

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BESTECİ VE EĞİTİMCİ DMİTRİY BORİSOVİÇ
KABALEVSKİ' NİN MÜZİK EĞİTİMİNE
KATKISI**

Selen Balıkcı

**İzmir
2006**

Yemin Metni

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Besteci ve Eğitimci Dmitriy Borisoviç Kabalevski’ nin Müzik Eğitime Katkısı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

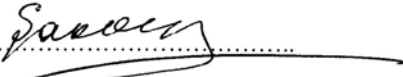
Tarih

03/07/2006


Selen Balıkçı

Eğitim Bilimleri Enstitüsü M¼d¼rl¼ę¼' ne

İş bu çalışma, j¼rimiz tarafından G¼zel Sanatlar Eğitimi M¼zik Anabilim Dalında Y¼KSEKLİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan
Prof. Dr. Nergis şakirzade Sarı (Tez Danışmanı)

¼ye
Prof. Dr. Ahmet Y¼r¼r

¼ye
Yrd. Doç. Dr. Vesile Yıldız

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen ¼retim ¼yelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../2006

Prof. Dr. Sedef GİDENER

Enstit¼ M¼d¼r¼

**YÜKSEK ÖĞRENİM KURULU DÖKÜMANTASYON
MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU**

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Tezin Yazarının

Soyadı: BALIKÇI

Adı: SELEN

Tezin Adı: Besteci ve Eğitimci Dmitriy Borisoviç Kabalevski' nin Müzik Eğitimine Katkısı

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Composer and Educator Dmitri Borisovich Kabalevsky's Contribution to the Music Education

Üniversite: Dokuz Eylül Üniversitesi **Enstitü:** Eğitim Bilimleri **Yılı:**2006

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

1. Yüksek Lisans (x)
2. Doktora
3. Tıpta Uzmanlık
4. Sanatta Yeterlilik

Dili: Türkçe

Sayfa Yapısı: VIII -121

Referans Sayısı:

Tez danışmanı:

Prof. Dr. Nergis Şakirzade Sarı

Türkçe Anahtar Sözcükler:

- 1-Kabalevski
- 2-Rus Müzik Eğitimi

İngilizce Anahtar Sözcükler:

- 1-Kabalevsky
- 2-Russian Music Education

Tarih:

İmza:

Tezinden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümün fotokopisi alınabilir.

TEŞEKKÜR

Araştırma süresince bilgilerini ve emeğini benden esirgemeyen değerli danışmanım Prof. Dr. Nergis Şakirzade Sarı' ya ve manevi desteğini her zaman yanımda hissettiğim değerli eşim Günal Balıkçı' ya teşekkürlerimi sunarım.

Temmuz, 2006

Selen Balıkçı

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
ONAY FORMU.....	ii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	ix

BÖLÜM I

Giriş.....	1
Problem Durumu.....	2
1. Sovyet Besteci ve Eğitimci Dmitriy Borisoviç Kabalevski' nin Biyografisi.....	4
2. Besteci Yönüyle D. B. Kabalevskiy.....	20
2.1. Rus Müziği ve Gelişimi.....	20
2.2. Kabalevski' nin Eserleri.....	39
2.3. Kabalevski' nin Gençler için Bestelediği Op. 39 Piyano Albümünün Analizi..	44
Problem Cümlesi.....	70
Alt Problem Cümlesi.....	70
Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	70
Sınırlılıklar.....	70

BÖLÜM II

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	71
--------------------------	----

BÖLÜM III

YÖNTEM	73
Araştırmanın Modeli.....	73
Verilerin Toplanması.....	73
Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	73

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR	74
Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	74
3. Eğitimci Olarak D. B. Kabalevski	74
3.1. Kabalevski' nin Eğitim Felsefesi.....	74
3.2. Kabalevski' nin Eğitim Felsefesi ve Yeni Oluşturulan Müzik Müfredatı Üzerindeki Etkileri.....	93
3.3. Yeni Müfredatın Uygulanabilmesi için Öğretmenlerde Bulunması Gereken Özellikler.....	104
3.4. Öğretmenin Yaratıcılığını Kullanmadaki Özgürlüğü.....	105
3.5. Çocuklarda Yaratıcılık	107

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER	110
KAYNAKLAR	118

ÖZET

Çocukların eğitimi toplumların gelişmesindeki en önemli öğelerden biridir. Söz konusu eğitim, sadece derslerdeki eğitimi kapsamakla kalmaz, bunun yanı sıra, öncelikle Türk kültürünü ve sonrasında da diğer ulusların kültürlerini öğretmek, kültüre, bilime, sanata ve olaylara, geniş bir bakış açısı kazandırmayı hedefler. Çocukların ve gençlerin eğitimi ve gelişimi için eğitim, kültür ve sanat birbirinden ayrılmaz bir bütün olmalıdır. Okullarda, sanat eğitimi temel alınarak, çocukların diğer alanlarda başarılı olmaları beklenmelidir. Ancak bu sayede “ülkesine yararlı bireyler” yetiştirebiliriz.

Bu tezin ana teması, “Kabalevski’ nin Eğitim Felsefesi” ve “Çocukların Müzik Eğitimi” dir. Çalışmanın birinci bölümünde, besteci, piyanist, orkestra şefi ve müzik eğitmeni olan Dmitriy Borisoviç Kabalevski’ nin biyografisi sunulmaktadır.

İkinci bölümde, Rus Müziğinin gelişimi, Kabalevski’ nin eserleri ve Kabalevski’ nin gençler için yazmış olduğu Op. 39 piyano albümünün analizi yer almaktadır.

Üçüncü bölümde ise, Kabalevski’ nin eğitim felsefesi ile oluşturmuş olduğu yeni müfredatın uygulanabilmesi için öğretmenlerde bulunması gereken özellikler üzerinde durulmuş, öğretmenin müzik eğitiminde yaratıcılığını kullanmasının önemi anlatılmış ve bu konudaki özgürlüğünün sınırları tartışılmış olup, müzik eğitiminde çocukların yaratıcılıklarının kullanılmasının önemi vurgulanmıştır.

Sonuç ve öneriler bölümünde ise, Kabalevski’ nin felsefesinin Türkiye’ deki okullarda uygulanabilirliği, öneriler ile birlikte sunulmuştur.

ABSTRACT

The education of children is one of the most important elements on development of societies. This education covers not only “the education in classes” but it also aims to get children have a broader view towards culture, science, art and generally incidents by teaching them first turkish culture and then the cultures of other countries. The education, culture and art must be interrelating parts of a whole by developing of children. In schools, the art education must be placed on the basic of general education, so that children are expected to be succesful in the other areasa besides art.

The main subject of this work is “” and “The Musical Education of Children”. In the first part of the work has been studied the biography of Kabalevsky, who is a composer, pianist, child chorus conductor.

In the second part, the development of Russian Music, the compositions of Kabalevsky and the analysis of Op.39 piano albüm, which Kabalevsky wrote for young people have been subjected.

The third part is about the qualifications teachers needed for carrying out the new syllabus constructed by through the philosophy of Kabalevsky about education, the importance of use of children and teachers creativity on musical education and the boards of teachers freedom on this subject.

In the conclusion part, the feasibility of the educational philosophy of Kabalevsky in schools in Turkey is presented with in proposals.

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu bölümde, araştırmanın problem durumu, problem cümlesi, araştırmanın amacı ve önemi ile sınırlılıkları sunulmaktadır.

Problem Durumu

Eğitim denince insanların aklına genelde “okullarda verilen eğitim” gelir. Fakat eğitim sadece okulla sınırlı kalmaz, yaşam boyu sürer. Bir başka ifadeyle, durağan bir şey değildir. Bireyin kişisel, sosyal ve diğer yönlerde gelişimine katkıda bulunur. Birey, etkileşimde bulunduğu her olgudan yeni bir şeyler öğrenir ve bunu kendi gelişiminde kullanır. Eğitim, yaşadığımız hayatın her anından, olumlu ya da olumsuz başımıza gelen olaylardan ders almaktır ve ders almak için de, insanın hayata dair olan her şeyin farkında olması gerekir. Öncelikle kendini tanıması ve kendinde geliştirilebilecek olan potansiyelin farkında olması temeldir. Bu potansiyelin farkına varıp, geliştirmek için de “eğitime” ihtiyaç vardır. Bahsedilen “eğitim” kavramı içinde “tarih, coğrafya, felsefe, müzik, resim, tiyatro, dans...” ayrı ayrı alanlar gibi görünse de, aslında bir bütün olarak eğitim bunların hepsini kapsar.

Bu tezde, üzerinde durulacak olan konu “müzik eğitimi” alanıdır. Genel müzik eğitiminin yanı sıra, çocukların müzik eğitimine titizlikle önem verilmiştir. Çocukların ileride iyi birer müzisyen olabilmelerini sağlamak, müziği, çocuğun yaşantısının bir parçası haline getirmek, dünyaya sanat gözüyle bakabilmeleri ve müzisyen olmasalar bile iyi birer dinleyici olmalarını sağlamak, genel müzik eğitiminin başlıca amaçlarındandır. Müzik, aslında yaşamın her alanında vardır, sadece bunun farkında olmak gereklidir.

Kalbimizin atışının bir ritmi vardır. Organlarımızı birer orkestra elemanı, beynimizi de diğer organlarımızı yöneten bir orkestra şefi olarak düşünersek, bedenimizin işleyişini müzik yapan bir orkestraya benzetebiliriz ve bu benzetmeyi başka durumlar için de düşünebiliriz. Doğduğumuz andan itibaren, annemizin

söylediği ninnilerle başlayan müzik serüvenimiz, okulda aldığımız müzik eğitimi ile yaşamımızın her anında devam eder. Ünlü bestecilerin hayat hikayelerine bakacak olursak, küçükken mutlaka bir enstrüman çalmışlardır ve o enstrüman ile küçük besteler yapmışlardır. Çocuk, müzikle olan bağına ya kendisi kuracak ya ailesi onu müziğe yönlendirecek ya da keşfedilmeyen müzik yeteneği okulda verilen müzik eğitimi ile öğretmenleri tarafından ortaya çıkarılacak ve geliştirilecektir.

Türkiye Cumhuriyetinin kurucusu Ulu Önder Atatürk de, müziğin insan yaşamındaki yeri, önemi ve değerinin tam bilincinde idi. Atatürk' e göre, müziksiz bir yaşam düşünülemezdi. Çünkü müzik, insan yaşamının ayrılmaz bir parçası, vazgeçilmez bir ögesi idi. 14 Ekim 1925'te İzmir Kız Öğretmen Okulu'nu ziyaretlerinde öğrencilerin “Hayatta musiki lazım mıdır?” sorusuna şu cevabı vermişti: “Hayatta musiki lazım değildir. Çünkü hayat musikidir. Musiki ile alakası olmayan mahlukat insan değildir. Eğer mevzuu bahis olan hayat insan hayatı ise, musiki behemehal vardır. Musikisiz hayat zaten mevcut olamaz. Musiki hayatın neşesi, ruhu, süruru ve her şeyidir” (Uçan, 1994: 45).

Bir çok ülkede müzik eğitiminin nasıl daha iyi, doğru ve öğrencilere faydalı olacak şekilde verileceği uzun zaman tartışılmış ve bu doğrultuda çeşitli yaklaşımlar ortaya konmuş, yöntemler üretilmiştir. Bunlardan biri de Macaristan' da geliştirilmiş olan “Kodaly Yöntemi” dir. Bu yöntemde amaç, müziğin herkes tarafından ulaşılabilir olduğu bir müzik kültürü yaratmaktır. Bunun için de, herkesin kendi kültüründen miras olan halk müziği ile dünya müziğine açılacak kapının aralanması gerekliliği üzerinde durulmuştur. Diğer yöntemlerden farklı olarak bu yöntemin, kullanılacağı ülkenin kaynaklarına, ihtiyaçlarına göre uyarlanabilecek esnekliğe sahip ve sürekli geliştirilmeye de açık olması, yöntemi, Macaristan sınırları içerisinde kısıtlı kalmaktan kurtararak evrensel boyutlara taşımıştır.

Müziğin, erken yaşlarda çocuklara öğretilmesinin daha da önemlisi sevdirmesinin önemini Zoltan KODALY (1882-1967) şu sözleriyle vurgulamaktadır: "Anaokulu ve müzik eğitimi ile ilgili olmak, eğitim açısından küçük bir sorun değil, fakat ulusun yapılanmasında çok büyük bir sorundur (Forrai, 1995).

Bir diğere öğreti olan “ORFF Öğretisi” adını, Alman besteci ve eğitimci Karl ORFF’ tan (1885-1982) almıştır. Karl ORFF’ un, 1924 yılında arkadaşları ile birlikte Münih’ de açtığı jimnastik, müzik ve dans okulunda uygulanan eğitimin ağırlık noktası ritim olduğu için, vürcmal çalgıların önemi daha fazlaydı. Çocuğun kullanabileceğı çalgıları saptamak için yapılan araştırmalar sonucunda Ortaçağ’ dan kalan, Uzakdoğı’ dan gelen ve yeni yaratılan çalgılar kullanılmaya karar verildi ve çalgı yapımcıları, bu çalgıları çocukların kullanabilecekleri biçime getirdiler.

ORFF Öğretisinin çıkış noktası, çocuk şarkıları, çocuk oyunları, çocuk tekerlemeleri gibi çocuğun yaşantısını oluşturan araçlardır (Baykara, 1981: 9).

Diğere bir yaklaşım ise, yirminci yüzyılın başlarında insan hareketlerinin müziksel algılama ve müzik elemanlarının hareket teknikleri üzerindeki etkilerini araştırmaya başlayan İsveçli besteci ve piyanist olan Emile Jaques-DALCROZE (1865-1950)’ un geliştirmiş olduğu yaklaşımdır. Çalışmaları sonucunda, müzik eğitiminde eşsiz bir yaklaşım olan ve “DALCROZE Öğretisi” ya da “Dalcroze Eurhythmics” i (iyi ritim anlamına gelmektedir) geliştirmiştir. Bu öğreti, insan vücudunun tüm müziksel fikirlerin kaynağı olduğu esasına dayanmaktadır (<http://www.dalcrozeusa.org/links.htm>).

Bu tez çalışmasında hayatı, eğitim felsefesi ve müzik eğitime katkıları incelenen Sovyet besteci, piyanist, çocuk korusu şefi, ama her şeyden önce bir müzik eğitmeni olan Kabalevskiy, “çocuklara nasıl daha iyi müzik eğitimi verilebileceğı” konusu üzerinde durmuş, çeşitli yaşlardaki okul çocuklarına müzik öğrettiğı yıllar boyunca, sanatsal müzik ile okul müziğini kaynaştırmaya ve müzik derslerini gerçek yaşamla ilişkilendiren bir eğitim sistemi oluşturmaya çalışarak, çocukların müziğe olan ilgisini arttıracak ve ruhsal gelişmelerine katkıda bulunabilecek bu sanat dalına onları yakınlılaştıracak bir takım ilkeler, metotlar ve yaklaşımlar bulma çabası içinde olmuştur.

Kabalevski’ nin eğitim felsefesi, erken yaşlarda başlayan müzik eğitimi ile çocuklara kazandırılan ve çocukların gelişimine katkıda bulunan ilkeleri ve

yaklaşımları barındırmaktadır. Kabalevski' nin yaklaşımı, müzik eğitimini sadece bir ders olarak değil, yaşamın bir parçası olarak gören bir yaklaşımdır.

Bu tez çalışmasında Kabalevski' nin hayatı, eğitim felsefesi ve müzik eğitimine katkısı konularıyla ilgili literatür taranarak, Kabalevski' nin eğitim felsefesinin Türkiye' de uygulanabilirliği çözüm önerileri ile ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1. Sovyet Besteci ve Eğitimci Dmitriy Borisoviç Kabalevski' nin Biyografisi

Dmitriy Borisoviç Kabalevskiy, 30 Aralık 1904' de Sankt-Petersburg (St. Petersburg)' da doğmuştur, 14 Şubat 1987' de Moskova' da hayata veda etmiştir. Kabalevskiy, Yahudi asıllı Sovyet bir besteci, piyanist, çocuk korusu şefi, yazar ve pedagoğdur.

Ailesi, 1918 yılında Kabalevskiy 14 yaşındayken, Rusya' nın başkenti olan Moskova' ya taşınmıştır (Forrest, 1996a: 6). Bu tarihten itibaren Kabalevskiy, bir müzik adamı olarak eğitim yaşantısını ve hayatının tamamını Moskova' da geçirmiştir ve Sovyet döneminin tarihteki önemli tanıklarından biridir.

Kabalevski' nin babası olan Boris Klavdiyeviç (1877-1939), Sankt-Petersburg Üniversitesi Matematik Bölümünden mezun olmuştur ve sigortada çalışmıştır (Forrest, 1996a: 6). Babası, Kabalevski' nin her zaman matematik veya ekonomi alanlarında kariyer yapmasını istemiştir (www.fortunecity.com) ve Kabalevski' yi bu alanlara yönlendirmiştir. Fakat Kabalevski' nin hayatı boyunca bu alanlara ilgi duymadığı açıkça görülmektedir. Kabalevskiy ilk sanatsal yeteneğini, altı yaşında kulaktan, nota bilmeden piyano çalarak ve sonra da küçük besteler yapmayı deneyerek, hem müzikte hem de resimde göstermiştir. Resim yapmaya ve ayrıca şiir yazmaya hayatı boyunca devam etmekle beraber asıl profesyonelliğini müzik alanında kanıtlamıştır (www.angelfire.com).

Aslında her çocuk, ilk aylardan itibaren müziğe ilgi duyar ve içinde keşfedilmeyi bekleyen gizli yetenekleri barındırır. Fakat, her çocuk aynı ölçüde yetenekli olmadığı için, önemli olan ailelerin çocuklarını gözlemleyerek, bu yeteneklerinin farkına varıp bunları açığa çıkarmasıdır. Kabalevskiy, ailesinin müzikle ilgisi olmamasına rağmen, içindeki dehayı kendi kendine keşfetmiş ve bu yolda ilerlemiştir. Kabalevski' nin bir çok sanat dalıyla ilgilenmesi, kendisinin sanata ne kadar düşkün ve yatkın olduğunu, ayrıca sanat dallarını birbirinden ayırmadan bir bütün olarak benimsediğini bize göstermiş oluyor. Öğretmenlik yaptığı yıllarda da, her zaman müzik eğitimini ciddiye almıştır. Öğrencilerinin, müziği olduğu kadar diğer sanat dallarını da sevmelerini ve anlamalarını sağlayacak şekilde, çocukların ve gençlerin gelişmeleri için tüm çabayı sarf etmekle kalmamış, aynı çabayı diğer öğretmenlerin de göstermelerini beklemiştir. Kabalevski' nin bu yönlerini üçüncü bölümde ayrıntılı bir şekilde inceleyeceğiz.

Kabalevskiy, 1922 yılında babası gibi matematik okumak üzere Engels' in adını taşıyan Sosyo-Ekonomi Enstitüsü' nün giriş sınavlarını kazandığı halde kaydını yaptırmamıştır (Forrest, 1996a: 7). Çünkü, Kabalevski' nin kalbinde yatan, tıpkı altı yaşında olduğu ve hissettiği gibi, iyi bir piyanist olmak ve müzik alanında ilerlemektir..

Kabalevskiy, 1922-1925 yılları arasında küçük çocuklara piyano öğretmiş, sessiz filmler için piyano çalmış ve Moskova' da kurulmuş olan Skryabin Müzik Enstitüsü' nde piyano dersleri olarak eşlikler yapmaya başlamıştır. Aynı dönemde Moskova Konservatuvarı' nda Georgiy Livoviç (Georgiy L'vovich) Katuar ve Sergey Vasilyenko ile özel olarak kompozisyon çalışmıştır (Forrest, 1996a: 8). Kabalevski' nin, 18 yaşındayken piyano eşlikleri ve küçük çocuklara öğretmenlik yapmış olması, sanki kendi geleceği için kurmuş olacağı merdivenin ilk basamaklarıydı. Bu basamakları da çıkarken, yanında müzisyen ve öğretmen arkadaşları ve tabii ki de öğrencileri olacaktı.

Skryabin Müzik Enstitüsü' nden 1925 yılında mezun olduktan sonra, Moskova Konservatuvarı' nda eğitimine devam etmiştir. A. B. Goldenveyzer ile

piyano, G. L. Katuar ile kompozisyon çalışmıştır. Katuar' ın 1926 yılındaki ölümünden sonra N. Y. Myaskovskiy ile kompozisyon çalışmalarına devam etmiştir. İlk müzikal çalışmaları ve ilk eleştiri yazılarını, 1927 yılında yayınlamıştır (Kabalevsky, 1988: 5).

Bu sırada çocuklar için yazdığı eserler ilk defa yayınlanmıştır,

Bu eserler;

“Öncü Hayattan Çocukların Şarkıları” Piyano için üç prelüd Op.1 (1927),

“Çocuk Parçaları Koleksiyonu” Op.3 (1927),

“Piyano Sonatları” Op.13 (1930).

Diğer yazdıkları:

“Çello için iki parça” Op.2 (1927),

“Aleksandr Blok’ un Üç Şiiri” piyano ve ses için Op.4 (1927),

“Piyano Sonatı” Op.6 (1927),

“Yaylı Kuartet No.1” Op.8 (1928),

“Piyano Konçertosu No.1” Op.9 (1928)

A. B. Goldenveyzer’ in sınıfından 1929 yılında, N. Y. Myaskovski’ nin sınıfından ise 1930 yılında mezun olmuştur. Kabalevskiy, Myaskovski’ den o kadar çok etkilenmiştir ki, Myaskovski’ nin tarzı ve öğrettikleri Kabalevski’ nin bestelerine önemli ölçüde yansımıştır (Forrest, 1996a: 9, 1969: 309).

Myaskovskiy, Katuar ve Goldenveyzer’ in, Kabalevskiy üzerindeki etkisini anlayabilmek için bu öğretmen ve bestecilerin biyografilerinden ve müzik yaşantısından bahsetmekte fayda vardır:

Nikolay Myaskovskiy, (1881-1950) Polonya’ da Modlin adında küçük bir kasabada doğmuştur. Kabalevskiy gibi küçük yaşlarda piyano çalmaya başlayan Myaskovskiy, ilk piyano derslerini iyi bir müzik eğitimi olan halasından almıştır. Daha küçük bir çocukken, sahip olduğu müzik kulağı ve güçlü hafızası ile dikkati çeken Myaskovskiy, ilk ciddi müzik derslerine 1891 yılında Kazan’ da başlamıştır.

1893 yılından itibaren sanatsal yönden kendine özgü, bağımsız ve entelektüel bir tarz yaratmaya başlamıştır. Buluş çağında hem popüler, hem de klasik müzik eserlerini çalmaya başlayan Myaskovskiy, aynı zamanda da küçük besteler yapmayı denemiştir. Myaskovskiy, Nijniy Novgorod şehrindeki bir kolejde müzik dersleri alırken, pratik yapmak için yeterli zaman bulamadığından, piyanodan uzaklaşmaya başlamış ve bu onu, bir kemancı olan kuzeni Karl Bogdanoviç Brandt ile kendi kendine keman öğrenmeye teşvik etmiştir. 1899 yılında Askeri Mühendisliği Yüksek Okulu'ndan mezun olduktan sonra, istemese de Askeri Yüksek Okulu'na giriş yaptı. Üniversite çevresindeki arkadaşları, Sankt-Petersburg' un kültür devleri ve üstün bestecileri olan; Modest Musorgskiy, Aleksandr Borodin, Nikolay Rimskiy-Korsakov, Sezar Kyui ve Mihail Balakirev' den oluşan büyük beşler grubuna ve Rus müziğine hayranlardı. İlk kompozisyon derslerini, Sergey Taneyev' in öğrencisi olan Reinholdt Glier' den almıştır. Myaskovskiy, müzik çalışmalarını askerlik eğitiminin dışında tutmuştur ve kendisini her zaman müzik çevrelerine yakın hissetmiştir. "Halkın Modern Müziği" isimli organizasyona üye olmuştur ve katıldığı toplantılardan birinde Rimskiy-Korsakov ile tanışmıştır. Rimskiy-Korsakov, öğrencilerinden birine Myaskovskiy ile kompozisyon çalışması için rica etmiştir. Myaskovskiy, 20. yy.'ın erken yıllarında beste yapmaya başlamıştır. Myaskovskiy, şarkı yazarken, Rus şairlerinden etkilenmiştir, ilk çalışmalarına ilham veren Zinaida Gippius' un şiirlerini çok severdi. 1905 yaz aylarında, şarkılar ve piyano için parçalar besteledi. 1906 yılında Sankt-Petersburg Konservatuarı'na girmeye kesinlikle karar vermişti. 1907 yılında konservatuvar sınavı, o dönemin önemli bestecileri olan, Rimskiy-Korsakov, Lyadov ve Glazunov tarafından yapılmıştı, yirmi beş yaş, aslında konservatuvara girmek için geç bir yaştı. Myaskovskiy, Glazunov' a büyüleyici bir eseri olan "do minör sonatını" sundu ve konservatuvara kabul edildi. Sınavdaki besteciler, Myaskovski' nin konservatuardaki öğretmenleri olmuştu. Daha sonra yaz aylarında okulda kompozisyon dersleri vermiştir. Bu, onun öğretmenlik kariyerine başladığı ilk yıllardı. 1911 yılında mezun olduğu yıl, piyano sonatları, senfoniler, birkaç uvertür ve küçük senfoniler (senfonietta) bestelemiştir. 1919 yılında, Moskova Konservatuarı'na atanmış ve "Rus Organizasyonu Besteciler Bürosu"na üye olmuştur. Myaskovskiy, 1920-1930 yılları arasında, konservatuardaki görevi ve besteciliğinin yanı sıra, bir sene boyunca "Eğitim Bakanlığı Müzik Bölümü"nde

Müdür asistanlığı ile “Müzik Yayınevi” editörlüğü görevlerinde bulunmuş, ayrıca “Devlet Eğitim Konseyi” ve “Güzel Sanatlar Akademisi” üyeliklerini de beraberinde yürütmüştür. Yıllar boyunca Moskova Konservatuarı’nda, sonraki yıllarda bestecilik alanında çok iyi kariyer yapacak 70 kadar öğrenci yetiştirecek olan Myaskovskiy, öğrencileri tarafından çok sevilen ve sayılan bir öğretmendi. Bu öğrenciler arasında, A. Abramskiy, V. Bely, F. Vitaçek, V. Muradeli, B. Çaykovskiy ile daha da ünlü olan D. Kabalevskiy, V. Şebalin ve A. Haçaturyan da bulunmaktaydı. Bir besteci olarak Myaskovskiy, kendini “Büyük Rus Beşleri” neslinden saymaktaydı. 1940 yılının Mart ayında “21. Senfoni” si ile Stalin ödülü alan Myaskovskiy, o dönemde ismini dönemin en iyi Rus senfoni bestecileri ve Prokofyev ve Şostakoviç ile beraber en iyi üç Rus klasik müzik bestecisi arasına yazdırmıştır. Myaskovskiy, hayatının son iki yılını Sivtsev Vrajek kasabasındaki evinde, kendini son senfonisi olan 27. Senfoniye tamamlamaya vermiştir. Büyük besteci 8 Ağustos 1950 yılının gecesi, Moskova’ daki evinde hayata gözlerini yumdu ve Novodeviçi mezarlığına gömüldü (<http://www.myaskovsky.ru/?id=32>).

Georgiy Livoviç Katuar, (1861-1926) Moskova’ da Fransız kökenli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. İlk piyano derslerini, kendisine, Rusya’ da pek tanınmayan ya da alay edilen Wagner’ in müziği ve teorileri ile tanıştıran Karl Klinvort’ dan almıştır. Katuar, Rusya’ nın ilk Wagnercilerindendir. Çaykovski’ nin besteleri, Katuar üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. 1887’ de Rusya’ ya dönen Katuar, Rimskiy-Korsakov ile Sankt-Petersburg’ da müzik çalışmalarına başlamıştır. 1889 yılında kırsal bölgeye giden ve müzikle bağlarını koparan Katuar’ ın ilk başarısı “Romans” Op.9 ile gelmiştir. Piyano parçaları seti Op.10 bize Katuar’ ın kendine ait bir sitilinin varlığını göstermektedir: Duru, fakat karmaşık armoniler, çok katlı dokular vb. onun kendi sitilini yarattığı eşsiz müziği çok duyulmamıştır. Bugün de büyük ölçüde unutulmasına rağmen, Katuar’ ın eserleri hayatı boyunca Goldenveyzer, sonra da Rostropoviç ve Oystrah tarafından çalınmıştır (<http://www.planettree.org/2000/crussian.html>).

Aleksandr Goldenveyzer (1875-1961), Rus bir piyanist, öğretmen, besteci, müzik yazarı ve eleştirmendir. A. Ziloti ve M. İppolitov-İvanov’ un öğrencisi

olmuştur. Rus piyano ekolünde önemli bir pedagogdu. Öğrencileri; D. Kabalevskiy, S. Feynberg, D. Başkirov olmuştur. Toplam 200 den fazla önemli müzisyen yetiştirmiştir. Öğretmenliğin yanı sıra, birçok Rus ve yabancı bestecilerin piyano eserlerinin redaktörlüğünü yeniden yapmıştır. 1906-61 yılları arasında Piyano Fakültesi' nin Dekanı, 1932-34' de Moskova Konservatuvarı' nda Rektör Yardımcısı olmuş ve sonra da 1939-42' de Rektörlük yapmıştır. Aynı zamanda yetenekli bir besteci idi. 3 opera, orkestra ve oda müziği, piyano eserleri bestelemiştir (Pribegina, 1991: 112, 113).

Kabalevskiy, 1920' li yılların sonu ile 1930' lu yılların başında aralarında fikir ayrılığı olan iki müzik organizasyonuna üye olmuştur. Biri; "Rus Emekçi Müzisyenler Birliği" (RAPM), diğeri ise; "Çağdaş Müzik Birliği" (ACM) dir. Kabalevskiy, her iki organizasyona da katılmasına rağmen tarafsız kalmıştır. İki organizasyonun arasındaki gerilim, Sovyet Besteciler Birliği' nin kurulması ile Kabalevskiy öncülüğünde 1932 yılında sona ermiştir (www.fortunecity.com).

Kabalevski' nin profesyonel yaşamında ve yaratıcılığında büyük gelişmelerin olduğu 1930' lu yıllarda özel hayatında da bir gelişme söz konusu olmuştur. 1931 yılında İngilizce öğretmeni ve çevirmen olan Edwarda ile evlenmiş ve aynı yıl oğlu Yuriy dünyaya gelmiştir. 1935 yılında Edwarda' dan boşanarak, 1937 yılında Larissa ile evlenmiştir (Forrest, 1996a: 15).

Kabalevskiy, 1932 yılında Moskova Konservatuvarı' nda kıdemli okutman, 1939 yılında da profesör olmuştur. 1932 yılında "Halk Müziği Yayın Evi (Muzgiz) Editörü" olmuştur. 1930' lu yıllarda tamamlamış olduğu on yediden fazla çalışmayı bu sırada yayınlamıştır (Op.13' den Op.29' a kadar tamamlamıştır, fakat sadece Op.15, Op.20, Op.29 yayınlanmamıştır. Yayınlanan altı çalışma çocuklar için yazılmış olandır) (Forrest, 1996: 11). 1930-1940 yılları Kabalevski' nin besteciliğinde en üretken olduğu dönemlerdi ve 1930 ortalarında çocuklar için müzik yapmakla ilgilendiği açıkça görülmektedir.

Çocuklar için yazdığı piyano eserleri şunlardır;

Sonatin No.2 Op.13 (1933),

Çocuklar için 30 parça Op.27 (1938).

Kabalevski' nin ilk besteleri yaşadığı dönemin siyasi ortamını yansıtmaktadır. 1932 yılında 1 numaralı senfonisini Op.18 (Bu eser Rus devriminin on beşinci yıldönümünde çalınmıştır), 1933 yılında 3 numaralı senfonisi olan “Requiem” i Op.22 tamamlamış ve dinleyicilere sunmuştur. 1934 yılında, 2 numaralı senfonisini Op.19 tamamlamıştır. 2. senfonisinin uluslararası başarısından sonra, 2 numaralı piyano konçertosu Op. 23 ilk olarak 1936 yılında Moskova’ da, 1943 yılında ise Amerika’ da çalınmıştır. 1938 yılında da 4 numaralı senfonisini tamamlamıştır ve bu eser aynı yıl sahnelenmiştir. 1939-1940 yıllarında “Altın Başaklar” balesini tamamlamıştır (Forrest, 1996a: 11,12).

Müzikal çalışmaları altı operadan oluşur. 1936 yılında, ünlü Fransız yazarı olan Romen Rollan (Romain Rolland)’ ın romanını temel alan “Kola Brünyon” operası (Colas Breugnon) Op.24, yazdığı ilk operadır. Bu opera, ilk olarak 1938’ de Leningrad’ da sahnelendi ve büyük bir başarı elde etti (Kabalevskiy, eserin dramatik yapısından tatmin olmadığı için bu eseri 1953 ve 1969 yıllarında tekrar düzenlemiştir). Bu eserin ilk düzenlemesi 1972 yılında Lenin ödülü kazandırmıştır (www.fortunecity.com).

Ayrıca; operet, bahar şarkıları, Roman Rojdestvenski’ nin sözlerini konu alan “Requiem” in yanı sıra, ikisi çocuk koroları için yazılmış beş kantat, dört senfoni ve diğer senfonik çalışmalarla beraber, yedi konçerto, üç sonat, yirmi dört prelüd ve piyano için çalışmalar ortaya koymuştur. Bunlardan başka, bir çello sonatı, iki yaylı için yazılmış kuartetleri ve çeşitli enstrümanlar için yazılmış başka çalışmaları da bulunmaktadır. Ayrıca, Şekspir (Sheakespeare), Tumanyan, Gamzatov, Marşak ve Dolmatovski’ nin sözlerini konu alan şarkılar, film, radyo ve tiyatro müzikleri, çocuklar ve gençler için çok sayıda şarkılar, koro şarkıları, çoğunluğu piyano için olan enstrümantal parçalar da Kabalevski’ nin çalışmaları arasında yer almaktadır (Kabalevsky, 1988: 5).

Çok yönlü bir besteci olduğunu her alanda yapmış olduğu çalışmalarından görüyoruz. Kabalevski' nin bu çalışmalarının her birini ayrı ayrı renkler olarak düşünürsek, gökyüzünde bir gökkuşağı görebiliriz. Gökkuşağı, çünkü; birbirinden farklı renkleri bir arada bir bütün olarak taşıyabilen ve olağanüstü güzellikte olan başka bir şey düşünülemez. Gökkuşağı, çünkü; içinde siyah rengi barındırmıyor, tıpkı Kabalevski' nin eğitim anlayışında olumsuzluğu barındırmadığı gibi. Kabalevski' nin felsefesinin temelinde, müziğin ve sanatın tüm çocuklar ve genel olarak tüm insanlar için ulaşılabilir olması gerektiği inancı yatmaktadır ve bu inanca göre çocuklara mümkün olduğunca sanatla iç içe olma fırsatı verilmelidir (Forrest, 2004b). Gökkuşağı, çünkü; dünyanın neresinden gökyüzüne bakarsanız bakın, o olağanüstü güzelliği, tıpkı bir Çinli, bir Japon, bir Hintli, bir Rus veya bir Türk gibi görebilir ve onun tüm güzelliklerine ulaşabilirsiniz. Kabalevskiy, çocuklar için yaptığı çalışmalarda sürekli olarak ulaşılabilir olmayı hedeflemiştir.

Kabalevskiy, devrim dönemi jenerasyonundandı ve zor bir dönemde yaşamış olmasına rağmen, bir lider gibi hedeflerinden vazgeçmeyip içindeki müziği ve güzellikleri çocuklara, gençlere ve tüm insanlığa sunmuştur. Kabalevski' ye göre çocukların ırkı, dini, sosyal çevresi veya diğer farkları hiç önemli değildir, önemli olan; dünyada yaşayan tüm çocukların müzik eğitimi almalarıydı. Dünyanın neresinde olursanız olun, aynı dili konuşmıyor olsanız bile, insanlarla anlaşabileceğiniz ortak bir dil vardır, o da; “müzik” tir. Kabalevskiy, müziğinde Rus halk ezgilerini ve ağırlıklı olarak ulusal motifleri ve gündem konularından oluşan melodiler kullanmıştır (www.angelfire.com).

Kabalevski' nin yaşamı, Rus tarihinde önemli gelişmelerin ve değişikliklerin yaşandığı döneme rastlar. 1917 devriminin olduğu dönem, zor bir dönemdi. 1917 sonbaharında hemen hemen tüm ülke, köylü ayaklanmalarına sahne oldu. Ezilen halkın büyük çoğunluğu köylülerdi, işçi sınıfı yok denecek kadar azdı. Devrimi yapanlar da entellektüel olarak yetişmiş, eğitilmiş insanlardı. V. I. Ulyanov (Lenin) (1870-1924), Rusya'yı yeniden yaratmaya kararlıydı. Bunu başarmak için tam örgütlenmeyi (düzenlemeyi) sağlamanın ve sıkı disiplinin gereğine inanıyordu. 1918 yazında yaptığı bir konuşmada “her şeyi düzenlemeliyiz, her şeyi ellerimize

almalıyız” diyerek fikirlerini sunmuştur. Bu düzenlemeler, ileride bahsedeceğimiz gibi sanat alanında da görülmektedir (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Lenin>).

Kabalevskiy, 1938 yılında Sovyet müziğine yaptığı katkılarından dolayı SSCB’ nin “Besteciler Birliği” ne üye olarak seçilmiştir. 1940 yılında Sovyetler Birliği’ nin komünist partisine üye olmuştur. Kabalevskiy, insanlık için iyi şeyler yapmaktan yana olduğundan, bunu bir fırsat olarak görüyordu (Forrest, 2004). Zamanının çoğunu politikada göstermiş olduğu gelişmelere harcadığından, 1950 yılının sonlarına doğru Kabalevski’ nin besteciliğindeki yaratıcılık giderek kaybolmuştur.

1940 yılından 1946 yılına kadar “Sovyet Müziği” (Sovyetskaya Muzıka) isimli derginin editör şefi olmuştur ve bu dergide düzenli olarak yazılar yazmaya başlamıştır.

Bu dönemde yapmış olduğu çalışmalar şunlardır;

1940’ da çocuk korusu ve orkestrası için “Gençliğin Gösterisi” ni (Parad molodosti) Op.31 tamamlamıştır.

1940 senesinde bu dönemin en önemli çalışmalarından olan, çocuklar için yazdığı “Mucit ve Komedyen” (İzobretatell i Komediant) Op.25 aynı yıl sahnelenmiştir ve bu çalışma, konser repertuarındaki en popüler çalışmalarındandır.

1940 yılında “Komedyenler” (Komedianti) Op.26 ilk defa sahnelenmiştir. 1940 süresince seri olarak şarkı ve piyano için eserler yazmış olduğundan ve müzikal başarılarından dolayı Sovyet Hükümeti tarafından “Onur Madalyası” ile ödüllendirilmiştir.

1942’ de koro ve orkestra için “Halk İntikamcıları” (Narodniye mstiteli) süiti Op.36 yı, şair Yevgeniy Dolmatovskiy ile işbirliği içinde yazmıştır.

1942 senesinde “Ulu Vatan” (Rodina Velikaya) Oratoryosunu ve “Moskova Yakınlarında” (Pod Moskvoy) operasını tamamlamıştır. Bu opera, Kasım devriminin 25. yıl dönümü kutlamalarında çalınmıştır ve bu operayı 1943’ de tekrar düzenlemiştir, bu opera halen “Ateşin İçinde” (V ogne) olarak bilinmektedir.

1944’ de çevirilerini Rus şair S. Marşak’ ın yaptığı, 7 İngiliz çocuk şarkısı seçmiş ve “7 Neşeli Şarkı” Op.41 adı altında bu şarkıları düzenlemiştir (Forrest, 1996a: 15,16,17).

Bu süre zarfında piyano için yaptığı çalışmalar şunlardır:

- 24 Prelüd Op.38 (1943)
- Genç Piyanistler için 24 küçük parça Op.39 (1943)
- Basit Çeşitlemeler Op. 40 (1943) tamamlandı.
- Piyano Sonatı No.2 Op.45 (1945)
- Piyano Sonatı No.3 Op.46 (1946)

Bu çalışmalar savaş yılları süresince yazılmıştır. Bu süre zarfında yaptığı ulusal bestelerin yanı sıra pedagojik parçaların da önemi büyüktür.

Sovyet müziği tarihinde en önemli olay, 1948 yılında Merkezi Komite’ nin müzik üzerindeki kararıydı. Bu dönem besteciler için zor bir dönemdi. II. Dünya Savaşı boyunca Sovyet Hükümeti, müzik alanında bazı değişiklikler yapma çabasındaydı, edebiyat, film ve tiyatro alanlarında ilerleme olduğunu, fakat müzik alanında gelişme kaydedilemediğini ileri sürüyordu. Sovyet hükümeti, atonaliteyi (tonsuzluk) sorun olarak görüyor ve Sovyet bestecilerin yabancı akorlar ile müzik yapmalarını eleştiriyordu. Çünkü; halk, bu müziğe çok yabancıydı ve önemli olan, halka daha iyi hizmet edebilmek için halkın anlayabileceği ezgilerden çok sesli müzik yapmaktı. Bu yüzden atonal müziği yasaklamıştı (Jdanov, 1996: 49). Kabalevskiy, bu yıllarda moral vermek amacıyla halk müziğini kullanmıştır. Katkılarından dolayı üç defa Stalin ödülü almıştır. O dönemde hükümet tarafından ödül almak çok zor olduğu için, bu ödüller, Stalin döneminin Sovyet Bestecileri için

oldukça önemli ödülleri. Kabalevskiy ayrıca, 1965 yılında Lenin ödülü de almıştır (www.angelfire.com).

1947 yılında Sovyetler Birliği'nde hem yazar hem asker olan Boris Gorbatov'un hikayesini konu alan "Taras'ın Ailesi" Op.47 (Semya Tarasa) operasını yazmıştır. Bu opera, 1951'de Stalin Ödülü almıştır.

Bu dönemde yapmış olduğu üç konçertoyu "Sovyet Gençliği"ne ithaf etmiştir.

1948 - Keman Konçertosu Op.48 (ilk olarak 1949'da sahnelendi, Komsomol'un 30. yıldönümü onuruna çalınmıştır ve bu konçerto aynı yıl Stalin ödülü almıştır (Forrest, 1996a: 22).

1949 - Çello Konçertosu Op.49

1952 - Piyano Konçertosu No.3 Op.50

Kabalevski'nin eserleri bu on yıl boyunca çalınmıştır. Bu üç konçerto da çok popülerdir ve Rus halkı tarafından benimsenmiştir.

1944 yılında "Sosyalist Emeğin Kahramanı" ilan edilmiştir. 1946 yılında Rusya Sovyet Sosyalist Federe (RSFSR)'nin "Şerefli Sanat İşçisi" ünvanını almıştır. Kabalevski'nin 1945 yılında yazmış olduğu "Yaylılar için Kuartet No.2" Op.44 1946'da Stalin ödülü almıştır. 1949 yılında Sanat Tarihi Enstitüsü'nün Müzik Bölümü'nün başkanlığı ile görevlendirilmesi Kabalevski'nin otoriteler tarafından kabul edildiğinin kanıtıdır (Forrest, 1996a: 23).

1950'li yılların başları, Kabalevski'nin besteci olarak üretken olduğu yıllardır. Bu dönemde yaptığı çalışmalar şunlardır;

1952’ de “Halk Teması Üzerine Beş Basit Çeşitleme” Op.51 piyano parçası ilk kez yayımlandı.

1953-1955 arası “Şekspir’ in On Soneti” Op.52, Marşak tarafından çevrilmiştir.

1954-1955 yılları arasında üçüncü operası olan “Nikita Verşinin” Op.53 V. Ivanov’ un yazdığı hikayeden sonra, librettosu S. Tsenin tarafından çalınmak üzere yazılmıştır. Bu opera, “Rus Halkının Ayaklanması” temasını konu alır.

1958 senesinde “4 Rondo” Op.59, Birinci P. İ. Çaykovskiy yarışması için yazılmıştır, yarışmada çalınması zorunlu bir parçaydı.

1952 yılında “Akademisyen B.V. Asafyev” başlıklı müzikolojik ve eleştirisel yazılarını, beş setlik çalışma olarak yayınlamıştır. 1952’ den ölümüne kadar “Sovyet Birliği İdare Heyeti” nde, özellikle pedagojik olaylar ve sorunlarla ilgilenmiştir.

1954 yılında kurulmuş olan Sovyet Besteciler Birliği’ nin gençlik kısmını takiben, “çocuklar ve gençler için müzik haftası” isimli organizasyonun başkanı olmuştur. Bu festival ilk zamanlarda çok tutulmuştur ve sonradan tüm dünyanın öğrencileri için yılın müzik festivali haline gelmiştir.

1954 senesinde RSFSR’ nin, “Halkın Sanatçısı” ünvanı ile onurlandırılmıştır. 1955 yılında “Dünya Barış Konseyi” ne üye olmuştur.

1956’ da Kabalevski’ nin editör şefi olarak tamamladığı en önemli projesi, R. M. Glier, K. A. Kuznetsov, T. N. Livanova, K. K. Sakva ve V. Y. Şebalin’ den oluşan bir komite ile N. Myaskovski’ nin bütün çalışmalarını bir arada toplamak olmuştur.

1956-1963 yılları arasında “Rus Sovyet Müziğinin Tarihi” isimli dört setlik çalışmanın editörlüğünü yapmıştır. Bu çalışma Sovyet devrimi için önemli bir

belgedir ve Kabalevski' nin editör ve müzikolog olarak ne kadar donanımlı olduğunu göstermektedir.

1957 yılında “Bahar Şarkıları” (Vesna Poyot) Op.58, ilk olarak Moskova Operet Tiyatrosu' nda Kasım devriminin 40. yıldönümü üzerine sahnelenmiştir.

1960 yılında “Unesco Uluslararası Müzik Cemiyeti” üyesi olarak Sovyet Bestecileri Birliği' ni, tanınmış Sovyet müzikoloğu Viktor Vinogradov ile temsil etmiştir.

1961 senesinde “Uluslararası Müzik Eğitimi Derneği” (İSME) isimli organizasyonun yönetici meclis üyesi olarak kabul edilmiştir. Bu tarihten itibaren Kabalevski' nin en önemli adresi, dünyanın tüm ülkelerinde gerçekleştirilen İSME konferanslarıydı.

Kabalevskiy, 1963 yılında İSME' nin Tokyo şehrinde olan kongresine, “Besteci, Eğitimci ve Öğretmen” konulu sunumu ile katılmıştır.

1966 yılında Michigan' da bir okul olan Interlochen' de gerçekleşen kongredeki sunumunun konusu ise “Çocukların Kişisel Gelişimi” olmuştur.

1970' de Moskova' da Kabalevski' nin başkanlığında gerçekleşen kongrede Kabalevskiy, “Sovyetler' deki müzik eğitiminde, farklı yöntemlerin gelişine zemin hazırlayan ideolojik ilkeler” konulu bildirisini sunmuştur. Bu bildiriye üçüncü bölümde yer verilmektedir.

Kabalevski' nin, müziğin pedagojik yönüyle ilgilenmesi, bir çok kuruluşun etkinliklerine aktif olarak katılması ve bazı kurumların başkanlığına getirilmesi sebebiyle 1960 yılları boyunca profesyonel besteciliğinde büyük bir düşüş gözlemlenmektedir (Forrest, 1996a: 25-30).

Bu dönemde yapmış olduğu çalışmalar şunlardır;

1960 - “Pathetik Uvertür” Op.64 ve senfonik şiir olan “Bahar” (Vesna) Op.65

1962 - “Çello Sonatı” Op.71, Mstislav Rostropoviç için yazıldı ve O’ nun tarafından sahnelenmiştir.

1962 - Metni, R. Rojdestvenskiy tarafından yazılmış olan, solistler, iki koro ve orkestra için bestelenen “Requiem” Op.72. için Kabalevskiy, “Glinka Ödülü” almıştır.

1963 - Piyano ve orkestra için Rapsodi “Okul Yılları” Op.75, Volga boylarında olan Kuybişev şehrinde gerçekleştirilmiş olan “Genç Müzisyenler Yarışması” için yazılmıştır.

1964 - “Çello Konçertosu No.2” Op.77

1965 - Genç piyanistler için yazdığı solo çalışma olan “Bahar Oyunları ve Dansları” (syf.29).

1967’ de dördüncü operası olan “Kız Kardeşler” (Syostri) Op.83 tamamlanmış ve ilk olarak Perm Devlet Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu’ nda sahnelenmiştir. Librettosu S. Bogomazov tarafından yazılmıştır.

1963 yılında Edebiyat ve Sanat alanlarında Lenin ödülleri komite üyeliğine atanmıştır.

1964’ de Hükümet tarafından Lenin emrinde prestij ödülü almıştır.

1969 yılında Pedagojik Bilim Akademisinin Hükümet Yönetim Kurulu himayesinde Estetik Eğitim Kurulu’ nun Başkanlığına atanmıştır.

Kabalevskiy, 1960’ lı yıllardan beri kendini, Rus Federasyonu okullarının müzik müfredatını düzenlemeye adanmıştır. Bu sırada müzik sınıflarında okutulan ve

kayıt seti olan “Müzik Neyi Anlatır” (1965) ve ardından “Üç Balinanın Hikayesi ve Diğer Şeyler” (1970) isimli kitapları yazmıştır. Bu iki kitap ve kayıtlar Sovyet Rusya’ nın müzik müfredatı için çok önemlidir. Bu kitaplarda, öğretmenlerin model alabileceği ve sınıfta kolay uygulanabilecek pratik örnekler vardır. Bu örneklerde, yalnızca söylemek veya müzik notasyonu temel alınmamıştır, müzik eğitimi için asıl önemli olan ve temel alınan konu “dinlemek” olmuştur. Bu çalışma, 1970 yılında Müzik Eğitimi Laboratuvarı tarafından Kabalevskiy denetiminde geliştirilmiştir. “Okullarda Sanat” isimli dergi, Kabalevskiy editörlüğünde 1968 yılında yayınlanmıştır ve öğretmenlere, okullarda sanat ve müzik alanlarında yapılan faaliyetleri takip edebilmesi için yeni bir olanak sunmuştur. Bu çalışmalar Kabalevski’ nin müzik eğitimine verdiği önemi bize açıkça göstermektedir (Forrest, 1996a: 29,30).

1970’ li yıllarda çocuklar için tekrar beste yapmaya başlamıştır. Bu yıllar müziğin eğitimdeki yerinin önemini Sovyetler Birliği’ nde ve yurt dışında savunduğu yıllardı. Bu dönemde gençler için yazdığı parçalar:

1971 - “Lirik Ayarlar” Op.91 Piyano için

1971 - “Çocukların Rüyaları” Op.88 Piyano için Altı Parça

1973 - “Otuz Beş Kolay Parça” Op.89 Piyano için

İSME organizasyonu, 1970 yılının temmuz ayında dokuzuncu uluslararası konferansları için Moskova’ da toplandı. Bu konferansın konusu; “Çocukların Yaşamlarında Müziğin Rolü” idi ve Kabalevskiy konferans yönetmeniydi.

1971’ de Sovyetler Birliği’ nin Pedagojik Bilimler Akademisine tam zamanlı çalışmak üzere görevlendirildi. Bir akademisyen olarak eğitim üzerine yapmış olduğu çalışmalar çok önemliydi.

1972 yılında Tunus’ ta yapılan İSME’ nin onuncu uluslararası konferansında Zoltan Kodaly’ nin yolunda giderek İSME’ nin kararlaştırdığı, uluslararası onura layık görülmüştür ve İSME’ nin onursal başkanı seçilmiştir. Kabalevskiy, toplumun

onursal başkanı olarak çok saygın bir yer kazanmıştır ve edinmiş olduğu pozisyonu boyunca, gelişmiş ve üçüncü dünya ülkelerinin yanı sıra, Batı ile Doğu arasında bir köprü kurmak için çabalamıştır (Forrest, 1996a: 32).

1973 senesinde Kabalevskiy, Eduard Abdullin, Marina Krasikova, Elena Krepkaya, Tatiana Vendrova ve besteci İvan Arsafyev' in katkılarıyla Rus Federasyonuna bağlı Eğitim Bakanlığı okullarının bilimsel-araştırma enstitüsünde "Müzik Eğitimi Laboratuvarı" nı kurmuştur (Forrest, 1996a: 35).

Kabalevskiy, 1974 yılında, Avustralya' nın bir şehri olan Perth' de yapılan İSME konferansı için Sovyet Delegasyonu Başkanlığı' nı üstlenmiştir. Kabalevskiy, fanfar için iki enstrumantal parça bestelemiştir ve bu parçaları, kendisine besteleme fikrini veren, bir müzik eğitimcisi olan F. Kallavey (F. Callaway)' e (1919-2003) ithaf etmiştir. Birincisi; "İSME Fanfar" 1974 den beri ev sahipliği yapan şehirlerdeki müzisyenler tarafından her İSME konferansında çalınmıştır. İkincisi ise 1984 yılında nefesli çalgılar için yazılmıştır. Bu konferansta İSME Fanfar' ın dünya galası yapılmıştır. Kabalevskiy, bu toplantıda "İSME' nin Bilimsel Devrim ve Hedefleri" isimli bir makale sunmuştur (Forrest, 1996a:36).

1976 yılında, Sovyet bestecilerinden olan İsaak Dunayevski' nin (1900-1955) on üç ciltlik baskısı olan bütün çalışmaları, Kabalevskiy tarafından düzeltilmiştir.

1980' de SSCB' nin devlet ödülünü almıştır. Artık 70 yaşında olmasına rağmen tüm enerjisini, yeni Sovyet müzik müfredatını ve ilkelerini devlet okullarındaki öğretmenlere öğretmek ve sonuçlarını görmek için harcıyordu (Forrest, 1996a:37).

Bu dönemde yaptığı çalışmalar şunlardır;

1980 - "Piyano için Rus Halk Şarkılarının Çeşitlemeleri"

1982 - "Kırık Kalbin Şarkıları"

1984 - "Nefesli Çalgılar için Fanfar"

1986 yılında Avusturya Innsbrük’ deki 17. İSME konferansına hasta olduğu için katılamamıştır.

1987 Şubat ayında, Sovyetler Birliği’ nin sonuncu Genel Başkanı olan M. Gorbaçov, Kabalevski’ yi ve dünyadaki bütün bilim ve sanat alanlarındaki liderleri “Nükleer Silahlardan Arınmış Bir Dünya İçin, İnsanlığın Kurtuluşu İçin” isimli platforma davet etmiştir. Kabalevskiy, rahatsızlığından dolayı bu konferansa katılamamıştır ve konferansın birinci gününde kalp krizi geçirerek 14 Şubat 1987’ de ölmüştür (Forrest, 1996a:39).

2. Besteci Yönüyle D. B. Kabalevskiy

2.1. Rus Müziği ve Gelişimi

Kabalevski’ nin yaşamı ve yaratıcılığının gelişme dönemini ve bir müzisyen olarak kendini hangi ortamda yetiştirdiğini daha iyi anlayabilmek için 19. ve 20. yüzyılın Rus müziğine ve o zamanın bestecilerine genel bir bakış izlemekte yarar bulunmaktadır.

Rus müziğinin kökleri 9. yüzyılda ilk Rus devletinin kuruluşundan önceki Doğu-Slav tayfaların yaratıcılığından doğmuştur. Arkeolojik kazılardan ve geçmişten kalma kalıntılardan şarkıların olgunluk çağı örnekleri korunmuştur. Birçok putperest merasimleri halk içinde hristiyanlığa geçtikten sonra da devam etti, fakat 17. yüzyıldan itibaren ortodoks kilisesinin etkisi ile putperestlik yavaş yavaş yok oldu. Halk, hristiyanlığı din olarak kabul ettikten sonra Bizans kilise motiflerini benimseyerek, kilise müziğini geliştirmeye çalıştı. Bunun yanı sıra halk arasında yayılan şarkı türü motifler gezgin müzisyenler-skomorohlar tarafından seslendiriliyordu.

17. yüzyılda sarayda ve birçok aristokrasinin evinde klavsen, org ve başka Avrupa enstrümanları bulunuyordu. Böylelikle evlerde enstrümantel topluluklar oluşuyordu. Büyük Petro (1672- 1725), sanata önem veren ve ülkesinin kültürünü

zenginleştirmek isteyen bir hükümdardı. Öncelikle, bir tiyatro kurarak yurt dışından sanatçılar getirtti ve dünyanın en önemli müzisyenlerini Rusya'ya davet etti. Büyük Petro'nun reformları Avrupa müziklerini çalma, müzisyenliğin yeni reformları için zemin hazırladı. Bu yeni reformlar sadece aristokrasi çevresinde değil, daha geniş topluluk tabakasına da yayıldı. Rus müziğinin gelişmesinde yabancı müzisyenlerin ikili yönde rolü bulunmaktaydı; aristokrasinin yabancılığa, Batıya olan kör hayranlığına karşı Rus topluluğunun aydın tabakasının haklı olarak buna itirazı ve Rus sanatına ve onun olanaklarına karşı kibirli ve ihmal edici tavır gösteriyordu. Bununla beraber, yabancı bestecilerin, icracıların ve öğretmenlerin faaliyetleri müzik kültürünün tırmanışına ve profesyonel müzisyenlerin yetişmesine olanak tanımıştır (Muzikallnaya Entsiklopediya, 1978: 758).

Büyük Petro'yu izleyen Çariçe Anna, Rusya'ya İtalyan müzisyenleri ve aktörleri davet etti. 1737 yılında İtalyan besteci Francesco Araya, Rus Sarayının ve Moskova Tiyatrosu'nun yöneticisi oldu ve 24 yıl boyunca Rus Operası'na yeni boyutlar kazandı. F. Araya'nın yanı sıra B. Galuppi, T. Traetta, C. Paiziello, D. Çimaroza da Rusya'da müziğin gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Çariçe Katerina (1762-1796) zamanında, her aristokrat aile bir orkestraya sahipti. Bu dönemde Rus dilinde opera yazılması özendirildi ve Rus öğrenciler müzik eğitimi için İtalya'ya gönderilmeye başlandı. Müziğin Rusya'da geç ortaya çıkmasının sebebi, davet edilen Fransız ve İtalyan sanatçıların ülkelerine döndüklerinde, Rusya'da ne bir müzik okulu ne de eğitilmiş müzisyenler bırakmamalarından kaynaklanmaktaydı. Aristokrat sınıfın tekelindeki sanat müziği geniş kitlelere yayılamadığından, Rusya kendi bestecilerini ve yorumcularını yetiştirmeye ancak 19. yy. ortalarından itibaren başlayabilmiştir (İlyasoğlu, 2001: 167).

18. yüzyılda Rus toplumunun düşünceleri ve edebiyatının ilerici demokratik akımın etkisi altında "Milli Bestecilik Okulu" oluştu. Onun temsilcileri kendi yaratıcılığında 18. yüzyılın Avrupa klasikliğinin prensip ve reformlarını, Rus halk motiflerinin melodik kuruluşunun prensipleri ile birleştirmeyi amaçlıyorlardı. Burada Rus bestecilerinin en önemli kaynaklarından biri de Rus halk şarkıları olmuştur. Rusya'da yüzyıllar boyunca çeşitli etnik toplulukların birleşmesinden oluşan zengin

bir halk müziği gelişmiştir. Balalayka ile çalınan kırsal ezgiler ve uzun epik şiirler, kuşaktan kuşağa söylene gelmiştir. Rus müziği her zaman halk şarkılarından ve ezgilerinden, bütün Rus klasik müziği de Rus, Ukrayna ve Doğu ezgilerinden bestelenmiştir (Muzikallnaya Entsiklopediya, 1978: 758).

19. yüzyılda Rus müziğine yeni Romantik akımı giriyor; halkın epik konulara, masalımsı fantastik konulara ilgisi çoğalıyor ve bütün Rusya’ da ev konserleri ve oda orkestraları yayılıyordu.

Rus müziğinin en görkemli tarihi ve önemli dönemi Glinka’ nın yaratıcılığında başlamıştır. Mihail Glinka (1804-1857), çocukluğunda müziğe çok ilgi gösterdiğinden öğrenimi için gönderildiği St. Petersburg’ da geçen altı yıl içinde, okul derslerinin yanı sıra, müzik bilgisini de geliştirmiş, John Field’ den piyano, Böhm’ den keman dersleri aldıktan sonra J. L. Fuchs’ tan da teori dersleri almıştır. Hiçbir ilgisi olmamasına karşın, babasının isteğine uyarak Ulaştırma Bakanlığı’ nda işe girip, 1828’ de memurluk görevinden ayrılarak Zamboni adlı bir İtalyanla kompozisyon çalışmaya başlamıştır. Sağlık durumu bozuk olduğu için sık sık Güney Avrupa yolculuklarına çıkmış ve İtalya’ da bulunduğu 1833 yılında, bunalımlı bir döneme girmiştir. Glinka, Bellini, Rossini ve Donizetti’ nin yazdığı operalar karşısında güçsüzlüğünü görmüş, bir amatörden başka bir şey olamayacağını düşünerek üzüntüye kapılmıştır. Bunun nedeni, İtalyan tarzında yazma girişimleri olmuştur, O, bir Kuzeyliydi ve yaşamı güneylinin duyularında bulamıyordu bir türlü. 1833’ de Viyana’ ya, sonra da Berlin’ e giderek orada Siegfried Dehn’ den birkaç ay kontrpuan dersleri almış ve Dehn, Glinka’ ya Rus müziği yazmasını önermiştir. “Yalnız sözleriyle değil”, diyordu Glinka, “müzikle de Rus olan bir opera bestelemek istiyorum ki, yurttaşlarım beni kendilerine hiç yabancı hissetmesinler, yadırgamasınlar...”

Sankt-Petersburg’ a döner dönmez Puşkin ve Gogol ile sıkı bir dostluk kurmuş ve bu ünlü yazarların ulusal sanat müziğinin yaratımı üzerindeki düşüncelerinden oldukça etkilenmiştir. Bir gün ozan Jukovskiy, Glinka’ ya “İvan Susanin” adlı bir konu getirmiş ve konuyu operaya elverişli bulan Glinka, Baron de

Rozen' in yazdığı librettoyu bestelemiştir. İki yıl sonra 1836' da yazmış olduğu, Rus ulusal müzik tarihinin başlangıcı olarak bilinen ilk yapıt olan, “Çara Adanan Yaşam” başlıklı operadır. 1842 yılında Glinka, sözleri Puşkin' in bir masalından aktarılan, birinci operasına göre dansların ritmik coşkusu ve folklorik renkler daha sanatsal ve daha karmaşık işlenmiş olan “Ruslan ve Lyudmila” adlı operayı yazmıştır. Glinka, Rus ulusal müziğinin temellerini attığı bu iki operasından başka “Aragon Hotası”, “Madrid’ te Yaz Gecesi Hatıraları”, “Kastilya Hatıraları”, “Kamarinskaya”, Vals-fantezi, “Kukolnik’ in Trajedisi” “Prens Holmskiy” için sahne müziği gibi orkestra parçaları; Fa majör Yaylılar Dörtlüsü, Piyano, Klarnet ve Fagot için Üçlü, Piyano ve Yaylı Sazlar için Altılı oda müziği yapıtları da bestelemiştir. Ayrıca vals, mazurka, polka, noktürn, polonez, füg, çeşitleme gibi kırk kadar piyano parçasının; seksen beş şarkı, bir çok kantatlar, tanınmış şairlerin sözleri üzerine bestelenen romanslar, vokal ikili ve dörtlülerin de yaratıcısıdır (Yıldız, 2001: 22, 23, 24).

Sovyet müzisyenleri için 1954 yılının özel bir anlamı vardı. Bu yıl, Sovyetler Birliği halkı, Rus müziğinin büyük dehası Glinka' nın 150. doğum yılını kutlamıştır. Glinka' dan yaklaşık 100 yıl sonra yaşamış olan Şostakoviç' e göre; bu “Glinka Yılı”, bestecinin eserlerinin popülerleştirilmesi ve onlar üzerinde çalışması çabalarını iki kat arttırılması ve Glinka' nın büyük geleneklerini geliştirmek, Sovyet müzisyenlerinin büyük görevi olması gerektiğini söylemektedir.

Şostakoviç, Glinka' nın sanatının sonraki kuşak müzisyenler üzerinde bıraktığı etkiyi şu sözleriyle ifade etmiştir:

“Glinka, bütün türlerde mükemmeldi; opera, senfonik müzik, koral, oda müziği, vokal ve çalgısal eserler. Onun sanatsal bildirisi, Rus müzisyenlerin sonraki kuşaklarını güçlü bir biçimde etkilemiştir. Etkisi, çağdaşlarımızın eserlerinde hissedilebilmektedir” (Şostakoviç, 1999: 131).

Rus müzik biçiminin babası Glinka' nın takipçileri, “Rus Beşleri” Balakirev' in öncülüğünde kurulmuştu. Bu beşli, Rus folk müziğini ve ulusal renkleri, tarihlerini de içine alarak çağa uygun bir biçime sokma çabasındaydı.

1857 yılında Rus Beşleri adı altında toplanan, Miliy Balakirev (1837-1910), Sezar Kyui (1835-1918), Aleksandr Borodin (1833-1887), Modest Musorgskiy (1839-1881), Nikolay Rimskiy-Korsakov (1844-1908)' dan oluşan grup, Rus müziğinin temelini oluşturmuştur. Yenilikçi ulusal okulun temeli olan bu grup, öncüleri Glinka' yı Rus müziğinin babası olarak kabul edip, onun ulusal renklerden yararlanan yöntemini zenginleştirmek amacındaydı. Batının etkisi altında kalmadan, gerçek Rus ruhunu taşıyan bir müzik düşünürler. Alman, İtalyan ve Fransız okullarının kuramlarını ve Batı' nın sınırlı teknik yapısını reddederler. Bildirilerinde ve eleştirilerinde Batı tekniğini uygulayan müzیکçilere şiddetle karşı çıkmışlardır. Çaykovskiy, Rus Beşleri' ne hayran bir besteci olduğu halde, Batı tekniğini benimsediği için kınananlar arasında yer almıştır (İlyasoğlu, 2001: 167).

Anton Rubiñstein (1821-1894), müzik okulları kurma ve Batı tekniğini aşılama çabalarından ötürü Rus Beşleri tarafından eleştirilmiştir. Buna rağmen, Rubiñstein, 1862 yılında ilk Rus Konservatuarı (St. Petersburg)' nı kurmayı başarmıştır. Kardeşi Nikolay Rubiñstein (1835-1881), 1866 yılında Moskova Konservatuarı' nı kurmuştur. Artık Rusya müzik eğitimi için başka yerlere muhtaç değildi ve konservatuarları kısa süre sonra dünyanın en iyileri arasına girdi. Rus Beşleri, halk ezgileriyle bezenmiş, halk ritimleriyle donanmış, coşkulu, zarif yapıtlar bestelemişlerdir. Halk ezgileri, Rus Beşleri' nin müziğinde ya aslı gibi ya da taklit edilmiş bir halde ortaya çıkar (İlyasoğlu, 2001: 168).

Grubun tek müzik eğitimi görmüş üyesi Balakirev' dir. Balakirev, ilk müzikal derslerini annesinden almıştır. 1847 yılında, ünlü öğretmen Aleksandr Dübuk' tan piyano dersleri almak üzere Moskova' ya gitmişler ve ailenin maddi durumunun kötüye gitmesinden dolayı, Nijniy Novgorod' a geri dönmüşlerdir. O yörenin sanat müdürü olan Aleksandr Ulıbışev, Balakirev' in yeteneğini keşfederek onu, Glinka ile tanıştırmak üzere Sankt Petersburg' a götürür. Glinka, Balakirev' in müzikal açıdan gelişmesi için onu teşvik eder (<http://www.pianosociety.com/index.php?id=152>). Beşler' in ulusal müzik hareketine öncülük eden Balakirev, düzenlediği konserlerde gerek kendi yapıtlarını, gerekse çevresindeki bestecilerin yapıtlarının seslendirilmesini sağlamış, böylece yeni Rus müziğinin topluma yayılmasına önayak

olmuştur (Mimaroglu, 1991: 105). 1862 yılında Petersburg’ da parasız bir müzik okulu açan besteci, 1867 yılında Rus Müzik Kurumu’ nun konserlerini düzenlemiş ve yönetmiştir. Sahne yapıtı yazmayan Balakirev’ in “Tamara” adlı senfonik şiiri ve piyano için “İslamey” adlı Doğu müziğinden etkilenmiş fantazisi, tanınmış yapıtları arasındadır. Balakirev’ in Do majör Senfoni’ si, uvertürleri, “Kral Lir” sahne müziği ve piyano parçaları başarı kazanmıştır (Say, 1997b :436). Önemli yapıtları arasında, iki senfonisi, Glinka’ ya adanan kantat, İspanyol uvertürü, üç Rus şarkının temaları üzerine uvertür, senfonik şiirleri “Rusya”, “Çehiya’ da” ve “Tamara”, “Çek Uvertürü”, “İslamey Fantezisi” (piyano için), valsler, mazurkalar, noktürner, sonatlar ve polkalar yer alır. Balakirev, Rus sanat müziğinde verimli yankıları yıllardır süregelen bir geleneği, bestecilerin öğretmen olması geleneğini de kurmuştu. Rusya’ dan başka hiçbir ülkenin eşdeğerde bir müzik pedagojisi tarihi yoktur. Balakirev’ den Myaskovski’ ye değin bütün Rus bestecileri bilgi, görgü, ustalıklarını gelecek kuşaklara geçirmişlerdir. Öğretmenlik geçim kaygısından, dahası bir görevden de öteye varan derin anlamlar taşıyordu. Sanatçının bir çeşit kendisini anlatma yoluydu bu (Yıldız, 2001: 48).

Soylu bir aileden gelen Aleksandr Borodin, Rusya’ nın tanınmış kimyacılarından. Beşler grubuna Balakirev tarafından alınmış ve yine Balakirev tarafından yetiştirilmiştir. Beethoven’ ın senfonilerini, Şuman ve Glinka’ nın yapıtlarını inceleyen ve bunları kısa sürede piyanoda seslendirebilen Borodin, 1862 yılında besteciliğe başlamış ve “Mi bemol Majör Senfoni” sini beş yılda tamamlamıştır. 1863’ de, müzik çalışmalarını kimya profesörlüğü ile birlikte götürmüş ve az sayıda yapıt yazmasına karşın, “Prens İgor” adlı operası, “Orta Asya Steplerinde” adlı senfonik şiiri, iki yaylı dördlüsü ve iki senfoni ile Rus müziğinin gelişmesi ve tanıtımında önemli rol oynamıştır. “Prens İgor” operasını bitirmeden ölen Borodin’ in bu yapıtı, Rimskiy-Korsakov ve Glazunov tarafından tamamlanmış, 1890 yılında Sankt-Petersburg’ da seslendirilmiştir (Say, 1997b :436). Önemli eserleri arasında “Bahadırlar”, “Mlada”, “Prens İgor” operaları, Orta Asya’ da müzikali, üç senfonisi, yaylı triolar, kuartetler, kentetler (oda toplulukları için), patetik adagio, küçük süit, şerzo (scherzo), tarantella, mazurkalar, polkalar, şarkı ve romanslar (piyano için) yer alır.

Yarı Fransız, yarı Litvanyalı bir soydan gelen ve askeri mühendislik profesörü olan Sezar Kyui, mesleğinde generalliğe kadar yükselir. Gençliğinde öğrendiği müzik teorisi ile şarkılar, piyano parçaları ve Viktor Hügo (Victor Hugo)' nun oyununa dayalı “Anjelo” adlı bir opera bestelemiştir (İlyasoğlu, 2001: 168). Yapıtlarıyla pek yankı uyandırmayan, ancak yenileşme konusundaki güçlü tutkusu ve dostlarına gösterdiği destekle önemli yeri olan Kyui, özellikle ses müziği ve opera alanında çalışmalar yapmıştır: “Kafkas Mahpusu”, “Mandaren’ in Oğlu” ve “Korsan” adlı operaları başlıca yapıtları arasındadır (Say, 1997b :436). “Vilyam Ratklif”, “Flibustier”, “Kaptanın kızı”, “Saratsin, Mademuazel Fifi”, “Mateo Falkone”, “Veba Zamanında Ziyafet” önemli eserleridir.

Rus Beşleri’ nin en ünlüleri olan Musorgskiy, geleneksel eğitimdeki kompozisyon tekniğini öğrenmemiş, kendi kendini yetiştirmiştir. 1852’ de Sankt-Petersburg’ daki Muhafız Astsubay Harp Okulu’ na kayıt olmuştur, Harp Okulu’ nu bitirip muhafız alayına subay olarak atandığı yıl Dargomijski’ den müzik dersleri alarak, sonradan Balakirev’ in etkisiyle besteciliğe başlamıştır (İlyasoğlu, 2001 :170). Musorgskiy, bir çok çağdaşının basit diye niteledikleri, armoni ve ritim açısından ileri bir üslupla yazmıştır. Ulusal folk şarkılarından görkemli bir şekilde istifade eden başyapıtı “Boris Godinov” operasında, Rus dilinin doğal konuşma kalıplarına yaklaşmıştır (Andante Dergi, 2005: 3). Bestecinin yenilikçi özelliklerini yansıtan en değerli yapıtlarından biri, piyano için yazdığı “Bir Sergiden Tablolar” eseridir. Ravel, bu yapıtın orkestralamasını 1922’ de yapmıştır (Say, 1997b: 439).

Aralarında en genci olan Rimskiy-Korsakov, senfoni yazar ilk Rus bestecidir. Küçük yaşta piyano dersleri alan Korsakov, Sankt-Petersburg’ daki Deniz Koleji’ ni bitirmiş ve deniz subayı olarak Rus donanmasında görev almıştır. 1862’ de Balakirev’ le tanışan ve kompozisyon çalışan bestecinin birinci senfonisi 1865’ de Balakirev yönetiminde seslendirilmiştir. 1871’ de Petersburg Konservatuarı’ na kompozisyon öğretmeni olarak atanınca, bu alandaki yetersizliği gidermek amacıyla ciddi bir teorik çalışmaya yönelmiş, füg ve kontrpuan sanatlarını öğrenmiştir. 1873’ lü yıllarda Glinka ve List (Lizst)’ in etkisi altında kalmış, daha sonra kendi özgün stilini bulmuştur. Rimskiy-Korsakov’ un senfonik yapıtları, ulusal duygu ve

düşüncelerin şiirsel anlatımı olarak başarılıdır. Güçlü orkestralama bilgisi içeren yapıtları, Rus bestecilerinin geleneksel karakteristik çizgilerini geliştirmiştir. 15 opera, 3 senfoni ve çok sayıda orkestra yapıtı bestelemiş olan Rimskiy-Korsakov' un beğenilen yapıtları arasında bulunan “İspanyol Kapriçyosu”, “Şehrazat” ve “Rus Paskalyası Uvertürü” günümüzde de seslendirilmektedir (Say, 1997b: 439). “Armoni Üzerine Yazılar”, “Orkestrasyonun İlkeleri” ve “Müzikal Yaşamımın Efsanesi” adlı üç de kitap yazmıştır

(http://www.muzikkutusu.com/ozel/dosyalar/03_Rus_Besteciler/ic/korsakov.html).

Beşler' in kuşağından olan Anatoliy Lyadov (1855-1914) ve Aleksandr Glazunov (1865-1936), yenilikçi bir çizgi izlememişlerdir. Glazunov' un Op. 82 la minör Keman Konçertosu sevilen yapıtlarındandır, ayrıca 9 senfoni, orkestra için serenat ve süitler de yazmıştır (Say, 1997B: 440).

“Rus Beşleri” ile tanışan ve bir süre onlarla birlikte olan Pyotr İlyiç Çaykovskiy (1840-1893), “Çocukluğumda Rusya'nın uzak köşelerinde Rus folk müziği ile iç içeydim, bu müziğin karakteristik yapısının güzelliği tarif edilemez” diyordu. Evde annesinin söylediği halk ezgilerini ve tanınmış opera aryalarını, onun çaldığı mekanik bir orgda Mozart' ın “Don Juan” operasından seçmeleri dinleyerek büyümüş ve beş yaşında piyano derslerine başlamıştır. 1850-59 yılları arasında Hukuk Okulu' na gitmiş, mezun olunca da Adalet Bakanlığı' na yüksek düzeyli bir memur olarak atanmıştır. 1861' de Rus Müzik Kurumu' nun derslerine katılmış ve bir yıl sonra işini bırakarak yeni kurulmuş olan Sankt- Petersburg Konservatuvarı' na girmiştir. Anton Rubinştein' in kompozisyon, Nikolay Zarembo' nun da armoni ve kontrpuan öğrencisi olmuştur. Mezun olduğu 1866 yılında Moskova Konservatuvarı' na armoni öğretmeni olmuş ve bu kurumda geçirdiği on bir yıl içinde bir çok başyapıtını bestelemiştir: “Birinci piyano konçertosu”, “Kuğu Gölü” balesi, dört opera, üç senfoni, ve birçok küçük parça...” 1868' de Balakirev ve Rimskiy-Korsakov ile arkadaşlığa başlar, onların halk ezgilerini değerlendirmelerine hayran kalır, hemen “ikinci senfonisi” nde aynı uygulamayı yapar ve bu senfoniye Balakirev' e adar. Ardından Balakirev' in ulusal renkleri kullanma ustalığına yaklaşan birkaç opera ve “Romeo ve Juliet Fantezi Uvertürü” nü besteler.

Çaykovski' nin bir özelliği de eğitimi olmasıydı. Okulu ve müzik kuramlarını önemseyen Çaykovski' ye göre, büyük kentlerin yanı sıra, kasaba ve köylerde de okullar kurulmalı, bu okulların amacı konservatuarlara öğrenci yetiştirmek olmalıydı (İlyasoğlu, 2001 :168).

Rus Beşleri, Rus folk müziğini daha tarihsel ve ulusal bir birlik ve beraberlik ruhuyla, kısıtlı kalıplar içinde değerlendiriyordu. Çaykovskiy ise Avrupa' da geliştirilmiş olan müzik kuramını önemsiyor ve kuramsız bir müziğin yürüyemeyeceğine inanıyordu. Kompozisyonlarında Rus halk şarkılarını kendi evrensel anlayışı içinde kullanmıştır ve öteki bestecilerden daha romantikti. Özel yaşamındaki yoğun iç çatışmaları müziğine yansımıştı. Kötümserlik, aşk, yaşama sevinci, ilkel duygular, tutkular, çapraşık ilişkiler onun müziğinde yaşıyordu. "Senfonilerimin her notası kalbimin derinliklerinden kopan bir duygunun ifadesidir" sözü de bunun bir göstergesidir (<http://www.muzikolopedi.org/caykovski.asp>).

Genç besteciler Çaykovski' yi örnek almaya başlayıp, onun sunduğu öz ve yapı birleşiminden bir akım oluşturmuşlardır. Bunlardan bazıları; Sergey Taneyev, Anton Arenskiy, Mihail Ippolitov-Ivanov ve sonradan Sergey Rahmaninov' dur. Bestecinin Rusya içinde ve dışında büyük üne kavuşması ve sonraki kuşaklara öncülük eden yönü, Fransız, İtalyan ve Alman müzik geleneğini bir Rus olarak tümleştirmesi olmuştur. Mutlaka ulusal olmak gerekliliğinden değil, bestecinin uluslararası alana kendi rengini katması anlayışından yola çıkmıştır (İlyasoğlu, 2001 : 176).

1917 devriminden hemen sonra Sovyetlerde müziğin çağdaşlaşması yasaklanmış değildi. Başlangıçta her türlü deneysel müziğe özenme görülmüştür. Tıpkı ozanların yeni biçimler aramaları, tiyatrodaki, sinemada yeni atılımlara yönelmesi gibi. Ancak bu durum çok sürmemiş ve Lenin' in ölümünden sonra, Lenin' in sanatın halka maledilmesi anlamındaki sözlerinin Stalinci yeni yorumuyla; sanatın, halkın kolay anlayacağı bir yöneliş göstermesi gerektiği düşüncesine varılıyordu. Ölçütlerin ortaya çıkmasıyla birlikte, batı müziğinin aşamalar sonucu ulaştığı özgür araştırma özelliğine bağlı yeni akımları ve buluşları tümüyle

kötüleniyor ve halktan kopuk olma gerekçesine bağlı olarak yozlaşmış sayılıyordu. Bestecilerin bazı eserleri burjuva ve çağdaş müziğin örnekleri olarak görülerek, Rusya’ da yasaklanmıştır. Bu çemberin, Sovyet Rusya’ nın müzik yaşamında olumlu etkilerinden birisi; niteliği bakımından çok sıkı bir disiplin sağlamış olması, gittikçe artan tempoda çalışma gerektiren dinleti sanatçılığını çok üstün düzeye ulaştırmış ve bütün ülke düzeyinde yaygınlaştırmış olmasıdır (Say, 1985a: 389).

Çok küçük yaşlarda piyano yeteneği ortaya çıkan Aleksandr Skryabin (1872-1915), dokuz yıl Moskova Askeri Okulu’ nda eğitim görmüştür. Bu kuruluştaki müzik dersleri, Skryabin’ e müzisyen olması için ışık tutan etkenlerden biri olmuştur. Zverev’ den özel piyano dersleri alarak ve 1888’ de Moskova Konservatuarı’ nı kazanmıştır. Safonov, Taneyev ve Arenski’ nin öğrencileri olur. Skryabin, Post-Romantik dönemde yaşamış, ulusçuluk kavramından pek fazla etkilenmemiş bir bestecidir. Rus müziğinden çok, Fransız bestecilerine ve Doğu’ nun gizemli müziğine ilgi duymuştur. Gençlik yıllarında yazmış olduğu piyano prelüdlere, impromptular ve mazurkalarında Şopen (Chopin), List’ in izlerini taşır. 1898’ de Moskova Konservatuarı’ na piyano profesörü olarak atanmıştır. 1903’ de öğretmenlik görevini bırakarak İsviçre’ ye yerleşmiş, bestecilik kariyerini ve piyano virtüözlüğünü bu ülkede sürdürmeye başlamıştır. 1909’ da tekrar ülkesine geri dönmüş, 1917’ de patlak verecek devrimin hazırlık ilkeleri, onun dünya görüşü ile bağdaşmadığı için uzun bir süre sessiz kalmayı tercih etmiştir ve dudağında çıkan bir tümör nedeniyle 1915’ de ölmüştür (İlyasoğlu, 2001 : 172, 173).

Müzisyen bir aileden gelen Sergey Rahmaninov (1873-1943), Rus Beşlerini en yakından izleyen besteci olmuştur. Rahmaninov, Çaykovskiy gibi, yapıtlarında ulusal renklerle, geç romantik akımın özellikleri ile çağdaş modern bestecilik özelliklerini birleştirmiştir. Moskova ve Sankt-Petersburg Konservatuarı’ nda eğitim görüp kariyerine konser piyanisti olarak başlamıştır. Ünlü “do diyez minör Prelüd” ünü mezun olduğu yıl bestelemiştir (İlyasoğlu, 2001 : 171).

Yazdığı bir çok şarkı ve piyano parçasının yanı sıra, “Aleko” (1892), “Cimri Şövalye” (1905), “Rimini’ li Françesko” operaları, senfonileri, piyano konçertoları,

solo piyano ve orkestra için “Paganini” nin bir teması üzerine Rapsodi” (1934) Rus müzik tarihinde önemli bir yer tutar.

Bahsi geçen besteciler arasından sadece Rahmaninov, inkılabı kabullenmediği için Rusya’ dan ayrılmayı seçmiştir. Diğer besteciler yurtdışına konser vermek (solo çalarak veya şeflik yaparak) ve para kazanmak için gitmişlerdir. Rahmaninov ve diğer bestecilerin en tanınmış ve güzel eserleri, Rusya’ da ün kazandıktan sonra diğer ülkelerde de çalınarak oralarda da ün kazanmışlardır (Muzikallnaya Entsiklopediya, 1978: 546).

Nikolay Metner (1880-1951), 1915- 1921 yılları arasında Moskova Konservatuvarı’ nda profesör olarak çalışmıştır. 1921 yılında İngiltere, Almanya ve bazen de Fransa’ da oturmuştur. 1936 yılında İngiltere’ ye yerleşmiş ve yurt dışında yaşamasına rağmen kendisini her zaman Rus müzisyen olarak düşünmüştür (Muzikallnaya Entsiklopediya, 1976: 564).

İyi bir piyanist olan Metner, Alman Romantizminin etkisinde, geleneksel tonalite kavramına bağlı şarkılar ve genelde piyano eserleri bestelemiştir (İlyasoğlu, 2001 : 172).

İgor Stravinskiy (1882-1971), 20. yüzyılın en büyük bestecilerinden biri olmuştur. Henüz hayattayken efsaneleşmiş bir kişiydi. Bir zamanlar devrim niteliği taşıyan çalışmaları çağdaş klasiklerden oldu, besteci ve diğer sanatkarlardan üç nesli etkisi altında bırakmayı başarmıştır. Müzikle içli dışlı bir ortamda büyümüştür. Hukuk eğitimi sırasında Rimski-Korsakov ile beste çalışmalarına başlayınca dek müziği meslek olarak kabul etme eğiliminde değildi. Rus Balesi’ nin yönetmeni olan Sergey Dyagilev, 1909’ da Stravinski’ den önce Şopen’ den bazı piyano parçalarını bale olarak orkestralaştırmasını, ardından 1910’ da özgün bir bale istemiştir. Çok başarılı olan "Ateş Kuşu" böyle ortaya çıktı. Bir yıl sonra 1911’ de, Stravinski’ nin ikinci balesi “Petruşka” sunulduğunda, Stravinski’ ye artık çağdaş bir usta gözüyle bakılıyordu ve sonra da 1913’ te yazdığı “Bahar Ayini” ile müzik dünyasına hızlı bir giriş yapmış oldu

(http://www.muzikkutusu.com/ozel/dosyalar/03_Rus_Besteciler/ic/stravinsky.html).

1920-1930 yılları arasında uluslararası bir şöhret kazanmış, Amerika’ da ve Avrupa’ da sürekli turnelere çıkmıştır. 1914 yılında 1. Dünya Savaşı Rusya’ da patlak verdiği için konser turnelerine gidip gelmek çok zor oluyordu, bu yüzden İsviçre’ ye yerleşmiştir. 1940 yılında konserleri azalınca Amerika’ ya ve en son olarak da 1962 yılında Rusya’ ya yani ülkesine dönmüştür. Moskova ve Leningrad’ da eserlerinin şefliğini yaparak konser serisi gerçekleştirmiştir (Muzikallnaya Entsiklopediya, 1981: 301).

Rus halk ezgilerinden de esinlenerek oluşturduğu besteler daha nesnel bir görünüm kazanmış, daha da olgunlaşmıştı. Saflık ve denge için estetik tutkular ile birlikte özellikle barok ve klasik döneme ait müziklere karşı yeniden canlanan bir ilgi, aralarında “Üflemeli çalgılar için sekizli” (1923), “Piyano ve yaylılar için konçerto” (1924), “Piyano Sonatı” (1924) ve “Dumbarton Meşe Konçertosu” (1938) nun da olduğu çok sayıda yeni klasik çalışmanın bestelenmesini beraberinde getirmiştir. Derin dini hisler “İlahilerin Senfonisi” (1930) ve “Ayin” (1948) gibi eserlerin oluşumunda etkili oldu. Tarzında zaman zaman meydana gelen köklü değişikliklere rağmen Stravinskiy müziği hep Stravinskiy müziği olarak kalmıştır. Değişime açık ve onu sindirebilen müzik anlayışı son derece kendine hastı. Çok geniş bir yelpazeden yararlanmışır çalışırken; Rus halk müziklerine, Barok melodilere de eserlerinde yer vermiş, Rönesans ezgilerini de, tango süslemelerini de kullanmıştır. Kimi zaman var olan müziği değiştirip biçimlendirerek yeni eserler ortaya koysa da çoğu kez yarattıkları tamamen kendisine aitti. Stravinski’ nin kestirilemez bireyselliği ve özgünlüğü bir beste öğretisinin oluşumuna meydan vermemiştir. Kendisinin yolundan gidebilecek insanların izleyebileceği belli bir öğreti oluşamadı. Sadece Stravinskiy, Stravinskiy gibi olabilirdi. Yine de müziğinin etkileri geniş yankı bulmuştur ve halen de bulmaktadır, Prokofyev ve Şostakoviç’ den Darius Milhaud, Aaron Copland ve daha bir çoklarına, pek çok müzisyenin sanatsal gelişimine katkı sağlamıştır

(http://www.muzikkutusu.com/ozel/dosyalar/03_Rus_Besteciler/ic/stravinsky.html).

Nikolay Myaskovskiy (1881-1950), yazdığı yirmiden fazla senfonisiyle ülkesinde ün yapmıştır ama, Sovyetler dışında pek çalınmayan bir bestecidir (Birinci bölümde Myaskovskiy ve eserlerinden bahsedilmiştir).

Sergey Prokofyev (1891-1953), piyanist ve besteci olarak yetenekli olduğunu erken yaşta kanıtlanmış ve henüz 11 yaşındayken büyük müzisyen Glier’ den dersler almaya başlamıştır. 1904 yılında Rimskiy-Korsakov, Lyadov ve Çerepnin gibi isimlerden eğitim alacağı Sankt-Petersburg Konservatuarı’ na girmiştir. Değerli desteklerini esirgemeyen Çerepnin ve Myaskovskiy, onda Skryabin, Debüssi (Debussy) ve Strauss’ a karşı olan ilgiyi görüp genç öğrenciyi cesaretlendirmişlerdir. İlk eserini 1908’ de piyanist olarak vermiştir İlk piyano parçalarındaki taşkınlığı ve ardından gelen abartılı "Romantik Piyano Konçertosu" çalışması ile ilgi toplamıştır. Daha sonra 1914 yılında konservatuarı bitirip yaz aylarında Londra’ ya seyahat etmiştir. Rusya’ nın zengin iş adamı olan Dyagilev’ in “Rus sezonlarına” (Bir çok ülkeden gelen sanatçıların bir araya gelerek konserler verdiği dönem) katılmış ve Dyagilev’ in isteği üzerine “Ala ve Lolli” balesini bestelemiştir. 1918 baharında konser vermek üzere Amerika’ ya gitmiş ve orada “Soytarı Hakkında Bir Masal” balesini bestelemiştir. Amerika’ nın Şikago Tiyatrosu için 1919 yılında bestelediği “Üç Portakala Aşk” balesinin iki yıl sonra Rusya’ da prömiyeri olmuştur. 1920 yılında Paris’ e giderek bir süre orada kalmıştır. Paris’ te Dyagilev ve Kusevitski’ nin destekleriyle 1927 yılında “Kızgın Melek” operasını besteledikten sonra operanın çeşitli aryaları bir çok konserlerde çalınmış ve söylenmiştir.

1927 yılında Dyagilev’ in desteğiyle, ihtilalden sonraki Rusya’ yı “Çelik Adım” balesiyle sahneye koyulmuş, Paris ve Londra’ da büyük bir ilgi görmüştür. Avrupa’ nın büyük şehirlerinde konser turneleri düzenleyerek başarı ve ün kazanmak, genç Prokofyev’ e çok cazip gelmiş, fakat sonradan eserlerindeki soğukluğu ve milli duygularından kopukluk hissettiğini kendisi de fark etmiştir. Örneğin; Vaşington’ daki kongre orkestrasının siparişi üzerine bestelenen birinci kuartet, piyano albümü “Eşyalar içinde” gibi bazı eserlerinin müziğinde havada asılmış gibi bir boşluk , duygusal solgunluk ve soyutluk hissedilmektedir.

Prokofyev, 1927 yılında Moskova’ da, Kiyev’ de, Leningrad’ da, Harkov ve Odessa şehirlerinde parlak başarıyla birkaç konser serisi vermiştir. 1929 yılında Paris’ te üçüncü senfonisi ve “Kutsanmış Çocuk” seslendirilmiştir. Üç aylık Amerika konser turnesinden sonra 1931’ de aktif konser faaliyeti Fransa, Almanya, Belçika, İngiltere ve Çekoslovakya’ da; 1934’ de İspanya ve Kuzey Afrika’ da devam etmiştir. 1936’ da “Romeo ve Juliet” balesini bitirerek ve Batı Avrupa ile Amerika’ ya gitmeden önce balenin senfonik süiti seslendirilmiştir. 1938’ de yurt dışına konser turnelerine çıkmıştır. “Romeo ve Juliet” balesinin Rus oyuncularla birlikte Çekoslovakya’ nın Brno şehrinde prömyeri yapılmıştır.

1936’ da çocukların müziği sevmeleri ve anlamaları için “Petya ve Kurt” eserini yazdı. Üçüncü bölümde bahsi geçen, Kabalevski’ nin yazmış olduğu “Müzik Neyi Anlatır?” isimli kitabının kaset kayıtlarında, çocukların sevebilecekleri ve anlayabilecekleri bir eser olduğunu düşünerek, çocuklarla Prokofyev’ in¹ “Petya ve Kurt” isimli eserini tanıtırarak ve Prokofyev’ in diğer eserlerini de dinleterek Prokofyev’ in müzik dünyasına giriş yapmışlardır.

Ünlü yönetmenler Meyerhold ile “Semyon Kotko” operası üzerinde, Ayzenştayn ile ise “Aleksandr Nevskiy” kantatı üzerinde çalışmışlardır. 1939’ da Leningrad’ da kantatın prömyeri, 1940 yılında ise Moskova’ da operanın prömyeri yapılmıştır.

Hitler Almanya’ sının Sovyetlere hücum etmesi Prokofyev’ i çok etkilemişti. (Tolstoy’ un aynı adı taşıyan eseri) “Savaş ve Barış” operasına hemen başlamıştı. Savaş zamanı ailesiyle birlikte Sovyetlerin daha iç yörelerine taşınarak, daha sonra 1943’ de Moskova’ ya dönmüştür. Bütün yaşadığı şehirlerde yazmaya devam etmiştir. Yönetmen Ayzenştayn ile birlikte “İvan Groznıy” filmi üzerinde çalışarak film müziği yazmıştır. Kızıl Ordunun askerlerine yazdığı “Bir delikanlı hakkında Balad” kantatı Şubat 1944 yılında, “Savaş ve Barış” operası ise Ekim 1944’ de savaşın en zor günlerinde sahnelenmiştir.

* Rusçada “Petya” olarak geçen bu isim, Batı dillerinde “Peter” olarak çevrilmiştir.

1945 yılında enfarktüs geçirdikten sonra faaliyetlerini azaltarak Moskova Konservatuvarı' ndaki çalışmalarını bırakmıştır. 1951 yılında Moskova' nın büyük salonlarından birinde, Prokofyev' in 60. yıldönümü için büyük bir kutlama düzenlenmiştir ve 1953 yılında Moskova' da ölmüştür ve Nazım Hikmet' in yattığı görkemli Novodeviçi Mezarlığı' nda toprağa verilmiştir (Muzikallnaya Entsiklopediya, 1978: 451).

Ermeni asıllı Sovyet besteci ve orkestra şefi Aram Haçaturyan (1903-1978), yerellikten sıkça yararlanan müziğini ileri olmayan, ancak çarpıcı ritim ve uyum oyunları içinde verebilmiş, Piyano Konçertosu (1937), Keman Konçertosu (1940), Baleleri (Gayane-1942, Spartaküs-1955) ile ün yapmıştır. Rusya dışında da çalınan bestecilerdendir. Gnyesin Okulu' na girip viyolonsel öğrenmiş, daha sonra Gnyesin' in kendisinden bestecilik dersleri almıştır. 26 yaşındayken, 1929' da Moskova Konservatuvarı' na girerek Myaskovski' nin öğrencisi olmuştur ve okulu 1934' te 30 yaşındayken bitirmiştir. Bestelemeye çok geç başlamış, ilk senfonisini ancak 1932' de bitirmiş olduğu halde hızla gelişerek, çok geçmeden eski Sovyetler Birliği' nin başta gelen bestecilerinden biri sayılmıştır. Rusların “Doğuculuk” geleneğini sürdüren, Kafkas uluslarının ezgilerinden, müziksel kuruluşundan esinlenen besteleri, kısa zamanda bütün dünyada gözde eserler arasında yerini almıştır (<http://www.secure.dobgm.gov.tr/ESER/eser0125c.htm>).

Şostakoviç (1906-1975), Sankt-Petersburg' da dünyaya geldi ve müzik duyarlılığı olan bir ailede yetişmiştir. İlk piyano derslerini, konservatuvarda birkaç yıl çalışmış ve iyi bir piyanist olan annesi Sofya' dan almıştır (Şostakoviç, 1999: 193). 1919 yılında, 1925 yılında mezun olduğu Leningrad Konservatuvarı' na girmiş ve orada Profesör Nikolayev ile piyano ve kompozisyon teorisi, Profesör Sokolov ile kontrpuan ve füg, Profesör Şteinberg ile orkestrasyon çalışmıştır. Konservatuvardan mezun olduktan sonra doktora öğrencisi olarak Profesör Şteinberg' in kompozisyon sınıfında kalmıştır. Müzik yazmaya henüz bir öğrenciyken başlamıştır, bütün dünyada seslendirilmiş olan ve hala seslendirilen bitirme ödevi olan “Bir numaralı Senfonisi” ona uluslararası bir ilginin yönelmesini sağlamıştır. Şostakoviç' in

yaratıcı gelişimi daha çok memleketindeki olaylara göre şekillenmiştir (Şostakoviç, 1999: 47,48).

1936 yılında Gogol’ dan uyarlanan “Burun” ve Leskov’ dan uyarlanan “Mtsenskili Leydi Makbet” operaları; “Altın Çağ” ve “Somun” baleleri; “Ekim’ e İthaf” ve “Mayıs Günü” senfonileri; 24 piyano prelüdü; bir piyano konçertosu ve film müzikleri yazmıştır (sayfa 48). Çocuk filmi müziğine yönelik ilk girişimi 1939 yılında olmuştur. Marşak’ ın “Aptal Fare’ nin Masalı” adlı eserinden uyarlanan kısa bir çizgi film için müzik yazmıştır (Şostakoviç, 1999: 57). 1940 yılında piyano beşlisi ile ilk olarak “Stalin Ödülü” kazandı. Şostakoviç’ e göre, yaşadığı dönemde Stalin Ödülü kazanmak yüksek bir ödül değil, aynı zamanda büyük bir güvenin ifadesiydi (Şostakoviç, 1999: 66,67).

Şostakoviç, hükümetin sanatçılara vermiş olduğu desteğin onlar için ne kadar önemli olduğunu şu sözleriyle ifade etmiştir:

“Sovyetler Birliği’ nde vasıflı bir yazar, bir mühendis, bir besteci ya da her ne olursa olsun hükümetin koruyuculuğu altındadır. Sovyet bestecileri büyük eserler için her olanağa sahiptirler. Bir bestecinin mali açıdan güven içinde olduğunu bilerek, huzur içinde bir sonat ya da bir dördü yazabildiği başka bir zaman ve yer olduğunu sanmıyorum” (Şostakoviç, 1999: 34).

Şostakoviç, konservatuvardan mezun olduktan sonra sinema ve tiyatro için de müzikler yazmıştır. “Hamlet”, “Maksim’ in Gençliği”, “Maksim’ in Dönüşü”, “Vıborg Bölgesi”, “Pirogov” ve “Belinskiy” yazmış olduğu film müzikleri arasında yer alır (sayfa 309). Bu yıllarda Çaykovski’ nin müziğine çok büyük tutku duyuyordu. Çaykovski’ den sonra hayran olduğu bir diğer besteci de Musorgskiy idi (Şostakoviç, 1999: 65).

1954 yılında Moskova Konservatuvarı, genç okul öğrencileri için bir senfoni konseri düzenlemiş ve bu konserde Sovyet bestecilerinin eserleri çalınmıştır.

Şostakoviç, çocukların eğitimine çok önem veren bir kişiydi ve bu konudaki fikirlerini şu sözleriyle ifade etmiştir:

“Çocuklarımız iyi müzik üzerinde çalıştıkça ve dinledikçe, Sovyet müziği de genel olarak iyi bir gelişim içinde olacaktır. İlk ve orta okullarımızda genel bir müzik eğitimi verilmesi üzerine düşünmeye başlamanın zamanıdır. Müzik sevgisi ve gelişmiş bir beğeni, çocuk sınıflarından başlayarak, mümkün olan en küçük yaşlarda verilmelidir. Aynı nedenle çocuklar için verilen konserler iyi eserler içermeli ve iyi icra edilmelidir” (Şostakoviç, 1999: 42).

Şostakoviç’ in, 1935 yılında Türkiye’ ye yaptığı bir gezi ile ilgili anılarını şu sözleriyle anlatır:

“Olağan üstü ilginç bir geziydi; bir ay yedi günlüğüne Türkiye’ deydik. Ülkenin yüksek ekonomik ve kültürel düzeyine tanık olduk, Türk sanatçılarıyla ve sıradan vatandaşlarla tanıştık ve kendimiz de Türkiye’ ye Sovyet kültürünün başarılarını gösterdik.

İzmir yakınlarında bir kasabada halk şarkıcılarını dinledim ve Ankara’ da ulusal dansların ve şarkıların seslendirildiği bir konsere gittim. Bu şarkıların kayıtlarını da dinledim. Ankara Konservatuvarı çok sayıda halk şarkısının uyarlamalarını sunarak bana büyük bir zevk verdi. Henüz bunları öğrenme zamanım olmadı, ama müziğe kısa bir bakış bile Türk ulusal şarkılarına ilgimi alevlendirdi. Türkiye’ den zengin izlenimlerle dolu olarak döndüm (Şostakoviç, 1999: 40, Sovetskaya Muzyka, No.5, 1935).

İstanbul’ da iki genç Türk bestecisiyle tanıştım, Cemal Reşit ve Hasan Ferit. Onların piyano eserlerini kendilerinden dinledim. Çalışlarında büyük bir virtüözitenin teknik parlaklığını değil (bu mevcuttu) daha çok, daha önce bilmediğim yeni bir müzik rengi arıyordum ve büyük bir zevkle aradığım ayırt edici, orijinal sesi buldum. Daha sonra Ankara’ da, on beş yaşındaki besteci Sabahattin ile tanıştım. Ben ve meslektaşlarım, onun kendi bestelerini piyanoda çalışını büyük bir ilgiyle

dinledik. Türkiye’ de henüz (bizim anladığımız anlamda) senfoni orkestrası yok, ama Türklerin alışılmadık müzikalitelere ve yeni müzik eserlerine hakim olma yönündeki şaşırtıcı becerileri hiç şüphesiz, İstanbul Konservatuarı öğrenci orkestrasının ve Ankara’ daki Cumhurbaşkanlığı Orkestrası’ nın çok yakın gelecekte çok profesyonel topluluklar düzeyine yükselmesinin güvencesi durumunda. Şefimiz Lev Şteynberg’ in bu orkestralarla gerçekleştirdiği az sayıdaki provada sağlanan başarı bu olasılığı güçlendiriyor.

Seyahatimiz öncesinde Türk müzikseverleri yalnızca klasik Rus bestecilerini tanıyorlardı. Şimdi ise Sovyet ustalarımızın en iyi şekilde seslendirdikleri birkaç eseri dinleyebildiler. Bu ustaların Türk dinleyicileri arasında çok duyarlı ve algı gücü yüksek hayranlar bulunduğunu ve bu andan itibaren bazı bestecilerimizin bu dost ülkede sevilen besteciler olacaklarını belirtmeliyim.

Arkadaş olduğumuz Türk bestecileri bana folklor koleksiyoncularının kaydettiği geniş bir Türk müziği koleksiyonu sundular. Bu şarkılara daha ilk bakışta bunlarda keşfedilmemiş ne kadar zengin bir hazine olduğunu fark ettim. Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk, Türkiye’ de bir müzik reformu yapmak için çaba harcıyor. Turistlerin tüketimine uygun, eski durgun müzik biçimlerinin yerine Cumhurbaşkanı Atatürk, Türk ulusal müziğinde çağdaş bir üslubun gelişmesini özendiriyor; ulusal bir operanın yaratılması ve orta ve yüksek müzik eğitimi sisteminin örgütlenmesi için büyük çaba harcıyor” (Şostakoviç, 1999: 41, 42, Krasnaya Gazeta, 25 Mayıs 1935).

1905 ve 1917 yıllarında besteci Şostakoviç’ in yazmış olduğu 11 ve 12 numaralı senfonileri devrim tarihinin en önemli yıllarında yazılmıştır. Ardından gelen ve 13 numaralı ise herkesçe Şostakoviç’ in en değerli eseri olarak kabul edilmiştir. Bazı diğer oda müziği eserleri ve şarkıları ile birlikte son olarak yazmış olduğu iki senfoni ve dört dördümlü yavaşlığın, ciddiyetin ağırlığının hissedildiği son dönem çalışmalarından olmuştur. Ölümün çarpıcı görüntülerinin verildiği bu döneme ait 14 numaralı senfoni de ölümlülüğü konu alırken Rossini ve Wagner’ den bariz alıntılara yer verilen 15 numaralı senfoni biraz daha esrarengiz kalır. Büyük

müziyen 1975’ te Moskova’ da yaşama veda etmiştir (http://www.muzikkutusu.com/ozel/dosyalar/03_Rus_Besteciler/ic/shostakovich.html).

Şostakoviç ile aynı dönemde yaşamış olan Kabalevskiy içinde önceki kuşakların etkisini taşıdığı söylenebilir, öğretmeni olan Myaskovski’ nin, Rus Beşleri grubuna hayran ve bestelerini Rus müziği ve Rus şairlerinden etkilenerek yapmış olması; ayrıca, Sergey Taneyev ve Rimskiy-Korsakov’ un öğrencileriyle çalışmış olması ve Kabalevski’ nin de Myaskovski’ nin öğrencisi olması, zincirleme bir müzikal etkiyi kendiliğinden doğuruyor.

Kabalevski’ nin müziğini ve sanatını Şostakoviç’ in yorumuyla dinleyecek olursak:

“Kabalevskiy, büyük bir zekanın ve kültürün bestecisidir. Müziği çok farklı temalara yönelir, birçok türde eserler vermiştir, eserlerindeki en iyi taraflarından biri de heyecanıdır. Müziğine felsefi düşünceler, samimi bir lirizm, kahramansal esinlenmeler ve aklın pırıltısı hakimdir ve tüm eserleri, sadece içeriğiyle değil, bestelenme biçimiyle de, Sovyet yaşamıyla doğrudan ilişkilidir.

Tiyatrolarımızın çoğu Kabalevski’ nin operalarını “Taras’ ın Ailesi” ve “Kız Kardeşleri” ni ve de özellikle ikinci basımıyla Lenin ödülünü kazanan “Kola Brünyon” u sahnelemektedir. Kabalevskiy, genç insanları sevmekte, gerek bir yönetici, gerekse öğretmen olarak onlar için birçok etkinlik düzenlemekte ve müzik yazmaktadır. Uluslararası Müzik Eğitimi Derneği (İSME)’ nin onursal başkanı seçilmesi bu yüzden hiç de sürpriz değildir” (Şostakoviç, 1999: 318, Sovyetskaya Rossiya, 30 Aralık 1974).

2.2. D. B. Kabalevski' nin Eserleri

1. 1925 - Piyano için üç prelüd
2. 1927 - Çello ve piyano için iki parça
3. 1927-1940 - Çocuklar için piyano albümü
4. 1927 - Ses ve piyano için A. Blok' un şiirlerine yazılmış üç şarkı
5. 1927 - 1928 - Piyano için dört prelüd
6. 1928 - Piyano Sonatı No. 1 Fa Majör
7. 1928 - M. Artamonov ve V. Jukovski' nin şiirleri üzerine bestelenen ses ve piyano için iki şarkı
8. 1928 - Yaylı Kuartet No. 1 la minör
9. 1929 - Piyano Konçertosu No. 1 la minör
10. 1929-1930 - M. Gerassimov, M. Artamonov ve N. Klyuyev' in şiirleri üzerine bestelenen ses ve piyano için üç şarkı
11. 1929-1930 - V. Katayev' e yazılmış ses ve piyano için sekiz neşeli şarkı
12. 1930-1931 - A. Sharov' a bestelenen mücadelenin şiiri koro ve orkestra için
13. 1931 - “Öncünün Yaşamından” piyano için beş parça
14. 1931 - B. Yansens' in “Galitsiskaya Zaferi” üzerine, solist, koro ve orkestra düzenlemesi
15. 1931-1932 - E. Musam, A. Şarov ve A. Surkov' un şiirleri üzerine bestelenen ses ve piyano için üç şarkı
16. 1932 – “Toprak ve Asuman”, Tur Kardeşler' in hikayesi üzerine yapılmış dramatik temsil
17. 1932 – “Cesur Mstislav”, Prut' un hikayesi üzerine yapılmış dramatik temsil
18. 1932 - Piyano Sonatini No. 1 Do Majör
19. 1932 - O. Vissotskaya, A. Prişelts ve A. Bartok' un şiirleri üzerine çocuk korusu ve piyano için sekiz şarkı
20. 1932 - Senfoni No. 1, do diyez minör
21. 1933 – “Petersburg Gecesi” film müziğinden keman ve piyano için doğaçlama
22. 1933 - Senfoni No. 3 “Requiem” si bemol minör koro ve orkestra için (N. Assayev' in metninde)

23. 1933 - “Şakacılar”, A. Ostrovski’ nin hikayesi üzerine yapılmış dramatik temsil

24. 1933 - 1934 - Piyano için dört prelüd

25. 1934 - Piyano Sonatini No. 2, sol minör

26. 1934 - Senfoni No. 2, do minör

27. 1934 - “Filo’ nun Batması”, Korneyçuk’ un hikayesi üzerine yapılmış dramatik temsil

28. 1934 - “Çiçeklerin Yolu”, Katayev

29. 1935 - “Neşeli Terzi”, Kukla tiyatrosu için müzikal

30. 1935 - “Aerograd”, film müziği

31. 1936 - “Şöhret”, Gusyev

32. 1936 - Piyano Konçertosu No. 2, sol minör

33. 1936-1938 - Üç perdelik "Kola Brünyon" operası

34. 1938 - “Kola Brünyon” operasından orkestra için süit

35. 1937 - N. Şestakov’ un şiirleri üzerine bestelenen iki şarkı (oyun müziği)

36. 1938 – “Şyors”, film müziği

37. 1946 - Küçük orkestra için "Komedyenler Süiti "

38. 1937 - 1938 - Çocuklar için otuz piyano parçası

39. 1939 - “Şeytan Köprüsü”, Tolstoy’ un hikayesi üzerine yapılmış dramatik temsil

40. 1939 - Piyano için üç parça

41. 1939 - 1940 - Üç perdelik "Altın Başaklar" balesi

42. 1939 - 1940 - "Altın Başaklar " balesinden orkestra için süit

43. 1939 – “Çekiştirme Ekölü”, Şeridan’ ın hikayesi üzerine yapılmış dramatik temsil

44. 1939 - “Madam Bovari”, Flober’ in hikayesi üzerine yapılmış dramatik temsil

45. 1940 - “Sevilya Berberi”, Bomarşe’ nin hikayesi üzerine yapılmış dramatik temsil

46. 1940 - Caz orkestrası için süit

47. 1941 - “Anton İvanoviç Kızıyor”, film müziği

48. 1941 – “Gençliğin Gösterisi” çocuk koroları ve orkestra için

49. 1941 - A. Bezımyanskiy ve N. Vladimirski' nin şiirleri üzerine bestelenen ses ve piyano için iki şarkı
50. 1941 - Ses ve orkestra için üç vokal-monolog
51. 1941 - Ses ve piyano için S. Marşak için yazılmış üç şarkı
52. 1941-1942 – “Ulu Vatan”, mezzo-soprano, bas, koro ve orkestra için kantat
53. 1942 – “Halk İntikamcıları” Y. Dolmatovski' den uyarlanan karma korolar ve orkestra için süit
54. 1943 - Dört perdelik “Yangında” operası
55. 1943-1944 - Piyano için yirmi dört prelüd (N. Myaskovski' ye ithaf edilmiştir)
56. 1944 - Piyano için yirmi dört prelüd
57. 1944 - Piyano için kolay varyasyonlar Re Majör “Tokata” ve la minör
58. 1944-1945 - S. Marşak' ın şiirleri üzerine ses ve piyano için yedi neşeli şarkı
59. 1945 - S. Marşak ve S. Mihalkov' un şiirleri üzerine ses ve piyano için dört komik şarkı
60. 1945 - Bas, tenor ve piyano için iki Rus halk şarkısı
61. 1945 - Yaylı kuartet No. 2, sol minör
62. 1946 – “İlkokul Öğrencisi”, film müziği
63. 1947 - Piyano Sonatı No. 2, Mi bemol Majör
64. 1948 - Piyano Sonatı No. 3, Fa Majör
65. 1947-1950 - Dört perdelik “Taras' ın Ailesi” operası
66. 1948 - Keman konçertosu Do Majör
67. 1948 -1949 - Çello konçertosu No. 1, sol minör
68. 1949 - “Dombi ve oğlu”, Dikkens
69. 1952 - Piyano konçertosu No. 3, Re Majör
70. 1952 - Piyano için kolay varyasyonlar cilt:2 Halk teması üzerine beş varyasyon
71. 1953-1955 - Ses ve piyano için Şekspir Soneti
72. 1954-1955 - Dört perdelik “Nikita Verşinin” operası
73. 1956 - Senfoni No. 4, do minör
74. 1956 - A. Kovalenkov' un şiirleri üzerine tenor ve piyano için iki romans
75. 1956 – “Romeo ve Juliet”, büyük senfoni orkestraları için müzikal

76. 1957 – “Bahar Söylüyor”, üç perdelik operet
77. 1957-1958 – “Sabahın, Baharın ve Barışın Şarkısı”, Çocuk koroları ve orkestra için kantat
78. 1958 - Piyano için Rondo la minör
79. 1958 - Piyano için dört kolay rondo
80. 1958-1959 - Piyano için altı prelüd ve füg
81. 1958 – “Peri Kuyruğu Ormanında” anlatıcı, ses ve piyano için müzikal tablolar
82. 1958 – “18. Yıl”, film müziği
83. 1958-1959 – “Leninistler” Y. Dolmatovski’ nin sözleri üzerine bestelenen üç koro ve büyük orkestralar için kantat
84. 1959 – “Kapalı Geçen Sabah”, film müziği
85. 1960 - Orkestra için Patetik uvertür
86. 1960 – “Bahar”, orkestra için senfonik şiir
87. 1961 – “Arkadaşlık Kampı”, ses, çocuk korusu ve piyano için Artek öncülerinin şarkıları
88. 1961 – “Sebze Bahçesine Bakış” çocuk korusu ve piyano için dans
89. 1962 - Çello için büyük ve küçük etütler
90. 1961 - Keman ve piyano için rondo
91. 1960 - Ses ve piyano için üç dans
92. 1962 - Çello ve piyano için Si Majör sonat
93. 1962 - “Requiem”, solo, karma koro, çocuk koroları ve orkestra için
94. 1963 - “Devrimci Küba’ nın Üç Şarkısı”, ses ve piyano için
95. 1964 - R. Gamsatov’ un sözleri üzerine bestelenen üç romans mezzo-soprano ve piyano için
96. 1964 - “Okul Yılları” şarkısının temasında rondo, piyano ve orkestra için
97. 1963-1964 - R. Gamsatov’ un sözleri üzerine yazılan mezzo-soprano ve piyano için beş romans
98. 1964 - Çello Konçertosu No. 2, do minör
99. 1965 - “Gorlovka’ nın Kahramanlarının Anısına” Senfonik Tablo, mi diyez minör
100. 1965 - “Sergey Prokofyev’ in Anısına” rondo, çello ve piyano için

101. 1965 - Keman ve piyano için yirmi kolay parça
102. 1965 – “Bahar Dansları”, piyano için
103. 1965 – “Öz Vatanım Hakkında”, çocuk koroları ve orkestra için kantat
104. 1968-1969 – “Kız Kardeşler”, üç perdelik opera
105. 1967 - “Konuşma ve Rondo”, piyano için
106. 1967 – “Bryansk’ ta Sonsuz Alev”, senfonik şiir
107. 1967 - “Halk Teması Üzerine Varyasyonlar”, piyano için
108. 1967-1968 – “Kola Brünyon”, üç perdelik opera (ikinci versiyon)
109. 1968 – “Öncülerin Kampında” piyano için altı parça
110. 1971 - Piyano için altı parça
111. 1972-1974 - Piyano için otuz beş kolay parça
112. 1969 – “Bir Kaktüsle Muhabbet”, V. Viktorov’ un şiirleri üzerine bestelenen sekiz çocuğun şarkısı ses ve piyano için
113. 1970 - “Lenin Hakkında Üç Şarkı”, çocuk koroları ve piyano için
114. 1972 – “Otuzuncu Yüzyıla Mektup”, Oratoryo
115. 1971-1972 – “Lirik Melodiler” piyano için
116. 1973 - I. Raşillo’ nun şiirleri üzerine bestelenen çocuk koroları ve piyano için “Üç Şarkılı Oyun”
117. 1974 – “1905 Devriminin Kahramanları”, nefesli orkestralar için
118. 1974 – “ISME-Fanfar”, senfoni orkestrası için
119. 1975 – “Arkadaşlığın Şarkısı”, kadın korusu, çocuk korusu ve soprano veya tenor için
120. 1975 - V. Viktorov’ un şiirleri üzerine bestelenen ses ve piyano için “İki Gençlik Şarkısı”
121. 1975 - Piyano Konçertosu No. 4 “Prag Konçertosu”
122. 1975 – “Zaman” S. Marşak’ ın şiirleri üzerine bestelenen bariton ve piyano için altı romans
123. 1978-1979 – “Ağlayan Şarkı”, O. Tumanyan’ ın şiirleri üzerine bestelenen ses ve piyano için romans

<http://home.wanadoo.nl/ovar/kabaopus.htm>

2.3. Kabalevski' nin Gençler için Bestelediği Op. 39 Piyano Albümünün Analizi

Kabalevskiy, çocukların hassas dünyalarında, bestecilerin öneminin çok büyük olduğunu şiddetli şekilde vurguluyor. Bir besteci olarak, çocuklar için yazdığı parçalarda, teknik başarıya ulaşmanın, başarının garantisi olmadığı inancındaydı. Bu yüzden eserlerindeki tekniği sanata dönüştürmeye ihtiyaç duydu. Kabalevskiy, besteciler, durup, çocukların seslerini, kendi dillerini, kahkahalarını ve gözyaşlarını dikkatlice dinledikleri zaman, bu değişim gerçekleşecektir. Bunun tek yolu, onlara arkadaşça davranmak, onlarla sanat hakkında konuşmak, belki bir nehrin kenarında yüzmek... olabilir. Çocuklar, senin sevgini ve arkadaşlığını hissettiği sürece kalplerini sana açacak ve dünyalarını seninle paylaşacaktır ve bu sayede dünyalarını anlayarak, onlar için besteler yapmak daha etkili olacaktır. (Kabalevskiy kitap, sayfa 121)

Kabalevski' nin Gençler için Bestelediği Piyano Albümünün Analizi (Op. 39)
(Edition Peters, Nr. 4764a)

No: 1 Küçük Şarkı – Andante

Parça Do Majör tonunda ve 8 ölçüden oluşmaktadır. Şarkı formundadır. Sağ el üç notadan oluşan bir melodi çalmaktadır. Bir cümle, iki ölçüden oluşmaktadır ve bir cümle içinde sol el iki sestem oluşan iki akor arasında gidip gelmektedir. Yürüyüş temposunda çalınmalıdır. Bu parça, piyanoda akor çalmak için bir başlangıç parçası olabilir, aynı zamanda öğrencinin piyanoda iki sestem oluşan akorları çalabilmesi ve iki akor arasında bağlı (legato) geçiş yapabilmesi için parmak hareketlerini geliştirici bir parçadır. Öğrenci, bu parçanın nabzını kitabın sonraki parçalarında olduğu gibi doğru saymalıdır ve doğru zamanda doğru notaları çalmalıdır. Bunu, en küçük parçada yaşama geçirir ise zor parçalarda da doğru sayacağı için zorluk çekmeyecek ve aynı zamanda da parçaları doğru çalacaktır.

Andante Op. 39 Nr. 1

No: 2 Küçük Polka – Allegro moderato

Parça Do Majör tonunda ve 8 ölçüden oluşmaktadır. Dans formundadır. Bir numaralı parçanın tam tersine, bu küçük dansa melodi sol eldedir; sağ el, iki sesli akorları kesik kesik (staccato) çalar, bu tarz yazılmış parçalar, öğrenciyi biraz zorlasa da birkaç kez çaldıktan sonra daha rahat çalınacaktır. Sağ eldeki akorlar, ölçünün ikinci ve dördüncü vuruşlarında (zayıf zamanda) çalındığı için senkop oluşturur. Bu dans, neşeli çalınmalıdır.

Allegro moderato Op. 39 Nr. 2

No: 3 Marş gibi – Tempo di marcia

Parça re minör tonunda ve 8 ölçülüdür. Marş formundadır. Bu marş, sağ elin ezgiyi sol elin de akorları çalması sebebiyle bir numaralı parçaya benzemektedir. Bir numaralı parçada bağlı (legato) çalınan melodi, bu parçada farklı bir melodi ile kesik kesik (staccato) çalınır; bir numaralı parçada, her ölçüde dört vuruş uzayan akorlar, bu parçada, dördüncü ve sekizinci ölçüler hariç ölçünün birinci vuruşlarında çalınır. Parçanın karakteristiği her ölçüdeki düzenli ritim ile beraber staccatolu melodi ve

eşlik kullanımına dayanır. Parça baştan sona kadar kuvvetli ($f = \text{forte}$) ve marş temposunda çalınmalıdır.

Tempo di marcia

Op. 39 Nr. 3

3

f

1 3 3 4 1 3 5 1 5

No: 4 Ninni – Un poco adagio

Parça mi minör tonunda ve 8 ölçüldür. Şarkı formundadır. Bu parçada, iki el de bir oktav farkıyla unison çalar. Parçanın sonuna kadar her yarım vuruşta bir nota vardır. Tuşe üzerinde, her bir vuruşta iki nota ile bağlanır ve diğer iki notaya geçmek için elleri hemen kaldırıp bir sonraki notanın üzerine getirmek gerekir. Parça baştan sona kadar hafif ($p = \text{piano}$) ve tıpkı salıncakta sallanır gibi yavaş tempoda çalınmalıdır.

Un poco adagio

Op. 39 Nr. 4

4

p

1 2 5 3 5 3 2 5 1 3 4 1 5 3 1 2 1 3 4 1 5 3 4

No: 5 Oyun – Allegretto

Parça Si bemol Majör tonunda ve 22 ölçüden oluşmaktadır. Dans formundadır. Son ölçü hariç staccato üzerine kurulmuştur. Her bir vuruşta tek nota vardır. Bu notalar bazen sağ elde bazen sol elde gidip gelmektedir. Öğrenci ilk baktığında parçadaki notaları havada uçan notalar gibi görüp kafası karışabilir, fakat parmak numaraları parçanın çalınışını kolaylaştırmaktadır. Öğrencinin her notada dikkatini uyanık tutmak amacıyla besteci tarafından farklı kalıplar kullanılmıştır. Bu parça baştan

sona kuvvetli çalınmalıdır fakat üç zamanlı parçalarda nüans ne olursa olsun her zaman birinci vuruşlar biraz kuvvetli, ikinci üçüncü vuruşların birinci vuruştan daha hafif çalınması dans karakterini ortaya koyar.

Op. 39 Nr. 5

Allegretto

No: 6 Şaka – Vivo

Parça Do Majör tonunda ve 15 ölçüden oluşmaktadır. Dans formundadır. Bu parçada göz önünde tutulması gereken şey; bağlı notalar ve kesik notaların arasındaki ayrımıdır. Her iki ölçüdeki iki sekizlik nota, bağ ile bağlanmıştır; kalan altı nota kesik çalınmalıdır. İki el de ritmik olarak aynıdır, fakat melodi olarak sol el altılı pozisyonda başlamıştır. Sekizinci ve on altıncı ölçüler, belirgin fakat birbirinden ayrı (mezzo-staccato) çalınır. Bu parçada, iki elin bütün parmakları kullanılır. Şaka karakteri, kısa parçacıkların art arda eklenmesi ve hızlı bir tempo ile ortaya konur. Baştan sona orta kuvvette (mf = mezzoforte) çalınır.

Op. 39 Nr. 6

Vivo

6

The musical score for Op. 39 Nr. 6 is a 24-measure piece in 2/4 time. It is written for piano and consists of two systems of six measures each. The tempo is marked 'Vivo' and the dynamics are 'mf'. The piece is in a 2/4 time signature. The right hand plays a series of eighth notes, and the left hand plays a series of eighth notes. The piece ends with a double bar line.

No: 7 Komik Olay – Moderato

Parça Sol Majör tonunda ve 24 ölçüden oluşur. Dans formundadır. Beş numaralı parçada olduğu gibi, bu parçada da her notada staccato' nun vurgulandığı bir staccato çalışmasıdır. Parça boyunca eller birbirinden ayrı hareket eder. Sol el bir ölçüyü çalmaya başladığında, sağ elin de sol elin çaldığı ölçünün bir oktav inceden çalmasıyla, iki el arasında bir diyalog yaratılmış olur. Parçada kullanılan iki ritimli kalıp, dans karakterini vurgular. Her ölçünün birinci vuruşunun kuvvetli çalınması gerektiği, vurgu işaretiyle gösterilmiştir ve öğrencinin dikkatini buraya çeker. Besteci, diyalogu daha da renklendirebilmek için, bir takım nüans değişikliklerine yönelmiştir.

Allegretto, preciso Op. 39 Nr. 7

7

No: 8 Şarkı – Moderato

Parça re minör tonunda ve sekiz ölçüden oluşur. Şarkı formundadır. Bu parça, arada iki oktav farkla unison başlayan minör bir şarkıdır ve arada bir oktav farkla unison yazılan dört numaralı minör şarkıya biraz benzemektedir. Melodi, birbirini takip eden notalardan oluşur. Parça iki bölümden oluşur ve her bölüm net olarak tanımlanmıştır. İki bölümden ilki orta hafiflikte (mp = mezzopiano) çalarken, ikinci bölüm bir crescendo (hafiften kuvvetliye doğru çalma) ile başlar ve decrescendo (kuvvetliden hafife doğru çalma) ile sona erer. Altıncı ölçüdeki si naturel, sürpriz bir armoni oluşmasını sağlar.

Op. 39 Nr. 8

Lento

8

No: 9 Dans – Vivo

Parça Fa Majör tonunda ve 12 ölçüden oluşur. Dans formundadır. Bu parçada ilk olarak üç sesli akorlara geçilmiştir ve sol el üç farklı akor arasında gidip gelmektedir. Bu basit dört dörtlük dans, içerdiği nüans değişiklikleri ve staccato ile kendini gösterir. Her iki ölçüde nüanslar kuvvetli ve hafif sesler arasında gidip gelir. Sağ elin düşen melodisi, sol elin, sürekli değişikliklerle armoniyi daha renkli hale getiren akorları ile desteklenir. Öğrenci, bu parçada sus işareti ile, sessizliğin, aynı zamanda müziğin bir parçası olduğunu kavrar.

Op. 39 Nr. 9

Vivo

9

No: 10 Marş – Energico

Parça Do Majör tonunda, 16 ölçüden oluşur ve eksik ölçü ile başlar. Marş formundadır. Eksik ölçü ve noktalı ritim, ilk olarak bu parçada karşımıza çıkıyor ve noktalı ritim bu parçayı daha cazip kılmaktadır. Sağ elin ezgisi, sol elin iki vurgulu akorları ile karşılanır. Kabalevskiy, tüm parça boyunca net olarak ikinci vuruşun son onaltılığı ile birinci vuruşun ilk noktalı sekizliğini bağlamıştır. Bölümler arasında majörden minöre geçişler güzel bir kontrast sağlamaktadır. Sağ elin çaldığı melodi kuvvetli, akorların girdiği bölüm hem kuvvetli hem de vurgulu çalınmalıdır. Neşeli bir marştır.

Energico Op. 39 Nr. 10

The musical score for 'Energico' (Op. 39 Nr. 10) is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is in D major and begins with a forte (f) dynamic. The second system (measures 5-8) transitions to D minor. The third system (measures 9-16) continues in D minor. The score includes various ornaments, slurs, and dynamic markings such as accents and staccato. The piece concludes with a final cadence in D minor.

No: 11 Bahar Şarkısı – Moderato cantabile

Parça, si minör tonunda ve 8 ölçüden oluşur, arada iki oktav farkla unison başlayan ve bu yapısıyla sekiz numaralı parçaya benzeyen bir parçadır. Parçanın yapısı

öncelikle melodik bir karakter taşımaktadır. İki el de benzer hareketleri sergiler ve melodiyi ortaya çıkaran dikkatle çalınması gereken bağlardır. Başlangıçtaki orta kuvvet (mf = mezzoforte) nüansı parçanın sonuna kadar değişmez.

Op. 39 Nr. 11

Sostenuto e cantabile

11

mf

No: 12 Şaka –Vivo

Do Majör tonunda ve 16 ölçüden oluşan bir parçadır. Dans formundadır. Bu parça, bağlı ve kesik kesik çalınan yapısıyla altı numaralı parçaya benzemektedir. Altı numaralı parçada iki elin de aynı anda çaldığı bağlı ve kesik olan notaları, bu parçada bağlı notaları sol el, kesik notaları ise sağ el çalmaktadır. Bu parçada, bağlı ve kesik notaların farklı dizelerde yazılmasına rağmen bütün notaların sapları birbirine bağlı olarak yazılmıştır. Bu tarz yazılışı ilk olarak karşımıza çıkmaktadır ve daha çok zor parçalarda görülmektedir. Kabalevskiy, 16 ölçüçük küçük parçada, bu yazılış tarzını çocuklarla tanıştırmıştır. Müzikte, her ölçünün başında bir tırmanış bulunur. Parmak hareketleri tüm parça boyunca sabit kalır. Parça, sonuna kadar orta kuvvette (mf = mezzoforte) çalınır.

Vivo Op. 39 Nr. 12

12

mf

5 3 1

5 3 1

5 3 1

3

No: 13 Vals –Moderato

Do Majör tonunda, 32 ölçüden oluşan ve eksik ölçüyle başlayan bir parçadır. Dans formundadır. Bu parça, diğerlerine göre daha uzundur. Parçada sağ el melodiyi çalarken, sol el ölçünün birinci ve ikinci vuruşlarında iki notalı akorlarla eşlik yapar. Öğrenci, sağ elin melodisini bağlara dikkat ederek çalmalıdır ve parça içindeki nüans değişikliklerine özen göstermelidir.

Moderato Op. 39 Nr. 13

13 *p*

The musical score for Op. 39 Nr. 13, Moderato, is presented in five systems. Each system consists of a treble and bass staff. The piece is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The first system features a melodic line in the treble staff with fingerings 1, 2, 4, 5, 4, 1, 2, 4 and a bass line with fingerings 1, 3 and 2, 4. The second system continues the melodic line with fingerings 3, 2, 1, 1 and the bass line with fingerings 1, 3. The third system shows the melodic line with fingerings 1, 1, 4, 4 and the bass line with fingerings 4, 5, 1, 3. The fourth system includes dynamic markings: *cresc.*, *mf*, and *dim.* The melodic line has fingerings 5, 2, 3, 3, 3, 1 and the bass line has fingerings 2, 4 and 1, 3. The fifth system concludes with a piano (*p*) dynamic. The melodic line has fingerings 1, 1, 3, 2, 5, 1 and the bass line has fingerings 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 5.

No: 14 Neşeli Vadi – Allegro moderato

La Majör tonunda ve 12 ölçüden oluşan hızlı bir parçadır. Şarkı formundadır. Parçada üç diyez olması, öğrenciyi biraz zorlayabilir fakat parçadaki staccatolar

neşeli bir hikayenin gelişmesine yol açmıştır. Parça 3 tane, 4 ölçülü bölümlerden oluşmuştur; 1. majör (mf), 2. minör (p), 3. majör (f) olmak üzere.

“

No: 15 Ata Binmek – Allegro giocoso

Do Majör tonunda, 24 ölçüden oluşan hızlı bir danstır. Ata binme efekti verebilmek için, ilk vuruş senkoplu yazılmıştır. Arada bir oktav farkla Bir el diğerini yarım vuruş farkla takip eder, sonra beraberce 2. ve 3. vuruşlarda bir oktav farkla beraber çalmaya başlarlar. Her ölçünün ilk iki notası bağlanmıştır ve ikinci nota staccato çalınarak üçüncü vuruşa geçilir. İlk vuruştaki senkoptan doğan zorluğa rağmen, 2. ve 3. vuruşlardaki unisonu öğrenci daha rahat çalar. Bu parça 3 bölüme ayrılmıştır. 1. ve 3. bölümde sağ el solu takip ederken ortadaki bölümde tam tersi geçerlidir. 2. bölüm diğer bölümlerin tersine hafif çalınmalıdır.

Op. 39 Nr. 15

Allegro giocoso

15

No: 16 Üzgün Hikaye - Moderato

mi minör tonunda, 24 ölçülük, yavaş bir parçadır. Şarkı formundadır. Bu parça, şarkı söyler gibi çalınmalıdır. İki el de melodiyi çalmaktadır. Öğrenci sağ el melodisini çalarken özellikle bağlara dikkat etmelidir. Parçanın ilk 8 ölçüsü 1. bölüm olarak düzenlenmiştir. Sonraki 8 ölçü 2. bölüm ve diğer 8 ölçüde 3. bölümü oluşturmaktadır.

Andantino Op. 39 Nr. 16

16

The musical score for No: 16 Üzgün Hikaye - Moderato is presented in three systems. The first system (measures 1-8) is marked 'Andantino' and 'pp cantabile'. The second system (measures 9-16) is marked 'mp'. The third system (measures 17-24) is marked 'p'. The score is in 3/4 time and key of D minor. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The first section (measures 1-8) is marked 'pp cantabile'. The second section (measures 9-16) is marked 'mp'. The third section (measures 17-24) is marked 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

No: 17 Halk Dansı – Vivo

Re Majör tonunda, 32 ölçüden oluşan hızlı, neşeli ve dans formunda olan bir parçadır. İlk bölümde sol el 4 ölçü boyunca yalnız çalışıyor. Sağ el çalmaya

başladığında ise kanon tarzı bir giriş hissedilir. 17. ölçüden itibaren 4 ölçü boyunca başlangıcın aksine sağ el melodiyi çalmaya başlar.

Op. 39 Nr. 17

Vivo

17

mf marc.

p

No: 18 Galop - Animato

Bu parça, Do Majör tonundadır ve sekizer ölçülük üç bölümden oluşmaktadır. Hızlı bir dans formundadır ve A-B-A bölümlerinden oluşmuştur. Parçada sağ el melodiyi çalmakta, sol el ise eşlik yapmaktadır. İki elde legato çalmaktadır ancak parçanın 4-10 arası, 12-16 arası, 20-24 arası ölçülerinde sol legato çalarken sağ el staccato çalmakta ve bu yazılış, 19 numaralı parçada daha karmaşık olarak karşımıza çıkacağından 18 numaralı parça, 19 numaralı parçaya hazırlık olarak düşünülebilir. 5. ölçüden itibaren notanın sıçrayışları parçayı ilgi çekici hale getirir. Parçadaki nüans değişiklikleri çok farklılık göstermektedir.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a five-fingered scale (5, 4, 3, 2, 1) and continues with a sequence of notes with fingerings 1, 5, 1, 2, 2, 3. The bass staff has fingerings 1, 5, 1, 4, 4, 3. A *cresc.* marking is placed above the treble staff in the fourth measure.

The second system of music consists of two staves. The treble staff has fingerings 2, 2, 3, 5, 1, 5. The bass staff has fingerings 4, 4, 3, 1, 4, 5, 1, 3.

The third system of music consists of two staves. The treble staff begins with a five-fingered scale (5, 4, 3, 2, 1) and continues with notes and fingerings 5, 5, 5, 5, 5. A *f* dynamic marking is placed below the treble staff in the first measure. The bass staff has fingerings 1, 1.

The fourth system of music consists of two staves. The treble staff has fingerings 1, 5, 2, 2. The bass staff has fingerings 5, 1, 4, 4. A *mp* dynamic marking is placed below the treble staff in the third measure, and a *cresc.* marking is placed above the treble staff in the fourth measure.

The fifth system of music consists of two staves. The treble staff has fingerings 2, 2, 2, 2, 5, 1. The bass staff has fingerings 4, 4, 4, 4, 2, 1, 2. A *f* dynamic marking is placed below the treble staff in the fifth measure.

No: 19 Prelüd - Moderato

sol minör tonunda, 20 ölçüden oluşan hızlı bir şarkıdır. Sağ el sekizlik notaları staccato çalar ve sekizlik notaları sekizlik susla vurgular. Sağ eldeki melodi eşlik yapan sol elin çaldığı diziyi takip eder. Parçanın 14. ve 16. ölçülerinde sol elin staccatoya geçmesiyle sağ el bağlı çalar ve öğrenci, bu parçada staccato ve legato detaylarına dikkat etmelidir, çünkü yanlış vurgu parçanın ritmik akışını bozar.

Allegro moderato Op. 39 Nr. 19

19

The musical score for Op. 39 Nr. 19, Allegro moderato, is presented in five systems. The first system begins with a piano (mp) dynamic. The second system includes a 'poco cresc.' marking. The third system features a forte (f) dynamic. The fourth system returns to a piano (mp) dynamic. The fifth system concludes with a forte (f) dynamic, followed by a 'dim.' (diminuendo) and a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

No: 20 Palyaçolar - Allegro

La Majör tonunda ve 24 ölçüden oluşan bir danstır. Bu parça Kabalevski' nin en bilinen parçasıdır. Tırmanan üç nota üzerine kurulmuştur. Melodiyi sağ el çalar ve sol el eşlik yapar. Öğrencinin çalarken dikkat etmesi gereken sağ eldeki legato ve

staccatoyu birbirinden ayırmaya, sol eldeki staccatoyu ve parçanın orta bölümündeki sol el tenutosunu dikkatli çalmaya özen göstermelidir. Melodi, Majör ve minör arasında gidip gelmektedir. Majör kısmında, palyaçoların yüzlerindeki maskeler gibi neşeli yüzünü, minör kısmında ise palyaçoların üzgün yüzünü düşündürterek parçanın temasını düşündürtebiliriz öğrenciye.

Allegro Op. 39 Nr. 20

20

The musical score for Op. 39 Nr. 20, Allegro, is presented in five systems. Each system consists of two staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mf*. The second system features a dynamic marking of *p*. The third system includes a *cresc.* marking and a 1/2 note in the bass staff. The fourth system has a dynamic marking of *f*. The fifth system concludes with a double bar line and a dynamic marking of 1/3, 1/4, 1/5. The score is annotated with various musical notations, including slurs, accents, and fingerings.

No: 21 Doğaçlama - Adagio

Fa Majör tonunda ve 34 ölçüden oluşan yavaş bir danstır. Bu parça 15 numaralı parçaya benzer şekilde iki bölümlü senkoplu bir çalışmadır. İki el de birbirinden

bağımsız hareket ederler, sol el parçaya şarkı söyler gibi başlar, sağ el ise bir sekizlik sustan sonra çalmaya başlar ve tırmanan kırık akorlar çalar. Nüans değişikliklerine dikkat etmeli ve parça yavaşlayarak sona ermeli.

Adagio Op. 39 Nr.21

21

pp *mp* *mp cantabile* *cresc.* *f* *dim.* *p* *pp* *p* *rit.* *pp*

No: 22 Novelette -Con moto, leggiero

la minör tonunda, 50 ölçüden oluşan ve eksik ölçüyle başlayan bir parçadır. Şarkı formundadır. Parça boyunca sol el melodiyi çalar, sağ el melodiye akorlarla eşlik yapar ve sol el, sağ ele göre daha dinamiktir. Sol el, tek bir nota ile bir ölçü boyunca çaldığı 2 vuruşluk nota süresince, iki sesli staccato akorlar çalarak sağ ele eşlik yapmaya başlar.

Con moto, leggiero

Op. 39 Nr. 22

22

p

cresc. poco a poco

f

dim. poco a poco

p

pp

Detailed description: This is a page of musical notation for a piano piece, numbered 22. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Con moto, leggiero'. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system introduces a 'cresc. poco a poco' (crescendo) marking. The third system reaches a fortissimo (*f*) dynamic. The fourth system begins a 'dim. poco a poco' (diminuendo) section. The fifth system returns to a piano (*p*) dynamic. The sixth system concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some slurs and phrasing marks throughout the score.

No: 23 Yavaş Vals - Andante Tranguillo

la minör tonunda, 40 ölçüden oluşan ve eksik ölçüyle başlayan bir parçadır. Dans formundadır. Bu koleksiyondaki ikinci valstir. Parçada melodi sağ eldedir, sol el eşlik görevini üstlenmiştir. Bu parçanın göze çarpan noktası iki elde de bir notadan akora sıçrama yapılmasıdır. Sol el başlangıçta tek nota-akor-tek nota arasındaki geçişlerle devam eder. Orta bölümde bunun tersine herhangi bir sıçrama içermez. Son bölüm baştaki temayla başlar ve farklı olarak bitişini yapar.

Andante tranquillo Op. 39 Nr. 23

23 *p*

Poco più mosso *più f*

poco cresc. *mf*

Tempo I *p*

poco cresc.

mf *pp*

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'Andante tranquillo' and 'p'. The second system is marked 'Poco più mosso' and 'più f'. The third system includes 'poco cresc.' and 'mf'. The fourth system is marked 'Tempo I' and 'p'. The fifth system includes 'poco cresc.'. The sixth system includes 'mf' and 'pp'. Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

No: 24 Neşeli Yolculuk - Molto vivace

Mi Majör tonunda, 24 ölçüden oluşan ve eksik ölçüyle başlayan bir parçadır. Bu parça, bu kitaptaki teknik olarak çalınması en zor olan parçadır. Parça 3 bölümdür, orta bölüm legato çalınır, diğer iki bölüm staccato çalınmalıdır. İlk ve üçüncü bölümde sol el, üç sesli akor-tek ses- üç sesli akor- tek ses şeklinde eşlik yapmaktadır.

Molto vivace

Op.39 Nr.24

24

Problem Cümlesi

Bu araştırmanın problem cümlesi şöyledir: “Dmitriy Borisoviç Kabalevski’ nin müzik eğitimine ne gibi katkıları olmuştur?”

Alt Problem Cümlesi

Bu araştırmanın alt problemi şudur: “Dmitriy Borisoviç Kabalevski’ nin müzik eğitimine ne gibi katkıları olmuştur?”

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu tez, Türkiye’ de pek fazla tanınmayan ve hakkında Türkçe kaynak bulunmayan D. B. Kabalevskiy hakkında yapılan geniş kapsamlı bir çalışmadır ve literatürde tek Türkçe kaynak olma özelliğini taşımaktadır. Araştırmanın amacı, Kabalevskiy’ i, eserlerini, içinde yaşadığı dönemi, Kabalevski’ nin eğitim felsefesini ve müzik eğitimine olan katkısını tüm müzik öğretmenlerine tanıtmak ve bundan faydalanmalarını sağlamaktır.

Sınırlılıklar

Bu çalışmada, D. B. Kabalevski’ nin içinde yaşamış olduğu dönem incelenmiş ve o dönemde oluşturmuş olduğu müfredat üzerinde durulmuştur.

BÖLÜM II

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde, Kabalevskiy' i tanımak, eğitim felsefesini öğrenmek ve müzik eğitimine yapmış olduğu katkıları ortaya koymak üzere yapılan çeşitli araştırmalara yer verilmektedir.

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, Türkiye' de Kabalevskiy ile ilgili Türkçe tek bir kaynak vardır. Fırat Kutluk' un 1997 yılında yazmış olduğu “Müzik ve Politika” isimli kitabında, 1970 yılında Moskova' da yapılmış olan İSME konferansında Kabalevski' nin sunmuş olduğu bildiri yer almaktadır.

Türkiye' de bulunan ikinci kaynak ise Ankara Bilkent Üniversitesi Kütüphanesinde bulunan Kabalevski' nin yazmış olduğu, sonradan İngilizceye çevrilen “Music and Education: a composer writes about musical education” isimli kitaptır. Konuyla ilgili yapılan araştırmalardan en kapsamlı ve en önemli olanıdır. Bu tezde yer alan, Kabalevski' nin müzik eğitimi ile ilgili düşünceleri, eğitim felsefesi, Kabalevski' den önceki Rus müzik müfredatı ile Kabalevski' nin yaşamış olduğu dönemde oluşturulan müzik müfredatı, öğretmenlerin yaratıcılığı gibi konularla ilgili olarak bu kitaptan yararlanılmıştır.

Bir diğer araştırma da Avustralya-Melbourne Üniversitesi öğretim üyesi olan Prof. Dr. D. L. Forrest' in 1996 yılında yazmış olduğu “The educational theory of Dmitri Kabalevsky in relation to his piano music for children” isimli doktora tezidir. Aynı zamanda tezin yazılış süresi boyunca D. L. Forrest ile e-mail aracılığı ile bağlantı kurulmuş olup Kabalevskiy ile ilgili makale ve bilgiler edinilmiştir. Forrest, Kabalevskiy ile ilgili Moskova' da derin bir araştırma yapmış olup, Kabalevski' nin oğlu Yuriy Kabalevskiy ile bizzat görüşmüştür. Bu tezin kaynakçasına D. L. Forrest' in önemli katkılarının olduğunu belirtmek gerekir.

Diğer araştırmaların çoğu internet aracılığı ile yapılmıştır ve bu araştırma için gerekli olan bilgiler alınmıştır.

Bu tez, Türkiye’ de Kabalevskiy ile ilgili yazılan ilk Türkçe kaynak olma özelliğini taşımaktadır.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, verilerin toplanması, verilerin çözümü ve yorumlanması üzerinde durulmaktadır.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma literatür tarama modelinde bir araştırmadır. Bu araştırmada Sovyet besteci ve eğitimci D. B. Kabalevski' nin biyografisi ve müzik eğitimine katkısı ile ilgili literatür kitaplar, dergiler, tezler ve çeşitli makaleler incelenmiştir.

Verilerin Toplanması

Araştırmaya ilişkin veriler, Ankara Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi ve internet sayfalarında genel bir literatür taraması yapılarak elde edilmiştir.

Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Araştırma konusuna kaynak olabilecek tüm dökümanlar gözden geçirilmiş ve konuya ilişkin veriler toplanmıştır. D. B. Kabalevski' nin müzik eğitimine katkısı ve eğitim felsefesi incelenmiş ve bu felsefenin Türkiye' deki eğitim sisteminde uygulanabilmesine yönelik çözüm önerileri sunulmuştur.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, araştırma problemin çözümü için toplanan verilerin, yöntem bölümünde açıklanan tekniklerle çözümlenmesi sonucunda elde edilen bulgularla, bu bulgulara ilişkin yorumlar yer almaktadır.

Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın alt problemi, “Besteci ve Eğitimci D. B. Kabalevski’ nin müzik eğitimine yapmış olduğu katkılar nelerdir?” biçiminde düzenlenmişti. Bu alt probleme yanıt bulmak amacıyla, Kabalevski’ nin yazmış olduğu kaynak kitap, Kabalevskiy hakkında yazılan makaleler ve İSME bildirileri incelenerek, Kabalevski’ nin müzik eğitimine olan katkısı hakkında bilgiler edinilmiş, bu bilgiler, anılan alt probleme yanıt olabilecek şekilde düzenlenmiştir.

3. Eğitim Olarak D. B. Kabalevskiy

3.1. Kabalevski’ nin Eğitim Felsefesi

Kabalevski’ nin eğitim ve müzik felsefesi tüm hayatı boyunca geliştirmiş olduğu bir dizi fikirlerin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Kabalevski’ nin felsefesinin temelinde, müziğin ve sanatın tüm çocuklar ve genel olarak tüm insanlar için ulaşılabilir olması gerektiği inancı yatmaktadır. Kabalevski’ nin inancına göre, çocuklara mümkün olduğu kadar sanatla iç içe olma fırsatı verilmelidir. Çocuklar için yaptığı bestelerde ve yazılarında, sürekli olarak ulaşılabilir olmayı hedeflemiştir. Kabalevski’ nin öğretileri, çocukların ve gençlerin yaratıcılıklarını geliştirecek ve beste yapmalarını sağlayacak niteliktedir (Forrest, 2004b).

Müzik, bir çocuğun, bir bireyin veya grubun kişisel ve sosyal kimliklerini ortaya koymaktadır

(<http://www.routledgeny.com/textbooks/worldmusic/resources/Assignments/Identity2005.doc>). Kabalevskiy de, çocuk yaşlarında olduğu gibi, ilerleyen yaşlarında da her zaman, içindeki müzik sevgisini açığa vurarak besteler yapmaya devam etmiş ve bu yöndeki kişisel ve sosyal gelişimini sürdürmüştür. Çocukların ve gençlerin eğitimi, Kabalevski' ye göre oldukça önemliydi ve bu, yaptığı çalışmalarda da büyük bir yer tutmuştur. Çocukların ve gençlerin, kim olduklarını müzik yoluyla keşfetmek ve bunu açığa çıkarmak, Kabalevski' nin her zaman ilgisini çekmiştir.

Kabalevski' nin, çocuklar için yazdığı besteler ve yazıları, ortak bir felsefeye sahip olmuştur ve yaptığı görüşmelerin çoğunda, şu yorumu tekrarlamıştır: “Birileri, ünlü yazar Maksim Gorki' ye , “çocuk kitapları nasıl yazılmalı?” diye sorduğunda, Maksim Gorkiy, şöyle yanıtlamıştır; “aynı yetişkinler için yazıldığı gibi, ama daha iyi yazılmalı”” (Kabalevsky, 1988: 120).

Kabalevskiy, Maksim Gorki' yi şu sözleriyle desteklemektedir: “Bu yanıt, çocuklar için yapılan müziğe de uyarlanabilir. Maksim Gorkiy, sözünde tamamen haklıdır, ama benim görüşüme göre, şu sözleri de eklemek gerekir; çocuklar için iyi parçalar yazabilmek için yetişkinler için de iyi parçalar yazabilmek gerekir” (Kabalevsky, 1988: 148).

Kabalevskiy, müzik eğitimiyle çok yakından ilgilenmiştir. Kabalevski' nin hayatı boyunca kompozisyon ve öğretim dünyası dengede kalmıştır. Yaşamı süresince her zaman üretken bir besteci olmasına karşın, en verimli olduğu dönemler 1930' lu ve 1940' lı yıllar olmuştur. Bir öğretmen olarak, bireysel müzisyenleri geliştirmesiyle olduğu kadar, herkes için müzik eğitiminin farklı yönleriyle de ilgilenmiştir. Hayatının büyük bir bölümünü, yaygın müzik eğitimine herkesin ulaşabileceği koşulların sağlanması için proje geliştirmeye adanmıştır. Bu çalışmalarının sonucunda, gençlerin müzik gerçeğini anlaması için ikinci bölümde bahsi geçen “Müzik Neyi Anlatır” (1965) ve “Üç Balinanın Hikayesi ve Diğer Şeyler” (1970) adlı kitapları yazmıştır.

Kabalevskiy, zamanının önde gelen isimlerindendi ve disiplininin çekirdek bilgisiyle ilgilenmişti. Aslında müzik eğitimi geliştirme hırasının temelinde bu çekirdek bilginin sonraki kuşaklara uygun olarak aktarılmayacağı inancı vardır. Bundan dolayı bakış açısı, müziğin farklı yönlerini, İSME bağlamında farklı dünya seslerine geçebilmeyi içermektedir.

Kabalevskiy, 1961 yılında, altmış ülkenin üstünde gerçekleştirilmiş olan, üyelerle birlikte, müzik eğitim dünyasını en üst düzeyde tutan ve destekleyen bir organizasyon olan İSME (Uluslararası Müzik Eğitimi Derneği)' ye, yönetici meclis üyesi olarak seçildi. 1964 yılında Sovyet Besteciler Birliği üyelerine, İSME' ye üye olmaları için yol göstermiştir. On yıl boyunca, Kabalevskiy, dünyadaki bütün İSME konferanslarında en önemli isim olmuştur. Bu konferanslar, Kabalevski' nin, tüm dünya çocuklarının ve gençlerinin müzik eğitimi için düşüncelerini ve hedeflerini anlattığı konferanslardı (Forrest, 2004b).

Kabalevskiy gibi bir besteci ve eğitimci olan Zoltan Kodaly da (1882-1967) İSME' nin “Yaşam Boyu Onursal Başkanlığı” na getirilmiştir. İkisi de, kendi dönemlerinde İSME' nin ses dünyalarının şekillendirilmesine yardımcı olmuşlardır. Hizmetleri geleceğin eğitim, müzik, sosyal ve siyasal alanlarda sınırların aşılması için silinmesi imkansız izler bırakmıştır. Kabalevskiy ve Kodaly' ın çalışmalarına İSME, eğitimsel, felsefi ve müziksel katkılar sağlamıştır. Her ikisi de çocukların ve gençlerin eğitimine yönelik kendilerini adanmıştır (Barret ve diğerleri).

1963 yılında, Tokyo' daki İSME konferansında Kabalevskiy, bir besteci ve eğitimci olarak şunu vurgulamıştır:

“Çocukların, müziğin (diğer sanat dallarında olduğu gibi) bir eğlence değil, insanların hayatlarının önemli bir parçası, hatta hayatın ta kendisi olduğunu açıkça anlamalarını ve hissetmelerini sağlayarak, çocukların manevi dünyalarına katkıda bulunmalı” (Kabalevsky, 1988: 21).

Çocuklar için yaptığı müzikte, besteci olarak rolünü şöyle anlatmıştır:

“Biz besteciler, bizim müziğimizin, dolu ve uyumlu bir gelişmeye doğru çocuklara yardım ettiğini garanti etmek için her gayreti sarf ediyor olacağız, çocukların müziği sevmeleri ve anlamaları için onlara doğru müziği sunmalıyız. Çocukların doğru, iyi ve akıllı birer insan olmaları için mümkün olan her şeyi sanat yoluyla onlara sunmalıyız” (Kabalevsky, 1988: 122).

Kabalevski’ nin bu sözlerinde, bir besteci, bir sanatçı ve bir eğitimci olarak çocuklara verdiği önemi görmekteyiz. Bunun ardında, her zaman çocuklara olan sevgisi ve inancı yatmaktaydı.

İSME’ nin 1970 yılında Moskova’ da, Kabalevski’ nin başkanlığında gerçekleştirdiği kongrede, Kabalevskiy şu bildiriye sunmuştur: “Çağımız, büyük toplumsal devrimlerin ve aynı oranda karşı oluşumların yaşandığı bir çağ. İnsanlar yaşam içinde toplumsal, politik ve ideolojik sorunlarla karşı karşıya geldiğinde, dar bir profesyonellik içinde sıkışıp kalmayla, ideolojinin özgürce düşünme seçenekleri arasındaki ayırım daha da belirginleşiyor. Bu gerçek, uzun süredir pedagoji ve eğitimin bir çok dalınca kabul edilmektedir. Bugün, konunun müzik eğitimiyle ilişkisini konuşacağız.

Biz Sovyet müzik eğitimcileri için müzik eğitiminin kuram ve pratiği, kültürümüzden ayrı düşünülemez parçalardır. Geçmişteki gelişmeleri ve değerli yaratıcı fikirleri özümsemenin yanı sıra, Sovyet pedagojisi devrim çağıımıza uygun yeni yönelimler ve düşünceler getirmektedir.

Şu anda ülkemizde var olan müzik eğitimindeki farklı kuram ve yöntemlerden söz etmeyeceğim. Bu tür kuram ve yöntemler 50 yıllık Sovyet tarihi boyunca filizlendiler ve geliştiler. Farklı pedagojik yönleri, bireysel eğilim ve özelliklerini ortaya çıkardılar. Bunların, bildirinin konusu dışında olduğunu vurgulamak istiyorum. Dikkatinizi çekmek istediğim nokta müzik eğitimindeki bu farklı yöntemlerin gelişine zemin hazırlayan ideolojik ilkelerdir.

Yaklaşık 80 yıl önce, Rusya’ daki müzik eğitiminin geleceği konusundaki düşüncelerini öğrenmek isteyen bir eleştirmene, Çaykovskiy şu yanıtı vermiş: “Tüm büyük kentlerin yanı sıra kasaba ve köylerde de okullar kurulmalı. Bu okulların amacı konservatuvarlara öğrenci yetiştirmek olmalı. Koro yaygınlaştırılmalı ve özellikle ilkokullarda zorunlu tutulmalı”.

- “Tüm bu söyledikleriniz yalnızca özel çabalarla gerçekleştirilebilir mi? ” sorusuna da şu yanıtı vermiş besteci:

“Çok güç. Rus sanatının tüm dallarında gerekli olan en büyük desteği devlet verebilir. Çünkü, bu sorumluluğu üstlenebilecek para, dayanıklılık ve güç yalnızca devlette bulunmaktadır”.

Çaykovski’ nin bu dileği, ancak Ekim Devrimi’ nden sonra gerçekleşebilmiş. Bunun nedeni genç Sovyet yönetiminin 300 yıllık Romanov’ lardan daha güçlü, dayanıklı ve zengin olması değildir elbette. Sovyet halkının bu dönemlerde içinde bulunduğu korkunç koşulları hepimiz biliyoruz.

Gördüğümüz gibi, bunun yalnızca dayanıklılık, para ve güç işi olmadığı ortada. Kitle eğitimini (müzik eğitimi de içinde) organize etmek isteyen bir hükümetin önünde tek bir seçenek var; halkın beğenisini göz önünde bulundurmak ve halkın hükümeti olmak.

Hepimizin saygısını kazanmış büyük besteci ve öğretici Zoltan Kodaly’ yi anımsayın. Tüm yaşamı boyunca ülkesindeki kitle eğitimi için uğraş verdi, ama aradığı ortamı ancak Macaristan’ ın1945 yılında özgürlüğünü kazanmasıyla buldu.

Gelin şimdi de dünyanın belli başlı ülkelerinden kimilerinin müzik eğitimi konumuna göz atalım: Çaykovski’ nin sözünü ettiği özelliklere sahip, ama gözünü ve kulağını halkın beğenisi ve ilgisine kapayan ülkelere. Buradaki öğreticiler, kitle eğitiminin hala yalnızca düşünüyü kurmakta.

1918 yılında, yani genç ülkemizin dış baskılar, karşı-devrim, açlık, soğuk, ekonomik güçlükler ve salgın hastalıklarla boğuştuğu bir dönemde, Sovyet yönetimi kültür, bilim ve sanatın birincil derecede önem taşıdığına ilişkin bir dizi kanuna imza attı. Bu kanunlar profesyonel müzik eğitiminin yanı sıra genel müzik eğitiminde de geçerliydi. Eğitimin ilk kademesinden başlayarak müzik ve güzel sanatlar eğitimi zorunlu kılındı. Başarılı olduğumuz kuşku götürmez, ancak 2. Dünya Savaşı tüm yaşamda olduğu gibi, bu uğraşımızda da kayıplar verdirdi. Ne yazık ki, kayıplar oldukça büyüktü ve savaş sonrası işe neredeyse sıfırdan başlamak zorunda kaldık. Günümüz Sovyetler Birliği'nde gerekli gereçle donanmış yarım milyona yakın ortaokul, bu işe gönül vermiş yetenekli öğretmenleriyle gerçekten büyük iş başarmaktadır.

Çoğu ülkede öğretmenler, müzik eğitiminin tüm çocuklara mı yoksa yalnızca yeteneği olanlara mı verilmesini tartışır. Sovyet pedagoglarının buna yanıtı şudur: Müzik, profesyonel anlamda elbette temel düzeyde yeteneği olanlara ya da müziğe karşı aşırı tutkun olanlara verilir, ama genel müzik eğitimi ayırım yapmaksızın tüm çocukları kapsar.

Bir anne, 7 yaşındaki kızını müzik öğretmenine getirerek sorar:

“Kızımın müzik dersi alması konusunda ne düşünüyorsunuz acaba? Yeteneği olup olmadığını bilemiyorum”.

Öğretmen bu soruyu başka bir soruyla yanıtlar:

“Bu soruyu, kızınızın bu konulara yeteneği olup olmadığını fen, coğrafya ve tarih öğretmenlerine de sordunuz mu? Gördüğünüz gibi, belki de hiçbir zaman tarihçi ya da fizikçi olmayacak olan kızınızın bu konularda öğrenim görmesini yadırgamıyorsunuz. Peki öyleyse neden müzik için soruyorsunuz? İnsan dehasının yarattığı en harika şey, onsuz hiç birimizin, ne bir tarihçinin, ne de fizikçinin yapamayacağı müzik için!”

Ne bilge bir öğretmen! Herkesin üzerinde tartıştığı bir sorunu basit ve ustaca çözmüş.

Müziğin okul eğitimi içinde yeri ne olmalı? Bir ders konusu olarak mı alınmalı, yoksa temel eğitim şeklinde mi düşünülmesi? Bu konu bugün bile dünyanın her tarafında tartışılmakta. Bu soru özellikle 1920li yıllarda Sovyet pedagoglarını da epeyce meşgul etmiş. uzun tartışmalar ve incelemeler sonucu uzmanlarımız oy birliğiyle Sovyet pedagojik ilkelerin materyalist felsefe üzerinde geliştirilmesine karar vermiş.

“Eğer müziğe okulda ele alınması gereken bir konu olarak yaklaşırsa” der besteci ve müzikolog B. V. Asafyev, o zaman şu soru sorulabilir: “Müzik bir sanattır; insanın yarattığı bir fenomen. Öğretilir ya da öğrenilebilir bir disiplin değil”.

Müzik eğitimi alanında değerli çalışmaları olan Prof. N. K. Bryusova da bu konuda şu kısa ve net açıklamayı yapar:

“Okullarda sanat eğitimi temel eğitim şeklinde olmalı”.

Görüşleri günümüze değin değerinden hiçbir şey yitirmeyen, Rus devriminden sonra kendini halk eğitimi ve gençlik sorunlarına adayan, N. K. Krupskaya da şunları söylemiş:

“Sanat konusunda duygu ve düşüncelerini daha rahat algılayabilmesi, daha rahat düşünebilmesi ve duyabilmesi için çocuğa yardımcı olmalı. Bu bildiklerini başkalarına aktarabilmesi ve yakın ilişkiler kurabilmesi için yardımcı olmalı. Arkadaşlarıyla birlikte büyüyen ve yeni yaşama hazırlanan çocuk, tüm yaşamı boyunca anacağı deneyimlerle dolu olacaktır”.

Bu, Sovyet eğitimcilerinin müziğin (daha geniş anlamda estetiğin) okullardaki genel eğitim içindeki rolü sorununa yönelik düşüncesidir. Peki bu bizim müzik kuramı ve tarihi üzerinde çalışma ve seslendirmeyi reddettiğimizi mi göstermekte? Kesinlikle hayır. Bir çok çocuk ve genç değişik çalgılar çalmakta, koroda söylemekte, orkestra ya da çeşitli çalgı topluluklarında yer almakta. Çocuklar yeterli müzik bilgileriyle donanmakta. Çoğu öğretmen müfredat programlarında yer alan müzik konularının genişletilmesini istemekte ve gençlerin günümüz programlarında yer alan konulardan çok daha fazla ve güç olanlarının üstesinden

gelebileceğini savunmakta. Biz hala aynı şeyi savunuyoruz. Okullardaki müzik eğitiminin ana amacı; çocuğa müzik zevki aşılama ve iç dünyasında müziğe yer vermesini sağlama olmalı.

Çocukların ve gençlerin müzik eğitiminde karşılaşılan ve bugün neredeyse her ülkedeki eğitimcilerin üzerinde durduğu sorunlardan biri de hafif müzik (pop)-eğlence müziği ve bu müziklerin genç kuşakların yaşamındaki yeridir. Sorunu çözenin yolları nelerdir ve Sovyet pedagogları konuya nasıl yaklaşmaktadır? Her şeyden önce gençlerin bu müziklere duyduğu ilginin son derece doğal olduğunu belirtmeliyim. Çok büyük bir sorun olarak gördüğüm dans müziğini de sayıyorum...Müzik bir tutkuyu, güçlü bir duyguyu içerdiği gibi önemsiz bir eğlence aracı da olabilir. İlkinde müziğin taşıdığı düşünce ve duyguların çok derin olması gerekir oysa eğlence müziğinin böyle bir işlevi, derdi yoktur, olsa olsa “duyguları gıdıklayabilir”. Bach, Mozart, Beethoven ve Çaykovski’ nin olağanüstü yapıtlarının modaya uyma gibi bir kaygısı söz konusu değildir, çağlar boyu yaşarlar. Oysa eğlence müziği modaya bağımlıdır. Türün en başarılı olarak nitelendirdiğimiz örneklerinin yaşamı bir iki yıla, diğerlerinin ise aylarla sınırlıdır. Bir iki haftada ömrünü dolduran parçaların sayısı da azımsanmayacak düzeydedir. Eğlence, yalnızca eğlence. Sanatsal beceri, ustalık, yaratıcılık; hepsi unutulmuş. Varsa yoksa eğlence, daha da geçer akçe, çok daha fazla eğlence. Kuşkusuz her insanın eğlenmeye gereksinimi var. Ancak bu pop müziğe yöneldiğinde karşımıza bir duvar, aşılması olanaksız bir ırmak çıkar. Diğer yanda ise estetik değerlere sahip, deha ürünü gerçek sanat yer almaktadır.

Pop müzik, ancak gençlerin kafasını karıştırdığı zaman müzik eğitimimize darbe vurabilir. Oysa bizim öğrencilerimiz müzik derslerinde yerel sanatı, geçmişteki ve günümüzdeki büyük ustaların yapıtlarını tanıyorlar. Arta kalan zamanlarında ise bayağı, zevksiz ve ahlaksız örneklerin bolca yer aldığı müziklere yer veren sinema, televizyon ve radyonun olumsuz etkileri anlatılıyor kendilerine. Bunlar bizim koruyucu zırhımız. Yağmurlu bir havada yağmurluğunuz ya da şemsiyeniz olmadan ıslanmamaya çalışmanız anlamsız.

Ünlü bir Amerikalı pedagog, yakınlarda şöyle bir laf etmiş: “Bach, Beethoven, Brahms, hepsini bırak, rock yapmaya bak”.

Eğer bu bir ironiyse yalnızca bunun için üzölmeye razıyım, ama korkarım bu sözlerinde son derece ciddi. Böyle durumlarda estetiğın temel ilkelerine daha sıkıca sarılıyoruz: “Sanat, toplumla birlikte yükselir, onun yüksek düşünceleri, toplumsal ve politik yaşamıyla birlikte”.

Biz gençlerimize güveniyoruz. Onların ne denli ahlaklı ve estetik sahibi olduklarını, ideolojik potansiyellerini ve eğlence müziğı tuzağına hiçbir zaman düşmeyeceklerini biliyoruz. Ancak bu tehlikeye de gözümüzü kapamıyoruz. Tüm sanatlarımızda olduğu gibi, enerjik ve içten duygular taşıyan müziğimizin, gençliğı günümüz sorunlarından uzaklaştırma gibi bir misyonu yoktur. Tam tersine onları bu konularda bilgilendirme ve yüreklendirme amacı taşır.

Sovyet gençliğinin en gözde şarkılarını şöyle sıralayabilirim: Pahmutova’ nın “Atılgan Gençliğın Şarkısı”, Muradeli’ nin yeni savaşlar ve yeni ölüm kamplarının olmaması için tüm dünya insanlarına seslenen “Buhenwald Çanları”, Ostrovski’ nin “Bırakın Güneş Işıldasın” ve Novikov’ un tüm dünya gençliğinin birliğini işleyen “Demokratik Gençliğın Şarkısı”. Çocukların en sevdiğı şarkılar arasında da Prokofyev’ in “Barış İstiyoruz” ve Dunayevski’ nin “Uçun Barış Güvercinleri” ni sayabilirim. Çocuklarımızın benim “Sabah, Bahar ve Barış Şarkısı” ile faşizme karşı mücadelede yitirdiğımız insanlar için yazdığım “Requiem” den parçalar söylemesi de beni oldukça mutlu ediyor.

Evet, müziğın bir sanat olarak paha biçilemez değerini biliyoruz, aynı zamanda onun bir silah olarak da gücünün farkındayız. Polonya’ nın büyük sanatçısı Yan Mateyko’ nun dediğı gibi; “Sanat, bizim için bir silahtır. Vatanımıza duyduğumuz bağlılıktan hiçbir zaman ayrı düşünemeyeceğımız bir silah”.

Yakınlarda Moskova’ da değerli başkanımız Frank Callaway’ le (İSME Başkanı) yapılan bir söyleşi yayımlandı. Callaway, Sovyet eğitimcilerine şu sözleri söylüyordu:

“Dünyanın birçok ülkesinde dinleti veren değerli sanatçılarınızı tanıma fırsatı bulduk. Bu başarıyı ve müzik eğitiminizi nasıl organize ettiğinizi görmek için bu kez biz sizi ziyarete geldik”.

Umuyorum dünyanın dört bir yanından gelen delegeler, bu konudaki sorularına bildirimlerimiz, dinleti veren gençlik ve çocuk topluluklarımızla birlikte, eğitimcilerimiz, bestecilerimiz ve seslendiricilerimizle konuşarak yanıt bulabilirler. Yine umuyorum bildirim, müzik politikamız hakkında sizleri aydınlatmıştır. Kitle müzik eğitiminde çok önem verdiğimiz ideolojik temel, meslek eğitiminde de aynen geçerlidir. Gerek profesyonel seslendiricilerimiz, gerekse müzikseverlerimiz için ideoloji ve estetik görüş birliği bir manifesto niteliği taşır. Halkın müzik kültürünün düzeyini yükseltmeye çalışmamızın nedeni budur. Lenin’ in “sanatın, halkın malı olması gerektiği düşüncesi”, çıkış noktası olmuştur” (Kutluk, 1997: 44-50).

Anlaşılan Sovyetler Birliği’ ndeki eğitim sisteminin oluşması kolay olmamış ve ideolojik ilkeler doğrultusunda yolundan ayrılmayıp bugünkü başarısına ulaşmıştır. 1918 yılında ülkenin zorluklarla mücadelesi sırasında Sovyet yönetiminin kültür, bilim ve sanatı her şeyin önünde tutarak aldığı kararlar, Sovyet halkının geleceği için almış olduğu çok değerli kararlardır. Özellikle eğitimin ilk kademesinden başlayarak müzik ve güzel sanatlar eğitiminin zorunluluğu, eğitime ve eğitimin ayrılmaz parçaları olan kültür, bilim ve sanata verilen değeri göstermektedir. Sovyet Hükümetinin bu konudaki başarısı övgüye değer.

Kabalevskiy, gençlerin pop müziğe olan ilgisini kültürel tehlike olarak görmesinin yanı sıra, okullarda verilen müzik eğitimini bu müziğe karşı koruyucu kalkan olarak görmesi, ayrıca önemli bir konudur. Türkiye’ de de gençlerin kirlenmiş olan müziğe karşı ilgisi, içinde kültürel tehlikeyi barındırmaktadır. (Türkiye’ deki müzik eğitimi konusu, öneriler bölümünde ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır).

Öğretmenlerin de o günkü müfredat programlarıyla yetinmeyip, müfredatta yer alan müzik konularının genişletilmesini isteyip, gençlerin güç olan konuların üstesinden gelebileceğine inanması da gençlerin gelişmesine olanak tanımıştır. Kabalevski’ nin “okullardaki müzik eğitiminin amacı; çocuğa müzik zevki aşılama ve iç dünyasında müziğe yer vermesini sağlama olmalı” sözü ve bir annenin kızını müzik öğretmenine götürerek sorduğu soru ve aldığı yanıt, müziğin yaşamın her alanında var olacağını, müziksiz bir yaşamın olamayacağını, ayrıca müzik eğitime verilen önemi vurgulamaktadır.

Sovyet Besteciler Birliği’ nin eski başkanı olan Boris Dimentman, Kabalevski’ nin, evrensel müzik eğitmeni olarak katkılarını şu sözleriyle vurgulamaktadır:

“Kabalevski’ nin felsefesi, yalnızca çok şeyi bilmek değil, bildiklerini, başkalarının da bilmesini sağlamaktı; bir çok bilgiyi öğrenmiş olmak için değil, bunları uygulamaya geçirmek için öğrenirdi. Yalnızca beste yapmazdı, genç bestecilere öğretmenlik de yapardı. Yalnızca, çocuklar için müzik yapmazdı, diğer bestecilere, bu alanda nasıl gerçek başarıya ulaşacaklarını anlatırdı (Kabalevsky, 1988: 41).

Kabalevskiy, çocukların, müziği sevmelerine ve anlamalarına yardımcı olacak iki kaynak hazırlamıştır, birincisi;

“Müzik Neyi Anlatır” (O çyom govorit muzyka) (1965) Bu kitabın, “çocuklarla müzik hakkında konuşma” adı altında altı kaseti vardır. Bu kasetler şöyledir:

1. Üç balina ile tanışma
2. İnsanlarla konuşmada müziğin ilişkisi
3. Müzik, sanatçıların yaptığı gibi, fikirleri ifade edebilir mi?
4. Sergey Prokofyev’ in müziği
5. Sergey Prokofyev’ in “Petya ve Kurt” eseri üzerine konuşma
6. Sergey Prokofyev’ in “Petya ve Kurt” performansı

Sonuç

Bu konuşmalar genç dinleyicilere yönelik konuşmalardı. Bu dinleyiciler, Kabalevski' nin, şarkı, dans ve marş ile ilgili düşüncelerinin farkında olan dinleyicilerdi. Müzik hakkındaki konuşmaları için basit örnekler ve aynı zamanda geniş bir klasik müzik repertuarı örnekleri kullandı. Konuşmalar ve hikayeler, dinleyicilere uygun olarak seçildi. Öncü olan komünist gençlik hareketinin orta tabakası, baştan sona bahsedildi. Kabalevski' nin de sıklıkla katıldığı “Artek” öncü kampına özel bir önem verildi. Kabalevskiy, bu kampta çocuklarla vakit geçirir, müzik ve yaşam hakkında konuşurdu (Forrest, 1996a: 171, 172).

Konuşmanın başlangıcında izleyicilere samimi davranıyordu. Bu konuşmalarda, Kabalevskiy, üç balinanın efsanesini, şarkı, dans ve marşın müzikteki yerini tartışmaya açtı. Diyaloglardan anlaşıldığı üzere Kabalevski' nin dinleyicileri, efsane olarak adlandırdığı üç balina ve müzik arasındaki yakınlığın farkındaydı. Kabalevski' ye göre, bu üç form sadece sanatın bir parçası değil, aynı zamanda günlük yaşamın da bir parçasıydı:

“Ben sizinle okulda ya da başka yerlerde dans ederken, sanatsal formdan hiç bahsediyor muyum? Hayır, biz sadece eğleniyoruz. Fakat bu eğlence, zaten içinde sanatı barındırıyor. Aslında hepimiz, şarkı, dans ve marş ile yaşadık, her insanın yaşamının bir parçası olan bu üç form, biz farkında olmadan çoktan hayatımıza girmişti bile. Müziği sevdiğimizden dolayı, sadece bunları sınıflandıramadık” (Forrest, 1996a: 173).

Kabalevskiy, bu üç formu, çocukların bütün dünya müziklerini anlayabilmeleri için bir köprü olarak görüyordu. Altı kayıt süresince, dinleyicilere, geniş bir müzik yelpazesi sundu, bunlardan bazılarının kayıtlarını dinletti, bazılarını da piyanoda çaldı. Bu örnekler konuşmalarının odak noktasıydı. Birinci kaydın sonunda yapmış olduğu yorumlardan biri şuydu; “müzik bestecinin ne düşündüğünü ve ne yapmak istediğini açıkça ortaya koyar” (Forrest, 1996a: 174).

İkinci kayıta, şarkı, dans ve marş hakkında konuşmaya devam ediliyor. Bununla beraber konuşma ile müzik arasındaki ilişkiye odaklanmıştır ki, ikisi de iletişim ile ilgilidir. Çocuklar için yapmaya çalıştığı piyano müziğinde, anlatmak

istediği konunun, net ve belirgin bir şekilde anlaşılabilmesi için çaba sarf etmiştir (Forrest, 1996a: 171, 172).

Üçüncü kaydın konusu şuydu; resim yaparak bir konuyu resmedebiliriz, peki bunu müzikte nasıl yapabiliriz? Bunun için önceki konuştuklarımıza dönmek gerekir. Bir takım sorular sorarak herkesi şaşırttı:

1. Besteci, görsel sanatçıların ifade ettiklerini ifade edebilir mi?
2. Resim ile ifade edilen şeyler, müzikle de ifade edilebilir mi?
3. Besteci, kişilerin düşüncelerini ve hislerini müziğe dönüştürebilir mi?

Kabalevskiy, bu soruları kapsayan bir takım örnekler sundu; Berlioz' un "Fantastik Senfoni" si, Prokofyev' in "Petya ve Kurt" u ve Rimskiy-Korsakov' un "1001 Arap Geceleri" ve ekledi:

"Ressam, ne görüyorsa onu resmeder, besteci ne duyuyorsa onu anlatır müziğinde, bu iki sanat dalını birbirinden ayıran tek fark budur" (Forrest, 1996a: 175, 176).

Dördüncü kayıta, Sergey Prokofyev ve onun müziğinden bahsediliyordu. Kabalevskiy, Prokofyev' i üç ifade ile anlattı:

- Prokofyev, sadece büyük Sovyet bestecilerinden biri değil, O, aynı zamanda çağımızın en büyük bestecilerinden biridir,
- Prokofyev, çocuklar ve gençler için çok sayıda müzik yapmıştır.
- Prokofyev, çağdaş bir bestecidir.

Prokofyev, çocukları çok sevdiğinden dolayı, çocuklar için hatta gençler için de besteler yaptı. Bütün dünya çocuklarını, diğer bestecilerden daha iyi tanıyordu. Kabalevskiy, çocuklara, Prokofyev' in müziğinden geniş bir yelpaze sundu. Dinletilen eserlerin sırası şöyleydi; "Çirkin Ördek, "Sindrella", "Taş Çiçeğin Hikayesi, "Yedi Joker", "Üç Portakala Aşk", "Yaşlı Büyük Annenin Hikayeleri",

“Petya ve Kurt”, “Kış Ateşi”, birinci senfoni, yedinci senfoni, “Romeo ve Juliet”, “Savaş ve Barış”, “Semyon Kotko”. Kabalevskiy, “Üç Balina” yı Prokofyev’ in müziğinde şöyle anlattı:

“Bu üç form, sadece müzik için önemli formlar değildir, asıl olarak, müziğin dünyasına giriş yapabilmek ve müziği tanıyıp anlayabilmek için köprü görevindedir. Biz burada bundan bahsediyoruz. Prokofyev’ in müziğinin dünyasına giriş yapabilmek için, henüz, bu köprüden karşıya geçiyoruz ve köprünün bizi nereye götüreceğini izliyoruz”. Prokofyev’ in eserlerinden verdiği dans, şarkı ve marş örnekleriyle devam etti (Forrest, 1996a: 176, 177).

Kabalevskiy, dördüncü kayıta Prokofyev’ e geniş olarak yer vermesine rağmen, beşinci kayıta tamamen “Petya ve Kurt” a yer vermiştir. Bu eser, müziğe giriş yapmak için fevkalade bir eserdir. Fantastik konusu olan, bu eserde, iki farklı dünyadan olan iki ana karakter bir araya getirilmiştir. Birinde, gerçek bir insan, diğerinde ise insanlar gibi konuşan ve şarkı söyleyen kuşlar, ördekler, kediler ve kurt vardır. Bu, Prokofyev’ in harika bir fikriydi, çocukların sadece dinlemeleri için değil, onları senfonik müziğin içine çekmek için çok önemliydi. Prokofyev, çocuklara senfonik orkestranın ne olduğunu öğretmek istedi, fakat bunu bir ders olarak değil de yaşamın bir parçası, bir eğlence olarak gösterdi (Forrest, 1996a: 177, 178).

Kabalevskiy, Petya ve Kurt eserinin müziğini izleyenlere tanıttı. İlk olarak, eserdeki çeşitli temaları, piyanoda çalarak örneklendirdi ve sonra da orkestral pasajlarını sundu.

Altıncı kayıt, Petya ve Kurt eserinin orkestral kaydının tamamına ayrılmıştır. “Sabahın erken saatlerinde, Petya, kapıyı açtı ve büyük, yeşil bir bahçeye doğru yola koyuldu...”

Orkestra, parçayı çaldıktan sonra, Kabalevskiy, konuşmaların içeriğini kısaca anlatarak, şu soruyu sordu; “müzik bize ne anlattı?” Şarkının, dansın ve marşın büyük bir kısmını tekrarladı ve ekledi; “ben, size şarkı, dans ve marş yoluyla müziğin

diğer alanlarına (opera, senfoni, oratoryo...) giriş yapmanın ne kadar kolay olacağını göstermek istedim.”

Kabalevskiy, finalde yapmış olduğu, “kişilerin düşüncelerini ve duygularını ifade etmekte müziğin önemi” konulu söyleşiyi çok önemsiyordu:

“Müzikten bahsederken, anlamamız, hatırlamamız ve hissetmemiz gereken şey, müziğin her şeyden önce, insanoğlunun ruhsal dünyasını ortaya koymasıdır. Fakat bu tek bir kişinin düşünce ve hislerini değil, genel olarak tüm insanlığın düşünce ve hislerini ifade ettiği için güçlü bir araçtır.”

Kabalevskiy, bu kayıtları şu ifadeleriyle sonlandırdı:

“Bizim için, dinlemesi çok zevkli olan ve müzik hakkında çok şey öğrendiğimiz dinletin sonuna gelmiş bulunuyoruz. Şundan eminiz ki; en karışık müzikler bile, dikkatlice ve eğlenerek dinlendiği takdirde, herkes tarafından artık ayırt edilebilir (opera yada senfoni). Buraya gelen her biriniz, müziği seviyor ve müzikle ilgileniyorsunuz. Hadi, bu ilgiyi güçlendirelim ve müziğin derinliklerine dalalım...Bu güzel geçen müzik keyfinden sonra, siz, sevgili çocuklara, tüm kalbimle başarılar diliyorum”.

Bu duygular, Kabalevski’ nin hayatı boyunca düşündüklerine ve yaptıklarına yansımıştır. Bunlar, sonradan, “Üç Balinanın Hikayesi” nde vurgulanmıştır ve Kabalevski’ nin 1970 yılında geliştirmiş olduğu Sovyet Müzik Müfredatında yer almaktadır (Forrest, 1996a: 178-180).

İkinci kaynak ise; “Üç Balinanın Hikayesi ve Diğer Şeyler” isimli kitabıdır. Kabalevskiy, bu kitabı 1970 yılında yayınlamıştır. Kitap sonradan, Japonca, Almanca ve Macar diline çevrilip, yayınlanmıştır. Üç balinanın hikayesi, Kabalevski’ nin müzik ve müzik eğitiminin temellerini esas alan düşüncelerini anlatmaktadır. Bu kitap, günlük konuşma dilinde yazılmıştır ve dili akıcıdır. Kitap boyunca, yapmış olduğu müzikal çalışmalar düzenli bir şekilde referans olarak verilmiştir. Besteci ve dinleyiciler, kitabın odak noktası olmasına rağmen, bunun içine çalanları da katar ve

diyaloglarda üçlü bir bağ kurar. Burada, asıl önemli nokta dinlemedir. Bu kitap, Kabalevski' nin müzik eğitimi üzerine düşüncelerini destekleyen ilkeleri ifade etmekte ve felsefesinin uygulanabilirliğini göstermektedir. Bugün hatta, önümüzdeki yirmi beş yıl sonra bile güncelliğini koruyacaktır. Kitapta, Şubert (Schubert), Şopen (Chopin), Skryabin ve Yohan Ştraus (Johann Strauss)' un eserlerine yer verildi (Forrest, 1996a: 180).

Kabalevskiy, kitabın girişinde, bu kitabı yazmasındaki sebepleri açıklıyor. Bu cildi, çocuklara ve gençlere ithaf etmiştir ve müzik dinlemenin önemini vurgulamıştır. Amaç, genç öğrencilerin iyi birer dinleyici olmalarını sağlamaktır.

Kabalevskiy, müziğin sadece çocuklar için değil, tüm insanlık için bağlayıcı bir unsur olduğunu savunuyordu. Yazılarında her zaman eşitliği vurgulamıştır, aynı zamanda çocuklar tarafından anlaşılabilen ve çalınabilen besteler yapmıştır. Kabalevski' ye göre şarkı, dans ve marş müziğin vazgeçilmez formlarıydı. Çocukların, opera, bale, sonat ve senfoni gibi daha geniş formları anlayabilmeleri için, yaptığı müziği temel olarak üç basit forma indirgemıştır. Bu üç form ve uygulamaları, “Üç Balinanın Hikayesi ve Diğer Şeyler” adlı kitabında detaylı olarak incelenmiş ve Ona göre bunlar, çocuklar için en basit, rahat anlayabilecekleri ve uygulayabilecekleri formlardı (Forrest, 1996a: 139).

Kitabın birinci bölümünün başlığı şöyledir; “Müziği Destekleyen Nedir? İcat Edilen Balinalar ve Gerçek Balinalar”. Bu bölüm, genç izleyicilerin ihtiyacı olan, net düşünceleri açıklamak için gerekli olan efsaneleri ve öyküleri hayal ettirmesi için bir deneyimdi.

Şarkı:

Kabalevskiy, şarkıların halk şarkılarına bağlı olduğu görüşündeydi. Halk müziği üzerine yapılan çalışmalar, bestecilerin müziğini daha samimi gösterecek ve bu müzik dinleyicilere daha yakın gelecekti (Forrest, 1996a: 196). Ayrıca, besteleri halk yapıyor, besteciler de, o şarkıları sadece düzenliyorlardı (Forrest, 1996a: 197, 1972b:37).

Kabalevskiy de Zoltan Kodaly gibi, halk müziğinin müzik eğitimindeki önemini her zaman vurgulamaktaydı.

Kabalevskiy, halk müziğinin önemini vurgulamak için eserlerinde halk müziğini temel alan ünlü bestecileri örnek olarak göstermiştir. Bunlardan biri de Glinka' dır. Glinka, halk müziğinin bir ülkenin ruhunu yansıttığına inanıyordu. Ona göre, bir besteci nasıl düşünmesi, neler hissetmesi ve yaratıcılığını nasıl geliştirmesi gerektiğini kendi halkından öğrenmelidir.

Glinka da kendi müziğinde, daha önceden kimsenin yapamadığı şekilde kendi müziğinde Rus halkının düşüncelerini, duygularını ve yaratıcı ruhunu ortaya koymayı başarabilmiştir (Forrest, 1996a: 197, 1972b: 37).

Kabalevski' ye göre, Çaykovskiy halk müziğini senfonik eserlerde kullanan bir bestecedir. Çaykovski' nin 4. Senfonisinin finalinde kullandığı "Huş Ağacı" isimli halk şarkısı buna bir örnektir. Kabalevski' ye göre, bir halk müziği, iyi bir bestecinin ellerinde ustaca kullanılarak büyük bir senfonik esere dönüşebilir. (Forrest, 1996a: 197, 1972b: 40).

Kabalevski' ye göre; şarkı, insanlara, senfonik müzik ve oda müziğinin kapılarını açıyor ve bir köprü olarak onları operanın dünyasına götürüyordu (Forrest. 1996a: 198, 1972: 48).

Dans:

Kabalevskiy, konuşmasında, dansın müzikteki yeri hakkında şunları söylemiştir:

"Eğer biz, şarkıda olduğu gibi, dansı da aynı ışıkla görebilsek, dansın, çocuklar için yazılan en küçük piyano parçasından, en büyük senfonilere, operalara ve elbette bale de dahil olmak üzere, müzik alanında her kapıyı açacağını keşfedeceğiz" (Forrest, 1996a: 200, 1972b: 53). Dansın kökenine baktığımızda dansın halktan doğduğunu

söyleyebiliriz. Dansın, halkın duygularını ve düşüncelerini, kısacası ruhunu yansıttığını görebiliriz.

Kabalevskiy, daha sonra halk şarkısının anonim popüler kaynaklarına uyarak, dansın anonim popüler kaynaklarından bahsetmiştir. Ona göre dans, şarkıyla, onun müziği ve şiirsel güftesiyle birleştirildi. Ayrıca, dans, insanların yaşamlarının bütün görünüşlerini yansıttığı güzel halk dansı müziğiydi (Forrest, 1996a: 201, 1972b: 53).

Kabalevskiy, çocuklara, müzik sınıfının öneminden bahsetmiştir:

“Bu, çocukların müziğinin krallığıdır. Her kapının arkasında, sanat ve sıkı çalışma vardır. Bu sıkı çalışma, kendi sanatının formunda mutluluğu getirir, ama bir kişinin, üstlendiği herhangi bir vazife olarak çok ciddidir. Çocuklar, farklı enstrümanları çalmayı öğrenirler ve farklı müzikleri (halk, klasik ve çağdaş müzik) çalarlar. Genç müzisyenler için müzik, bütün ulusların ve bütün dönemlerin bestecileri tarafından oluşturuldu” (Forrest, 1996a: 201, 1972b:57).

Kabalevskiy, müziğin diğer sanat formlarıyla olan ilişkisini şu sözleriyle ifade etmiştir; “Sen, müziğin, bazen şiir, düzyazı, drama ve tiyatroyla bağlı olduğunu fark etmemiş olabilirsin. Müzik, bazen diğer sanat formlarıyla bir bütün olabilir. Fakat, her sanat formunun, müziğin herhangi bir türüne bağlı olmayan, kendine özgü bir yönü vardır ve bağımsız bir yaşam yaşar. Örneğin; sanatın bir çeşidi olan bale, müziksiz var olamaz. Bunun, bale sanat formunun bir yetersizliği olduğunu düşünme. Değil! Bu sadece, baleyi zenginleştiren bir özelliktir” (Forrest, 1996a: 206, 1972b:70).

Marş:

Marş, üç balina arasında en geniş yer tutandır. Kabalevskiy, piyano müziğinden iki örnek kullanarak, marşı anlatmıştı; biri, Mozart’ ın “Türk Marşı”, diğeri ise, Şopen’ in “Cenaze Marşı” dır. Her iki örnekte de marşın genel yapısı hakkında bilgi vererek hemen ardından bu marşların, bağımsız parçalar mı yoksa daha büyük bir eserin bir parçası mı olduğunu tartışmaya açtı. Daha sonra da Mozart’

ın alla turca' sının neden Türk Marşı olarak isimlendirdiğini irdeledi (Forrest, 1996a: 207, 208).

“Marş sözcüğü, bu müzik türünün karakterini çok açık bir şekilde ortaya koymaktadır: sabit, kalıcı bir melodi ve açık, net bir ritim. “Marş” sözcüğünün dinleyici kitlesi ve bu müzik türünü sevenler tarafından algılanması, bu müziğin karakterini ortaya koymaktan çok, müziğin nasıl yazıldığını (rondo formu) ifade eden “rondo” sözcüğüne oranla çok daha kolaydır” (Forrest, 1996a: 208).

Kabalevskiy şunu da ekledi; şarkı, dans ve marşın, formları, düşündürdükleri ve hissettirdikleri farklı olabilir. Kabalevskiy, marşın karakterine verdiği önemi şu sözleriyle ifade etmiştir (Forrest, 1996a: 209, 1972b:78).

“Günlük yaşamımızda, sokaklarda, meydanlarda ve hatta stadyumlarda duyduğumuz en yaygın basit marşlar bile, bir marşın, marş olabilmesi için gerekli, marşın, kendine has kuralları olmasına rağmen birbirlerinden farklılık gösterirler. Bu kurallar çok basittir: marşların kolayca söylenebilmesi için iki ya da dört zamanlı yazılır “bir , iki; sol, sağ” ve marşlar, her zaman melodilerden oluşmalı.”

Kabalevskiy, bu iki kitabında ve müzik kayıtlarında, felsefesinin, çocuklara ve öğretmenlere hitap edecek şekilde ortaya koymuştur, bunun yanı sıra, şarkı, dans ve marşın önemini vurgulamıştır. Bu iki kitap ve kayıtlar Sovyet Rusya' nın müzik müfredatı için çok önemlidir. Bu kitaplarda, öğretmenlerin model alabileceği ve sınıfta kolay uygulanabilecek pratik örnekler vardır. Bu örneklerde, yalnızca söylemek veya müzik notasyonu temel alınmamıştır, müzik eğitimi için asıl önemli olan ve temel alınan konu “dinlemek” olmuştur. Bu müfredat, 1970 yılında Müzik Eğitimi Laboratuvarı tarafından Kabalevskiy denetiminde geliştirilmiştir. Kabalevskiy, kendisini, Rus Federasyonu okullarının müzik müfredatını düzenlemeye adanmıştır.

3.2. Kabalevski' nin Eğitim Felsefesi ve Yeni Oluşturulan Müzik Müfredatı Üzerindeki Etkileri

Yeni bir müfredat oluşturma gerekliliği, o zamanın toplumsal ihtiyaçlarından kaynaklanıyordu, bu yüzden ki, hazırlanan yeni müzik müfredatı, tesadüfen ortaya çıkmayıp adım adım tamamlanabilmiştir.

Çarlık Rusyası' ndaki okullarda çok az çocuğa sistematik olarak müzik eğitimi verilmekteydi, bu eğitim ağırlıklı olarak dinsel öğelere dayanan ve kilise korusu çalışmaları içeren ahlaki bir eğitimdi. Devrimden önceki zamanın şartları bu şekildeydi. Peki genç Sovyet Devleti' nin, bu sosyo-kültürel sorunun çözümü ile ilgili yaklaşımı ne olacaktı?

Devrimi takip eden yıllarda müzik eğitiminin sosyalist sisteme uygun şekilde yapılandırılmaya çalışılması sistemin algılanmasında zorluklara yol açtı. İlk Sovyet okulları müfredatı 1918 yılında oluşturuldu. Bu müfredatta, müzik dersleri “ Şarkı Söylemek” adı altındaki bölümde inceleniyordu. Müfredatın müzik ile ilgili, her biri altı-on satırdan oluşan, altı alt bölüm başlığı bulunmaktaydı. İlk beş bölüm, ilköğretimin beş yılı için geliştirilmişken, altıncı bölüm daha üst sınıflardaki müzik derslerinin içeriğini oluşturmaktaydı.

Bu yeni müfredatın en önemli iki noktasından birincisi, okuldaki müzik derslerinin amacının, çocukların ruhsal dünyasının geliştirilmesine katkıda bulunmak olduğunu vurgulaması idi. Müfredattaki, müzik derslerinin amacını tanımlayan, dikkate değer şu önsöz daha açıklayıcı olabilir: “Müzik eğitiminin amacı, çocukların müzik aracılığı ile ruhsal dünyalarına ulaşabilmek ve onların, yaşamı, müzik olarak algılayabilmelerini sağlamaya yardımcı olmaktır”. Önemli olan ikinci nokta ise; derslerin içeriğinin açıkça tanımlanması idi: “okul çocuklarına müziği, dinlemeyi ve anlamayı öğretmek ve aynı zamanda onlara koro performansı kazandırabilmek”.

Asıl olarak da bu müfredat, devrim öncesindekilerden çok farklı olarak, müziği hayatın bir parçası olarak kabul etme eğilimindeydi (Kabalevsky, 1988: 10).

1918 yılında yapılan bu ilk müfredattan sonra, takip eden seneler içerisinde birtakım değişiklikler yapılması ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bu ihtiyaçlar, insanların kafasında çelişki yaratabilecek muhtemel noktaları ortadan kaldırmaya yöneliktir.

Bu noktalardan ilki, müfredatın ismiyle ilgiliydi. 1918 yılındaki ilk müfredat “Şarkı Söylemek -Müzik” başlığı ile, çift isim taşıdığından dolayı zihinlerde karmaşaya yol açıyordu. 1920’ li yıllarda müfredatın ismi “Müzik” olarak değiştirilerek bu karmaşaya son vermeye çalışıldı. Yeni başlık kabul görmeye beraber, müfredatın içeriğinde herhangi bir değişiklik yapılmamıştı ve içerik esasen koro çalışmalarına dayanmaktaydı. 1945 yılındaki “Şarkı Söylemek ve Müzik” başlıklı müfredat, koro çalışmalarının tüm müzik çalışmalarının temeli olduğunu vurgulamakta iken, aynı yaklaşımla 1960 yılındaki “Şarkı Söylemek” ve 1965 yılındaki “Müzik” başlıklı müfredatlar da, okul çocukları için müzik eğitiminin temelini koro çalışmaları olduğu esasına dayanmaktaydı.

İkinci nokta, 1920’ li, 1930’ lu ve hatta sonraki yıllardaki müzik müfredatlarının önsözleri ile ilgiliydi. Bu önsözlerde hedefler ve amaçlar, toplumdaki genel eğitim ihtiyacı düşünülerek belirlenmişti, fakat bu hedefler ve amaçlar gerçek yaşamda uygulamaya geçirilememişti.

Üçüncü nokta ise, müziğin tek ve bir bütün olarak düşünülmesi istenirken, müzik dersleri “Şarkı Söylemek”, “Müziğe Başlangıç”, “Müzik Yaklaşımları” olmak üzere, birbirinden kopuk olarak işlenen üç bölüme ayrıldı. Müzik derslerinin bu bölümlere ayrılması, öğrencilerin hatta öğretmenlerin müziğin bütünselliğinden mahrum olmalarına neden oluyordu.

Bu öğretim müfredatı, müzik derslerinde birçok yeni ve önemli bir kısmı kapsamıştır. Devrim öncesi öğretim müfredatlarında her zaman, “söylemek” denilirdi, fakat burada “şarkı söylemek” olarak geçiyor. Koral şarkılar, okul

yaşamının tümüyle bağdaştırılmalıdır. Beş yılı kapsayan düşük seviyeli okulları yönlendirme, her biri altı-on satır arası olan beş kısa bölümden oluşuyor.

Her biri aynı kelimelerle başlıyor: “Çocuklar dinler ve şarkı söyler...”, “Çocuklar dinler ve şarkı söyler...”, “Çocuklar dinler ve şarkı söyler...”, beşinci bölüm; “müzik dersleri ile uğraşmak” çok kısa verilmişti. Birleşmiş okulların üst sınıflarında müzik öğretmenlerinin vazifeleri, halk müziği ve kültürel müziğin edebiyatı hakkında öğrencileri bilgilendirmek ve onlara müziğin zorunluluklarını ve koro çalışmalarında, bir parçayı bilinçli olarak nasıl söylemesi gerektiğini anlatmak olmalıdır.

Okullarda müziği dikkate alarak, müzik derslerindeki yeni müfredatın en önemli amacı tanımlanmıştır. Bunlar; çocukların ruhsal yaşamını etkilemek, derslerin içeriğini tanımlamak, okul çocuklarına, müziği anlamalarını ve dinlemelerini bilinçli olarak öğretmek ve onlara koral (müzikal) birliktelik vermektir. Müziği, yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak ele alma eğilimi müfredatın en önemli konusudur. Müfredat, şarkı söylemeyi okullarda müzik sanatı olarak temsil eder. Korallık şarkılar, müziğin gerekli bir parçasıdır ve okullardaki müziği öğrenmekte çok önemlidir. Sovyet okulları kurulduğunda seçkin öğretmenler vardı. Bunlar; A.V. Lunaçarskiy, N. K. Krupskaya, B. V. Asafyev, P. P. Blonskiy, N. Ja. Bryusova, S. T. ve V. N. Şatskiy ve B. L. Yavorskiy, Sovyet insanların akıllı olduklarına, iyi kalpleri olduğuna ve yetenekli ellerinin, eğitimin ve kültürün sorumluluğunu taşıyabileceğine inanıyorlardı (Kabalevsky, 1988: 52).

Eğitim sisteminin ana hedefi, yeni tipte bir insan yaratmaktı, yeni bir Sovyet insanı. Kendi halkını savunması için çevresinde gelişen siyasal olaylardan haberdar olan, yüksek etik değerlere sahip, vatansever, bütün ulusların insanlarıyla dayanışma içinde olan, yüksek genel kültüre sahip yeni bir insan yaratmaktı asıl amaç. Müzik öğretmekten önce bu değerlere sahip olmak daha önemliydi (Kabalevsky, 1988: 138).

Kabalevskiy, eğitim sisteminden duyduğu sıkıntıyı şu sözleriyle vurgulamaktadır:

“Sovyet genel okullarında, okul çocuklarının müzik eğitimi ile ilgili yarım asırdan fazla bir teorik ve pratik deneyim mevcuttur. Ancak bu gelişim sürecine rağmen, mevcut öğretmenler, çocukları ve onların ailelerini tatmin edememektedir. Bu tatminsizlik, basında çıkan haberlerde, her türlü toplantı ve konferansta kendini göstermektedir. Bu tatminsizliği yaşayan birçok öğretmen, yeni ve daha iyi, etkileyici müfredatlara, yeni kitaplara veya yöntemlere başvurmakta ya da bunların da ötesinde çok farklı yaklaşımlar arama yollarına gitmektedir”.

Kabalevski’ ye göre, okullardaki çocuklar için müzik derslerinin temel problemi, müziğin çocuklar için nasıl daha ilginç ve çekici hale getirilebileceği olup, bu temel problemin çözümüne yardımcı olacak metotların geliştirilmesine gereksinim duyulmaktadır. Eğitimin temeli buna dayalı olmalıdır. Fakat günümüzdeki mevcut müfredatın, ders kitaplarının ve eğitim materyallerinin tamamı, öğretmenlerin öğrencilerine, neyi, nasıl öğretecekleri ile ilgili olup, öğretmenlerin çocukları derse nasıl çekebileceklerine ilişkin herhangi bir yaklaşım ya da metot bulunmamaktadır.

Kabalevskiy, genel okullarda müzik eğitimindeki yeni müfredatlar, yeni eğitim metotları ve yeni eğitim materyalleri oluşturabilmek için yapılan girişimlerin başarıya ulaşabileceği konusunda derin endişeler taşımaktaydı çünkü, bunların büyük oranda geleneksel ve modası geçmiş prensiplere dayandığı görüşündeydi:

“Çeşitli yaşlardaki okul çocuklarına müzik öğrettiğim yıllar boyunca, sanatsal müzik ile okul müziğini kaynaştırmaya ve müzik derslerini gerçek yaşamla ilişkilendiren bir eğitim sistemi oluşturmaya çalıştım. Ayrıca, çocukların müziğe olan ilgisini arttıracak ve ruhsal gelişmelerine katkıda bulunabilecek bu sanat dalına onları yakınlatacak bir takım ilkeler, metotlar ve yaklaşımlar bulma çabası içinde oldum” (Kabalevsky, 1988: 21).

Bu ilkeler, metotlar ve yaklaşımlar zaman içinde öğretmenler ve öğrenciler tarafından kabul edilmiştir. Bu dersleri, genç dinleyicilerle birlikte, radyo programları olarak bir seri haline getirmiş, bu konuşmalar yazılmış ve altı gramofon seti olarak “Müzik Neyi Anlatır” (1965) adı altında yayınlanmıştır ve bu kitabı “Üç Balinanın Hikayesi ve Diğer Şeyler” (1970) takip etmiştir.

Kabalevskiy, bu ilkelerin, okullarda müzik derslerinde kullanılan müfredatın temeli olarak kullanılabileceğine içtenlikle inanmıştır. Bu inancı, “Üç Balina” kitabını müzik derslerinde temel alan ve bu kitabı, çocukların ilgisini çeken ve onların müzikal düşüncelerini sağlayan materyal olarak gören, tecrübeli öğretmenlerin fikirleriyle güçlenmiştir” (Kabalevsky, 1988: 22).

Kabalevski’ ye göre üç balina (şarkı, dans, marş), müziğin üç temel alanıdır. Herhangi bir müzik müfredatında, kitabında ya da eğitim aracında, Üç Balinanın bulunmaması söz konusu değildir. Bununla beraber, bu üç form daha çok, çocukların müzikal gelişimlerinin başlangıcında kullanılan, fakat öğretici görevini yerine getirdikten sonra, daha karmaşık müzikal formlara yol açmak üzere arka plana itilen, en basit müzikal form örnekleri olarak görülmüş ve büyük olasılıkla böyle görülmeye devam edecektir. Bu hatalı bir anlayış olup, bir çok şarkı, dans ve marş aslında oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir. Mussorgski’ nin “Ölümün Şarkısı ve Dansı”, Mahler’ in “Çocuk Şarkıları”, Rahmaninov’ un “Senfonik Dansı”, Ravel’ in “Dansı”, Beethoven’ in üçüncü senfonisinden “Cenaze Marşı”, Şopen’ in “Piyano Sonatı” ve aynı seviyede olan diğer çalışmaları da buna örnek olarak gösterilebilir (Kabalevsky, 1988: 23).

Fakat asıl önemli nokta bu değildir. Önemli olan şarkının, dansın ve marşın, müziğin en bilindik türleri olduğudur. Çoğu insan hayatı boyunca, müzikle profesyonel olarak ilgilenmemiş olabilir, fakat yaşamının içinde mutlaka şarkı söylemiş ve dans etmiştir ve hatta halk şarkılarına ritim bile tutmuştur.

Çocukların, okula gitmeden önce, anaokullarında, evlerinde müzik hakkında öğrendikleri, sağlam müzik eğitiminin ilk temel taşları olarak görülebilir. Birinci sınıfta yapılan ise, artık sadece güvenilir bir temelin atılması değil, aynı zamanda

binanın diğer katlarının çıkılabilmesi için gerekli olan zemin katın oluşturulmasıdır. “Üç Balina” bilgisi ise, zemin katın oluşturulması için gerekli olan şartları yerine getirir.

Bununla beraber, daha zengin ve daha gelişmiş “Üç Balina” oluştu. Şarkı, dans ve marş ile ilgili fikirlerin çoğu daha da çoğaldı ve müzik çalışmalarına anlam katan, yeni unsurlar eklendi. Kabalevskiy, üç balınaya bağlılığını şu sözlerle dile getirmektedir:

“Biz asla, ikinci sınıfta “Üç Balina” kitabından ayrılmayacağız, beşinci ve yedinci sınıflarda da ve hatta müzik sanatının en yüksek seviyesine ulaştık bile kitaptan ayrılmayacağız” (Kabalevsky, 1988: 21).

Opera, kantat ve oratoryonun tamamen dışında kalan, şarkı, şarkının unsurlarından ve baleden ortaya çıkan, dans ve ritmin unsurlarından ortaya çıkan üç balina, senfonik, oda müziği, vokal ve enstrumantal müziği kapsayan bütün klasik ve modern müziğe yayılmıştır. Bah (Bach), Şubert (Schubert), Şopen, Grieg, Çaykovskiy ve Prokofyev’ den birkaç dans müziği hatırlayabiliriz. Klasik senfonilerden olan, Haydn, Mozart, Beethoven, Myaskovskiy ve Şostakoviç’ in senfonileri de dans ve marşa örnek olabilir. Ravel, Bartok ve Haçaturyan müziğinde de dans ezgilerine rastlamak mümkündür (Kabalevsky, 1988: 24).

Genel okullarda, “Üç Balina” kitabı, müzik derslerinin temelini oluştururken, en alt sınıfın derslerinde açık bir dille zorlamadan çocuklara yardımcı olmuştur. Tüm çocukların, anaokullarında, evlerinde, caddelerde veya şehirlerde, duyduğu, öğrendiği veya söylediği çeşitli şarkılar vardır. Dans müziğini ve dans eden insanları çeşitli ortamlarda görmüşlerdir, aynı şekilde, marş ezgilerini duymuş ve askerlerin marş eşliğinde nasıl yürüdüklerini görmüşlerdir. Aslında, bu müzikler, çocukların yaşamına, kendiliğinden giriyorlar ve birinci sınıftan itibaren, öğretmenler tarafından olanak verildiği sürece gelişebiliyor, üç balina, aslında çocukların içinde var olduğu için geriye sadece öğretmen tarafından üç balınayı keşfetmelerine olanak sağlamak kalıyor (Kabalevsky, 1988: 25).

İlk derste en önemli olay, marşın, dansın ve şarkının, öğretmen tarafından değil, öğrenciler tarafından ifade edilmesidir, bu, çocukların ilgisini çeker ve onları mutlu eder, en önemlisi de kendilerine olan güvenlerini kazanırlar. Bunların hepsi, çocuğun müziğe karşı ilgisini artırır ve başarılı olmasını sağlar. Üç balınaya inanarak, birinci sınıftan üçüncü sınıfa kadar, müziğin geniş yelpazesi çocuklarla tanıştırabilir. Öğretmenler, derslerde bütün dünyanın şarkı, dans ve marşlarından konuşacakları için, çocukların müzikal dünyaları çok zengin olacaktır.

Birinci sınıftaki çocukların müziği algısı yaratıcı olur ve genelleştirilir. Öğretmen çocuklara müziği dinletirken, bu şarkı, dans ya da marştır diye açıklama yapmaz, genel bir müzik dinletir ve bunun hangi alana (şarkı, dans, marş) girdiğine karar vermelerini ister. Çocuklar, duydukları müziğin, şarkı, dans ya da marş olup olmadığını hemen algılayabilirler.

Öğretmen, çocukları hemen sonuca ulaştırmamalıdır, çocuklar kendileri bulmalıdırlar sonucu. Sınıfta dinletilenin, sınıfın yarısı tarafından şarkı, diğer yarısı tarafından ise marş olduğu düşünülüyorsa, düşüncelerin çatışması, yeni bir gerçeğin keşfine “Yaratıcı Çekişme” ye olanak tanıyacaktır. Bu çekişme, çocukları düşünmeye yönlendirecek ve yaratıcılıklarını geliştirecektir (Kabalevsky, 1988: 25).

Kabalevskiy’ e göre; birinci sınıfta öğrencilerin, ilk derslerinden öğrendiği en önemli şey, bir olguyu sadece gözlemlemek değil, bu olgu hakkında düşünmek, müziği sadece dinlemek değil, gerçekten müziği duymak ve üzerinde düşünmek olmalıdır (Kabalevsky, 1988: 25).

Üç Balina Kitabı, çocukların müzik kültürlerini geliştirebilmelerini sağlayacak birçok konunun (müzik dili ve konuşma dili, müziğin gelişimi, farklı müzik formları, Sovyetler Birliği’ ndeki ve diğer ülkelerdeki halk müzikleri gibi) müzik dersleri içine dahil olmasında kolaylık sağlayacaktır (Kabalevsky, 1988: 26).

Sınıflarda müzik ile hayat arasında ne kadar sıkı bir ilişki kurabilirsek, müzik de çocukların beyinlerine o kadar sıkı bir şekilde kazınacaktır. İşte “Üç Balina” da

okullardaki müzik dersleri ile çocukların günlük yaşamları arasında doğal bir bağ kurar. Çünkü müzik ve yaşam, okullardaki müzik derslerinin ana konusu ve işidir ve farklı, izole bir bölüme ait olarak kesinlikle düşünülmemelidir. Küçük sınıflardan büyük sınıflara kadar, her dersin her bölümüne nüfuz etmeli ve çocukların moral düzeylerini arttırmalı, ruh sağlıklarını geliştirmelidir. Böylece çocuklar, müzik eğitimi alırken, hayatı öğrendiklerini, çünkü müziğin hayatın ta kendisi olduğunu hissetmeli ve öğrenmelidirler. Üç Balina kitabına bağlı kalmak, çocukların günlük yaşamı ve müzik dersleri arasında doğal bir bağlantı kuracaktır (Kabalevsky, 1988: 27).

Müzik derslerinin genel teması, müzik ve yaşamdır. Bu tema, bütün derslerin en düşük seviyeden en yüksek seviyeye kadar bütün parçalarına nüfuz etmelidir, bunu yapacak olan da öğretmendir. Yeni müfredatın tematik yapısı, müfredatın en önemli özelliğidir. Her okul dönemi bu temaya sahip olmalı ve bu temalar dersten derse aşamalı olarak daha derin ve karmaşık bir hale getirilmelidir (Kabalevsky, 1988: 28).

Bu şekilde oluşturulmuş bir müfredatla, materyalin çocuklar tarafından içselleştirilmesi çok daha rahat ve başarılı olacaktır. Bu müfredata göre, çocuklar için, kaç tane şarkı bildikleri ve dinlediği şarkının kime ait olduğu önemini yitirir, asıl önem kazanan, şarkının esas temasını kavrayıp kavramadıklarıdır. Müfredatın tematik bir yapı üzerine kurulmuş olması, öğretmene, materyal üzerine yoğunlaşmaktan ziyade, tema üzerine yoğunlaşarak, onu genelleştirmesine olanak tanır. Müfredatın tematik yapısı, derslerin doğal bütünselliğinin korunduğu koşulları yaratır. Ders materyalinin, ana temaya bağlı olması öğretmene, koşullar benzer olduğunda bir çalışmayı bir diğeriyle değiştirebilme fırsatı ya da olanağı verir. Bu yüzden, müfredattaki müzikal çalışmalar, müziğin türünü, doğasını ve karmaşıklık derecesini açığa çıkaran örnekler olarak göz önüne alınmalıdır. Öğretmenin bilgisi ve deneyimi, müfredattaki müzik derslerinde yer alan müzikal çalışmalardan hangilerinin hangileriyle yer değiştirebileceğini belirler ve öğretmen bu değişikliklerden korkmamalıdır. Eğitimde klişeler her zaman kötüdür, hele sanatta daha kötü ve hatta tehlikelidir. Bununla beraber şu da vurgulanmalıdır ki, okullardaki

müzik derslerinde yer alacak parçaların seçimi büyük bir dikkatle ve özenle yapılmalıdır. Mümkün olduğu kadar sınıfta dinlenecek her parça, şu gereksinimleri karşılamalıdır; sanatsal ve çocuklar için çekici olmalı, eğitim için uygun olmalıdır (gerekli ve değerli bir şeyler öğretilmelidir), eğitsel bir rolü yerine getirmelidir (çocukların ideolojik inançlarını, estetik yönlerini ve ideallerini oluşturmalarına yardımcı olmalıdır) (Kabalevsky, 1988: 29).

Değerli besteci, öğretmen ve yazar olan Muammer Sun ve Hilmi Seyrek de müzik eğitimi konusunda Kabalevskiy ile şu ortak görüş içindedirler; “Çocuklara dinletilecek müziklerin kısa süreli, ilgi çekici, renkli, sevimli, çocuk doğasına uygun olması göz önünde bulundurulmalıdır. Çocukların sevmediği veya ilgi duymadığı müziği dinletmekte diretme yanlış olur. Çocuklar, daha uzun süreli müzikleri sözlü açıklamalar ve öyküneli devinimler yapılırsa daha kolay ve ilgi ile dinleyebilirler. Ayrıca, öyküneli müzikler çocukların müzik beğenisini geliştirici etkilerinin yanı sıra, düşüncelerini ve düşünme gücünü de geliştirici etki yapar, Prokofyev’ in “Petya ve Kurt” isimli eserinde olduğu gibi” (Sun ve Seyrek, 1993: 96-97).

Kabalevskiy’ e göre; yeni müfredat, basit ve temel müzik teorilerinin işlendiği müzik öğretiminin ilk adımı olan müziğe girişle sınırlı değildir. Temel bilgilerin ve özellikle nota bilgisinin öğretildiği bu giriş aşamasını müziğin “alfabesi” olarak nitelendirecek olursak, yeni müfredatın çerçevesini müziğin “edebiyatı” olarak nitelendirmek yanlış olmaz. Bu aslında müzik kültürü olarak da adlandırılabilir. Müzik kültürü, müziğin yaşayan bir sanat ve hatta yaşamın kendisi olarak görülmesini gerektirir. Müziğin hissedilmesi, duygular vasıtasıyla algılanması, kişilere iyi müziği kötü müzikten ayırt edebilme, bir müziği duyduğunda onun doğasını ve hangi besteciye ait olduğunu ve karakteristik yapısını tanıyabilme yeteneği sağlar. Okul çocuklarının, bahsedilen müzik kültürüne doğru şekilde adım atmaları, ancak doğru bestecilerin ve doğru çalışmaların seçimiyle gerçekleşebilir (Kabalevsky, 1988: 32).

Çocuklar, müzikle tanıştıkları ilk iki sene boyunca dinledikleri bestecilerin stillerine aşina olurlar, o kadar aşina olurlar ki, o bestecinin daha önceden hiç duymadıkları bir parçasını dinlediklerinde bile, o parçanın o besteciye ait olduğunu anlayabilirler. Çocukların, ilkokulda kendilerine en yakın hissettikleri ve en iyi anlayabildikleri besteciler; Çaykovskiy, Beethoven, Şopen, Prokofyev, Dunayevskiy ve Haçaturyan' dır. bu bestecilerin yapıtları, çocukların hafızalarında derin izler bırakmaktadır. Tabii ki başlangıçta bu besteciler çocuklara tanıtılırken, çocuklar tarafından rahat ve hızlı bir şekilde kavranacak biçimde, kendi sanatlarının temelini oluşturan, en karakteristik yönleri ya da özellikleri vurgulanmalıdır (Kabalevsky, 1988: 32).

Kabalevskiy, müzik öğretiminin ilk aşaması olarak, çocukların müziği sevmelerinin ne kadar önemli olduğunu şu sözleriyle vurgulamaktadır:

“İlkokullarda, müzik öğretimine başlangıçta, müzik teorisiyle ilgili temel bilgilerin direkt olarak çocuklara öğretilip bunların ezberlenmesini istemek, çocukların bu bilgilerin hafızalarında yer etmesine yardımcı olmayacaktır. Doğru yöntem, başlangıç aşamasında çocukları müzik dünyası ile tanıştırmak ve onlara müziği sevdirmektir. Müzik öğretiminin ilk aşaması bu olmalıdır. Çocuklar, ezber yoluyla her şeyi öğrenebilirler, fakat bu şekilde öğrenilen şeyler çabuk unutulur ve hafızada ve ruhta herhangi bir iz bırakmazlar. Yalnızca, gerçekten anlaşılan şeyler uzun süre hafızada yer eder, bu gereksinim müzikte (genel olarak her sanat dalında) daha da fazladır. Müzikte, hem iyi anlaşılan, hem de hissedilen şeyler hatırlanır” (Kabalevsky, 1988: 34).

Kabalevski' nin felsefesinin temelinde “dinlemek” önemli yer tutmaktadır. Çocuklara, müzik eğitiminde öncelikle “dinlemek” öğretilmeli. Çocuk dinlemeyi bilmeden, ne şarkı söyleyebilir, ne beste yapabilir, ne de yönetebilir. Müzik dinleme yetisi, çocuklara küçük yaşlarda kazandırılmalıdır. Okuldaki müzik derslerinin başlangıcından itibaren, öğretmen çocuklara öncelikle müziği dinlemenin ve duyduğu müzik hakkında düşünmenin ne kadar önemli olduğunu öğretmelidir. Bunu gerçekleştirmek için de şöyle basit bir kural koymakta fayda vardır; sınıfta müzik dinletilirken hiçbir çocuk, sessizliği bozmamalı ve hatta parmak bile

kaldırmamalıdır. Çocuklar, bu kurala ne olursa olsun uymaları gerektiğini bilmelidirler. Bu yalnızca basit bir katı disiplin göstergesi olarak görülmemelidir; bu, müziği dinlemeyi öğrenmeleri için önemlidir. Öğretmen, çocukların duyduklarını hissedebilecekleri ve bu konu hakkında iyice düşünebilecekleri koşulları yaratmalıdır. Sınıfta yaratılacak böyle bir atmosfer, bir konser salonundaki atmosfere benzetilerek, çocuklara yalnızca dinleme alışkanlığı kazandırmakla kalmayıp, bunun yanı sıra onların müziği sevmelerini ve müziğe saygı duymalarını sağlamış olacaktır (Kabalevsky, 1988: 35, 36).

Çocuklar, müzik dinlerken aynı zamanda susmayı, dikkatini müzik dinlemede yoğunlaştırmayı, arkadaşlarının sessizce müzik dinlemesine saygı göstermeyi öğrenir. Kulağı doğru ve güzel seslere alışır, tartım duygusu gelişir, estetik yönden eğitilir, belirli parçalar değişik zamanlarda dinletilirse o yapıtları ezgi ve tartımlarıyla tanır, anımsar ve söyleyebilir; müzik dinleme alışkanlığı kazanır (Sun ve Seyrek, 1993: 96-97).

Dinletilen müzik, belirli bir öyküyü, olayı ya da duyguyu anlatan konulu bir müzik ise öğretmen, çocuklara bunu anlatmadan önce, dinletilen müziğin çocuğun üzerinde nasıl bir izlenim bıraktığını çocuklardan dinleyerek öğrenir ve daha sonra müziğin öyküsünü çocuklara anlatır. Bu, hem çocuklarda dinleme alışkanlığı yaratacak, hem hayal gücünü geliştirecek, hem de onların müzikal gelişimine katkı sağlayacaktır.

Çocuklarda müziği dinleme yetisindeki eksiklik, özellikle koro çalışmalarında kendisini göstermektedir. Çocuklara, okuldaki ilk müzik derslerinin başından itibaren, koro çalışmalarında öncelikle kendilerini, sonra korodaki diğer arkadaşları ile korodaki armoniyi dinlemeleri ve icra edilen eserin karakteristik özellikleri ile bestecisinin tarzını hissetmeleri öğretilmelidir (Kabalevsky, 1988: 35).

Çocuklara yeni bir konu öğretmenin en iyi yöntemlerinden biri de, yeni konuyla ilgili dersi sürdürürken, bir yandan da daha önce işlenmiş olan konuya sürekli geri dönüşler yapmaktır. Bu geri dönüşler basit, sıkıcı ve tekdüze tekrarlar

olarak görülmemelidir; bunlar daha çok bir dağcının bir dağa tırmanırken, yeni bir tepeye ulaştıktan sonra aşağıya bakarak, daha önce hiç fark etmediği şeyleri fark etmesine benzetilebilir. Bu yöntemde, çocuklara öğretilecek olan yeni konu, çocuklara, zaten daha önceden bildikleri bir müzik ya da tanıdıkları bir besteci ile asimile edilmek suretiyle sunulur. Böylece çocuklar yeni konuya yabancılık çekmeyecekleri için, onu benimsemeye ve öğrenmeye herhangi bir zorlukla karşılaşmayacaklardır (Kabalevsky, 1988: 38).

3.3. Yeni Müfredatın Uygulanabilmesi İçin Öğretmenlerde Bulunması Gereken Özellikler:

Öğretmen; besteci, müzik ve çocuklar arasında köprü oluşturan tek bağlantıdır. Öğretmenin etkililiği, bilgisi ve niteliği, çocukların eğitimi ve gelişimi üzerinde büyük rol oynamaktadır. Çocuk, doğduktan sonra ilk adımlarının atışını, ilk mırıldanışlarını, ilk dans edişini, nasıl annesi ile birlikte yaşıyorsa; harfleri ilk okuyuşunu, matematik dersinde sayıları toplayıp çıkarmayı, müzik dersinde şarkı söylemeyi de öğretmeni ile birlikte öğreniyor. Bu nedenlerden dolayı, öğretmenin, çocuğun hayatındaki yeri çok önemlidir. Kabalevski' de şu sözleriyle bu konuya ne kadar önem verdiğini göstermektedir:

“Öğretmen, çocukları, yalnızca dünyayı görebilmelerini, sanatsal yönlerini ve yaratıcılıklarını geliştirmeyi değil, aynı zamanda insanlığa, doğaya ve ülkelerine olan sevgilerini arttırmak suretiyle katkıda bulunmakta destek olmalıdır” (Kabalevsky, 1988: 120).

Kabalevskiy' e göre, sadece besteci olarak müzik yazmak yeterli değildi, aynı zamanda akademisyen ve öğretmen de olunmalıydı. Yalnızca bu yolla başarı elde edilebileceği görüşündeydi” (Kabalevsky, 1988: 120).

Yeni müfredatın etkin ve doğru bir şekilde uygulanabilmesi için, öğretmenlerin de bazı niteliklere sahip olması gerekir. Yeni müfredatı uygulayacak öğretmenlerin, öğretmen olabilmek için aldıkları genel eğitimin yanı sıra belli bilgi ve becerilere de sahip olmaları gerekir. Bu kişi piyano (ya da akordiyon) çalabilmeli,

şarkı söyleyebilmeli, bir koroyu yönetebilmeli, müzik tarihi ve teorileri ile ilgili eğitim almış olmalı ve yazılı bir eseri ya da duyduğu bir parçayı transpoze edebilmeli, bir parçaya eşlik yapabilmelidir. Bir başka ifade ile, müzik öğretmeni müzik eğitimi almış bir öğretmen olmalıdır. Aksi takdirde bu, problemleri çözemeyen fakat öğrencilerinin önüne çözmeleri için koyan bir matematik öğretmenine benzer ” (Kabalevsky, 1988: 39).

Fakat müzik öğretmenin yalnızca öğreteceği konuları biliyor olması da yeterli değildir. Öğretmen, aynı zamanda müziği, bir sanat dalı olarak sevmeli ve müziğe büyük bir saygı beslemelidir. Şu kesinlikle unutulmamalıdır ki, öğretmenin sevmediği ya da inanmadığı bir şeyi, çocuklara öğretmesi mümkün değildir. Müzik öğretmenin becerileri arasında vurgulanması gereken bir çalgıyı çalabilme becerisi olmalıdır. Elbette çocukların, sınıfta koro çalışmalarını, orkestraları, operalardan belli bölümleri, vb. dinleyebilmeleri için mutlaka müzik kayıtlarına ihtiyaç vardır, fakat bu kayıtlar, öğretmenin canlı performansının yerine geçmemeli, ancak buna ilave olmalıdır. Öğretmenin, müzik derslerinde canlı performans sergilemesinin bu kadar önemli olmasının en az üç nedeni vardır; birincisi, canlı performans sınıfta her zaman çok daha duygusal bir atmosfer yaratacaktır; ikincisi, öğretmen gerekli olduğu durumlarda istediği zaman parçaya ara verip, en başa ya da istediği bir bölüme geri dönme şansına sahiptir; üçüncüsü ise, enstrüman çalan bir öğretmen (aynı zamanda da söyleyen) çocuklar için müzik yapmanın ne kadar ilginç, önemli ve güzel olduğunu pratikte gösterilmesi anlamında iyi bir model olacaktır ” (Kabalevsky, 1988: 40).

Her yıl, müzik eğitimi sayesinde, çocukların müzikal becerileri ve görüşlerinin geliştiği ve aynı zamanda da dünya görüşlerinin değiştiği gözlemlenir. Öğretmenin esas görevi de çocuklara bu görüşlerini yapılandırmada yardımcı olmaktır ” (Kabalevsky, 1988: 41).

3.4. Öğretmenin Yaratıcılığını Kullanmadaki Özgürlüğü

Yeni müfredatın okullardaki uygulamasında, iki farklı sınıfta verilen dersler arasında farklılıklar olmaması hiçbir zaman beklenemez, çünkü iki öğretmen, öğrenciler ve iki ders hiçbir zaman aynı olmayacaktır, aynı olmamalıdır da. Kabalevskiy, öğretmenlerle yaptığı bir görüşmede şöyle bir soruyla karşılaşmıştır; “Okullarda, yeni müfredatı temel alarak yaptığımız ilk derslerde, farklı öğretmenler tarafından verilen müzik derslerinin aynı olması beklenen bir husus mudur, ya da bu eğitim açısından bir endişe yaratır mı?”

Kabalevskiy’ nin cevabı şöyle olmuştur;

“İki öğretmen, iki öğrenci, iki müzik dersi arasında farklılıklar olması kaçınılmazdır ve bu sizi korkutmamalıdır. Tam tersi, bu farklılıklar sizi memnun etmelidir, çünkü bu kendi kişiliğinizi ve yaratıcılığınızı işin içine katmanız gerektiğini gösterir” (Kabalevsky, 1988: 47).

Peki öğretmenin kişiliği hangi faktörlerden oluşmaktadır? Bu, pek çok farklı niteliğin bir bileşimidir: öğretmenin bilgi, beceri ve eğitim düzeyi, görünüşü, konuşma tarzı, çocuklara yaklaşımı, onların dilinden ne kadar anladığı vb. Burada tek bir faktörden bahsedilemez; her şey büyük önem taşır ” (Kabalevsky, 1988: 47).

Elbette burada vurgulanmak istenen, öğretmenin her şeyi kendi yaratıcılığını kullanarak , doğaçlamayla yapması değildir. Öğretmen, öncelikle yeni müfredatın esasını ve ruhunu hissetmeli ve benimsemeli, daha sonra da bunu kendi kişiliği ve yaratıcılığı ile birleştirerek derslerinde uygulamalıdır. Yeni müfredat öğretmen için bir harita ya da bir pusula niteliği taşınmalıdır; öğretmen asla müfredatın kölesi olmamalıdır. Dolayısı ile sınıfın o anki havasına göre öğretmen, örneğin müfredatta yer alan bir parça yerine, sınıfın havasını değiştirecek bir parçayı kullanmakta özgürdür ve bu tür değişikliklerden korkmamalıdır: “Klişeler eğitimde her zaman kötüdür, özellikle konu sanata geldiğinde daha da kötüdür ve hatta tehlikelidir” (Kabalevsky, 1988: 47).

Sınıfta, müfredata birebir uyan, bir ruha sahip olmayan, tekdüze dersler yapmak, çocukların ilgisini derse çekememeye yol açacağı gibi, onların yaratıcılıklarını da ortaya çıkarmalarını engelleyecektir. Oysa eğitimin her alanında ama özellikle sanatta ve dolayısı ile müzikte esas amaç, çocukların yalnızca bir müzik enstrümanını çalmalarını ya da notaları öğrenmelerini sağlamak değil, onların yaratıcılıklarını arttırabilmek, kişiliklerini ve hayata bakışlarını değiştirebilmektir (Kabalevsky, 1988: 49).

Bir müzik öğretmeni, her çocuğu, müziği sevmeye, şarkı söyleyerek ve çalgı çalarak müzik yapmağa, güzel müzikler dinlemeğe yöneltmeye çalışmalıdır. Amaçlanan her çocuğun (bu demektir ki gelecekteki her yetişkinin) müziğe karşı ilgili olmasını sağlamak, bu ilgiyi beslemek, yeteneğini olabildiğince geliştirmek ve bu yoldan her çocuğun müziğin olumlu etkilerinden yararlanmasını sağlamaktır (Sun ve Seyrek, 1993: 31).

3.5. Çocuklarda Yaratıcılık

Lenin' e göre sanat; insanın içindeki sanatçıyı ortaya çıkarmalıydı. Kişinin yaratıcılığının gelişimi, erken yaşlardan itibaren Sovyet eğitim sisteminin temelini oluşturmuştur. Doğası gereği yaratıcılık, daha önce hiç yapılmamış bir şeyi yapma arzusudur, ya da daha önceden yapılan bir şeyi farklı ve daha iyi bir şekilde yapmaktır.

Lenin' in sloganı şuydu; hayal gücüne, sadece şairlerin ihtiyacı olduğunu düşünmek yanlışdır. Hayal gücüne her alanda her noktada ihtiyaç vardır, hatta matematikte bile. Bir çok buluş, matematiksel hesaplamalar hayal gücü olmasa mümkün olmazdı (Kabalevsky, 1988: 52).

Kabalevskiy de bu fikirlerden yola çıkarak şunu vurgulamıştır; “Çocuk bir sanatçı, şair ya da müzisyen olmayabilir (bunun erken yaşlarda farkına varabilmek zor olsa bile). Fakat muhtemelen başarılı bir matematikçi, doktor ya da öğretmen olacaktır ve bu olduğu zaman kişinin içindeki yaratıcılık tutkusu, kendini yaratıcı hayal gücü olarak ortaya çıkaracaktır” (Kabalevsky, 1988: 53).

Çocukların müziği sevmelerini sağlamak ve müziği çekici hale getirmek önemli. Bir çok konuşmacı dinledim, çocuklarla müzik hakkında konuşabilmek ve müzikle ilgili bir şeyler anlatabilmek için sadece bilgi aktarmak yerine, müziği kullanarak çekici hale getirir. İki tür konuşmacı var , biri müzikle bilgi aktarır diğeri ise kuru kuru anlatır ikincisi akılda kalmaz, ancak ilki akılda kalır (Kabalevsky, 1988: 53).

Kabalevskiy, müziğin yalnızca eğitimli kişilere değil, herkese açık olduğunu şu şekilde belirtmiştir:

“Bir yazarın, müzik eğitimi ile ilgili şu sözlerini okumuştum; ‘Bach’ ın prelüdünü, Mozart’ ın sonatlarını sadece müzik eğitimi almış kişiler anlayabilir ve yorumlayabilir, çünkü bu eserlerin dilini anlayabilmelidir, bu da eğitimsiz bir kulakla mümkün değildir” o halde bu yazara göre şunu söylemek yerinde olacaktır, sanat sanat içindir ve müziği müzik eğitimi almış kişiler dışında kimse dinlememelidir! Bu yazar, eğitimli bir kulağı (dinleyiciyi), şu şekilde betimlemektedir: “Müzik eserinin analizini yapabilmeli, yapısını, formunu, nasıl yorumlandığını açıklayabilmeli. Bu, dinleyicinin, eserin sanatsal içeriğini anlayabilmesine yardımcı olan teorik bilgidir.”

“Bir kişinin klasik müzik, örneğin bir senfoniye dinlemesi için mutlaka özel bir müzik eğitimi mi almış olması gereklidir? Ya da olağanüstü bir kulağa sahip olması şart mıdır? Bu müziği dinlemek bir ayrıcalık mıdır?”

“Bir kişinin klasik müzik dinlemesi için mutlaka özel bir müzik eğitimi almasına gerek yoktur. Müzisyen olmayan ya da müzik eğitimi almamış bir insan da, müziği derinden ve layıkıyla anlayabilir ve hissedebilir”. Bu cümleler, “Senfoni Ülkesi” adlı kitabın yazarı olan G. A. Pojidayev’ e aittir. “Pojidayev, bahsedilen kitabı, henüz klasik müziği sevmeyen ve anlamayan gençler ve çocukları hedef alarak yazmıştır. Ona göre, “müzik, zekadan önce duygulara ulaşmalıdır”. Elbette Pojidayev profesyonel bir müzisyenin –besteci, yorumcu ve müzikolog- eğitimi ile sıradan bir dinleyicinin eğitimi arasındaki farkın net olarak ayrımındadır ve sözleri ile müzik eğitimini kesinlikle küçümsememektedir.

Kabalevskiy, bir sanat eserinin biyografisi ile ilgili bilginin, bir başka ifade ile o eserin vermek istediği esas fikrin, bestecinin bu fikri yaratıcılığı ile birleştirerek bilinçaltından nasıl su yüzüne çıkardığının ve bu eserin nasıl ve hangi atmosferde ortaya çıktığının bilgisinin, dinleyicinin sanatsal eğitiminin temelini oluşturduğu düşüncesindedir. Ona göre; bu tür bir bilgi, biçimsel bir müzikal bilgiden çok daha değerlidir. Hatta Kabalevskiy, böyle bir biçimsel bilginin, yararından çok zararının olduğuna inanmaktadır (Kabalevsky, 1988: 65, 68).

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çocukların eğitimi, toplumların gelişmesindeki en önemli öğelerden biridir. Çocukların, yaşadığı toplumda mutlu ve başarılı olabilmesi için sahip olması gereken bazı beceriler vardır. Öncelikle, çocukların kendine güvenmesi, kendi yetenek ve ilgi alanlarının farkında olması, doğru kararlar alabilmesi, kendisi ve çevresiyle barışık, üretken, empatik olması ve diğer insanlarla uyum içerisinde bulunması, sorumluluk sahibi olması gerekir. Bir çocuğun, bu becerilere sahip olabilmesi ve bunları geliştirebilmesi için, önce ailesinin, sonra da okulunun ve öğretmenlerinin desteğine ihtiyacı vardır.

Ailenin ve okulun çocukların eğitimi için işbirliği içinde olması, çocukların her türlü gelişimine destek olacaktır. Dolayısıyla yetişkinler, gelişim sürecinde çocuğun yönlendirilmesi konusuna ilgi göstermek zorundadır. (Adler, 1996: 7) Çocuk, ilk eğitimini okuldan önce, ailede alacaktır ve ailelerin bu konuda bilinçli olması şarttır. Çünkü, Türkiye'nin yarınlarında aydınlık yüzler görmenin ön koşulu, bugün çocuklarımızı en iyi şekilde eğitmekten geçiyor. Bahsi geçen eğitim, sadece derslerdeki eğitimi kapsamakla kalmaz, bunun yanı sıra, öncelikle Türk kültürünü ve sonrasında da diğer ulusların kültürlerini öğretmek, kültüre, bilime, sanata ve olaylara, geniş bir bakış açısı kazandırmayı hedefler. Çocukların ve gençlerin eğitimi ve gelişimi için eğitim, kültür ve sanat birbirinden ayrılmaz bir bütün olmalıdır.

Ulu önder Atatürk' e göre de, Türkiye Cumhuriyetinin temeli kültürdür; kendi kültürü, ulusal kültürü, yani Türk Kültürüdür. O' na göre bir ulusun varlığı, en başta o ulusun kendi kültürüne bağlıdır (Uçan, 1994: 44). Atatürk, ulusal kültürün geliştirilmesine verdiği önemi şu sözlerle ifade etmiştir: “Dünyanın her türlü biliminden, buluşlarından, ilerlemelerinden yararlanılmalı ; fakat asıl temel, ulusun kendi içinden çıkarılmalıdır” (Uçan, 1994: 44, TİTE (Türk Tarih İnkılap Enstitüsü): Atatürk' ün Söylev ve Demeçleri, c.2, s.141). Atatürk' ün, “Sanatsız kalan bir

milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir...” sözü de sanata verdiği önemi göstermektedir.

Türk ulusal müziğinin yükselmesi ve evrensel müzikte yerini alması, Atatürk için önemli bir mesele idi ve bunun gerçekleşmesi için de yapılması gerekenleri şu şekilde ifade etmişti: “Ulusal ince duyguları ve düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak ve onları son müzik kurallarına göre işlemek gerekir. Türk ulusal müziği, ancak bu sayede yükselebilir, evrensel müzikteki yerini alabilir”. (Uçan, 1994: 48, Oransay, s. 26,27)

Kabalevski’ nin eğitim felsefesinde de temel olan budur. Çocuk, önce kendi dilini konuşmalı, kendi halk şarkılarını öğrenmeli, kendi kültürünü tanımalı ki, bunları evrensel düzeye taşıyabilsin. İşte Atatürk ve Kabalevskiy bu konuda aynı noktada buluşmaktadırlar.

Son yıllarda eğitim anlayışında oldukça olumlu gelişmeler gözlemlenmektedir. Yeni çağa uygun olan yaklaşımların, metotların ve yöntemlerin, çocukların ve gençlerin gelişiminde oldukça önemli yerleri vardır. Öğretmenlerin, bu konularda araştırmacı olup, bu konuları yakından takip etmesi ve sınıfta uygular duruma gelmesi gerekmektedir.

Bu gelişmelerin yanı sıra, müzik eğitimi konusunda bazı olumsuzluklar da söz konusudur. Öncelikle, Devlet okullarının maddi imkansızlıkları nedeniyle, müzik öğretmenlerinin talepleri karşılanmamaktadır. Okulların çoğunda bir müzik odasının bulunmamasının yanı sıra, derslerin haftada bir, kırk dakika ile sınırlı tutulması, öğrencilerin müzik derslerine ilgisini azaltmaktadır. Müzik odası olmadığı için, çocukların sıralarda oturarak şarkı söylemek zorunda kalmalarının yanı sıra da, müfredat gereği, gelişmiş eğitim yöntemlerinde kullanılan, dersi zevkli hale getiren ve çocukların müzikal gelişimine yardımcı olan çalgılar yerine, sınıfta sadece flüt çalmak durumunda kalmaktadırlar. Bazı okullarda, halen müzik öğretmeni bile yoktur, müzik derslerini, diğer branşlardaki öğretmenler vermekte ve müzik dersi, diğer dersler kadar önemsenmemektedir.

Ayrıca müzik öğretmenlerinin çoğu, ders verme yöntemleri konusunda ayrıntılı bir eğitim almadıkları için bu yöntemler konusunda yeterli bilgi sahibi değillerdir. Bu yüzden, artık toplumun, müziğe ve okullardaki müzik derslerine bakış açısı, çocukların ve ülkemizin gelişimi için değiştirilmelidir. Müzik, sadece eğlence aracı olarak görülmekten çıkıp, ciddiye alınmalıdır. Okullarda eğitim, artık sadece fen, matematik, fizik, kimya, biyoloji derslerinden ibaret olmuş ve sınava endekli bir anlayış yerini almıştır. Çocuklarımız, böyle okullardaki yetiştirilme biçimlerinden ötürü çok mutsuz. Onlar gerçek hayata hazırlanmak üzere eğitilmiyorlar. Sınavdan sınava koşarken (koşturulurken), aslında içlerindeki tüm değerleri yitiriyorlar. Çocukların hayatı, artık sadece bilgisayar başında ödev yapmakla geçmektedir. Halbuki, çocukların kendilerini ifade edebilmeleri ve yaratıcılıklarını geliştirebilmeleri için özgürlüğe, ağaçların arasında koşmaya, şarkı söylemeye ve kendilerini tanımaları ve geliştirmeleri için fırsat yaratılmasına ihtiyaçları vardır.

Eğitimle kazandırılmak istenen bilgi, beceri, anlayış, davranış ve değer duygularının düzeyini, sınırını, kazandırılma koşullarını ve uygulanacak yöntemlerin türünü, bunların niteliklerini daha çok çocukların özellikleri belirler. Bu nedenle eğitimin doğru şekilde gerçekleşmesi için, çocukları tanımak gerekmektedir. Her çocuğun yeteneği, zeka düzeyi, kişisel diğer özellikleri birbirinden farklıdır. Çocukların eğitilebilme olanağını bunlar belirler ve bu özelliklere göre onlardan başarı beklenir (Ercan, 1998: 124, 127).

Çocuk, büyürken, aynı zamanda duygu, düşünce ve zekası da gelişir ve büyüdükçe, çevreden giderek daha az destek alarak, daha çok kendi zekasıyla gelişimine devam eder. Dolayısı ile çocukların gelişiminin devam edebilmesi için, öncelikle ihtiyaç duyduğu şeylerin belirlenmesi ve daha sonra da bunların karşılanması gerekir.

Çocukların;

- Kendilerini tanımaya,
- Yeteneklerinin farkına varmaya,
- Öğrenmeye,

- Başarılı olmaya,
- Hayatta karşılaştıkları zorluklarla baş edebilmeye,
- Sevmeye, sevilme, sayılmaya ve korunmaya,
- Oldukları gibi kabul edilmeye,
- Çevresiyle iyi ilişkiler içinde olmaya,
- Özgüven kazanmaya,
- Düzenli bir yaşantıya,
- Gülmeye, eğlenmeye ve mutlu olmaya ihtiyaçları vardır.

Çocukların ihtiyaçlarını karşılariken göz önünde bulundurulması gereken bazı gerçekler şunlardır:

- Çocukların hepsi birbirinden farklıdır.
- Her birinin farklı yetenekleri, farklı ilgi alanları ve farklı öğrenme düzeyleri vardır.
- Her biri farklı yollarla öğrenir ve bunun için farklı öğrenme ortamlarına ihtiyaç duyar.
- Uygun öğrenme ortamı sağlandığında başarısız öğrenciler de mutlaka yetenekleri çerçevesinde başarıya ulaşacaklardır.
- Öğrenme duygusal açıdan pozitif ve stressiz ortamlarda gerçekleşir. (Nuran Kansu, 2003)

Eğitimci, çocukların b ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak onların gelişmelerine katkıda bulunmalıdır.

“Eğitimcinin, asıl görevi çocukların dünyayı anlayabilmeleri için onların çevreleri ile ve kendileri ile iletişime girmelerine olanak hazırlamaktadır” (Morgül, 1995: 9, San, 1990: 74, 75).

Müzik etkinlikleri içerisinde çocukların şu becerileri kazanmaları hedeflenir:

- 1- Şarkı söyleme
- 2- Çalma

- 3- Besteleme
- 4- Nota okuma
- 5- Dinleme ve değerlendirme

Müzik eğitiminin sosyal ve kültürel amaçları da vardır:

- 1- Kendi kültürünü ve değişik kültürleri tanıma
- 2- Müzik tarihinin yaşanan sürecini algılama (Morgül, 2001)

Müzik dersi, bir grup etkinliğidir. Bu etkinliği planlayan da yöneten de öğretmendir. Öğretmenin iyi bir plan yapabilmesi ve dersi yönetebilmesi için müzik eğitimi konusunda donanımlı olması şarttır.

Günümüz müzik eğitiminde, öğretmen derste sadece nota öğretip şarkı söyletmekle yetinmektedir. Oysa, müzik dersleri çocuklar için eğlenceli ve yararlı hale getirilerek, onların her türlü gelişimlerine katkıda bulunabilecek ve müziği yaşamlarının bir parçası haline dönüştürecek bir müzik eğitimi müfredatı geliştirilmesi gerekli görülmektedir. Böyle bir müfredatın geliştirilmesi için, devletin desteği ile müzik eğitimcilerinin ve bestecilerin bir “müzik laboratuvarı” adı altında müzik müfredatını tamamen değiştirme çalışmalarını sürdürmeleri gerekmektedir.

Bu araştırmada, Kabalevski’ nin oluşturmuş olduğu müzik müfredatı temel alınmamıştır, esas olan Kabalevski’ nin sanatın, eğitimin veyaşamın temeli olduğuna inandığı eğitim felsefesidir.

Müzik müfredatı hazırlanırken, çocukların yaşları dikkate alınarak ve şu önemli ilkeler ve konular göz önünde bulundurularak düzenlenmelidir.

1. Bu müfredatta ana ilke, “ülkesine yararlı insan yetiştirmek ” olmalıdır. Bizler hepimiz öncelikle insanız. Okul eğitiminde, insanı insan yapan değerlere özgü davranışların kazanılması için, her daldaki öğretmenlerin bu konuya duyarlı olmaları gerekmektedir. Müzik öğretmeni dersini verirken; planını

uygular, bilgi verir, çalgısı ile seslendirmeler yaparak örnekler verir, öğrencilerle şarkılar söyler...Bunlar, öğrencilerin insan davranışlarını zenginleştirmede kullanılan ve yaşamlarının bir parçası olan araçlardır. Asıl ana amaç ise; “ülkesine yaralı insanlar yetiştirmektir”.

2. Müzik ve tabii ki diğer sanat dallarını yaşamın bir parçası olarak düşünmek ve çocukların da bunu özümsemelerini sağlamak.
3. Çocukların müzik eğitime mümkün olduğunca erken yaşlarda başlamak.
4. Okullarda bir müzik odası olması gerekmektedir. Çocukların sırada oturarak şarkı söylemeleri, ders esnasında hareketlerini kısıtlamaktadır. Rahat hareket edebilecekleri bir ortama ihtiyaçları olduğundan farklı bir oturma düzeni geliştirilmelidir.
5. Müzik odasında öncelikle bir piyano, gitar ya da öğretmen hangi çalgıyı çalmada yetenekli ise o çalgının olması, dışarıdan edinilebilecek, elde hazırlanabilecek ve herkesin kolayca alabileceği çalgıların olması, bir teyp olması gerekmektedir.
6. Çocuklar için söylemek veya dinlemek üzere dinletilen müzikler özenle seçilmelidir. Çocuklara kesinlikle arabesk tarzı müzikler dinletilmemelidir.
7. Tekerlemeler, saymacalar, çocuk şarkıları (yurt ve Dünya şarkıları), aktarma şarkılar, öykünme şarkılar, anonim şarkılar, halk türküleri, Türk okul şarkıları ve yabancı ülkelerin okul şarkıları, çağdaş Türk bestecilerinin ve diğer bestecilerin yapıtlarından çocuklara uygun parçalar ya da şarkılar özenle seçilip, bunlara dersin konusuna göre yer verilmelidir.
8. Öğretmenlerin çağın gerektirdiği “yaşam boyu öğrenen” insan tipini yetiştirmeleri için önce kendilerinin “yaşam boyu öğrenen” insanlar olmaları,

yani yenilikleri izlemeleri, özümsemeleri, sınıflarda uygulanması konusunda ustalaşmaları gerekmektedir.

Örneğin;

*Konserlere, açıklamalı dinletilere, seminerlere, müzik insanlarıyla ilgili olan fotoğraf, karikatür, resim sergilerine katılmak, çeşitli okullarda verilecek olan öğrenci konserlerini izlemek ve bunlara öğrencilerinin de katılımını sağlamak,

*Televizyondan, videodan müzik izlemek ve bir bestecinin, ünlü bir sanatçının yaşam öyküsünün canlandırıldığı bir filmi sinemada izlemek,

*Televizyondan verilmekte olan orkestra konserleri, opera ve bale temsilleri öğrencilere “izleme ödevi” olarak vermek,

*Okullarda mutlaka koro ve orkestra olmalıdır. Belki ilk başta küçük gruplar halinde çalıştırılıp sonra koro ya da orkestrada eserler çalınabilir.

*Prokofyev’ in “Petya ve Kurt”, Walt Disney “Fantasia” gibi çizgi filmlerini izleterek, çocuklar için müziği daha ilgi çekici ve izlenir hale getirmek,

*Ayda bir, içinde aylık konser, opera, bale programlarının, sergilerin, seminerlerin bulunduğu, besteciler hakkında bilgiler olduğu, okul korusu ve okul orkestrası hakkında bilgiler veren, müzik bulmacaları olan, müzik üzerine yeni projeler üreten bir müzik gazetesi çıkarmak ve her öğrencinin bundan yararlanmasını sağlamak,

*Ünlü bir besteciyi ya da seslendiriciyi ziyaret ederek, onun açıklamalarını ve dinletisini dinlemek, o kişiyi ziyaret etmeden önce çocukların sorular hazırlamasına olanak vermek,

*Müzik araçları satan bir yere çocukları götürerek orada bulunan çalgıları tanıtmak,

öğrencilerin, müziği sevmelerini, yaşamın bir parçası olarak görmelerini, her yönden gelişmelerini sağlayacak ve geleceğin kültürlü insanların yetişmelerine olanak verecektir.

Öğretmenler bir yeniliğin gerektirdiği becerileri kazanmadıkça hiçbir yenilik okullara yerleşmez. Okulun etkili olarak değişiminde öğretmenler, merkezi bir rol oynamaktadır ve bundan dolayı öğretmenlerin yetiştirme yoluyla desteklenmesine gereksinim vardır. Öğretmenler, ancak yeterince yetiştikten sonra çeşitli yenilikleri uygulayabilmektedirler (Açıkgöz, 2003: 268, 269).

Bu önerilerin Türkiye’deki okullarda öğretmenler tarafından hayata geçirilmesi, Kabalevski’ nin çocukların eğitimi ile ilgili rüyasının gerçekleşmesini sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

Açıkgöz, K. Ü. (2003). **Aktif Öğrenme**. (2. Basım) İzmir: Eğitim Dünyası Yayınları.

Adler, A. (1996). **Çocuk Eğitimi**. Cem yayınevi.

Barret, M., Forrest, D. ve Smith, R. **Kodaly and Kabalevskiy: Crosing Borders between Sound Worlds**. Australia.

Baykara, T. (2003). **Orff Öğretisi ile Erken Müzik Eğitimi, Söylemeye Oynamaya Koşalım**. YA-PA Yayınları.

Ercan, A. R. (1998). **Eğitimde Başarı için Öğrenci Tanıma Teknikleri**. 3. Basım. Ankara: Eğitimde Temel Kitaplar Dizisi.

Forrai, K. ,(1995), **Music in Prepschool**.

Forrest, D. L. (1996a). The Educational Theory of Dmitri Kabalevsky in Relation to His Piano Music for Children. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Melbourne Üniversitesi.

Forrest, D. L. (2004b). **Dmitri Borisovich Kabalevsky**. İSME. (2004) Australia, Bundoora: RMIT University.

Görkemli Rus Müziğinin Serüveni. **Andante Dergisi**. Sayı 16. (Mayıs 2005).

İlyasoğlu, E. (2001). **Zaman İçinde Müzik**. (6. Basım) Yapı Kredi Yayınları.

Jdanov, A. A. (1996). **Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine**. (2. Basım) İstanbul: Kaynak Yayınları.

Kabalevsky, Piano Albüm for the Young, Op.39, Edition Peters, Nr. 4764a.

Kabalevsky, D. B. (1988). **Music and education: A Composer Writes about Musical Education**. Jessica Kingsley Publishers.

Kutluk, F. (1997). **Müzik ve Politika**. Ankara: Doruk Yayıncılık.

Mimaroglu, İ. (1991). **Müzik Tarihi**. (4. Basım) İstanbul: Varlık Yayınları.

Morgül, M. (2001). **Müzik Nasıl Öğretilir**. Yurt Renkleri Yayınları.

Muzikallnaya Entsiklopediya, (1978). **S. Rahmaninov**. 4. cilt Moskova: "Sovetskaya Entsiklopediya" İzdatellstvo.

Muzikallnaya Entsiklopediya, (1976). **N. Metner**. 3. cilt Moskova: "Sovetskaya Entsiklopediya" İzdatellstvo.

Muzikallnaya Entsiklopediya, (1981). **İ. Stravinskiy**. 5. cilt Moskova: "Sovetskaya Entsiklopediya" İzdatellstvo.

Muzikallnaya Entsiklopediya, (1978). **S. Prokofyev**. 4. cilt Moskova: "Sovetskaya Entsiklopediya" İzdatellstvo.

Pribegina, G. A. (1991).. Moskova Konservatuarı. Muzika Yayınevi.

Say, A. (1985a). **Müzik Ansiklopedisi**. 2. cilt, Ankara.

Say, A. (1997b). **Müzik Tarihi**. (3. Basım) Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sun, M. ve Seyrek, H. (1993). **Okul Öncesi Eğitiminde Müzik**. İzmir: Mey Yayınları.

Şostakoviç, D. (1999). **Hayatı ve Eserleri**. İstanbul: Gelenek Yayınları.

Uçan, A. (1994). **Atatürk' ün Söylev ve Demeçleri**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Yıldız, D. (2001). **Ulusal Müzik ve Musorgski**. Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

Terry U. (1998). Dimitri Kabalevsky, a Biographical Sketch. <http://www.fortunecity.com/victorian/brambles/48/kabdoc2.html> (2 Eylül 2005).

Rijen O. (2006). A Composer: Kabalevsky. <http://www.angelfire.com/ok/aimmer/kabalevsky.html> (18 Mart 2006).

His Life and Music <http://www.myaskovsky.ru/?id=32> (18 Kasım 2005)

His Life and Music <http://www.myaskovsky.ru/?id=32> (18 Kasım 2005)

Belza, I. (1943). Handbook of Soviet Musicians. <http://www.planetree.org/2000/crussian.html> (20 Aralık 2005)

Vikipedi Özgür Ansiklopedi, (2002). Vladimir Ilyich Ulyanov (Lenin). <http://tr.wikipedia.org/wiki/Lenin> (22 Kasım 2005).

Rijen, O. (2006). Compositions by Dimitri Kabalevsky <http://home.wanadoo.nl/ovar/kabaopus.htm> (28 Ağustos 2006).

<http://www.pianosociety.com/index.php?id=152> (12 Ocak 2006).

http://www.muzikkutusu.com/ozel/dosyalar/03_Rus_Besteciler/ic/korsakov.html (15 Şubat 2006)

<http://www.muzikolopedi.org/caykovski.asp> (03 Şubat 2006)

http://www.muzikkutusu.com/ozel/dosyalar/03_Rus_Besteciler/ic/stravinsky.html
(15 Şubat 2006)

http://www.muzikkutusu.com/ozel/dosyalar/03_Rus_Besteciler/ic/stravinsky.html
(15 Şubat 2006)

<https://secure.dobgm.gov.tr/ESER/eser0125c.htm> (16 Şubat 2006)

http://www.muzikkutusu.com/ozel/dosyalar/03_Rus_Besteciler/ic/shostakovich.html
(15 Şubat 2006)

<http://www.routledgeny.com/textbooks/worldmusic/resources/Assignments/Identity2005.doc> (17 Şubat 2006)

Kansu, N. (1993). Çoklu Zeka ve Duygusal Zeka Söyleşi Metni. <http://www.oncecocuklar.com/egitim/cokluzeka/main.htm.4k> (05 Mart 2004)

Harputlugil, M. (2004). Bir Çoklu Zeka Kuramı Uygulaması. <http://ilkogretim-online.org.tr/vol3say2/v03s02u2.pdf> (06 Ocak 2006)

<http://www.dalcrozeusa.org/links.htm> (10 Ocak 2004)