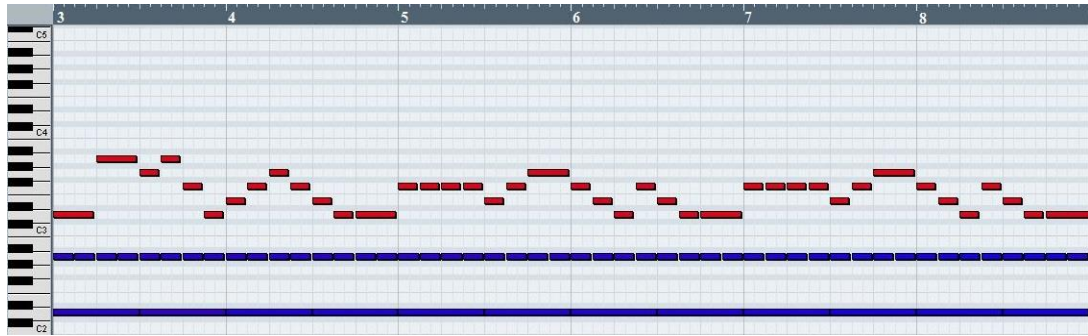
Şekil 34’te “Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parçanın giriş bölümüne ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 34. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçanın Giriş Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 34’teki grafikten de anlaşılacağı gibi parçanın giriş bölümünde herhangi inici-çıkıcı bir melodik hareket görülmemektedir. Bu bölümün öğrenciyi işitsel olarak karar sese ve ölçüye alıştıran bir yapısının olduğu düşünülmektedir. Bu bölümde sekizlik süre değeriyle yazılmış olan a2 notasının sıra ile iki elin 1. parmakları ile çalınmasının istendiği tespit edilmiştir. Bu durum nota üzerinde mavi ve kırmızı renkler ile gösterilmektedir.

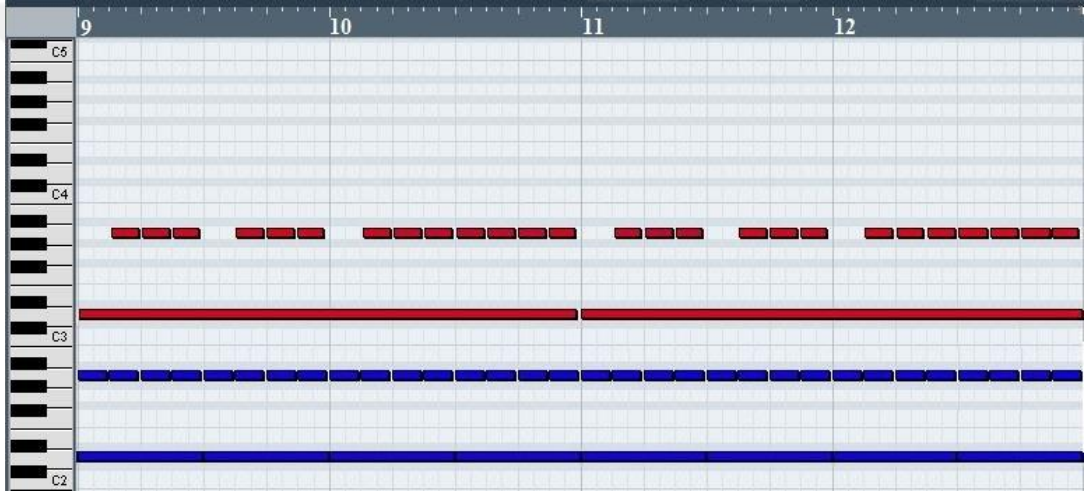
Şekil 35’te “Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parçanın a1 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 35. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçanın a1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 35'teki grafikte a1 cümlesinin sol el partisinde girişte yazılan yapının devam ettiği, sağ elde ise parçanın ana teması olan 6 ölçülük melodik yapının inicilik-çıkıcılık durumunun çok değişken olduğu görülmektedir. Ana temayı oluşturan 2'şer ölçülük 3 motifin, 2 ve 3. motiflerinin tamamen aynı oldukları anlaşılmaktadır. Bu cümlede sağ elin inici-çıkıcı, sol elin ise düz bir hareket yönüne sahip olduğu söylenebilir.

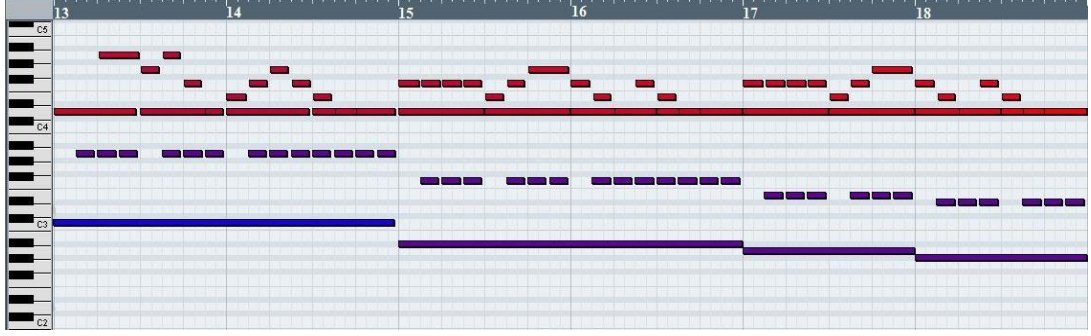
Şekil 36'da "Anadolu Çocuk Ezgisi" isimli parçanın köprü bölümüne ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 36. "Anadolu Çocuk Ezgisi" İsimli Parçanın Köprü Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 36'daki grafikte parçanın 9 ve 12. ölçüleri arasını kapsayan 4 ölçülük köprü bölümünün genel yapısı itibari ile giriş bölümüne benzemekte olup tamamen düz bir yapıda olduğu söylenebilir. Ayrıca sol el partisinin giriş bölümünün iki defa çalınması ile 4 ölçüye yayılmış olduğu görülmektedir. Sağ elin alt partisinde iki ölçü boyunca uzatma bağı ile bağlanmış, birlik süre değeri ile re3 notası görülmekte, üst partisinde ise tamamen sekizlik notalardan oluşan ancak zaman zaman güçlü zamanlara denk gelen notaların sessiz süre ile yazıldığı anlaşılmaktadır.

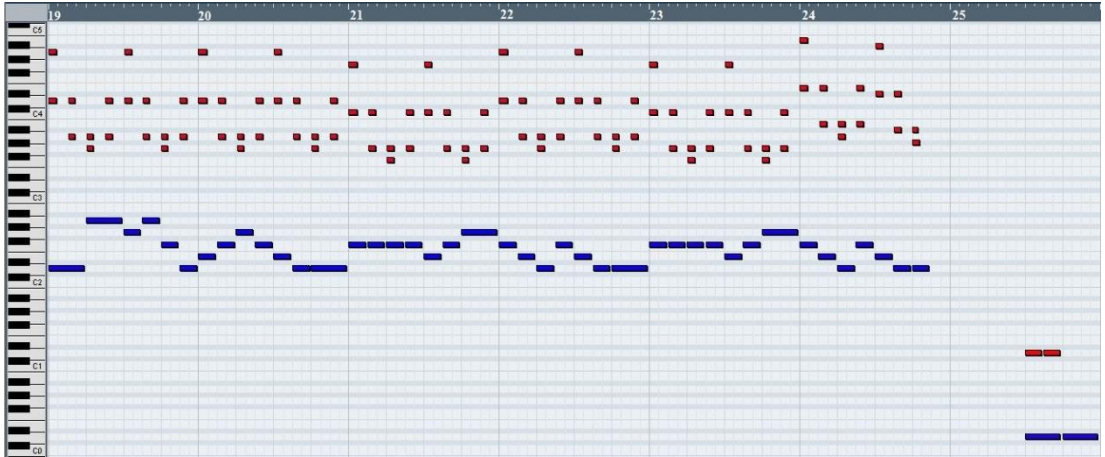
Şekil 37’de “Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parçanın a2 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 37. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçanın a2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 37’deki grafikten a2 cümlesinin a1 cümlesinden farklı olarak 4 partili bir yapıda olduğu ve temanın yine sağ elde ancak 1 oktav tiz tarafta bulunduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca sol eldeki iki partinin de aşağı yönde hareket ettikleri görülmektedir.

Şekil 38’de “Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parçanın a3 cümlesine ve bitirmelik bölümüne ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



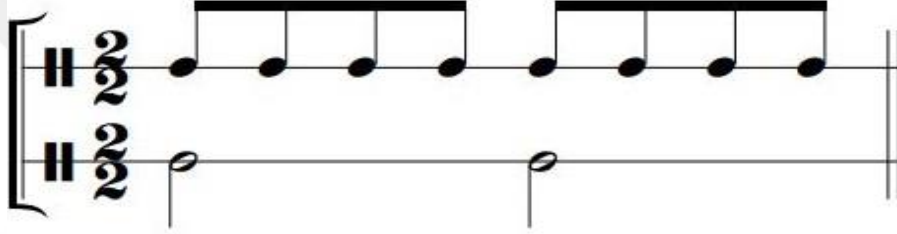
Şekil 38. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçanın a3 Cümlesinin ve Bitirmelik Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 38’deki grafikte görülen a3 cümlesinde a1 ve a2 den farklı olarak tema sol eldedir. Sağ elde yazılmış olan staccato notalar sekizlik süre değerindedir ve

cümle boyunca devam etmektedir. a3 cümlesinin ardından 1 ölçülük bitirmelik başlamaktadır. Bitirmeliğin ilk 2 vuruşunun sessiz süre ile yazılması insanda soru hissi uyandırmaktadır, ancak ardından aynı zamanda eserin en pes notaları olan re0 ve re1 notaları ile eserin bittiği anlaşılmaktadır.

4.4.b.2. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçada Bulunan Ritmik Yapıların Özetlenmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

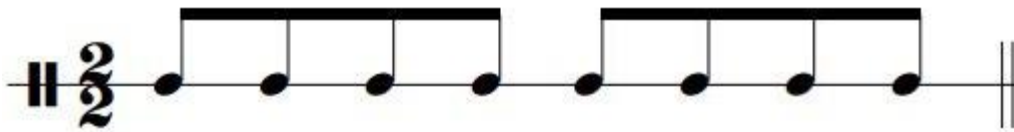
“Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parçanın ritmik yapıları incelenirken ölçüler göz önüne alınmıştır. Şekil 39’da “Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parçanın giriş ve a1 cümlelerinin eşlik partisinde bulunan ritmik yapı verilmiştir.



Şekil 39. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçanın Giriş ve a1 Cümlelerinin Eşlik Partisinde Bulunan Ritmik Yapı

Şekil 39’da verilmiş olan ritmik yapı parçanın girişinde başlayıp, köprü bölümünün sonuna dek duyulmaktadır. Şekil 39’daki ritmik yapının giriş bölümündeki sekizlik sürelerini sağ ve sol elin sıra ile çaldığı, a1 ve köprü bölümlerinde ise bu ritmik yapının tamamen sol el ile çalındığı görülmektedir. (Bkz. Şekil 33).

Şekil 40’da “Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parçanın a3 cümlesinin eşlik partisinde bulunan ritmik yapı verilmiştir.



Şekil 40. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçanın a3 Cümlesinin Eşlik Partisinde Bulunan Ritmik Yapı

Şekil 40'ta verilmiş olan ritmik yapının a3 cümlesi boyunca sağ elde yazıldığı belirlenmiştir. Bu cümlede kendinden önceki a1 ve a2 cümlelerinden farklı olarak ezgi sol elde duyulmaktadır. Eşlik olarak seçilen ritmik yapı a1 cümlesindeki eşlik partisine benzese de tam olarak aynı değildir.

Şekil 41'de “Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parçanın a cümlelerinde en çok bulunan ritmik yapı verilmiştir.



Şekil 41. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçanın a Cümlelerinde En Çok Bulunan Ritmik Yapı

Şekil 41'de verilmiş olan ritmik yapının 6 ölçülük a cümlelerinin ilk ölçüleri hariç tamamında bulunduğu tespit edilmiştir. İstisna olarak a3 cümlesinin son ölçüsü buna dâhil olmayıp sonunda dörtlük nota yerine sekizlik nota ve ardından sekizlik sus kullanılarak cümle sonlandırılmıştır.

4.4.b.3. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçada Bulunan Melodik Yapıların Özetlenmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

“Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parçanın melodik yapıları incelenirken ikişer ölçülük motifler göz önüne alınmıştır.

Şekil 42'de “Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parçanın a cümlelerinin ilk motifinde bulunan melodik yapı verilmiştir.



Şekil 42. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçanın a Cümlelerinin İlk Motifinde Bulunan Melodik Yapı

Şekil 42’de verilmiş olan melodik yapı, parçada duyulan ilk motife aittir. Bu ilk müzik fikrinin parçanın her a cümlesindeki ilk motifini oluşturduğu görülmektedir. (Bkz. Şekil 33).

Şekil 43’te “Anadolu Çocuk Ezgisi” isimli parçanın a cümlelerindeki ikinci ve üçüncü motifleri oluşturan melodik yapı verilmiştir.



Şekil 43. “Anadolu Çocuk Ezgisi” İsimli Parçanın a Cümlelerindeki İkinci ve Üçüncü Motifleri Oluşturan Melodik Yapı

Şekil 43’te verilmiş olan melodik yapının a cümlesinin 2. ve 3. motifini oluşturmakta olduğu ve parçada 6 defa kullanıldığı tespit edilmiştir. En son kullanıldığı a3 cümlesinin son motifinde istisna olarak son notası dörtlük süre değeri yerine sekizlik süre değeri ile yazılmış olup, ardından sekizlik sessiz süre ile cümlelerin tamamlanmış olduğu görülmektedir.

4.5.a. “Uzun Hava ve Kırık Hava” İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Anlamlandırma Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda “Uzun Hava ve Kırık Hava” isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılacak anlamlandırma stratejilerine yönelik olarak yapılan incelemeler ile bu incelemelerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.1.a.1. “Uzun Hava ve Kırık Hava” İsimli Parçanın Makamına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Şekil 44’te “Uzun Hava ve Kırık Hava” isimli parçanın notaları, müzik cümleleri belirtilerek verilmiştir.

Uzun Hava ve Kırık Hava

Serioso ♩ = 50

al.....

The first system of the musical score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Serioso' with a quarter note equal to 50 beats. The first staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and an 'expressivo' instruction. It features a melodic line with a series of eighth-note runs and a final half-note. The second staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a series of half notes and rests.

bl.....

The second system continues the piece. The first staff (treble clef) features a more active melodic line with eighth-note patterns. The second staff (bass clef) continues with a steady accompaniment of half notes.

Pesante ♩ = 100

cl.....

The third system is marked 'Pesante' with a tempo of 100 beats per minute. The first staff (treble clef) is marked with a forte (*f*) dynamic and 'marcato'. It consists of a series of eighth-note runs. The second staff (bass clef) has a simple accompaniment of half notes.

c2.....

The fourth system continues the 'Pesante' section. The first staff (treble clef) has eighth-note runs. The second staff (bass clef) has half-note accompaniment.

Serioso ♩ = 50

a2.....

The fifth system returns to the 'Serioso' tempo of 50 beats per minute. The first staff (treble clef) is marked with a piano (*p*) dynamic and 'expressivo'. It features a melodic line with eighth-note runs. The second staff (bass clef) has a simple accompaniment of half notes.

Şekil 44. “Uzun Hava ve Kırık Hava” İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri

Şekil 44’te notaları ve müzik cümleleri verilmiş olan “Uzun Hava ve Kırık Hava” isimli parçanın dizi bakımından ve işitsel olarak hüseyini dizisi etkisinde olduğu anlaşılmaktadır.

4.5.a.2. “Uzun Hava ve Kırık Hava” İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri ve Piyano Tekniklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 5’te “Uzun Hava ve Kırık Hava” isimli parçanın müzikal öğeleri verilmiştir.

Tablo 5. Uzun Hava ve Kırık Hava İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri

Form	Ölçü Sayıları	Nüans	Yazı Tekniği	Ses Alanı	Tempo/İfade	Ölçü Göstergesi
a1+b1	5	<i>p</i>	Ezgi-Ezgi	si2 – si4	50 bpm Ciddi, Ağır başlı	4/4
c1+c2	4	<i>f</i>	Ezgi-Eşlik	si1– mi3	100 bpm Katı bir deyişle	4/4
a2+b2	5	<i>p</i>	Ezgi-Ezgi	la2– si4	50 bpm Ciddi, Ağır başlı	4/4
c3+c4	4	<i>f-ff</i>	Ezgi-Eşlik	la0 – do4	100 bpm Katı bir deyişle	4/4

Tablo 5'te parçanın toplam 18 ölçüden oluştuğu, 4/4'lük ölçü rakamında olduğu, *piano*, *forte* ve *fortissimo* gibi nüans terimlerini içerdiği ve ezgi-eşlik yaklaşımıyla yazıldığı anlaşılmaktadır. Parçanın ses çevresinin kontra oktav si ile ikinci oktav si notaları arasında bulunduğu görülmektedir. Parçanın a cümlelerinin ciddi, ağırbaşlı (*Serioso*), b cümlelerinin ise katı bir deyişle (*Pesante*) seslendirilmesinin istendiği anlaşılmaktadır.

“Uzun Hava ve Kırık Hava” isimli parçanın piyano tekniği açısından önceki parçalarla benzer olduğu söylenebilir. “a” cümlelerinin yoğun bir şekilde *legatolu* bir çalım olup, cümle sonlarında iki elde dışa doğru oktav atlamalar görülmektedir. “b” cümlelerinde ise metronomun da iki katına çıkması ve nüansın aniden *forte* olması ile *non legatolu*, keskin bir çalımın gerekli olduğu söylenebilir.

4.5.a.3. “Uzun Hava ve Kırık Hava” İsimli Parçanın Ritmik ve Melodik Yapısına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

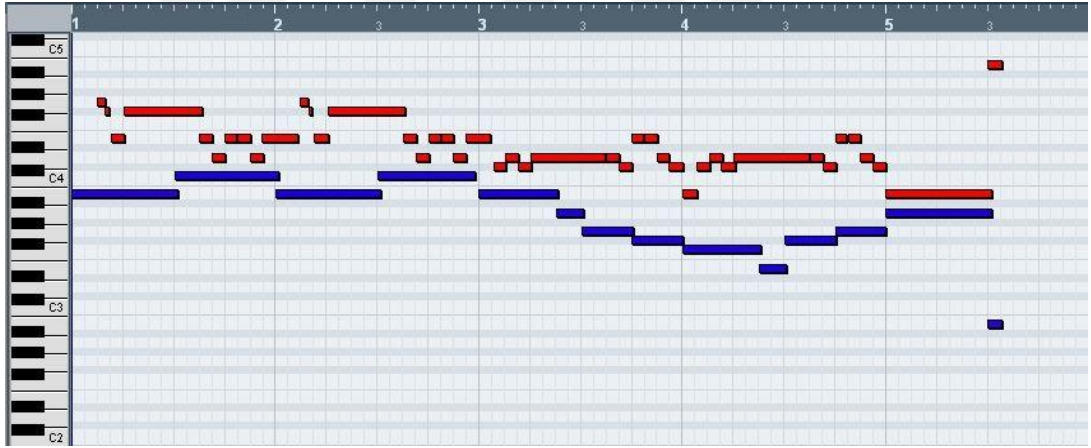
“Uzun Hava ve Kırık Hava” isimli parça kendisinden önceki parçalara nazaran daha keskin bir ritim anlayışına sahiptir. Daha önceki parçalara göre bu parçada çok fazla 16'lık notanın bulunduğu söylenebilir. Parçayı oluşturan iki ana temada da en çok kullanılan ritmik kalıplar ortaktır. Eşlik partiyonlarında çoğunlukla uzun notalara -özellikle ikilik süre değerlerine- çokça rastlanmaktadır. Parçanın iki ana temasının da ses çevreleri dar bir alanı kapsamaktadır. Sadece a cümleleri cümle sonlarında büyük bir atlama ile bir oktav tiz tarafa gitmektedir. Bu durum ellerin az pozisyon kullanmaları anlamına gelir. Dolayısıyla öğrenci için bir kolaylık oluşturabilir. Parçanın iki temasının nüans, tempo ve anlatım açısından birbirinden oldukça farklı olmasının, öğrencinin tempo ve nüanslardaki zıtlıkları kavraması bakımından fırsat niteliğinde olduğu düşünülmektedir.

4.5.b. “Uzun Hava ve Kırık Hava” İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Örgütleme Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda “Uzun Hava ve Kırık Hava” isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilir örgütleme stratejilerine yönelik olarak yapılan incelemeler ile bu incelemelerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.5.b.1. “Uzun Hava ve Kırık Hava” İsimli Parçada Bulunan Melodik Yapıların Hareket Yönlerine Göre Gruplandırılmasına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

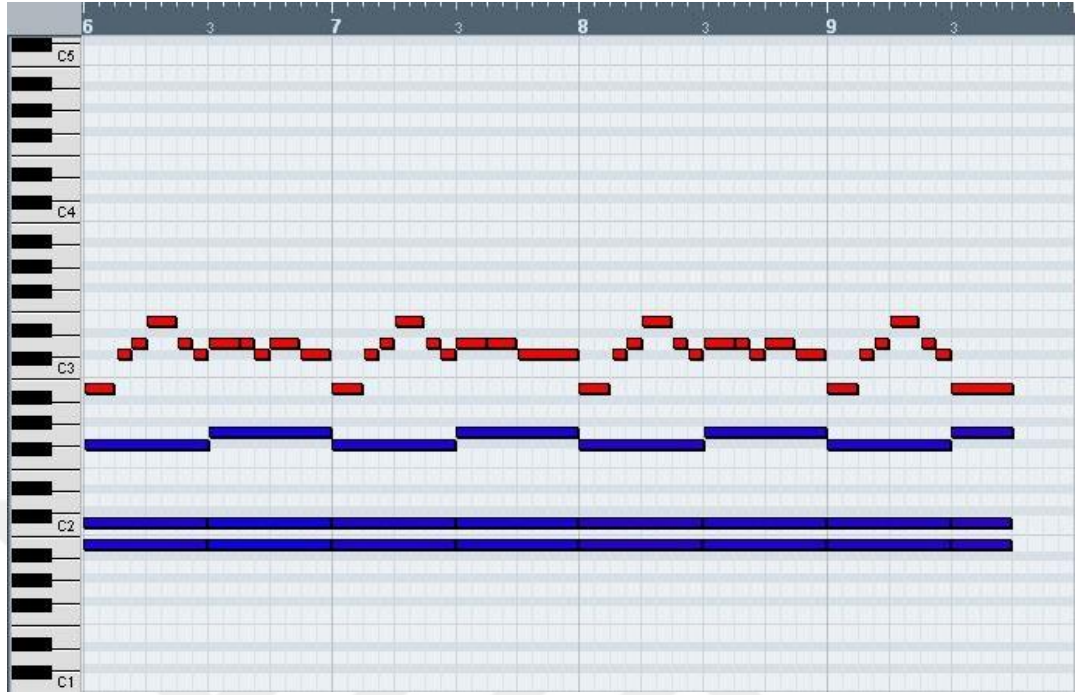
Şekil 45’te “Uzun Hava ve Kırık Hava” isimli parçanın a1 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 45. “Uzun Hava ve Kırık Hava” İsimli Parçanın a1 Cümlesinin Yönleri Grafiği

Şekil 45’teki grafikte verilmiş olan a1 cümlesinin genel yapısı itibarı ile iniçilik olduğu görülmektedir. Sadece cümle sonunda iki elin de dış yönde açılıp si notalarına varmaları, bu iniçilik durumunun dışında kalmaktadır.

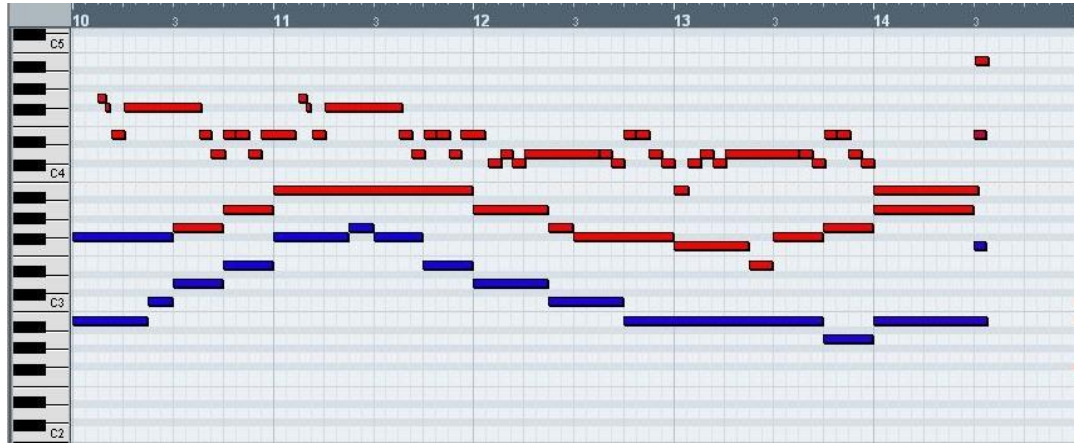
Şekil 46’da “Uzun Hava ve Kırık Hava” isimli parçanın b1 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 46. “Uzun Hava ve Kırık Hava” İsimli Parçanın b1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 46’daki grafikte görülen b1 cümlesi hem inicilik hem de çıkıcılık durumunu içinde barındırmaktadır. Bu cümle b2 ile birlikte parçanın en dar ses alanında yazılmış bölümünü oluşturmaktadır. Sağ elde bulunan temanın çoğunlukla komşu sese geçerek hareket ettiği görülmektedir.

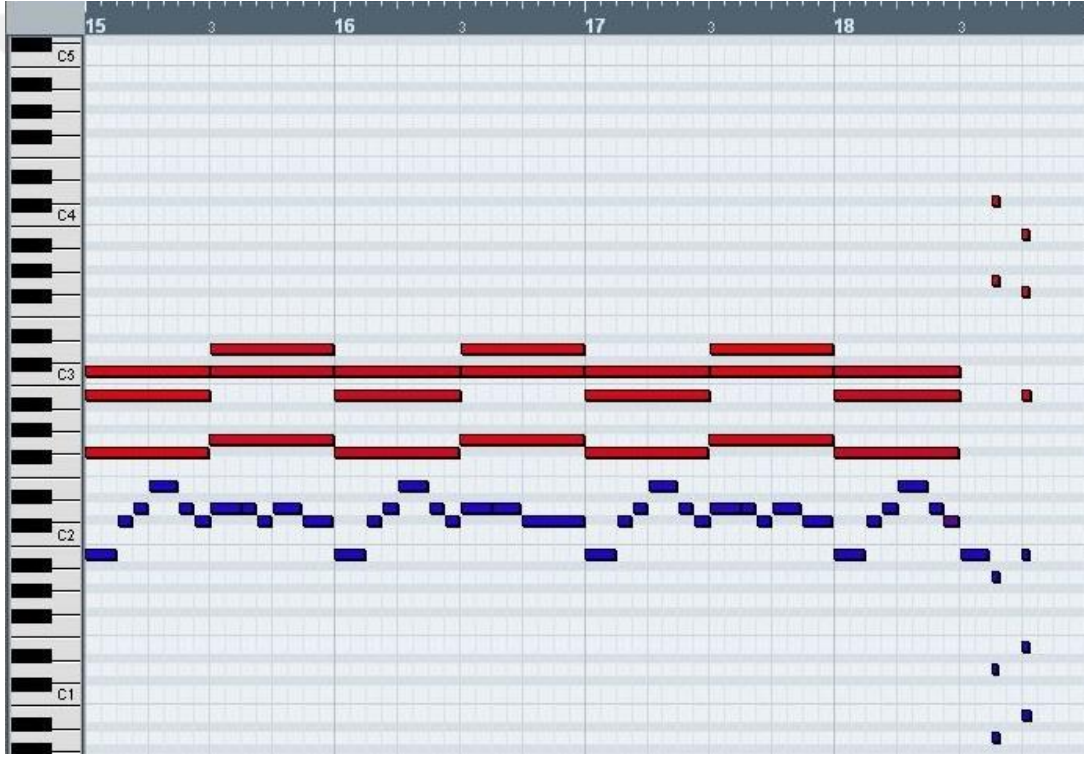
Şekil 47’de “Uzun Hava ve Kırık Hava” isimli parçanın a2 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 47. “Uzun Hava ve Kırık Hava” İsimli Parçanın a2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 47’deki grafikte verilmiş olan a2 cümlesinin genel olarak a1 cümlesi ile büyük benzerlik gösterdiği söylenebilir. Bu cümle de genel itibari ile inici yapıdadır. Ancak cümle sonundaki notaların çıkıcı bir atlama yaptığı ve cümlede a1’in sonunda olduğu gibi bu istisnai durumla tamamlandığı görülmektedir.

Şekil 48’de “Uzun Hava ve Kırık Hava” isimli parçanın b2 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



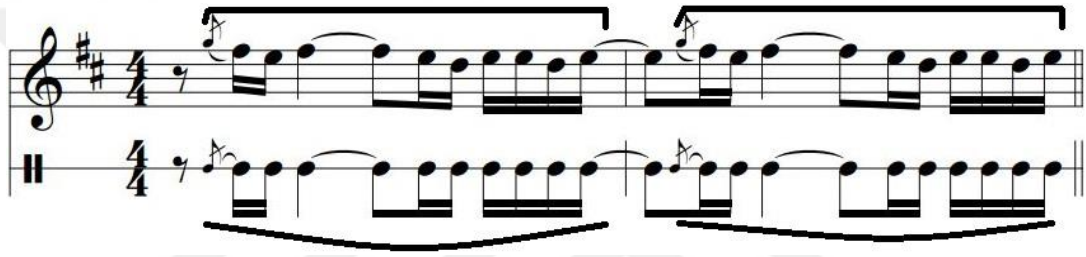
Şekil 48. “Uzun Hava ve Kırık Hava” İsimli Parçanın b2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 48’deki grafikte verilmiş olan b2 cümlesi genel yapısı itibari ile b1 cümlesine oldukça benzemektedir. Cümlede melodik yapısının çoğunlukla komşu seslere geçerek inicilik ve çıkıcılık durumlarının karışık şekilde olduğu görülmektedir. Şekil 48’deki grafikten cümle sonunda görülen son iki akorun aniden iki elin de dış yönde açılarak melodik yapıdan ayrıldığı kolaylıkla fark edilebilir.

4.5.b.2. “Uzun Hava ve Kırık Hava” İsimli Parçada Bulunan Ritmik ve Melodik Yapıların Özetlenmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu parçada ritmik ve melodik yapılar özetlenirken, önceki parçalardan farklı olarak ritmik ve melodik yapılar bir arada ele alınmıştır.

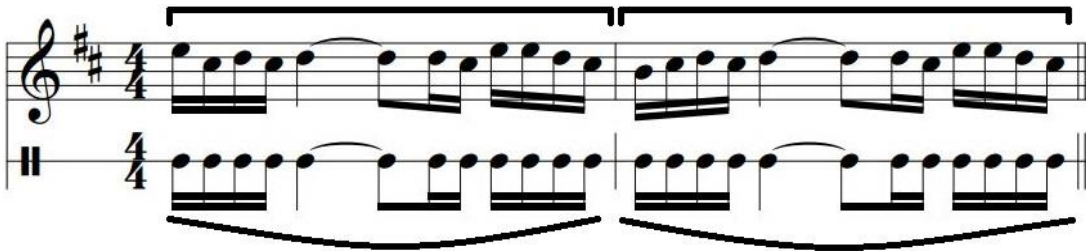
Şekil 49’da “Uzun Hava ve Kırık Hava” isimli parçanın a cümlelerinde bulunan ilk ritmik ve melodik yapı verilmiştir.



Şekil 49. “Uzun Hava ve Kırık Hava” İsimli Parçanın a Cümlelerinde Bulunan İlk Ritmik ve Melodik Yapı

Şekil 49’daki iki ölçülük ritmik ve melodik yapının yatay olarak birbirini takip eden bir durumda olduğu söylenebilir. Bu iki ölçü senkopla birbirine bağlanmış olsalar da parçanın ilk motifinin kendini yineleyen bir ölçülük yapıdan oluştuğu anlaşılmaktadır.

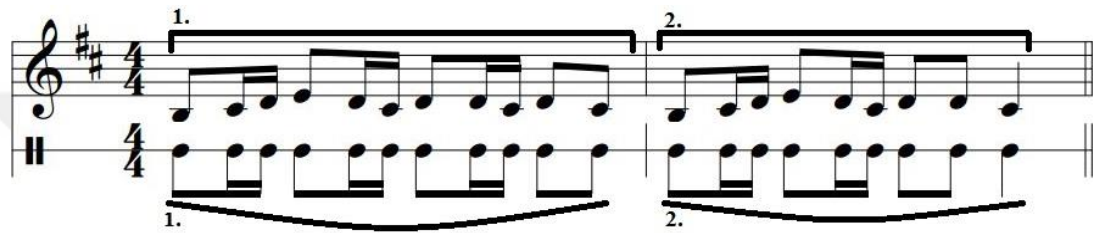
Şekil 50’de “Uzun Hava ve Kırık Hava” isimli parçanın a cümlelerinde bulunan ikinci ritmik ve melodik yapı verilmiştir.



Şekil 50. “Uzun Hava ve Kırık Hava” İsimli Parçanın a Cümlelerinde Bulunan İkinci Ritmik ve Melodik Yapı

Şekil 50’de verilen melodik yapılar Şekil 49’da verilmiş olan melodik yapı gibi kendini tekrarlayan bir durumda değildir. Bu iki ölçünün kendisini melodik olarak tekrarlamadığı ancak ritmik olarak tekrarladığı görülmektedir.

Şekil 51’de “Uzun Hava ve Kırık Hava” isimli parçanın b cümlelerinde en çok bulunan ritmik ve melodik yapı verilmiştir.



Şekil 51. “Uzun Hava ve Kırık Hava” İsimli Parçanın b Cümlelerinde En Çok Bulunan Ritmik ve Melodik Yapı

Şekil 51’de verilmiş olan ritmik ve melodik yapının -Şekil 49 ve Şekil 50’de verilen ritmik ve melodik yapılardan farklı olarak- yatay olarak tekrarlanmadığı görülmektedir.

4.6.a. “Ege Şarkısı” İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Anlamlandırma Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda “Ege Şarkısı” isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılacak anlamlandırma stratejilerine yönelik olarak yapılan incelemeler ile bu incelemelerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.6.a.1. “Ege Şarkısı” İsimli Parçanın Makamına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Şekil 52’de “Ege Şarkısı” isimli parçanın notaları, müzik cümleleri belirtilerek verilmiştir.

Ege Şarkısı

İlhan BARAN

giriş..... a1.

mf

p

a2.

b1.

poco a poco crescendo

b2.

ff

poco a poco diminuendo

a3.

mf

bitirmelik..... *lungo*

p

Şekil 52. “Ege Şarkısı” İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri

Şekil 52’de verilmiş olan “Ege Şarkısı” isimli parçanın dizi bakımından ve işitsel olarak la hüseyini dizisinin etkisinde olduğu anlaşılmaktadır.

4.6.a.2. “Ege Şarkısı” İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri ve Piyano Tekniklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 6’da “Ege Şarkısı” isimli parçanın müzikal öğeleri verilmiştir.

Tablo 6. Ege Şarkısı İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri

Form	Ölçü Sayıları	Nüans	Yazı Tekniği	Ses Alanı	Tempo/ İfade	Ölçü Göstergesi
Giriş	2	<i>p</i>	Ezgi - Eşlik	la2-mi3	192 bpm Sade, doğal	9/8
a1	4	<i>p - mf</i>	Ezgi - Eşlik	la2-mi4	192 bpm Sade, doğal	9/8
a2	3	<i>p - mf</i>	Ezgi - Eşlik	sol2-mi4	192 bpm Sade, doğal	9/8
b1	3	<i>cres.</i>	Ezgi - Eşlik	re2-do4	192 bpm Sade, doğal	9/8
b2	3	<i>ff - dim.</i>	Ezgi - Eşlik	sol1-do4	192 bpm Sade, doğal	9/8
a3	4	<i>mf</i>	Ezgi - Eşlik	la1-mi3	192 bpm Sade, doğal	9/8
Bitirmelik	1	<i>p</i>	Ezgi - Eşlik	la1-mi3	192 bpm Sade, doğal	9/8

Tablo 6’daki bulgulardan; parçanın 20 ölçüden oluştuğu, 9/8’lik ölçü rakamında yazıldığı, *piano*, *mezzoforte* ve *fortissimo* nüansları içerisinde seslendirilmesinin istendiği anlaşılmaktadır. Ayrıca parçanın tamamının ezgiye-eşlik yazı tekniği ile bestelendiği ve ses çevresinin büyük oktav la ile ikinci oktav mi notaları arasında olduğu görülmektedir. Parça sevecen, sade, doğal (*Semplice*) bir karaktere sahiptir.

Piyano tekniği açısından her iki elde de kullanılan teknikler farklılıklar göstermektedir. Ezgi parçanın bütününde sağ elde duyulmakta olup, *legato* ve *non legato* çalım tekniklerinin hâkim olduğu söylenebilir. Eşlik partiyonu parça boyunca sol elde yazılmış olup, eşliğin *tenuto* çalım tekniğiyle seslendirilmesi istenmektedir.

4.6.a.3. “Ege Şarkısı” İsimli Parçanın Ritmik ve Melodik Yapısına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

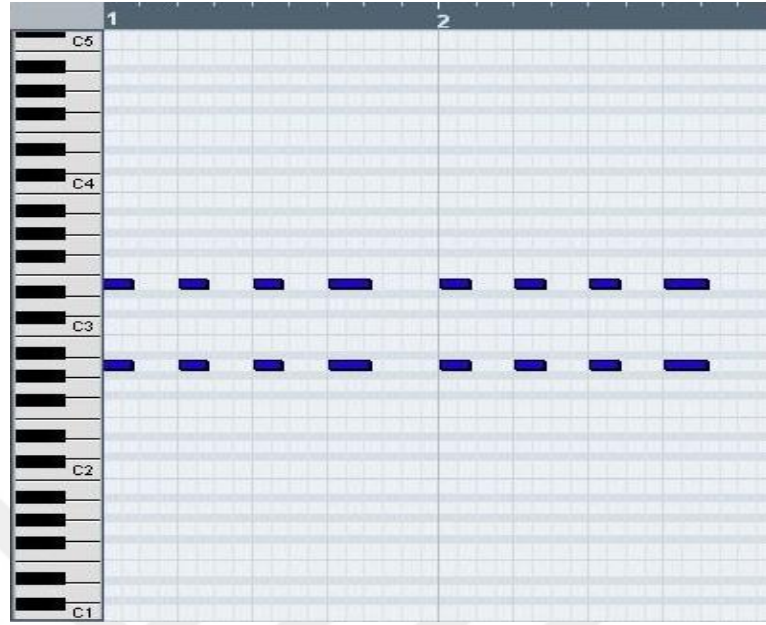
“Ege Şarkısı” isimli parça ritmik ve melodik açıdan eserde bulunan kendisinden önceki parçalara göre farklı ya da karmaşık değildir. Çoğunlukla dörtlük ve sekizlik süre değerlerinin kullanılması, 9/8’lik ölçü rakamı *tenuto*, *legato* ve *non legato* çalım teknikleri önceki parçalarda zaten mevcuttur. Anlamlandırma stratejisi açısından bakıldığında öğrenci eserde bulunan önceki parçalar doğru ve yeterli şekilde çalışmış ise bu parçada karşılaştığı durumlara yabancılık çekmeyip, ritmik ve melodik olarak her türlü yapıyı kolayca anlayarak bu parçayı kolaylıkla seslendireceği düşünülmektedir.

4.6.b. “Ege Şarkısı” İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Örgütleme Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda “Ege Şarkısı” isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilecek örgütleme stratejilerine yönelik olarak yapılan incelemeler ile bu incelemelerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.6.b.1. “Ege Şarkısı” İsimli Parçada Bulunan Melodik Yapıların Hareket Yönlerine Göre Gruplandırılmasına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

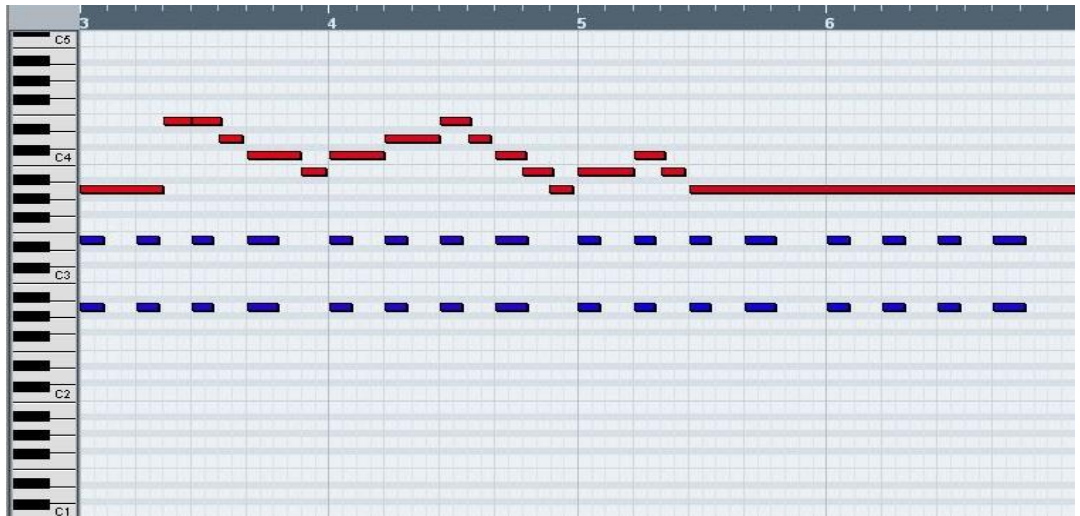
Şekil 53’te “Ege Şarkısı” isimli parçanın giriş bölümüne ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 53. “Ege Şarkısı” İsimli Parçanın Giriş Bölümünün Yönleri Grafiği

Şekil 53’teki grafikten anlaşılacağı gibi; parçanın giriş bölümünde herhangi inici-çıkıcı bir melodik hareket görülmemektedir. Tamamen düz bir yapıda yazılmış olan iki ölçü, parçanın giriş bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölümün kulağı işitsel olarak parçanın ölçü rakamına ve karar sesine alıştırmakta olduğu söylenebilir.

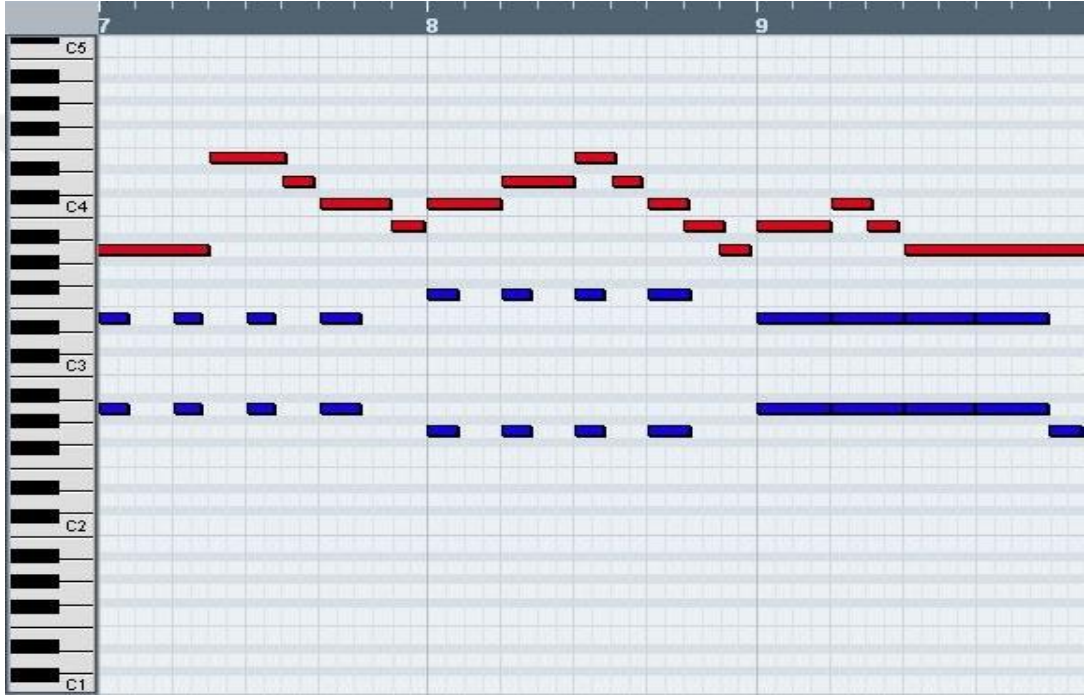
Şekil 54’te “Ege Şarkısı” isimli parçanın a1 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 54. “Ege Şarkısı” İsimli Parçanın a1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 54'teki grafik incelendiğinde; sol elde görülen düz yapının giriş bölümünün aynen tekrarı olduğu anlaşılmaktadır. Sağ elde ise a cümlelerinde görülen temanın yazılı olduğu ve bu temanın hareket yönleri açısından inicilik ve çıkıcılık durumlarının ikisini birden içerdiği söylenebilir.

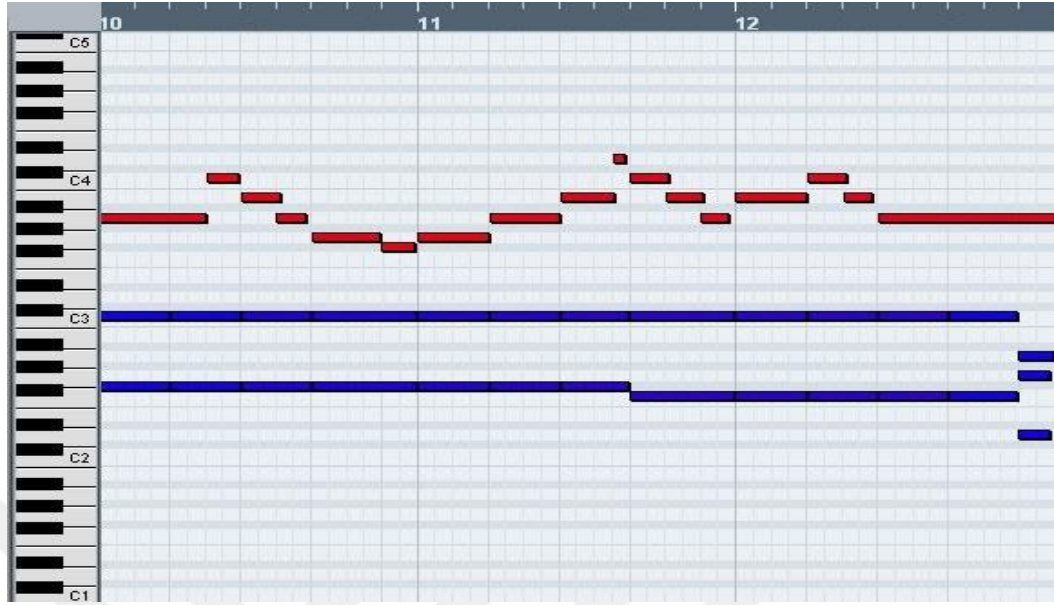
Şekil 55'te "Ege Şarkısı" isimli parçanın a2 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir



Şekil 55. "Ege Şarkısı" İsimli Parçanın a2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 55'te verilen a2 cümlesinin hareket yönleri grafiğinin Şekil 54'te verilmiş olan a1 cümlesinin hareket yönleri grafiğinden tek farkı, sol eldeki notaların inicilik ve çıkıcılık durumlarını bir arada bulundurmasıdır. a2 cümlesinde sağ elde a1'de verilmiş olan tema aynen tekrarlanmaktadır.

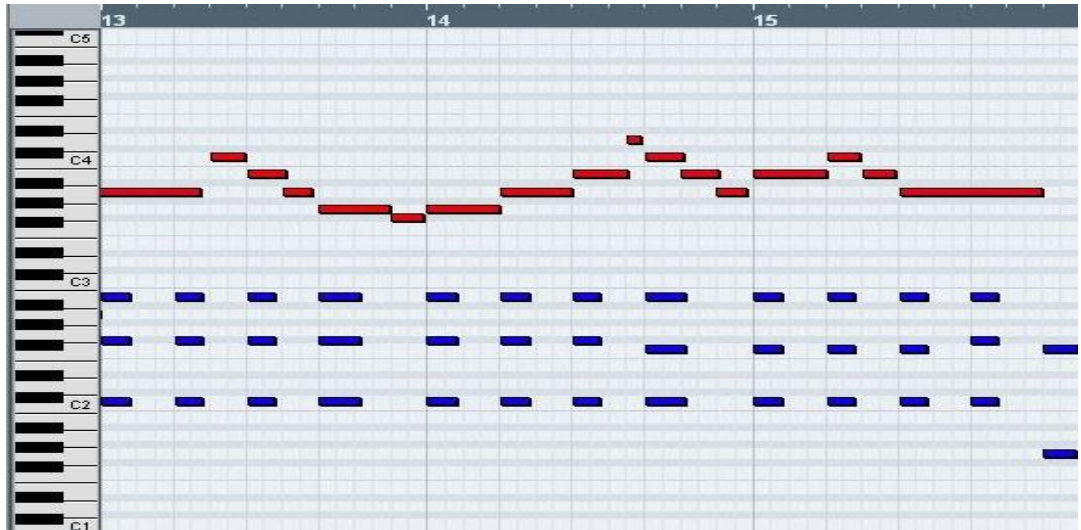
Şekil 56'da "Ege Şarkısı" isimli parçanın b1 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 56. “Ege Şarkısı” İsimli Parçanın b1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 56’da b1 cümlesinin sağ el partisinde inici ve çıkıcı yapının bir arada kullanılmış olduğu, ancak sol eldeki melodik yapının aşağı yönde yazıldığı görülmektedir.

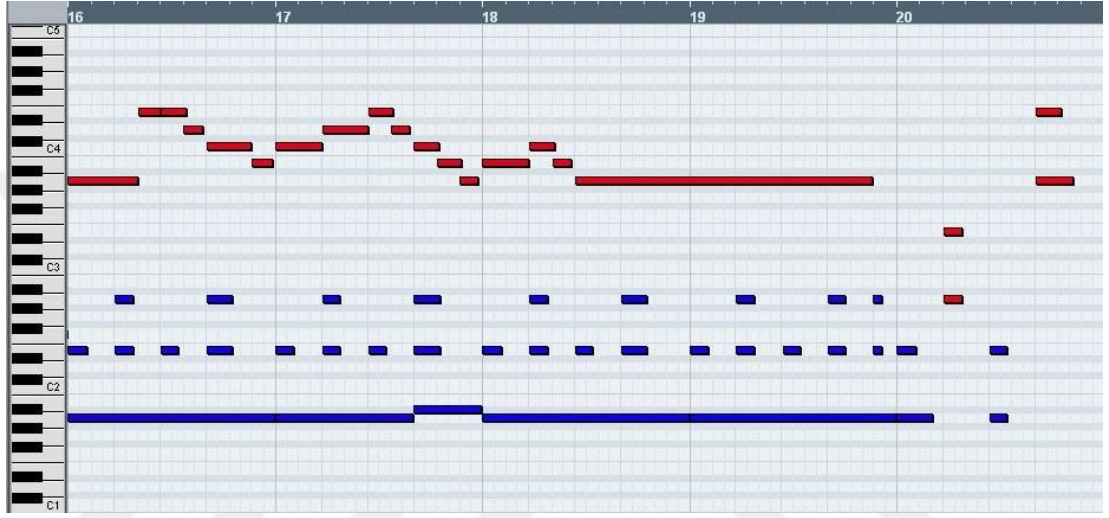
Şekil 57’de “Ege Şarkısı” isimli parçanın b2 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 57. “Ege Şarkısı” İsimli Parçanın b2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 57’deki grafikte sağ elin hem inici hem de çıkıcı bir yapıya sahip olduğu, sol elin ise cümlelerin son notasına kadar düz bir yapıda olup aynı anda duyulan son notaların aşağı yönde yazıldığı görülmektedir.

Şekil 58’de “Ege Şarkısı” isimli parçanın a3 cümlesine ve bitirmelik bölümüne ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.

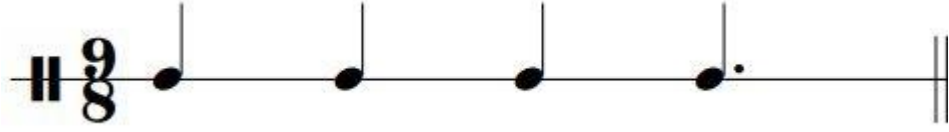


Şekil 58. “Ege Şarkısı” İsimli Parçanın a3 Cümlesinin ve Bitirmelik Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 58’deki grafikte “Ege Şarkısı” isimli parçanın hareket yönleri açısından diğer cümleleriyle büyük benzerlik taşıyan a3 cümlesinin de sol elde düz bir yapıda sağ elde ise hem inici hem de çıkıcı yapıda yazılmış olduğu görülmektedir. Şekil 58’deki bitirmelik bölümü olarak adlandırılan son ölçünün tiz tarafta sonlanmasından dolayı çıkıcı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

4.6.b.2. “Ege Şarkısı” İsimli Parçada Bulunan Ritmik Yapıların Özetlenmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Şekil 59’da “Ege Şarkısı” isimli parçada en çok bulunan ritmik yapı verilmiştir.



Şekil 59. “Ege Şarkısı” İsimli Parçada En Çok Bulunan Ritmik Yapı

Şekil 59’da verilmiş olan ritmik yapı, neredeyse parçanın tamamında duyulmaktadır. Bu ritmik yapı aynı zamanda parçadaki 9/8’lik ölçünün zamanlara ayrılma biçimini de belirtmektedir. Bu ritmik yapının parça boyunca duyuluyor olmasının, ölçünün işitsel olarak rahatlıkla takip edilmesini sağlayacağı düşünülmektedir.

4.6.b.3. “Ege Şarkısı” İsimli Parçada Bulunan Melodik Yapıların Özetlenmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Şekil 60’ta “Ege Şarkısı” isimli parçanın a cümlelerinde bulunan melodik yapı verilmiştir.



Şekil 60. “Ege Şarkısı” İsimli Parçanın a Cümlelerinde Bulunan Melodik Yapı

Şekil 60’ta verilmiş olan melodik yapı aynı zamanda parçayı oluşturan temaların ilkidir. Bu tema a cümlelerinde bulunmakta ve parçada 3 kez karşılaşılmaktadır.

Şekil 61’de “Ege Şarkısı” isimli parçanın b cümlelerinde bulunan melodik yapı verilmiştir



Şekil 61. “Ege Şarkısı” İsimli Parçanın b Cümlelerinde Bulunan Melodik Yapı

Şekil 61’de parçanın ikinci teması verilmiştir. Bu melodik yapı, ritmik açıdan Şekil 60’ta verilen ilk tema ile neredeyse aynıdır. Ses sınırı açısından da bu iki tema birbirine uzak sayılmaz. Bu durumda parçayı oluşturan iki ana temanın genel itibari ile birbirine çok yakın olduğu söylenebilir.

4.7.a. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Anlamlandırma Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda “Kedinin Oyunu” isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılacak anlamlandırma stratejilerine yönelik olarak yapılan incelemeler ile bu incelemelerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.7.a.1. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçanın Makamına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Şekil 62’de “Kedinin Oyunu” isimli parçanın notaları, müzik cümleleri belirtilerek verilmiştir.

Kedinin Oyunu

Secco $\text{♩} = 152$

a1.....

p

köprü.....

a2.....

f *con fuoco*

subito f

subito p

Şekil 62. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri

Şekil 62’de verilmiş olan “Kedinin Oyunu” isimli parçanın sol notasına karar vermesi, pes tarafta dizinin 5’lisine sıkça gitmesi, yarım sesli yedene sahip olması ve 5. ölçüde si üzerinde sanki rast makamında görülen segâhta çeşni gibi duyulan motifinin bulunması gibi sebeplerle sol rast dizisi ile bestelendiği söylenebilir.

4.7.a.2. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri ve Piyano Tekniklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 7’de “Kedinin Oyunu” isimli parçanın müzikal öğeleri verilmiştir.

Tablo 7. Kedinin Oyunu İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri

Form	Ölçü Sayıları	Nüans	Yazı Tekniği	Ses Alanı	Tempo/İfade	Ölçü Göstergesi
a1	4	<i>p</i>	Ezgi-Eşlik	do1-do4	152 bpm, kuru, yalın, pedalsız	9/8
Köprü	2	<i>subitof</i>	Ezgi-Eşlik	fa1-do4	152 bpm, kuru, yalın, pedalsız	9/8
a2	4	<i>f</i> - <i>subitop</i>	Ezgi-Eşlik	re1-do5	152 bpm, kuru, yalın, pedalsız	9/8

Tablo 7’deki bulgulardan; parçanın 10 ölçüden oluştuğu, tamamının 9/8’lik ölçü rakamında yazıldığı, *piano*, *forte*, *subito piano* ve *subito forte* gibi nüans terimlerinin kullanıldığı, ezgi-eşlik yaklaşımıyla yazıldığı anlaşılmaktadır. Tablo’7’de parçanın ses çevresinin büyük oktav do ile üçüncü oktav do notaları arasında bulunduğu görülmektedir. Ayrıca parçanın tamamının kuru, yalın, pedalsız (Secco) bir karakterde seslendirilmesinin istendiği anlaşılmaktadır.

“Kedinin Oyunu” isimli parça, piyano tekniği açısından “Ege Şarkısı” isimli parçayla büyük benzerlik taşımaktadır. Parça genel olarak keskin bir yapıya sahip olup, en çok kullanılan artikülasyon teriminin staccato olduğu görülmektedir. Bu parçada önceki parçalarda şimdiye kadar görülmemiş, aniden gürlük değişimine sebep olan *subito piano* ve *subito forte* terimleri bulunmaktadır. Bu terimlerin parçanın son cümlesi olan a2’ye geçişte ve a2 ortasında aniden güçlenme ve aniden hafiflemeye neden olarak parçanın sonlarında bir heyecan yarattığı düşünülmektedir.

4.1.7.3. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçanın Ritmik ve Melodik Yapısına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

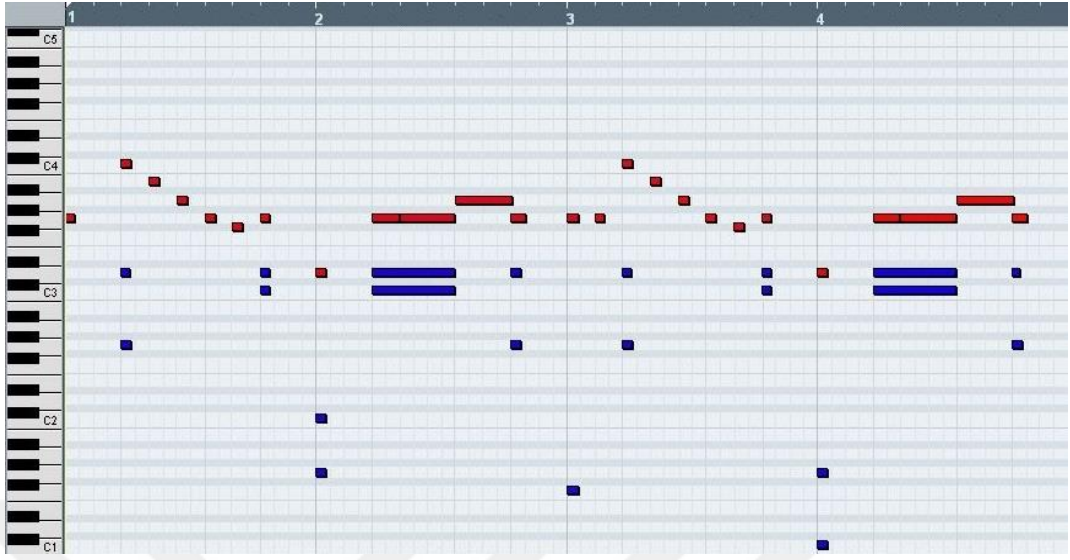
“Kedinin Oyunu” isimli parça, “Çocuk Parçaları” eserinin en kısa iki parçasından biridir. Parça iki motif üzerine kuruludur. Ancak bu motifler çokça ritmik varyasyon ile yazılmıştır. Bu durumun parçaya ilk bakışta öğrencinin kafasını karıştırabileceği düşünülmektedir. Ayrıca eserde şimdiye kadar yer alan 9/8’lik parçaların, 3 sekizlikten oluşan uzun zamanları (2+2+2+3) hep sonda görülmüştür. Bu parçada ise bu 3 sekizlikten oluşan uzun zaman ölçünün ikinci zamanına (2+3+2+2) denk gelmektedir. Parçada motiflerin bolca ritmik varyasyonla yazılmış olmasının ve ölçünün zaman uzunluklarındaki farklılığın öğrenci için zorluk oluşturulabileceği düşünülmektedir. Bu nedenle bu parça üzerinde ritmik açıdan ayrıca çalışmalar yapmanın faydalı olabileceği söylenebilir.

4.7.b. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Örgütlenme Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda “Kedinin Oyunu” isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılacak örgütlenme stratejilerine yönelik olarak yapılan incelemeler ile bu incelemelerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.7.b.1. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçada Bulunan Melodik Yapıların Hareket Yönlerine Göre Gruplandırılmasına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

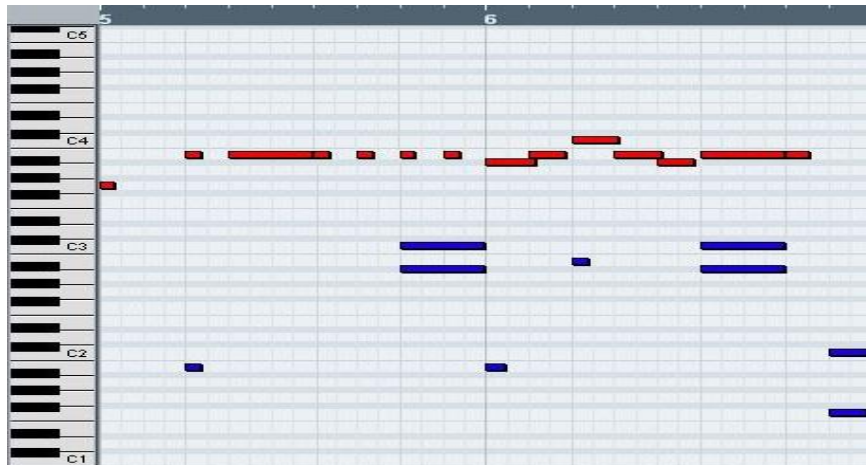
Şekil 63’te “Kedinin Oyunu” isimli parçanın a1 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 63. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçanın a1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 63'teki grafikten a1 cümlesinin 4 ölçüsünün de sıra ile inici-çıkıcı durumda olduğu anlaşılmaktadır. Bulgulardan; her ölçünün genel yapısı itibari ile bir öncekinin tersi hareketi içerdiği söylenebilir. Şekil 63'te verilen grafikte 1 ve 3. ölçülerin benzerlik taşıdıkları, 2 ve 4. ölçülerin de birbirinin aynısı olduğu görülmektedir.

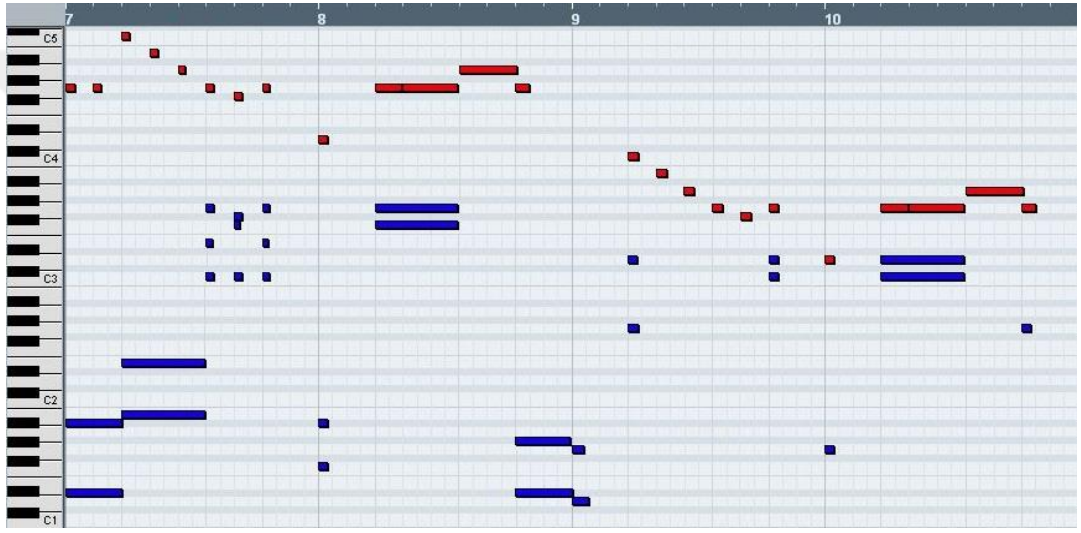
Şekil 64'te “Kedinin Oyunu” adlı eserin köprü bölümüne ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 64. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçanın Köprü Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 64'te verilen grafikte “Kedinin Oyunu” isimli parçanın melodi çizgisinin küçük inici ve çıkıcılıklar göstermiş olduğu, ancak bunu çok dar bir ses çevresi içerisinde yaptığı görülmektedir. Parçanın köprü bölümü melodik olarak önceki bölümlerden farklı olmasına karşın, ritmik olarak kendinden önceki ritmik yapılarla benzerlik göstermektedir.

Şekil 65'te “Kedinin Oyunu” isimli parçanın a2 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.

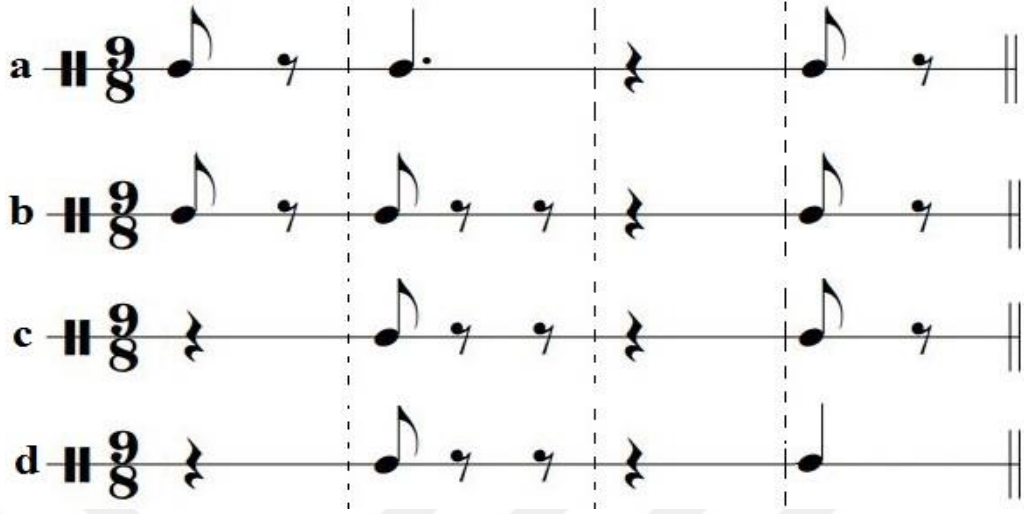


Şekil 65. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçanın a2 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 65'teki grafikte “Kedinin Oyunu” isimli parçanın ikinci ve son cümlesi olan a2'nin, Şekil 63'te verilmiş olan grafikteki a1 cümlesi ile büyük benzerlik taşıdığı görülmektedir. a1'den farklı olarak a2 cümlesinin ikinci motifi 1 oktav aşağıya taşınmış durumdadır. Parça, bu alt bölgede sonlanmaktadır.

4.7.b.2. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçada Bulunan Ritmik Yapıların Özetlenmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Şekil 66'da “Kedinin Oyunu” isimli parçanın eşlik partiyonunda görülen ritmik yapının varyasyonları verilmiştir.

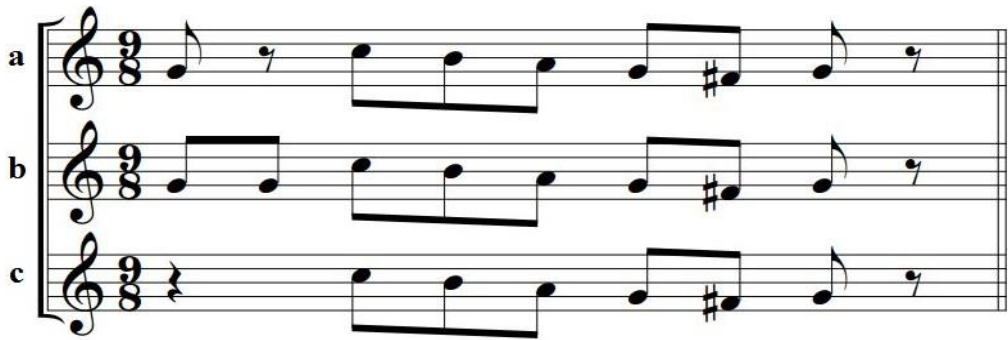


Şekil 66. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçanın Eşlik Partisyonunda Görülen Ritmik Yapının Varyasyonları

Şekil 66’daki ritmik varyasyonlar, parçanın eşlik partisyonunun 7 ölçüsünde görülmektedir. Bestecinin eşlik partisyonunu yazarken 7 ölçü için 4 farklı varyasyon kullanmasının, öğrencinin parçada karşılaşacağı ritmik zorluğu kanıtlar nitelikte olduğu düşünülmektedir. Yukarıdaki ritmik yapılardan a parçada 3 defa, b 2 defa, c 1 defa ve d de 1 defa kullanılmıştır.

4.7.b.3. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçada Bulunan Melodik Yapıların Özetlenmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Şekil 67’de “Kedinin Oyunu” isimli parçayı oluşturan ana motifin ilk ölçüsünde görülen melodik yapı ve varyasyonları verilmiştir.



Şekil 67. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçayı Oluşturan Ana Motifin İlk Ölçüsündeki Melodik Yapı ve Varyasyonları

Şekil 67’de verilmiş olan melodik yapı, parçanın her cümlesinde 2 defa, parçanın tamamında da 4 defa görülmektedir. Bu 3 melodik yapının, aralarındaki sessiz sürelerle yaratılan farklarla birbirlerinden ayrılmış olduğu anlaşılmaktadır. Eşlik partisinde de aynı durumla karşılaşılmıştır. Parçanın ritmik açıdan, hem eşlikte hem de ezgide sürekli varyasyonlar kullanılarak bestelenmesinin, parçanın öğrenilmesindeki en büyük zorluk olduğu düşünülmektedir.

Şekil 68’de “Kedinin Oyunu” isimli parçanın ana motifinin ikinci ölçüsünü oluşturan melodik yapı verilmiştir.



Şekil 68. “Kedinin Oyunu” İsimli Parçanın Ana Motifinin İkinci Ölçüsündeki Melodik Yapı

“Kedinin Oyunu” isimli parçada bulunan varyasyonlar içerisinden tutarlı bir şekilde ritmik yapısını koruyan tek melodik yapı Şekil 68’de verilmiş olan melodik yapıdır. Parçada bulunan toplam 4 motifin de ikinci ölçülerini bu melodik yapı oluşturmaktadır.

4.8.a. “Ninni” İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Anlamlandırma Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda “Ninni” isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilir anlamlandırma stratejilerine yönelik olarak yapılan incelemeler ile bu incelemelerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.8.a.1. “Sessiz Sabah” İsimli Parçanın Makamına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Şekil 69’da “Ninni” isimli parçanın notaları, müzik cümleleri belirtilerek verilmiştir.

Calmato (♩ = 76) Ninni

giriş..... a1.....

The score is written for piano and voice. It consists of five systems of music. The piano part is in the upper staff of each system, and the vocal part is in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 12/8. The tempo is marked 'Calmato' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The score is divided into sections: 'giriş' (introduction), 'a1', and 'bitirmelik' (ending). Dynamics include *pp*, *p*, *ppp*, *mf*, and *poco*. The vocal line consists of a simple melody with the lyrics 'Lea Lea Lea Lea' repeated throughout. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score ends with a double bar line and a *ppp* dynamic marking.

Şekil 69. “Ninni” İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri

Şekil 69’da verilmiş olan “Ninni” isimli parçanın dizi bakımından ve işitsel olarak la kürdi dizisi üzerinde bestelendiği anlaşılmaktadır.

4.8.a.2. “Ninni” İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri ve Piyano Tekniklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 8’de “Ninni” isimli parçanın müzikal öğeleri verilmiştir.

Tablo 8. Ninni İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri

Form	Ölçü Sayıları	Nüans	Yazı Tekniği	Ses Alanı	Tempo/ İfade	Ölçü Göstergesi
Giriş	1	<i>pp</i>	Ezgi-Eşlik	la3-do4	76 bpm, sakın, dingin	12/8
a1	4	<i>pp - ppp</i>	Ezgi-Eşlik	re2-sol4	76 bpm, sakın, dingin	12/8
a2	4	<i>p-pp- ppp</i>	Ezgi-Eşlik	re2-la4	76 bpm, sakın, dingin	12/8
Bitirmelik	1	<i>ppp</i>	Ezgi-Eşlik	re2-la3	76 bpm, sakın, dingin	12/8

Tablo 8’deki bulgulardan parçanın 10 ölçüden oluştuğu, tamamının 12/8’lik ölçü rakamında yazıldığı, *piano*, *pianissimo* ve *molto pianissimo* gibi nüans terimlerinin kullanıldığı, tamamının ezgi-eşlik yaklaşımı ile yazıldığı anlaşılmaktadır. Parçanın ses çevresinin büyük oktav re ile ikinci oktav la notaları arasında bulunduğu görülmektedir. Parçanın sakın, dingin bir karakterde seslendirilmesinin istendiği anlaşılmaktadır.

“Ninni” isimli parça piyano tekniği açısından ele alındığında, ‘Çocuk Parçaları’ eserindeki önceki parçalardan yoğun pedal kullanımıyla farklılaştığı ancak bunun dışında bir yenilik görülmediği söylenebilir. Dört eşit zamana bölünmüş 12/8’lik ölçülerin her zamanında uzatma pedalının (sağ pedal) basılması istenmiştir. Bu durum haricinde parçada görülen *molto pianissimo* (*ppp*) nüansı da öğrenciyi zorlayabilir. Ama parçanın nüansları genel olarak incelendiğinde nüansların aşamalı

(*p*, *pp*, *ppp*) şekilde kullanımı sayesinde öğrencinin becerebildiği en hafif tuşeyi *molto pianosimo* (*ppp*) kabul ederek bu zorluğu aşabileceği düşünülmektedir.

4.8.a.3. “Ninni” İsimli Parçanın Ritmik ve Melodik Yapısına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Parça, ritmik açıdan sağ elde baştan sona toplamda 3 sekizlik süreyi kapsayan bir ritmik yapı verilerek yazılmıştır. Sol elde ise yine toplamda 3 sekizlik süreyi kapsayan 1 sekizlik nota ve 1 dörtlük sustan oluşan bir ritmik yapı ile bestelenmiştir.

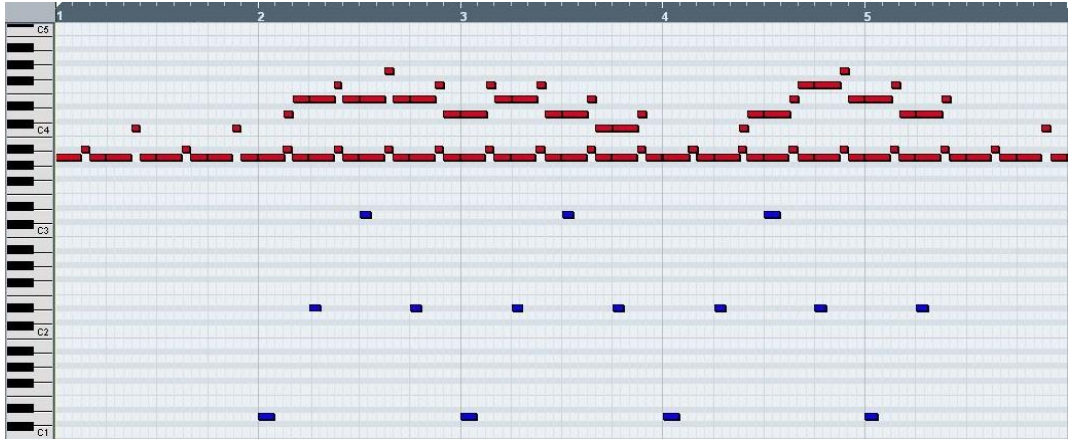
Parça, melodik yapısı itibari ile 4 ölçüyü kapsayan bir tema üzerine kurulmuştur. Bu tema parçada iki kez kullanılmış olup, ikinci kullanımında sadece bir notada değişiklik görülmektedir. Temanın son iki vuruşları giriş bölümündeki melodik yapı ile tamamen aynıdır. Parçanın melodik yapısı genel olarak incelendiğinde, sağ elde divisi yazım tekniğinin çok basit bir ostinato yapı eşliğinde kullanıldığı görülmektedir. Eşlik partisinin verildiği sol elde de dokuzlu ve yedili atlamalarla re ve mi notaları ile ayrı bir ostinato yapının bulunduğu söylenebilir.

4.8.b. “Ninni” İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Örgütlenme Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda “Ninni” isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılacak örgütlenme stratejilerine yönelik olarak yapılan incelemeler ile bu incelemelerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.8.b.1. “Ninni” İsimli Parçada Bulunan Melodik Yapıların Hareket Yönlerine Göre Gruplandırılmasına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

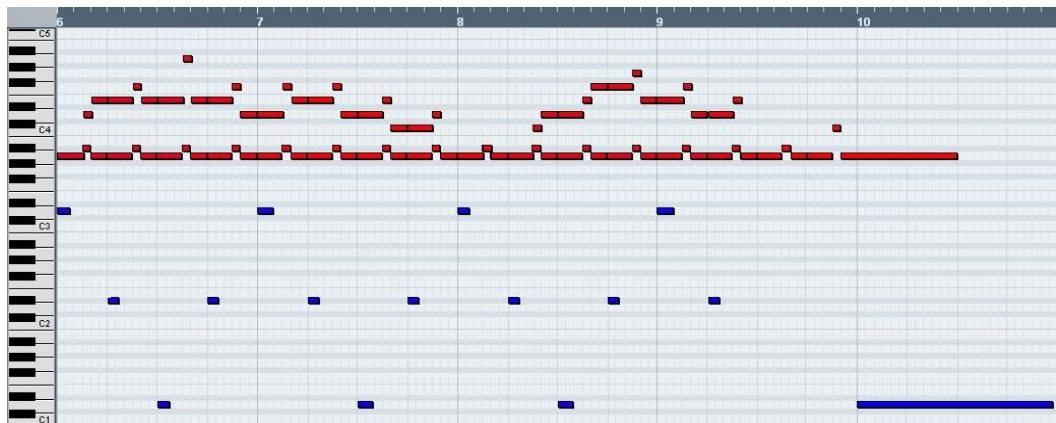
Şekil 70’te “Ninni” isimli parçanın giriş bölümü ve a1 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 70. “Ninni” İsimli Parçanın Giriş Bölümü ve a1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 70’teki hareket yönleri grafiğine göre; parçanın giriş bölümü 3 ses çekirdekli bir ses çevresi içerisinde inici ve çıkıcı hareket yönlerinin ikisini de barındırmaktadır. Devamındaki a1 cümlesinde de her iki motifin önce çıkıcı, ardından da inici durumda bulunduğu görülmektedir. Sol elde bulunan eşlik partiyonu ise her ölçüde hem çıkıcı hem de inici hareket yönlerini içermektedir. Ayrıca sağ eldeki iki notalı (la-sib) ostinato yapısı, burada çok açık bir şekilde görülmektedir.

Şekil 71’de “Ninni” isimli parçanın a2 cümlesine ve bitirmelik bölümüne ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 71. “Ninni” İsimli Parçanın a2 Cümlesi ve Bitirmelik Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 71'deki grafikte a2 cümlesinin a1 ile tamamen aynı hareket yönlerini içerdiği görülmektedir. Sadece sol elde bir farklılığın söz konusu olduğu söylenebilir. Bu farklılık, a1 cümlesinde çıkıcı olarak başlayan yapının a2 cümlesinde inici olarak başlamasıyla oluşmuştur. Bitirmelik bölümünün de 1 ölçüden oluşan ve eşlik partisinde karar sesi olan re notasının, ezgi partisyonunda ise tonalitenin 5'lisi olan la notasının duyulması ile düz bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.

4.8.b.2. “Ninni” İsimli Parçada Bulunan Ritmik Yapıların Özetlenmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Şekil 72'de “Ninni” isimli parçada sağ el notalarının tamamında görülen ritmik yapı verilmiştir.



Şekil 72. “Ninni” İsimli Parçada Sağ El Notalarının Tamamında Görülen Ritmik Yapı

Şekil 72'de verilmiş olan ritmik yapı parçanın ilk zamanında duyulup bitirmelik bölümüne dek devam etmektedir. Bu ritmik yapı parçada 64 defa görülmektedir.

Şekil 73'te “Ninni” isimli parçanın sol el notalarının tamamında görülen ritmik yapı verilmiştir.



Şekil 73. “Ninni” İsimli Parçanın Sol El Notalarının Tamamında Görülen Ritmik Yapı

Şekil 73'te parçanın eşlik partiyonunu kaplayan ritmik yapı verilmiştir. Bu ritmik yapının parçada 28 defa tekrarlandığı belirlenmiştir.

4.8.b.3. “Ninni” İsimli Parçada Bulunan Melodik Yapıların Özetlenmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Şekil 74'te “Ninni” isimli parçada sağ elde bulunan ostinato yapı verilmiştir.



Şekil 74. “Ninni” İsimli Parçada Sağ Elde Bulunan Ostinato Yapı

Şekil 74'te a1 ve a2 cümleleri boyunca sağ elde ezgiye eşlik eden ostinato figür verilmiştir. Cümle sonlarında bu figür giriş bölümündeki melodik yapıya dönüşmekte ve cümleler bu figürle sonlanmaktadır.

Şekil 75'te “Ninni” isimli parçada sol elde bulunan ostinato yapı verilmiştir.



Şekil 75. “Ninni” İsimli Parçada Sol Elde Bulunan Ostinato Yapı

Şekil 75'te verilen iki melodik yapı arasındaki hareket yönüne bağlı olan farklılık açıkça görülmektedir. Hareket yönleri farklı olsa da bu iki melodik yapı, kullanılan notalar bakımından tamamen aynıdır.

4.9.a. “Bağlamacı” İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Anlamlandırma Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda “Bağlamacı” isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılabilir anlamlandırma stratejilerine yönelik olarak yapılan incelemeler ile bu incelemelerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.9.a.1. “Bağlamacı” İsimli Parçanın Makamına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Şekil 76’da “Bağlamacı” isimli parçanın notaları, müzik cümleleri belirtilerek verilmiştir.

Fuocoso (♩=150) **Bağlamacı**

a.....

b1.....

b2.....

köprü.....

subito **ff** subito **p**

The image displays a musical score for a piece titled "Bağlamacı". The score is arranged in a grand staff format, consisting of three systems of two staves each (treble and bass clefs). The first system shows a piano introduction with a *crescendo* marking and a *sf* (sforzando) dynamic. The second system begins with a vocal line marked *a.* and a piano accompaniment marked *f*. The third system continues the piano accompaniment with a *mf dolce* marking. The fourth system is marked *b1.* and features a vocal line with a *bitirmelik* (trill) marking. The fifth system is marked *b2.* and features a piano accompaniment with a *p* (piano) dynamic. The sixth system concludes with a *ff* (fortissimo) dynamic and a *ff* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Şekil 76. “Bağlamacı” İsimli Parçanın Notaları ve Müzik Cümleleri

Şekil 76’da verilen “Bağlamacı” isimli parçanın notalarına bakıldığında donanımında herhangi bir değiştirici işaretin bulunmadığı görülmektedir. Ancak parça içerisinde birçok değiştirici işaret mevcuttur. Parçanın 4’lü armoni ile yazıldığı göz önüne alındığında, cümlelerde en çok kullanılan değiştirici işaretin fa# notası olması ve bitişte bu duruma uygun temel akorun (la-re-mi) çevrimi (re-mi-la) görülmesi sebebi ile parçanın la kararlı hüseyini dizisi üzerine kurulu olduğu söylenebilir.

4.9.a.2. “Bağlamacı” İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri ve Piyano Tekniklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 9’da “Bağlamacı” isimli parçanın müzikal öğeleri verilmiştir.

Tablo 9. Bağlamacı İsimli Parçanın Müzikal Öğeleri

Form	Ölçü Sayıları	Nüans	Yazı Tekniği	Ses Alanı	Tempo/ İfade	Ölçü Göstergesi
a	4	<i>F</i>	Ezgi - Ezgi	Sol2-mi4	160 bpm Ateşli, Hararetli	9/8
b1	4	<i>Mf</i>	Ezgi - Eşlik	Do3-mi4	160 bpm Tatlı	5/8
b2	4	<i>P</i>	Ezgi - Eşlik	Do4-mi5	160 bpm Tatlı	5/8
Köprü	15	<i>subitoff</i> <i>subitop</i> <i>sf sff</i>	Ezgi - Ezgi	Fa0-fa5	160 bpm Ateşli, hararetli	5/8
a	4	<i>F</i>	Ezgi - Ezgi	Sol2-mi4	160 bpm Ateşli, hararetli	9/8
b1	4	<i>Mf</i>	Ezgi - Eşlik	Do3-mi4	160 bpm Tatlı	5/8
b2	4	<i>P</i>	Ezgi - Eşlik	Do4-mi5	160 bpm Tatlı	5/8
Bitirmelik	1	<i>ff sff</i>	Ezgi - Eşlik	La2-si4	160 bpm Ateşli, hararetli	9/8

Tablo 9’daki bulgulardan “Bağlamacı” isimli parçanın 40 ölçüden oluştuğu, a cümlelerinin 9/8’lik b cümleleri ve köprünün ise 5/8’lik ölçü rakamında yazıldığı

görülmektedir. Parçada *piano*, *mezzoforte*, *forte* ve *fortissimo* gibi nüans terimlerinin kullanıldığı, a cümleleri ve köprü bölümünün ezgi-ezgi yaklaşımı ile b cümleleri ve bitirmelik bölümlerinin ise ezgi-eşlik yaklaşımı ile yazıldığı anlaşılmaktadır. Tablo 9’da parçanın ses çevresinin kontra oktav fa ile üçüncü oktav fa notaları arasında bulunduğu görülmektedir. Ayrıca a cümleleri ve köprünün ateşli, hararetili (*Fuocoso*) bir karakterde, b cümlelerinin ise tatlı (*Dolce*) bir ifade ile seslendirilmesinin istendiği anlaşılmaktadır.

“Bağlamacı” isimli parça piyano tekniği açısından neredeyse ‘Çocuk Parçaları’ eserindeki ilk 8 parçanın içerdiği her şeyi içermektedir. Ölçü rakamındaki değişiklikler, anlatımdaki değişiklikler ile legato, staccato, vurgu işareti, subito piano ve subito fortissimo vb. artikülasyon terimlerinin zengin bir şekilde kullanıldığı fark edilmektedir.

4.9.a.3. “Bağlamacı” İsimli Parçanın Ritmik ve Melodik Yapısına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

“Bağlamacı” isimli parçanın genellikle tutarlı bir ritmik yapısının olduğu söylenebilir. Bestecinin bu parçada çok fazla ritmik varyasyon aramak yerine, daha bütünlüklü bir ritmik yaklaşımı benimsediği görülmektedir. Ölçü rakamı değişse de, ritmik bütünlük sayesinde öğrencinin parçada ritmik bir zorlukla karşılaşmayacağı düşünülmektedir.

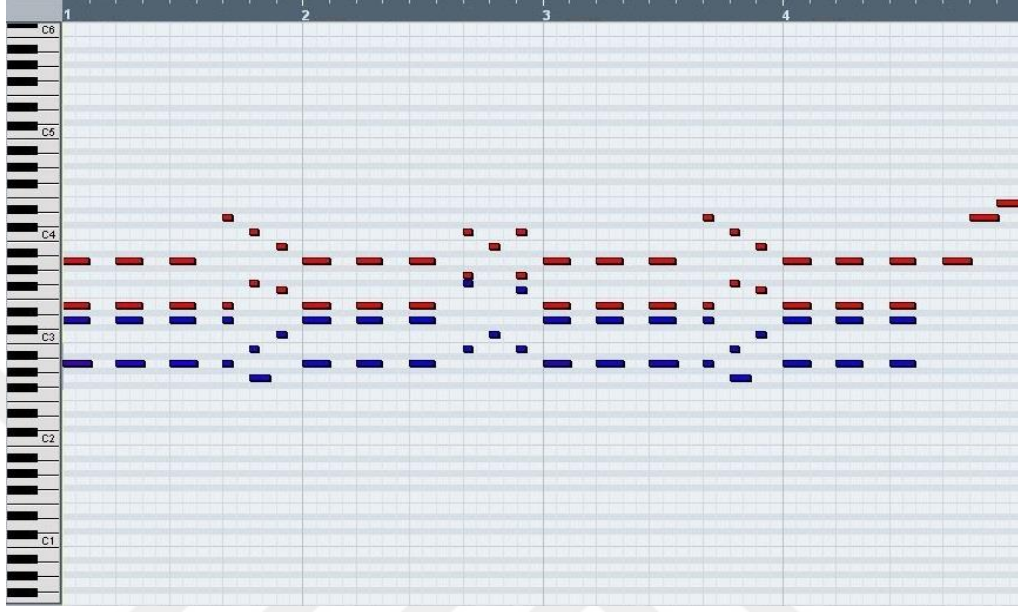
Parçanın melodik yapısı ile ilgili olarak a cümlelerinin ayrıca önemli olduğu söylenebilir. Nedeni ise bu cümlelerde divisi yazım tekniğinin görülmesidir. a cümlelerinin ilk üç ölçülerinin son zamanlarında yoğun olarak bulunan bu yapıların ayrıca çalışmasının parçayı öğrenmede etkili olacağı düşünülmektedir. b cümlelerine geçişte değişen anlatıma ve köprü bölümünde tekrar ateşli, hararetli anlatıma geçilmesine de ayrıca çalışılmasının, müzikal ifadenin tam olarak anlaşılması açısından faydalı olacağı düşünülmektedir. Parçanın a cümlelerinin, bağlama çalgısını en çok hissettiren bölüm olduğu söylenebilir. Bu cümlelerde bestecinin bağlamadaki zaman zaman bütün tellere vurma hareketini blok olarak yazdığı akorlarla taklit ettiği söylenebilir.

4.9.b. “Bağlamacı” İsimli Parçanın Çalışılmasında ve Öğrenilmesinde Örgütlenme Stratejilerinin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Aşağıda “Bağlamacı” isimli parçanın çalışılmasında ve öğrenilmesinde kullanılacak örgütlenme stratejilerine yönelik olarak yapılan incelemeler ile bu incelemelerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.9.b.1. “Bağlamacı” İsimli Parçada Bulunan Melodik Yapıların Hareket Yönlerine Göre Gruplandırılmasına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

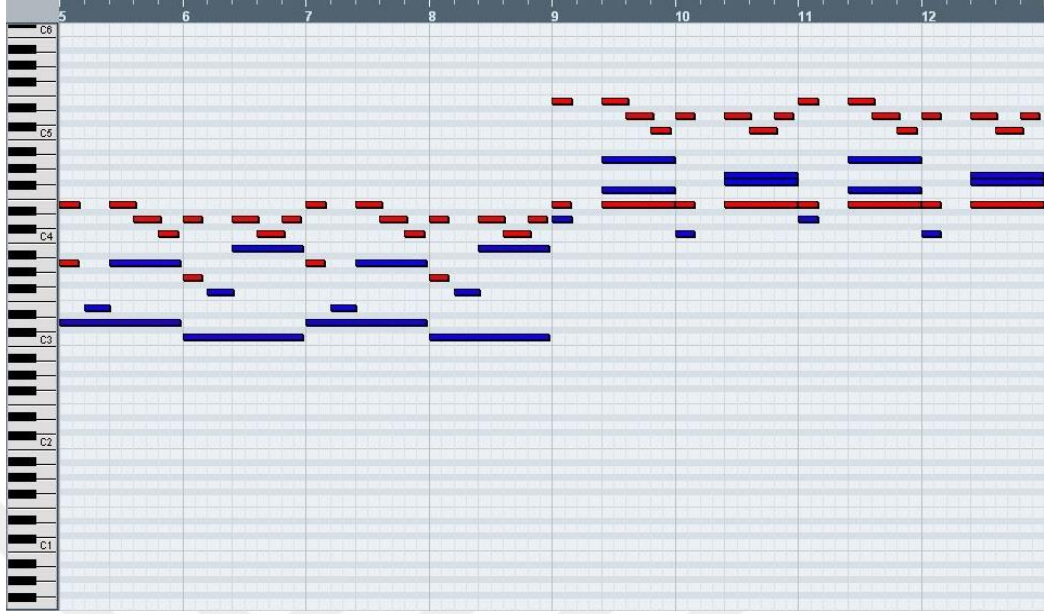
Şekil 77’de “Bağlamacı” isimli parçanın a1 cümlesine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 77. “Bağlamacı” İsimli Parçanın a1 Cümlesinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 77’deki grafikte görüldüğü gibi a cümlesinin tüm ölçüleri ilk 3 zamanda düz bir yapıdayken, ölçülerin son zamanları iniçili ya da çıkıcı yapıdadır. Bu cümle parçanın 28. ölçüsünden itibaren hiçbir değişime uğramadan aynı şekilde tekrar etmektedir. Bu nedenle cümlelerin ikinci kez bulunduğu yerin hareket yönleri grafiği tekrar verilmeyecektir.

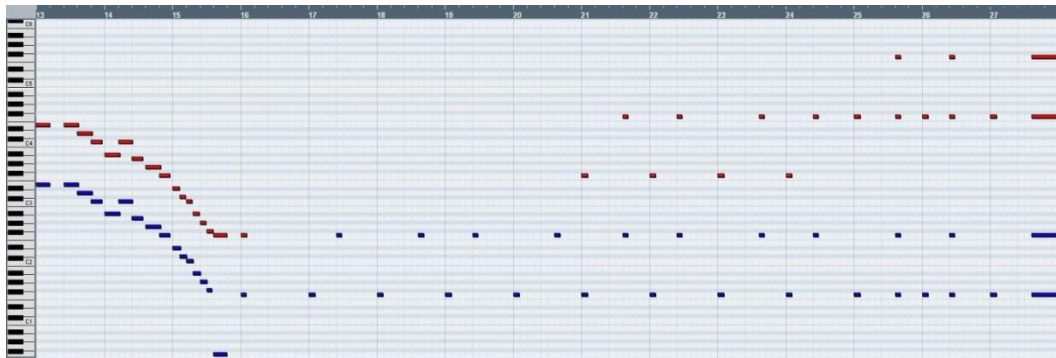
Şekil 78’de “Bağlamacı” isimli parçanın b1 ve b2 cümlelerine ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 78. “Bağlamacı” İsimli Parçanın b1 ve b2 Cümlelerinin Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 78’deki grafikte b cümlelerinin hem inici hem de çıkıcı karakterde yazıldığı görülmektedir. Bu grafikten b2 cümlesinin, b1 cümlesinin 1 oktav tizinde olduğu da açıkça anlaşılmaktadır.

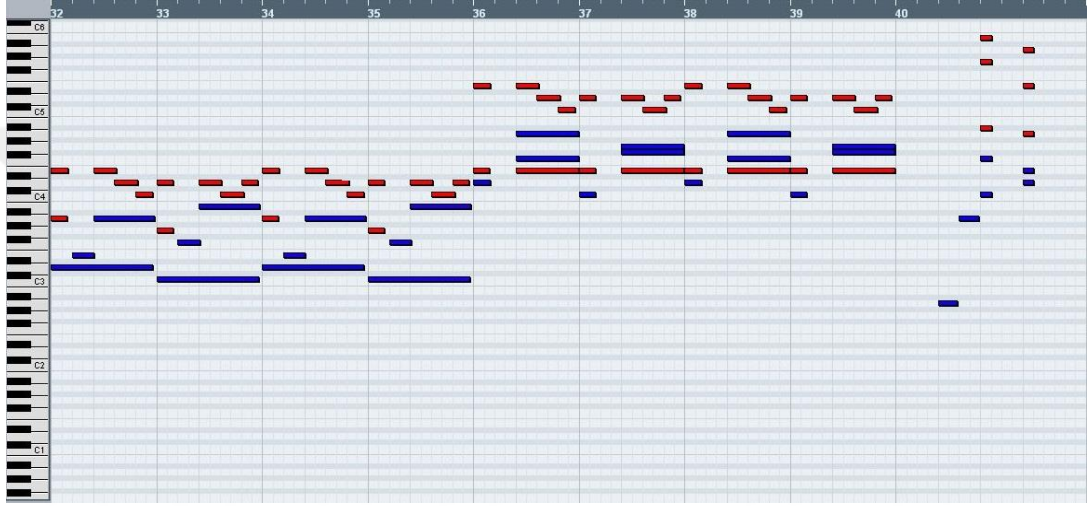
Şekil 79’da “Bağlamacı” isimli parçanın köprü bölümüne ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 79. “Bağlamacı” İsimli Parçanın Köprü Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 79'daki grafikte 'Çocuk Parçaları' eserinde yer alan en uzun köprü görülmektedir. 15 ölçüden oluşan bu köprünün önce ilk üç ölçü boyunca inici bir yapıya sahip olup ardından ise 12 ölçü boyunca 3 adımda parçanın en tiz notası olan fa5 notasına vardığı anlaşılmaktadır.

Şekil 80'de "Bağlamacı" isimli parçanın b1, b2 cümleleri ile bitirmelik bölümüne ait hareket yönleri grafiği verilmiştir.



Şekil 80. "Bağlamacı" İsimli Parçanın b1, b2 Cümleleri ile Bitirmelik Bölümünün Hareket Yönleri Grafiği

Şekil 80'de verilmiş olan b1 ve b2 cümlelerini gösteren grafik, Şekil 78'de verilen grafik ile tamamen aynıdır. Şekil 80'de 1 ölçülük bitirmelik bölümünün çıkıcı bir yapıya sahip olduğu ve son notanın en tizde parçanın karar sesi olan la notasına vardığı görülmektedir.

4.9.b.2. "Bağlamacı" İsimli Parçada Bulunan Ritmik Yapıların Özetlenmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Şekil 81'de "Bağlamacı" isimli parçanın 9/8'lik ölçülerinde en çok kullanılan ritmik yapı verilmiştir.

Şekil 83'te verilen melodik yapı a cümlelerinin ilk motiflerinin en tiz partisyonunda duyulmaktadır. Cümlenin ikinci motiflerinin bu melodik yapının ilk ölçüsü ile devam etmekte olduğu görülmektedir. Aynı zamanda bu melodik yapının parçanın birinci temasını oluşturduğu söylenebilir.

Şekil 84'te "Bağlamacı" isimli parçanın 5/8'lik ölçülerinde en çok kullanılan melodik yapı verilmiştir.



Şekil 84. "Bağlamacı" İsimli Parçanın 5/8'lik Ölçülerinde En Çok Kullanılan Melodik Yapı

Şekil 84'te verilen melodik yapının parçanın ikinci temasını oluşturduğu söylenebilir. Bu melodik yapının parçada a1 ve a2 cümleleri boyunca en tiz partisyonunda yazıldığı görülmektedir. Parça icra edilirken Şekil 83 ve Şekil 84'de verilen melodik yapıların oluşturduğu temaların ön plana alınmasının önemli olduğu ve bu temaların ayrıca üzerinde durulması gerektiği düşünülmektedir.

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırma kapsamında İlhan Baran'ın 'Çocuk Parçaları' isimli solo piyano eseri içerisinde bulunan 9 parça anlamlandırma ve örgütleme stratejilerine göre incelenmiştir. Araştırmada anlamlandırma stratejilerine yönelik olarak öncelikle parçaların tonal/modal/makamsal özellikleri incelenmiş ve bütün parçaların işitsel olarak makam dizilerinin etkisinde olduğu belirlenmiştir. Sonuçlara göre; *Sessiz Sabah*, *Ağır Zeybek*, *Anadolu Çocuk Ezgisi*, *Uzun Hava ve Kırık Hava*, *Ege Şarkısı* ve *Bağlamacı* isimli parçaların hüseyini makamı etkisinde olduğu tespit edilmiştir. *Kırda Oyun* ve *Ninni* isimli parçaların kürdi makamının etkisinde oldukları, *Kedinin Oyunu* isimli parçanın ise rast makamının etkisinde olduğu görülmüştür. *Bağlamacı* isimli parçanın en fazla ölçüden oluşan parça olduğu, en az ölçüden oluşan parçaların ise *Kedinin Oyunu* ve *Ninni* isimli parçalar oldukları belirlenmiştir. Parçalarda bulunan müzik cümlelerinin kendi içlerinde benzer müzik cümlelerinden oluştuğu tespit edilmiştir. İki parçanın 2/2'lik ölçü göstergesinde, bir parçanın 4/4'lük bir parçanın 12/8'lik, bir parçanın 9/8 ve 11/8'lik, bir parçanın da 9/8 ve 5/8'lik ölçü göstergelerinde olduğu, diğer parçalarda ise 9 zamanlı aksak ölçülerin kullanıldığı belirlenmiştir. Eserde bulunan parçaların ezgiye-ezgi ve ezgiye-eşlik yazı stillerinden ya sadece birinin ya da her ikisinin birden kullanıldığı yazı stillerinde bestelendikleri görülmüştür. Ayrıca 4 parçada divisi yazım tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Parçaların isimleri ile karakter terimlerinin birbirlerini çağrıştırdığı fark edilmiştir. Eserin pianosimo'dan fortissimo'ya uzanan nüans çeşitlilikleriyle geniş bir anlatım zenginliğine sahip olduğu, legato, staccato, non legato gibi artikülasyonlar ile beş parmak, dizi, akor gibi çalım tekniklerini içerdiği belirlenmiştir.

Araştırmada örgütleme stratejilerinin kullanımlarına yönelik bulgulardan elde edilen sonuçlara göre; parçaların melodi çizgilerinin oluşturduğu trafik grafikler halinde gösterilmiş ve parçaların müzik cümlelerinin 2 ila 6 arasında değişen grafikten oluştuğu belirlenmiştir. Sonraki aşamada parçalarda en sık bulunan ritmik yapılar belirlenerek, parçaların ritmik yapıları özetlenmiştir. Ritmik yapıların

özetlenmesine ilişkin bulgulardan elde edilen sonuçlara göre; *Sessiz Sabah* isimli parçanın ikişer ölçüden oluşan 1 motif halinde 1 ritmik yapıya sahip olduğu belirlenmiştir. *Kırda Oyun* isimli parçada ikişer ölçülük motifler halinde 5 ritmik yapının bulunduğu görülmüştür. *Ağır Zeybek* isimli parçaya birer ölçülük 2 ritim kalıbının, *Anadolu Çocuk Ezgisi* isimli parçaya ise birer ölçülük 3 ritim kalıbının hâkim olduğu bulunmuştur. *Uzun Hava ve Kırık Hava* isimli parçanın a cümlelerinde ikişer ölçülük 2, b cümlelerinde de birer ölçülük 2 ritim kalıbının bulunduğu belirlenmiştir. *Ege Şarkısı* isimli parçanın ritmik yapısının bir ölçülük 1 ritim kalıbıyla özetlendiği görülmüştür. *Kedinin Oyunu* isimli parçanın eserdeki en kısa parçalardan birisi olmasına karşın ritmik yapısının oldukça çeşitlilik gösterdiği tespit edilmiştir. *Ninni* isimli parçanın tamamının ölçünün 4'te 1'lik bir bölümünü kapsayan 2 farklı ritmik figürle özetlenebileceği belirlenmiştir. *Bağlamacı* isimli parçanın da birer ölçülük 2 farklı ritmik yapıyla özetlenebileceği görülmüştür.

Araştırmada örgütleme stratejilerinden melodik yapıların özetlenmesine ilişkin bulgulardan elde edilen sonuçlara göre; *Sessiz Sabah* isimli parçanın a cümlelerine ikişer ölçülük melodik yapıların, b cümlelerine de birer ölçülük melodik yapıların hâkim olduğu belirlenmiştir. *Kırda Oyun* isimli parçanın birer ölçülük 4 melodik yapıyla, *Ağır Zeybek* isimli parçanın da dörder ölçülük 2 melodik yapıyla özetlenebildiği görülmüştür. *Anadolu Çocuk Ezgisi* isimli parçanın ikişer ölçülük motifler halinde 2 melodik yapıya sahip olduğu bulunmuştur. *Uzun Hava ve Kırık Hava* isimli parçanın a cümlelerinin ikişer ölçülük, b cümlelerinin de birer ölçülük 2 melodik yapıyla özetlenebildiği tespit edilmiştir. *Ege Şarkısı* isimli parçanın üçer ölçülük 2 melodik yapıdan oluştuğu belirlenmiştir. *Kedinin Oyunu* isimli parçadaki bir melodik yapının 2 farklı varyasyonla kullanıldığı ve bu melodik yapının dışında 1 melodik yapısının daha bulunduğu görülmüştür. *Ninni* isimli parçanın birer ölçülük 2 melodik yapı ile özetlenebileceği, *Bağlamacı* isimli parçanın 9/8'lik ölçü göstergeli bölümünün 1, 5/8'lik ölçü göstergeli bölümünün de 1 melodik yapıdan oluştuğu tespit edilmiştir.

Bu araştırmanın sonuçlarına dayalı olarak müzik eserlerini öğrenme sürecinin başlangıcından itibaren anlamlandırma ve örgütleme stratejilerinin kullanımının, öğrencilerin çalışacakları eserleri daha öğrenme süreçlerinin başlangıcında özümsemelerini sağlayacağından önemli olduğu düşünülmektedir. Bu stratejiler işe koşularak eseri öğrenen öğrencilerin, öğrenmede kalıcılık sağlayacakları düşünülmektedir. Bu bakımdan öğrencilere anlamlandırma ve örgütleme stratejilerinin uygulamalı olarak öğretilmesinin, öğrenmeyi daha etkin hale getireceği söylenebilir. Bu araştırma kapsamında örneklendirilen anlamlandırma ve örgütleme stratejilerinden, başka eserlerin öğrenilmesinde kullanılabilecek stratejilerin geliştirilmesinde faydalanılabilir. Öğrenciler anlamlandırma stratejilerine yönelik olarak tespit edilen benzer ya da farklı bölümleri yineleme stratejileriyle eşleştirerek kullanabilir. Örgütleme stratejilerine yönelik olarak oluşturulan grafikleri de eseri ezbere almada bir araç olarak kullanabilir. Bunun gibi daha birçok farklı çalışma ve öğrenme stratejisini, anlamlandırma ve örgütleme stratejileri ekseninde geliştirerek kullanabilir. Piyano eğitimcileri öğrencilerine ders kapsamında çalışacakları eserleri verdiklerinde, öncelikle eserde kullanabilecekleri stratejileri kendiliklerinden keşfetmelerini isteyebilir, daha sonra öğrenci tarafından oluşturulan bu stratejiler ders kapsamında incelenerek tartışılabilir. Piyano derslerinin haftalık birer ya da ikişer saatlik süreçlerde gerçekleştirildiği düşünüldüğünde, öğrencilerin ders repertuvarlarını çalışırken ve öğrenirken öğretmenin gözetiminin olmadığı çok fazla çalışma saatinin bulunduğu söylenebilir. Bu bakımdan öğrencilere öğretmenin gözetiminin olmadığı çalışma sürecini, daha etkin kullanmasını sağlayabilecek araçlar verilmelidir. Bu araçlar, öğrencilere bağımsız öğrenebilme yeteneğini kazandırabilecek stratejilerdir. Bu araştırma bu çalışma ve öğrenme stratejilerinden anlamlandırma ve örgütleme stratejilerine dikkat çekmiştir. Ancak araştırma kapsamında örneklendirilen stratejilerin etkililiği, öğrenciler üzerinde gerçekleştirilebilecek uygulamalarla test edilmemiştir. Bu bakımdan stratejilerin etkililiklerinin sınındığı yeni araştırmaların yapılmasının, bu araştırmada elde edilen sonuçları destekleyeceğinden önemli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Akın, Ö. (2007). Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümleri Keman Dersinde 'Anlamlandırma Strateji'sinin Kullanımı ve Etkililik Düzeyi. Doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Aydiner, M. & Albuz, A. (2009). Piyano Eğitiminde Türk Besteci ve Eğitimcilerimizin Eserlerinin Seslendirilme Durumu. *Eğitim ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 38(182), 353-371.
- Aydiner-Uygun M. & Kılınçer, Ö. (2012a). Piyano Repertuvarının Öğrenilmesinde Öğrenme Stratejilerinin Kullanılma Düzeyleri ile Başarı Düzeyleri Arasındaki İlişkilerin İncelenmesi: Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Örneği. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 7(2), 199-213.
- Aydiner-Uygun, M. & Kılınçer, Ö. (2012b). Piyano Repertuvarının Öğrenilmesinde Öğrenme Stratejilerinin Kullanılma Düzeylerinin Bazı Değişkenlere Göre İncelenmesi: Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Örneği. *International Journal of Human Sciences*, 9(1), 965-992.
- Aydiner-Uygun, M. & Kılınçer, Ö. (2017a). Developing a Scale For Strategies Used During The Practice and Learning of Instrumental Music. *Educational Research and Reviews*, 12(8),518-530.
- Aydiner-Uygun, M. & Kılınçer, Ö. (2017b). Examination of Strategies Fine Arts High School Students Use during the Practice and Learning of Instrumental Music. *Journal of Education and Training Studies*, 5(4), 178-189.
- Aydiner-Uygun, M. & Kılınçer, Ö. (2017c). Strategies Musicians Use While Practicing and Learning Instrumental Music, Chapter 45 (pp. 400-408). *Educational Research and Practice*, Eds. Irina Koleva & Gökhan Duman, ISBN 978-954-07-4271-7, St. Kliment Ohridski University Press, Sofia.

- Aydiner-Uygun, M. & Kılınçer, Ö. (2017d). Orkestra Sanatçılarının Enstrümanlarındaki Müziği Çalışırken ve Öğrenirken Kullandıkları Stratejilerin İncelenmesi. *IV. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu*, 26-28 Nisan 2017, Ömer Halisdemir Üniversitesi, Niğde.
- Aydiner-Uygun, M. & Kılınçer, Ö. (2018a). Enstrümantal Müziği Çalışırken ve Öğrenirken Kullanılan Stratejiler Ölçeğinin Yapı Geçerliğinin İncelenmesi. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19(2), 1373-1387.
- Aydiner-Uygun, M. & Kılınçer, Ö. (2018b). Mesleki Müzik Eğitimi Öğrencilerinin Enstrümantal Müziği Çalışırken ve Öğrenirken Kullandıkları Stratejilerin İncelenmesi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 47, 317-339.
- Aydinoğlu, O. (2014). Çağdaş Türk Bestecilerinin Piyano Eserlerinin Akademik Piyano Eğitimi Açısından İncelenerek Eğitim Seviyelerine Göre Sınıflandırılması. Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Bağçeci, S. E. (2003). Piyano Eğitiminde Müzikal Analiz Kavramı, Kapsamı ve Örnek Klavye Analizleri *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(1), 159-176.
- Bulut, F. (2002). Çağdaş Türk Piyano Müziği Eserlerinin Piyano Eğitimi Açısından İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2010). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. (7.basım). Ankara: Pegem Yayınevi.
- Chung, J. W. (2006). Self-regulated Learning in Piano Practice of Middle School Piano Majors in Korea. Doctoral dissertation, Columbia University.
- Çevik, D. B. (2007). Armoni Eğitimi ile Piyano Çalma Becerileri Arasındaki İlişkilerin İncelenmesi. Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Ercan, N. (2008). *Piyano Eğitiminde İlke ve Yöntemler*. Ankara: Sözkesen Matbaası.

- Ertem, Ş. (2003). Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü Temel Piyano Eğitiminde Öğrenme Stratejilerinin Kullanılma Durumları ve Örgütlenme Stratejisinin Etkililik Düzeyi. Doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Fenmen, M. (1947). Piyanistin Kitabı. Ankara: Akba Kitabevi.
- Gökbudak, Z. S. (2013). Piyano Eğitiminde Öğretim Eserleri Ve Basamakları. *Piyano Öğretiminde Pedagojik Yaklaşımlar (Ed. Karakelle, S). Ankara: Pegem Akademi, 1-42.*
- Gruson, L. M. (1988). Rehearsal Skill and Musical Competence: Does Practice Make Perfect? In Sloboda J. A. (Ed.), *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance Improvisation and Composition*. London: Oxford University Press.
- Gün, E. & Demirtaş, H. O. (2016). Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Eserlerindeki Armonik Yapıyı Analiz Etme Becerileri. *İdil Dergisi, 5(25), 1387-1399.*
- Kaleli, Y. S. (2018). Piyano Eğitiminde 5E Modeli ve Öğrenme Stillerine Dayalı Uygulamaların Başarı, Kalıcılık ve Tutuma Etkisi. Doktora tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Kılınçer, Ö. (2013). Piyano Dersinde Kullanılan Öğrenme Stratejilerinin Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi. Doktora tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye.
- Kılınçer, Ö. & Aydın-uygun, M. (2013). Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Dersinde Öğrenme Stratejilerini Kullanma Düzeylerinin İncelenmesi. *e- Journal of New World Sciences Academy, 8 (2), 206-237.*
- Kılınçer, Ö. & Aydın-uygun, M. (2017). Amatör ile Profesyonel Müzisyenlerin Enstrümanlarındaki Müziği Çalışırken ve Öğrenirken Kullandıkları

Stratejilerin İncelenmesi, *International Journal of Eurasia Social Sciences*, 8, 28, pp. (DXXIII-DXXXVI).

Leon-Guerrero, A. (2008). Self-regulation Strategies Used by Student Musicians During Music Practice. *Music Education Research*, 10 (1), 91-106.

Nielsen, S. G. (1999). Learning Strategies in Instrumental Music Practice. *British Journal of Music Education*, 16 (3), 275–291.

Odabaş, E. (2018). Müzik Öğretmenliği Adaylarının Armoni ve Piyano Dersi Başarılarının İlişkisi ve Armoni Dersi Başarılarının Piyanoda Deşifre Becerisine Etkisi. Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.

Özer, Z. (2010). Bursa Zeki Müren Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Müzik Bölümü Piyano Dersinde Kullanılan Anlamlandırma Stratejilerinin Öğrencilerin Öğrenme Düzeylerine ve Tutumlarına Etkisi. Yüksek lisans tezi, Balıkesir Üniversitesi, Türkiye.

Pamir, L. (1984). *Çağdaş Piyano Eğitimi* İstanbul; Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları No.2.

Pintrich, P. R. Smith, D. A. F. García, T. & McKeachie, W. J. (1991). *A Manual for the Use of The Motivated Strategies for Learning Questionnaire (MSLQ)*. Ann Arbor: University of Michigan, National Center for Research to Improve Post Secondary Teaching and Learning.

Say, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi: H-Ö*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, F. (2012).

<https://www.facebook.com/FazilSayOfficial/posts/10150770028767657>

Say, F. (2016) *Türk Bestecileri Serisi 1 Çocuklar İçin CD* Kaydındaki Sunuş Yazısı. İstanbul: Ada Müzik.

- Sikes, P. L. (2013). The Effects of Specific Practice Strategy Use on University String Players' Performance. *Journal of Research in Music Education*, 61(3), 318-333.
- Şimsek, A., & Balaban, J. (2010). Learning Strategies of Successful and Unsuccessful University Students. *Online Submission*, 1(1), 36-45.
- Weinstein, C. E. (1977). Cognitive Elaboration Learning Strategies. Paper presented at the Annual Meeting of the American Educational Research Association, Toronto. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED144953.pdf>
- Weinstein, C. E. & Mayer, R. E. (1983). The Teaching of Learning Strategies. *Innovation Abstracts*. 5 (32), 1-4.
- Weinstein, C. E., Ridley, D. S., Dahl, T. & Weber, E. S. (1989). Helping Students Develop Strategies for Effective Learning. *Educational Leadership*, 46(4), 17-19.
- Yokuş, H. (2009). Piyano Eğitiminde Öğrenme Stratejilerinin Kullanılmasına Yönelik Etkinliklerin Performans Başarısına ve Üstbilişsel Farkındalığa Etkisi. Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Yokuş, H. & Yokuş, T. (2010). *Müzik ve Çalgı Öğrenimi için Strateji Rehberi 1 Öğrenme Stratejileri*. Ankara: Pegem Yayıncılık.

EKLER

EK 1: Veri Toplama Aracı

ENSTRÜMENTAL MÜZİĞİ ÇALIŞIRKEN VE ÖĞRENİRKEN KULLANILAN STRATEJİLER ÖLÇEĞİNİN ANLAMLANDIRMA VE ÖRGÜTLEME STRATEJİLERİNE İLİŞKİN MADDELERİ

No	Maddeler
13	Enstrümantal müzikte yer alan tekniklerle önceden öğrenmiş olduğum enstrümantal müziklerde yer alan teknikler arasında <i>benzerlik</i> ilişkileri kurarım.
14	Enstrümantal müzikte yer alan tekniklerle önceden öğrenmiş olduğum enstrümantal müziklerde yer alan teknikler arasında <i>farklılık</i> ilişkileri kurarım.
15	Enstrümantal müzikte yer alan ritmik özelliklerle önceden öğrenmiş olduğum enstrümantal müziklerde yer alan ritmik özellikler arasında <i>benzerlik</i> ilişkileri kurarım.
16	Enstrümantal müzikte yer alan ritmik özelliklerle önceden öğrenmiş olduğum enstrümantal müziklerde yer alan ritmik özellikler arasında <i>farklılık</i> ilişkileri kurarım.
17	Enstrümantal müzikte yer alan tonal/modal/makamsal özelliklerle önceden öğrenmiş olduğum enstrümantal müziklerde yer alan tonal/makamsal özellikler arasında <i>benzerlik</i> ilişkileri kurarım.
18	Etütte/eserde yer alan tonal/modal/makamsal özelliklerle önceden öğrenmiş olduğum etütlerde/ eserlerde yer alan tonal/makamsal özellikler arasında <i>farklılık</i> ilişkileri kurarım.
23	Enstrümantal müziğin notalarını hareket yönlerine göre gruplandırarak öğrenirim.
24	Enstrümantal müzikte benzer aralıklarla ilerleme gösteren melodik/armonik yapıları gruplandırarak öğrenirim.
25	Enstrümantal müzikte yer alan ritim kalıplarını benzerlik/farklılıklarına göre gruplandırarak öğrenirim.

EK 2: Kişisel Bilgiler

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı :Oğuzhan ACIYAN
Doğum Yeri :Şişli/İstanbul
Medeni Hali :Bekâr
İletişim Bilgileri :oguzhan_aciyan@hotmail.com

EĞİTİM

2006-2010 Tekirdağ Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
2011-2015 Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Lisans Programı
2015-2019 Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı

İŞ DENEYİMİ

2017-2018 Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Elemanı

YABANCI DİL

İngilizce