



CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

1980'DEN GÜNÜMÜZE OKUL MÜZİĞİ BESTELERİNİN MOTİF
GELİŞİMLERİ AÇISINDAN İRDELENMESİ

Sevgi TOMBUL

Sivas

2012

CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

1980'DEN GÜNÜMÜZE OKUL MÜZİĞİ BESTELERİNİN MOTİF
GELİŞİMLERİ AÇISINDAN İRDELENMESİ

Sevgi TOMBUL

Danışman
Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT

Sivas

2012

KABUL VE ONAY

Sevgi TOMBUL'un hazırlamış olduğu "1980'den Günümüze Okul Müziği Bestelerinin Motif Gelişimleri Açısından İrdelenmesi" başlıklı bu çalışma, 02.03.2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT(Danışman)

Yrd. Doç. Dr. Zekeriya KAPTAN(Jüri Başkanı)

Yrd. Doç. Dr. Barış ERDAL(Jüri Üyesi)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım. /.... /

Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT

Eğitim Bilimleri Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında ve yürütülmesinde desteğini esirgemeyen ve bana her konuda yardımcı olan danışman hocam Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT'a, katkı ve desteğinden dolayı, eğitimimde emeği geçen hocalarım Yrd. Doç. Dr. Zekeriya KAPTAN'a, Öğrt. Gör. Dilek MOĞULBAY' a, Öğrt. Gör. Derya KAÇMAZ'a, Öğrt. Gör. Türker EROL'a ve okutman Duygu ULUSOY YILMAZ 'a, teşekkür ederim.

Ayrıca maddi ve manevi olarak benden desteğini esirgemeyen aileme sonsuz teşekkürler.

ÖZET

TOMBUL, Sevgi, 1980'den Günümüze Okul Müziği Bestelerinin Motif Gelişimleri Açısından İrdelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Sivas, 2012.

Bu çalışma okul şarkılarının motif gelişimlerinin incelenmesine yönelik olup, 1980' den günümüze kadar olan okul müziği bestelerinin motif gelişimleri açısından irdelenmesi konusu üzerine yapılandırılmıştır. Bu araştırmada seçilen okul müziği şarkıları eğitim müziği besteciliği açısından bazı başlıklar altında sınıflandırılmıştır. Şarkılardaki motif gelişimlerinin irdelenmesi için ele alınan konu başlıkları, motifin ses sınırının genişletilmesi, motifin ses sınırının daraltılması, yatay çevrimler, dikey çevrimler, motif tekrarı ve sekvenslerle sınırlı tutulmuştur.

Araştırma da yer alan okul şarkılarının seçimi 1980' den günümüze kadar on yıllık bölümlerden oluşmaktadır. Her on yıllık bölüm için yerli ve yabancı bestecilerden seçilen örnekler ele alınmıştır. Bu örnekler seçilirken tesadüfi örneklemeden yararlanılmıştır.

Bu çalışmada, 1980'li yıllardan günümüze kadar bestelenmiş olan okul şarkılarından seçilen örneklerde hangi motif gelişimlerinin ne sıklıkta kullanıldığının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Araştırmada içerik çözümlemesi yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca bu çalışma okul müziği besteciliğinde gelecekte yapılacak olan çalışmalara ışık tutacak olması bakımından önemlidir.

Anahtar Sözcükler

Okul Müziği, Motif Gelişimleri, Okul Şarkıları.

ABSTRACT

TOMBUL, Sevgi, From 1980 to present, examination of compositions of school music in terms of theme developments.

This work has been aimed at analysing techniques of composition belonging school songs and structured in order to study school music compositions, which exist from 1980 to day, in terms of the composition techniques. In this research the chosen school music compositions have been categorized under some titles according to education with regards to education music composition. Having been considered to analyse the motifs in songs, some subject titles, have been restricted to broadening the voice limit of motif, as well as motif's voice limit's narrowing, and, horizontal or vertical cycles, also, to the both sequence and repetition of motif.

The decision of school songs, existing in our research, has taken its place from 1980 up to ten years till our day. The chosen samples have been taken under consideration for every ten year section from native and foreign composers. While choosing these samples, random sampling method has been used. In this work, it has been aimed to clarify which composition techniques and how often that techniques have been used through studying the chosen samples from school songs that have been composed from 1980 to our present day. And, the method of content analysing has also been employed in that work. Also, this work is important when considered that it is going to enlighten the studies, which is about compositioning school music.

Key Words

School Music, Theme Developments , School Songs.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
TABLolar DİZİNİ	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	vi
BİRİNCİ BÖLÜM	1
1.GİRİŞ	1
1.1. MÜZİK.....	2
1.2.Okul Müziği	5
1.3. Okul Şarkıları	6
1.4. Besteleme Teknikleri.....	8
1.5. Motif (Örgen, Nakış).....	9
1.6. Motif Yapısındaki Değişim ve Gelişimler	10
1.6.1. Motifin Tekrarı	10
1.6.2. Motifin Ses Sınırlarının Genişletilmesi	10
1.6.3. Motifin Ses Sınırlarının Daraltılması.....	11
1.6.4. Motifin Dikey Ters Çevrilmesi.....	11
1.6.5. Motifin Yatay Ters Çevrilmesi	12
1.6.6. Motifin Sekvensi.....	13
1.6.6.1. Tonalli Sekvens (inici-çıkıcı).....	13
1.6.6.2. Modülasyonlu Sekvens (inici-çıkıcı)	14
1.7. LİTERATÜR TARAMASI.....	14
1.8. Problem	15
1.9. Alt Problemler	15
1.10. Amaç	16
1.11. Önem	16
1.12. Sayıtlılar	16

1.13. Sınırlılıkları	16
İKİNCİ BÖLÜM.....	17
2. YÖNTEM.....	17
2.1 Araştırmanın Modeli	18
2.2. Evren ve Örneklem.....	18
2.3. Verilerin elde edilmesi	19
2.4. Verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması	19
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	20
BULGULAR VE YORUM.....	20
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	56
TARTIŞMA VE YORUM	56
SONUÇ VE ÖNERİLER	57
KAYNAKÇA.....	60

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 3.1 : Mutluluk	20
Şekil 3.2 : Tevekte üzüm kara.	21
Şekil 3.3 : İzciler şen olur.	22
Şekil 3.4 : Naciyem.....	23
Şekil 3.5 : Keklik.	24
Şekil 3.6 : Halay.	25
Şekil 3.7 : Ezgi.....	26
Şekil 3.8 : Güzel günler.	27
Şekil 3.9 : Ağaca övgü.....	28
Şekil 3.10 : Kış geliyor.	29
Şekil 3.11 : Rıg-A-Jig -Jig.....	32
Şekil 3.12 : Jim Along, Josie.	33
Şekil 3.13 : Shoo Fly.	34
Şekil 3.14 : Karga.	35
Şekil 3.15 : Ağaçkakan.	36
Şekil 3.16 : Şincap.	37
Şekil 3.17 : Gel gidelim.....	38
Şekil 3.18 : Daldalan.....	39
Şekil 3.19 : Notaların şarkısı.	40
Şekil 3.20 : Ilgaz.	41
Şekil 3.21 : Çocuksu dünya.	44
Şekil 3.22 : Kar.	45
Şekil 3.23 : Oyun.	46
Şekil 3.24 : 23 Nisan.....	47
Şekil 3.25 : Haberleşme türküsü.	48
Şekil 3.26 : Hoş geldin yeni yıl.	49
Şekil 3.27 : Çok çalışkan olmayız.	50
Şekil 3.28 : Haberleşmek ne güzel.	51
Şekil 3.29 : Baharda mutluluk.	52
Şekil 3.30 : Mevsimler.....	53

TABLolar DİZİNİ

Tablo 3.1. 1980 ve 1990 Yılları Arasındaki Şarkılar	30
Tablo 3.2. 1980 ve 1990 Yılları Arasındaki Şarkılar	31
Tablo 3.3. 1990 ve 2000 Yılları Arasındaki Şarkılar	42
Tablo 3.4. 1990 ve 2000 Yılları Arasındaki Şarkılar	43
Tablo 3.5. 2000 ve Günümüze Kadar Olan Şarkılar	54
Tablo 3.6. 2000 ve Günümüze Kadar Olan Şarkılar	55

BİRİNCİ BÖLÜM

1.GİRİŞ

Bestecilik eğitiminin geçmişi, Osmanlı Döneminde Darulelhan ve Muzıka-i Humayun'dan Enderun okuluna kadar hatta Mehterhaneye kadar uzanır. Bu süreç içerisinde bestecilik eğitimi alanların büyük bir oranda makamsal müzik alanında eserler verdiği bilinmektedir (Uçan;1994).

Verilen bu eserlerin gelişiminin ise çok sesli batı müziğinin Osmanlı'ya girişi ve sarayın bu müzik türü ile tanışması, yurt dışından gelen solo grup ya da toplulukların konser, opera ve gösterileri ile başladığı bilinmektedir. Yurt dışından gelen bu topluluklar aynı zamanda, Osmanlı sarayının da çok sesli müzik alanında ilk adımları atmasında etkili olmuştur (Ece;2006).

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte 1924 yılında Osman Zeki Üngör'ün girişimi ile Ankara'da Musiki Muallim Mektebi açılmıştır. Bu dönemde Mustafa Kemal'in önemle üzerinde durduğu bir konuda yapılan yeniliklere paralel olarak müzikte de yenilikler getirilmiştir. Bu dönemde Türk Beşleri olarak bilinen; Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey hem tonal besteler hem de aynı mantıkla çok seslendirdikleri türkülerle "Türk Okul Müziği" doğarını oluşturmaya başlamışlardır (Sağır; 2002).

Atatürk'ün eğitim politikası tevhid-i tedrisat'a (öğretimde birlik) dayalıdır. Ülkenin her köşesinde aynı tip eğitim yapılacaktır. Böylece müzikte de ustadan çırağa kulak yoluyla geçen öğreti, yerini notaya, kitaba ve belli yöntemlere bırakmış olacaktır (İlyasoğlu,1998). Bu değişim uygulanırken ülkedeki yetenekli gençler belirlenmiş ve müzik alanında eğitim almaları için yurt dışına gönderilmişlerdir. Bestecilik alanında kendini geliştirmek isteyen bu gençlerimiz aynı zamanda bunu bir meslek olarak yapamaya karar veren ilk müzikçilerimizdir. Halil Bedi Yönetken tarafından "Türk Beşleri" olarak adlandırılan bu bestecilerimizden Rey, Cenevre konservatuarında, Alnar, Viyana Devlet Müzik Akademisinde, Erkin Paris Konservatuarı ve Ekole Normale de Musique'de, Saygun Schola Cantorum ve Ekole Normale de Musique'de ve Akses Viyana Devlet Müzik Akademisi ve Pag Devlet Konservatuarında eğitim almışlardır. Türk beşlerinin eğitimlerini bitirip yurda

dönmelerinin ardından ise Cumhuriyetin müzik alanındaki yeni bestecilerini yetiştirecek olan müzik kurumları yapılandırılmaya başlanmıştır.

1917’de kurulan ve halka açık ilk müzik eğitim kurumu olan Darülelhan (melodiler evi), Cumhuriyetle birlikte yeniden şekillenerek bir konservatuara dönüştürülür. Önceden yalnız geleneksel Türk müziği öğretilirken 1924’ten sonra çoksesli müzikte programa alınır. 1986’ya kadar İstanbul Belediye Konservatuarı adını taşıyan kurum daha sonraları YÖK kapsamına alınarak İstanbul Üniversitesine bağlanır.

İstanbul Belediye Konservatuarı müzik ve bestecilik alanında kurulan ilk kurum olmasına rağmen, batılı – çağdaş anlayışla besteci ve seslendirici yetiştirme işine, köklü olarak asıl 1936 yılında Musiki Muallim Mektebi içinde ona bağlı olarak kurulan Ankara Devlet Konservatuarı’nda başlanmıştır. Bu kurumu 1958’de İzmir’de, 1969’da İstanbul’da açılan Devlet Konservatuarları izlemiştir (Uçan, 1994).

1.1. MÜZİK

“Müzik sözcüğü, Eski Yunancadaki “musike” sözcüğünden gelmektedir. Biyo-psişik, kültürel ve toplumsal bir organizma olan insan, var olduğu çağlardan beri algıladığı sesleri çözümleyip değerlendirmiş ve giderek sesleri bir anlatım biçimine dönüştürmüştür. Seslerle gerçekleştirilen bu anlatım sanatına müzik denir” (Say,2003;17). Elbette ki müziğin bir ya da birkaç tanımını yapmak yeterli olmayacaktır. Müzik birçok tanımı içinde barındıran geniş bir konu alanıdır.

Uçan’a göre ise müzik; duygu, düşünce, izlenim ve tasarımları; başka gençlerinde yardımıyla ya da katkısıyla belli olay, durum ve olguları veya gerçekleri belirli bir amaç veya yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre oluşturulup, birleştirilmiş seslerle işleyip biçimlendiren yansıtan, anlatan ve etkileyen estetik bir üründür.

Günümüze kadar birçok tanımı yapılmış olan müzik kavramının, her tanımında, o tanımın yapıldığı dönemin (çağın) ya da o tanımı yapan kişinin niteliğine, düşünce yapısına ve bununla birlikte birçok ögesine ya da yönüne ağırlık verilmiştir. Bu tanımlardan bazıları ise,

Daha çok **metafiziksel** ve **tinsel/inançsal/dinsel** açıdan bakanlara göre:

“Müzik, görünmezliğin esinidir.” (Herder)

“Müzik, sonsuzluğun anlatımıdır.” (Schelling)

“Müzik, evrensel dengenin bir yansımasıdır.” (Khan)

“Müzik, Tanrısal (ilahi) bir sanattır.” (Beethoven)

“Müzik, gök ve toprak arasında bir uyumdur.” (Konfüçyüs)

“Müzik, insanlığın ahlakını arındıran kutsal bir bilimdir.” (Dede efendi)

Daha çok **dil** yönünden yaklaşanlara göre:

“Müzik, Tanrının dilidir.” (Eflatun)

“Müzik evrensel bir dildir.” (Cottin)

“Ezgi (müzik) insan ruhunun dilidir.” (Weber)

“Müzik, insan ruhunun anlayabileceği biricik dildir.” (Bennet)

“Müzik bütün sanatların ortak dilidir.” (Khan)

Daha çok **içerik** yönünden yaklaşanlara göre:

“Müzik, bir sıra (dizi) hoş duyguları seslerle anlatma sanatıdır.” (Kant)

“Müzik, sesler aracılığı ile duyguların anlatımıdır.” (Koch)

“Müzik manevi bakımdan, sesler aracılığı ile duygu ve ihtirasları belirtmedir.” (Kastner)

“Müzik, insanın bir zaman duymuş olduğu bir duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra, başkalarının da duyabilmesi için sesler aracılığı ile onlara aktarmasıdır.” (Tolstoy)

“Müzik, sözcükler ile anlatılması olanaksız duygu ve coşkuları; sezdirecek, duyuracak biçimde düzenlenmiş sesler aracılığıyla başka gruplara yansıtma sanatıdır.” (Saygun)

(Uçan,1996;13) şeklinde kategorize edilip sıralanmıştır.

Her bir tanım kendi içinde tutarlılık taşısa da müzik olgusunu bir bütün olarak tanıtmada yetersiz kalabilmektedir. “Müziğin bir sanat ve bilim olduğunu kavrayıp, bir tanım yapma kaygısını bir kenara bırakarak, müziğin insan yaşamındaki yerini belirlemeye çalışmak yararlı olacaktır” (Kaplan, 2005;55).

İnsan dünyaya gelirken sesle tanışmış olmasına karşın konuşma, müzik, davranış gibi sosyal ve kültürel bilgilerle doğmaz. Konuşma, sosyal kurallar ve davranış biçimi eğitimle kazanılır. Ses kullanılarak yapılan bu eğitimde yineleme

yoluyla benimsetme ve özümseme sağlamaktadır. Kuşkusuz bu öğretiyi kulağın duyarlılığına dayanmaktadır.

Kulağın işitebildiği frekans “ ses bölgesi 15 ile 20000 Hz arasındaki titreşimleri kapsamakta ve biz bunları ses olarak duymaktayız. Fakat müzikte gerçekte daha dar bir aralıktaki sesler kullanılır. Müzikte kullanılan en pest seslerin frekansı $\sim 27,5^1$ Hz dolayındadır (piyanonun veya bas tubanın en pest sesi). Kullanılan en tiz sesler ise ~ 4000 Hz² dolayındadır (pikolo 3729 Hz, piyano 4186 Hz). “Bunlar çalgılardan doğrudan elde edilen temel seslerdir. Müzik seslerinin yapısında bulunan ve algılanabilen ikinci ve üçüncü selenlerde hesaba katılırsa, müzikte algılanabilen seslerin 12000 Hz’e kadar ulaştığı söylenebilir” (Zeren,2003;100).

İşitme siteminde frekans sınırları dışında ses şiddetiyle ilgili sınırlarda bulunmaktadır. “Bir titreşim, algılayabileceğimiz frekans aralığı içinde de olsa, belirli sınırlar arasında bir enerjiye sahip değilse ses olarak algılanamaz. $\sim 10^{-12}$ W/m² dolayındaki değerlerden daha küçük ses şiddetine sahip titreşimlerin duyulamayacağını söyleyebiliriz. ~ 1 W/m² den daha büyük şiddete sahip titreşimlere ise, kulağımızda bir acı hissi olarak algılanır. Kuşkusuz verdiğimiz bu değerler de ortalama birer değerdir. Kişiden kişiye ve yaşa bağlı olarak değişebildiği gibi, özellikle, sesin frekansına da çok bağlıdır” (Zeren, 2003;101).

Bu betimlemelerden de anlaşılacağı gibi insan kulağının belirli frekanstaki sesleri duyabildiği ve bu seslerin dışındaki sesleri ise duyamadığı anlaşılmış ve insanların duyabilme sınırlarının işitme eşiği ile acı duyma eşiği arasında olduğu sonucuna varılmıştır. Bu nedenle müzik, insan kulağının özelliklerine uygun seslerden yapılandırılmıştır. Bu konu, kuşkusuz okul müziği besteciliğinde de dikkat edilmesi gereken önemli bir olgudur.

“Ses, müzik ve konuşma ortaya bir davranış koyar. Davranış ve konuşma iletişimi güçlendirir, ayrılmaz bir bütün olarak insanları bir duygu ve düşünce etrafına toplayabilir ya da ayırabilir. Bu özellikler düşünürlerin ilgisini müzik ve sosyal yapıya çekmiştir. Ancak bakış açısına göre bazıları müziğin gücünü, işlevini,

¹ Piyanonun veya bas tubanın en pest sesi.

² Pikolo 3729 Hz, piyano 4186 Hz.

etkisinin eğitimdeki yerini, toplumsal yönünü, kişi ve toplum ruhunu ve benzer özellikleri temele alarak tanımaya çalışmışlardır.

Kimleri yaratı ortaya koyma, yani sanat açısından yola çıkarak tanımlamaya çalışmıştır. Kimileri de belli bir yeteneğe erişmiş olma, müziğin kendi iç değerlerini, yasalarını, özgürce biçimleme yeteneğine ve eserlerle insanı yüceltip ölümsüzleştirmeye yönelik yaratıcı gücü temel alarak tanımlamaya çalışmıştır. Bunlar müziğin hem sanat hem de bilim olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır” (Kaplan,2005;56).

1.2.OKUL MÜZİĞİ

Okul müziği hakkında, müzik bilimcilerinin çeşitli yaklaşımları vardır. Yöre okul müziğini, “Müziğin insanın biyolojik varlığı ile ilişkisi üzerine yapılan araştırmalarda, bir yaşından küçük bebekler üzerinde yapılan deneyler, insanın müziği doğuştan algılamaya hazır olduğu sonucunu ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda insanın doğuştan itibaren müzikle ilk tanışması, çeşitli kültürlerde genel olarak aynı yapıda ve görevde olan “ninni”ler ve annenin (veya aile bireylerinin) bebeği/çocuğu yönlendirmek için “doğaçlama” olarak söylediği “tekerleme” yapısındaki ezgilerdir. Bunun dışında ailenin dinlediği müzikler de çocuğun yönlendirilmesi veya eğlendirilmesinde kullanılmakta ya da çocuk zaten doğal ortamda bu müzikleri algılamaktadır” (Yöre, 2004; 38) biçiminde tanımlarken kastettiği şey, çocuğun müzik algılamaya ve öğrenmesine etki eden en önemli faktörün onun ailesi olduğudur. Bunun yanı sıra Yöre, çocuk müziğinin uygulanma sürecinin ise genellikle ilköğretim ve lise eğitimi arasındaki zaman diliminde olduğunu ve hatta okul öncesi eğitimin uygulanma sürecinin de çocuk müziği eğitimi içerisinde yer aldığını söylemiştir (Yöre,2004).

Yönetken ise, İnsan ruhunun güzellikleri, müzik eğitimi sayesinde de yüceltilebilmektedir. Bu varsayımdan yola çıkarak, çocukta var olan duyguların ortaya çıkarılması ve geliştirilmesinde müzik eğitimi önemli bir araçtır diyebiliriz. Çocuğa müzik eğitimi verilirken ilk amaç çocukta müzik sevgisini uyandırmak, hayal dünyasında müzik imgesini geliştirmek, ritim duygusunu ve kulak duyarlılığını keskinleştirmek olmalıdır (Yönetken;1993) diyerek, çocuğa başlangıçta teorik bilgi

öğretmenin, çocuğun sıkılmasına sebep olacağına, bu nedenle başlangıçta teorik bilgilerin öğretilmesi yerine müzik eserlerinin kulak yoluyla, yani çocuğa müzik eserlerinin dinletilerek öğretilmesinin daha uygun olacağına vurgu yapar.

Okul müziği eğitimi gençliğin formasyonu bakımından bir bütün oluşturduğu için, bu eğitimin öncelikle ilkokulda sağlam bir biçimde başlamış olması daha yararlı olacaktır. Çünkü ilkokulda alacakları bu eğitim çocukların sonraki müzik eğitimi hayatları içerisinde bir temel oluşturacaktır (Yönetken;1949).

Türkiye de okul müziği formlarına bakıldığında; marşlar, Türkçe söz yazılmış yabancı ezgiler, türkü uyarlamaları, türkü yapısında bestelenen ezgiler ve özgün şarkılar olmak üzere beş farklı yapı ortaya çıkmaktadır. Bahsettiğimiz bu okul müziği formları “çok sesli müzik” bestecileri tarafından batılı müzik yapısı içerisinde uyarlanan ya da yaratılan kimisi “çok sesli” çoğunluğu ise “tek sesli” olarak yazılmış eserlerden oluşmaktadır.

1.3. OKUL ŞARKILARI

“Okul müzik derslerinde beğeniye yükseltmenin en önemli aracı şarkıdır. Okul şarkılarını üç temel kategoride toplamak mümkündür.

1. Yerli besteciler tarafından bestelenen özgün şarkılar,
2. Halk müziğinden seçilmiş okula uygun türküler,
3. Yabancı ülke ve bestecilerden yapılan uyarlamalar.

Okul şarkısı, ister özgün, ister uyarlama, ister halk ezgisi olsun, çocuk beğeni ve psikolojisine, onların düzeyine uygun olmak zorundadır” (Say, 2005;45)

Okul şarkıları olarak kullandığımız çocuk şarkılarında bulunması gereken bazı özellikler vardır. Bu özellikleri şu şekilde sıralayabiliriz;

- 1.Çocuk şarkılarında ezgiler genellikle 5–6 perde içinde kalan seslerden yapılmıştır.
2. Bir sestem ötekine, genellikle ikili-üçlü aralıklarla geçilmekte, dörtlü ve beşli atlayan aralıklar ise hemen hemen hiç kullanılmamaktadır.

3. Bu tür parçalarda, müzik cümleleri genellikle kısa süreli bir motiften oluşmakta, birinci cümleden sonra gelen cümleler tartımsal yapı bakımından ya birinci cümlenin aynısı olmakta ya da bu tartımsal yapı sonraki cümlelerde sözün gereklerine göre küçük değişiklikler yapılarak yinelenmektedir.
4. Çocuk şarkıları, genellikle yalın bir tartımsal ve ezgisel yapıya sahip görünmekte, estetik açıdan kendi türünün ölçülerine göre ‘‘güzel’’ denilebilecek bir olgunluga erişmiş bulunmaktadır. Bunun doğal sonucu olarak da yaygınlaşmış çocuk şarkıları genellikle ‘‘sevimli’’ olmaktadır. Başka deyişle, ‘‘sevimli’’ olan çocuk şarkıları, çocuklar arasında kolaylıkla yaygınlaşmaktadır; çocuklar tarafından sevilerek söylenmekte, benimsenmekte ve yaşatılmaktadır.
5. Tekerleme ve saymacaların sözleri zamanla ve günün gereklerine göre çocuklar tarafından değiştirilmekte, eski sözler yerine kısmen ya da tamamen yeni sözler konulmaktadır. Sözleri değiştirilen tekerleme ve saymacaların ezgileri ya aynı kalmakta, ya da yeni sözlere göre değişikliğe uğratılmaktadır.
6. Çocuk şarkılarının (tekerleme ve saymacaların) sözleri kimi kez anlamlı sözcüklerden, kimi kez yarı anlamlı, kimi kez de anlamsız sözcüklerden oluşmaktadır. Tek tek anlamı olan sözcüklerin, anlamlı bir cümle oluşturmayacak biçimde bir araya getirildiği de olmaktadır. Bunun sonucu olarak da, kimi çocuk şarkılarının sözleri yazınsal açıdan ‘‘gerçeküstü’’ nitelikler göstermektedir.
7. Çocuk şarkılarında sözlerin genel bir özelliği de (şarkının tartımsal ve ezgisel yapısında olduğu gibi) uyaklı olmalarıdır. Kısa cümleler çoğu kez birbirleriyle uyak oluşturacak biçimde yapılmaktadır. Uyaklar cümle sonunda, cümle ortasında ve cümle başında yer alabilmektedir.
8. Çocuk şarkılarından kimilerinde, sözleri oluşturan dizeler ve ezgiyi oluşturan müzik cümleleri ‘‘yineleme tekniği’’ ile yapılmışlardır. Bu tür parçalarda müzik ve söz cümlesi bir birim olarak alınır; sonraki cümleler, bu birim cümlenin ikinci yarısı değiştirilerek ya da bunun tersi bir uygulamayla, birinci cümlenin birinci yarısı değiştirilerek yapılır.
9. Tekerleme, saymaca ve çocuk şarkıları, kuruluş bakımından genellikle bir ya da iki müzik cümlesinden oluşmakta, parça bu cümlenin (ya da cümlelerin) sözlere göre yapılan küçük değişikliklerle yinelenmesinden kurulmaktadır.

10. Söz-müzik uyumu (prozodi) bakımından bu tür parçalarda kimi kez sözün tartımı egemen olmakta ezginin tartımsal yapısı buna göre biçimlenmektedir; kimi kez de tersine, ezginin tartımsal yapısı belirleyici olmakta, sözün tartımı ezginin tartımına uydurulurken (kısa hecelerın uzun tartımlara denk gelmesi gibi) bozulmaktadır. Bu tür bozmlar ezginin tartımsal yapısındaki akıcılık nedeniyle yadırgatıcı olmamaktadır(Seyrek, ?).

1.4. BESTELEME TEKNİKLERİ

Bestecilik kavramı tür ayırt etmeden ele alındığında çok geniş bir konu alanını kapsamaktadır. Bu nedenle bestecilik kavramını okul müziği besteciliği adı altında daraltılıp irdelenmesinin daha uygun olacağı düşünülmüştür.

Türkiye’de besteci yetiştirmeın imparatorluk döneminde Darülelhan ve Muzıka-i Humayun’dan Enderun okuluna ve hatta Mehterhaneye kadar uzanan köklü bir geçmişı vardır. Fakat bu alandaki çağdaş anlamda planlı- düzenli- sürekli- etkili eğitime daha çok cumhuriyet döneminde geçilmiştir.

1923 yılında “doğu (Türk)” ve “batı” müziği bölümüyle İstanbul’da yeniden açılan Darülelhan, 1926’ da batı müziğini esas alan bir konservatuara dönüştürülmüştür. Ancak, batılı- çağdaş anlayışla besteci ve seslendirici yetiştirme işine, köklü olarak asıl 1936 yılında Musiki Muallim Mektebi içinde ona bağılı olarak kurulan Ankara Devlet Konservatuarı’nda başlamıştır. Bu kurumu 1958 de açılan İzmir’ de, 1969’da İstanbul’da açılan Devlet Konservatuarı izlemiştir. Ayrıca, 1975 yılında İstanbul’da Türk Musikisi Devlet Konservatuarı kurulmuştur. Böylece sayıları1970’lerde dörde ulaşan ve 1982’de getirilen yeni düzenlemelerle Üniversite Rektörlüklerine veya Güzel Sanatlar Fakültelerine bağılanan Devlet Konservatuarları, 1983 Türkiye’sinde bestecilik eğitiminin yapıldığı başlıca kurumlardır.

“Bestecilik” anlam bakımından ünümüzde bir meslek olma özelliği göstermektedir. Besteciliği bir meslek olarak kabul ettiğimiz takdirde bu mesleğinde dünyanın en eski mesleklerden olduğunu da kabul etmemiz gerekecektir(Acim,2003). Bestecilik, asıl olarak beste kelimesinden türetilmiş daha

sonralarda ise besteci, yani besteyi yapan kişi olarak adlandırılmıştır. Bu bağlamda Türkçeye Farsça'dan giren “Beste” terimi için bağda önerilmiştir. Bestelemek; bağdalamak, besteciye ise; bağdar denilmiştir. Öte yandan, dilimize Fransızcadan alınan kompozisyon ve kompozitör sözcükleri de kullanılmaktadır (Say,2002;68).

Kompozisyon öğreniminin temelinde sırasıyla armoni, biçim bilgisi, kontrapuan, füg, çalgı bilgisi, çalgılama eğitimi vardır. Bu temel öğrenimlerin son aşamalarına doğru kompozisyon öğrencisine eser üretme yoluyla kişisel müzik dilini oluşturması amacıyla çalışmalar yaptırılır. Böylelikle öğrenci zamanla üslubunu oturtturarak kendini daha iyi yansıtan besteler yapabilecektir.

Bu anlamda Ahmet Adnan Saygun bestecinin bir eseri yazarken “ekonomik” davranması gerektiğini belirtmiştir. Bunun içinde derslerinde zaman zaman Beethoven'un eserlerini inceler ve bu prensibin örneklerini öğrencilerine gösterirdi. Kendisi de bir besteci olarak genel anlamda eserlerini bu doğrultuda oluşturmuştur.

Geçmişe bakacak olursak, bestecilik eğitiminin aslında usta- çırak ilişkisine dayanan bir olgu olduğunu görebiliriz. Nasıl ki çalgı eğitimi taklit ile başlamışsa buna paralel olarak da bestecilik eğitimi de ilk adımda usta- çırak ilişkisi şeklinde başlamıştır. Bu yüzden de yapılan eserlerde genellikle kişi ustasından izler taşımaktadır. Daha sonralar da ise besteci zamanla bu etkiden sıyrılarak, kendi kişisel dilini bulmaktadır.

1.5. MOTİF (ÖRGEN, NAKİŞ)

Motif harekete elverişli ve hareket eden anlamına gelen Latince “Motivus” sözcüğünden gelmektedir (Cangal, 2004; 2). Koray'ın tanımına göre ise, Motif – ekseriya iki, nadiren üç, çabuk eserlerde bazen dört ölçüyü dolduran; melodi ve ritim bakımlarından özel bir karakter sahibi olabilen en küçük bir müzik fikri ve en küçük bir form elemanıdır (Koray, 1957; 1). Demir ise, “Kendine özgü, melodik, ritmik, (çok sesli ise armonik) özelliği olan motif, gelişmeye elverişli en küçük fikir, en önemli yapı taşıdır. Bu en küçük yapı taşı kuvvetli zamana sahipse buna motif denir. Bir ses bir harf gibi bir fikir oluşturmadığından motif en az iki sestem meydana gelir. Demek ki en küçük motifin oluşması için iki ses yeterlidir. O zaman motifi şöyle tanımlayabiliriz; En az iki sesi ve bir kuvvetli vurgusu bulunan, ritimsel (çoksesli ise

uygusal açıdan), kendine özgü bir karakteri olan, gelişmeye-işlemeye elverişli en küçük müzik fikrine motif denir” (Demir,2011;45), şeklinde tanımlamıştır.

Bunların dışında ise Ahmet Adnan Saygun melodiyi oluşturan temel unsurları anlatırken “melodi gözesi” kavramından bahsetmektedir. “ Tartı üzerinde kurulan melodi parçacıklarına melodi gözesi adı verilir” tanımını kullanmıştır. Daha sonra “melodi örgeni” tanımı yapılmıştır. “ Bir tartı üzerinde ayrı ayrı veya birleşmiş iki melodi gözesi ile kurulan melodi parçacıklarına melodi örgeni adı verilir” tanımı yapılmıştır (Acim, 2007).

1.6. MOTİF YAPISINDAKİ DEĞİŞİM VE GELİŞİMLER

Besteci müzik eserini oluşturmak için, müziğin iki önemli unsurundan biri olan ezgiden yararlanır. Form yönünden en etkili, kalıcı, olağanüstü ezgiler, o eserin özü olan bir motifini oluşturmasıdır. Bütünün oluşmasını sağlayan esas parçadır. Besteci önce bu özü oluşturur ve bu motifi geliştirir, değiştirir, dönüştürür, istediği gibi işler ve bir eser meydana getirir. Dünya müzik tarihine baktığımızda büyük bestecilerin ele aldıkları çok yalın bir motifi işleyerek şaheserler yarattıklarını görürüz.

1.6.1. Motifin Tekrarı

Ana motif oluşturulduktan sonra ritmik yapısı ve aralıkları bozulmaksızın ton içinde kalarak, eser içerisinde ana motifin bir yada birden fazla kullanılmasına denir.

1.6.2. Motifin Ses Sınırlarının Genişletilmesi

Ana motif oluşturulduktan sonra ritmik yapı bozulmaksızın ton içinde kalarak ses sınırlarının genişletilmesi tekniği ile oluşturulur.



(Demir;2011).

1.6.3. Motifin Ses Sınırlarının Daraltılması

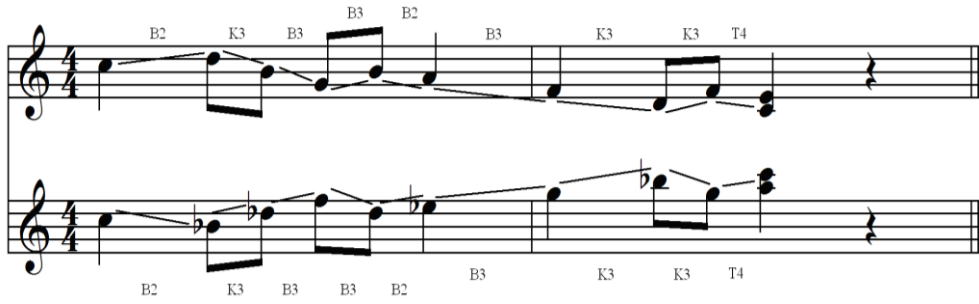
Ana motifin ritmik yapısının değiştirilmeden ses sınırlarının daraltılması tekniği ile oluşur.



(Demir;2011).

1.6.4. Motifin Dikey Ters Çevrilmesi

a) Bu teknikte ana motifin aralıkları yeni motifte aşağı ve yukarı doğru hareket ederken, aralık hacimlerine sadık kalınır. Ses aşağıya (Büyük ikili-B2), aralığı iniyorsa bunun çevrimi yukarıya doğru (B2) dikey ters çevrim olur. Oluşturulan yeni motif ana motifin dikey simetriğidir (Demir,2011;50).



(Denir;2011).

b) Dikey ters çevrimde bir başka teknik ise ayna tekniğidir. Bilindiği üzere ayna görüntünün tersini yansıttığı için bu teknik bu isimle anılır. Portenin altına veya üstüne konulan aynadan, ana motifin görüntüsü bize dikey ters çevrim olarak yansır. Yukarıdaki aralık hacimlerine bağlı kalınarak yapılan örneği ayna tekniği ile okursak şu görüntü ortaya çıkar.



(Demir;2011).

1.6.5. Motifin Yatay Ters Çevrilmesi

Ana motifin sondan başa doğru yazılmasıyla oluşan çevrimdir. Bu da yatay simetrik demektir. Bu teknikte de aynayı porteye yatay olarak (motifin sonundan) tutulduğu zaman motifin aynadaki görüntüsü motifin yatay çevrimidir (Demir,2011;51).



1.6.6. Motifin Sekvensi

Sekvens motifin melodik ve ritmik kuruluşunun, olduğu gibi bir veya birkaç kez başka ses üzerinden tekrarına denir. Sekvensler genellikle aşağı (inici), yukarı (çıkıcı) yanaşık seslerden oluştuğu gibi, uzak, atlamalı, farklı perdeler üzerinden de yapılabilir (Hidayetoğlu,1999).

1.6.6.1. Tonalli Sekvens (inici-çıkıcı)

Motif'in ilgili tonunun dışına çıkmamak şartı ile başka başka seslerden aşağı-yukarı istikamette tekrarına denir. Motifteki seslerin aralık hacimlerine uyulmaz. Bu aralıklar bozulabilir. Örneğin yukarıya (B2)'li çıkıyorsa ikinci sekvenste bu aralık (B2) olmayabilir.(K2) olabilir. Ama ilgili tonun dışına çıkmamış olur. Burada esas olan ton dışına çıkmamaktır (Hidayetoğlu,1999).



(Wilson, H.R. ve Diğerleri, 1963)

1.6.6.2. Modülasyonlu Sekvens (inici-çıkıcı)

Motif'in başka başka seslerden aşağı veya yukarı istikamette değişik tonlarda tekrarlanmasına denir. Bu şekilde modülasyonlu sekvens sesleri arasındaki aralık hacmi, olduğu gibi değişmeden yazılır (Hidayetoğlu,1999).



(Wilson, H.R. ve Diğerleri, 1963).

1.7. LİTERATÜR TARAMASI

Ece, A. Serkan (2002). “**Çağdaş Türk Bestecilerinin Viyola Eserleri ve Bu Eserlerin Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlardaki Viyola Eğitimcileri Tarafından Tanınma, Eğitim Amaçlı Kullanılma ve Kullanılmama Durumları**”, G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 22, Sayı 3.

Bu çalışma da çağdaş Türk bestecilerinin bestelemiş olduğu viyola eserlerinin mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda viyola eğitimcileri tarafından ne derece tanındığı ve bu eserlerin kullanılıp kullanılmadığı üzerine yapılandırılmıştır.

Dürük, E. Filiz (2009). “**Modern Müzik Bestecilerinin Yenilik Arayışlarında Geleneğin ve Dinleyici Etkeninin Yeri**” , Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı:9.

Bu çalışmada klasik tonal besteleme tekniklerinin yaratıcılıklarını kısıtladığını düşünen modern besteciler, 20. yüzyılla birlikte müzikte yeni, aykırı ve modern olanın arayışına girmiş ve artık kurallar dönemi bitmeli, özgürlükler dönemi

başlamalıdır demişlerdir. Müziğe getirdiği yenilikleriyle modern besteci bir devrim yaratmış mıdır? Eserlerini oluştururken dinleyici etkenini göz önünde bulundurmuş mudur? sorularına cevap aramak ve modern bestecinin müzikte yeniliği ve geleneği ele alış biçimini ve bu biçimi oluştururken dinleyici etkenini göz önüne alıp almadığını sorgulamak üzerine yapılandırılmıştır.

Acim, Server (2007) “**Ahmed Adnan Saygun’un‘Toplu Solfej’ Kitabındaki Parçaların Müzik Eğitimi Ve Estetik Açından Analizi**”.

Acim, Server (2003). “**Bestecilik ve Eğitimi**”, **Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu**”, 278-284, Malatya.

Kanneci, Ahmet (2001). “**Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi Ve Yapıtlarının Uluslar Arası Gitar Repertuarındaki Yeri**” , Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara.

Bu araştırmada; yazılı kayıtlar, ses kayıtları arşivleri incelenmiş, ülkemiz ve/veya dış ülkelerde eğitim veren, konser veren, yayını bulunan Türk klasik gitaristleri ve/veya kompozitörleri ayıklanmış ve kaynak taraması yanında, ilgili kişi ya da kuruluşlarla görüşülmüştür. Alınan bilgiler değerlendirilmiş ve toparlanabilen bilgiler ışığında, koyulan kurallara uyan, belgelenebilen eserler ayıklanarak uluslar arası repertuara girmiş kabul edilebilecek eserler ve bu eserlerle ilgili detaylı bilgiler ortaya çıkartılmıştır.

1.8. PROBLEM

Bu araştırmanın problem durumunu, 1980’den günümüze okul müziği bestecilerinin kullandıkları motif gelişimleri nelerdir? Ve incelenen eserlerde hangi motif gelişimleri daha sık kullanılmıştır? soruları oluşturmaktadır. Araştırmada, bu problem cümleleri doğrultusunda aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmıştır.

1.9. ALT PROBLEMLER

- 1- Motif tekrarının kullanım sıklığı ne orandadır?
- 2- Motifin ses sınırının daraltılmasının kullanım sıklığı ne orandadır?
- 3- Motifin ses sınırının genişletilmesinin kullanım sıklığı ne orandadır?

- 4- Motifin dikey çevriminin kullanım sıklığı ne orandadır?
- 5- Motifin yatay çevriminin kullanım sıklığı ne orandadır?
- 6- Motifin sekvansinin kullanım sıklığı ne orandadır?

1.10. AMAÇ

1980’li yıllardan günümüze kadar bestelenmiş olan okul şarkılarından seçilen örneklerde hangi motif gelişimlerinin ne sıklıkta kullanıldığının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

1.11. ÖNEM

Bu araştırma, okul müziği besteciliğinde gelecekte yapılacak olan çalışmalara ışık tutacak olması, eğitimcilere ve öğrencilere başvuru kaynağı oluşturması açısından önemlidir.

1.12. SAYITLILAR

Araştırma, kullanılan kaynakların geçerli ve güvenilir olduğu, araştırma modelinin araştırma konusuna uygun olduğu, elde edilen bilgilerin gerçeği yansıttığı, örneklemin evreni temsil ettiği sayıtlılarından hareket edilerek yapılandırılmıştır.

1.13. SINIRLILIKLARI

Araştırma, 1980’li yıllardan günümüze kadar olan çocuk şarkıları ile sınırlı tutulmuştur. Seçilen okul şarkıları ilköğretim okullarında okutulan ders kitaplarından ve müzik yardımcı kitaplarından oluşan okul şarkıları ile de sınırlı tutulmuştur. Bu okul şarkıları; günümüz bestecilerinden, eski dönem bestecilerinden, Türk müziğine uygun olarak yazılmış olan yabancı ezgilerden ve halk müziğinden okula uyarlanma türkülerden örnek alınan bestelerle sınırlı tutulmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

2. YÖNTEM

Bu bölümde; araştırmanın modeli, araştırmanın evreni ve örnekleme, verilerin elde edilmesi, verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması üzerinde durulmuştur.

Araştırma, yaklaşım olarak niceldir ve araştırmada tarihsel yöntem ve içerik çözümlenmesi kullanılmıştır. “Bir iletişim biçimi olan içerik çözümlenmesi ile müziksel iletinin etkisi veya bu sürece etki eden faktörler belirlenebilir. Böylelikle, film müzikleri, reklam müzikleri ve halk müziği hem belirlenebilir hem de karşılaştırmalara konu edilebilir. Müziğin sözü ya da ezgisi üzerinde uygulanacak olan içerik çözümlenmesi ile daha nesnel ve sistemli sonuçlara ulaşılabilir” (Bulut ve Gündüz,2005;65).

Birçok tanımla birlikte “İçerik çözümlenmesi: iletişimin yazılı/açık içeriğinin objektif, sistematik ve sayısal tanımlarını yapan bir araştırma yöntemi” (Berelson,1952;18), olarak da tanımlanmaktadır. Nicel araştırma da ise amaç, insandan, kültürden ve zamandan bağımsız doğruları keşfetmek ve bunları evrensel yasalar olarak genelleştirmektir. Nicel araştırma dikkatli, sistematik ve her aşaması önceden planlanmış bir araştırma desenine dayanır (Yıldırım ve Şimşek, 2000,19).

Nicel araştırmanın temel çalışma prensibi elde edilen bulguların bir şekilde sayısal değerlerle ifade edilmesi ve ölçülebilmesidir. Ayrıca araştırmanın hipotezlerle dayandırılması ve bu hipotezleri test etmesi nicel araştırmanın üzerinde durduğu en belirgin prensiptir (Ekiz, 2003, 93).

Ekiz’e göre (2003);

Nicel araştırmalarda kullanılan yöntemler ise, klasik deneysel yöntem, yarı-deneysel yöntem, Survey (tarama) yöntemi şeklinde sınıflandırılmıştır. Fakat hiçbir metot, yöntem bir araştırma için tek başına yeterli değildir.

Tarihsel yöntem: Araştırmacının ilgili kaynaklar ve yayınlar üzerinde yaptığı incelemelerde kullandığı yöntemdir. Her araştırma konu ve probleminin bir geçmişi vardır. Araştırmacı bunları incelemek zorundadır. Her araştırma yapan, tez hazırlayan kişi bu yöntemi kullanmaktadır (Kaptan, 1991, 56).

Bir konu hakkında araştırma yapmak isteyenlerin, o konu hakkında geçmişte yapılan çalışmalarını incelemesi yani literatür taraması yine bu yöntemin kapsamı içindedir (Çepni, 2001, 44).

Literatür taraması, veri toplama ve toplanan verinin önemini tartışılması, toplanan verilerin problemle ilişkisinin kurulması ve bilginin sınıflandırılması aşamalarından oluşan bir süreçtir.

Literatür şu kaynakları içerir; mesleki dergiler, raporlar, bilimsel kitap ve monografiler, hükümet dokümanları (Balcı, 2001, 64).

Tarihsel yöntem kullanılırken; verilerin değerlendirilmesi aşamasında, belgelerin kime ait olduğunun, orijinalliğinin, yer ve zamanın yani dış geçerliğin; belgelerin anlamının, doğruluğunun, yani iç geçerliğin dikkat ve özenle saptanması gerekmektedir.(Kaptan,1991, 56).

2.1 ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırmada genel tarama modeli kullanılmıştır. “Tarama modellerinde önemli olan, var olanı değiştirmeye kalkmadan gözleyebilmektir. Mevcut durumlar ve şartlar aynen ortaya konmaya çalışılır. Genel tarama modelleri çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü yada ondan alınacak bir grup örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir” (Karasar,2003;79).

2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Araştırmanın evrenini 1980’den günümüze kadar yazılmış müzik eğitimi kitapları, örneklemine ise bu kitaplardan seçilen 30 şarkı oluşturmaktadır. Seçilen bu 30 parça, her 10 yıllık zaman diliminden alınan 10’ar şarkıdan oluşmaktadır.

Bu örnekler seçilirken tesadüfi örneklemeden yararlanılmıştır. Bilindiği gibi iki tür örnekleme vardır. Bunlardan birincisi olasılıklı örnekleme ikincisi ise olasılıksız örneklemedir. Olasılıksız örnekleme tiplerinden birisi olan “kota örnekleme” (Bailey,1987) bu araştırmada en uygun örnekleme olarak düşünülmüştür. “Kota örnekleme: Burada evren belirli özellikler çerçevesinde

kotalara ayrılır. Örnekler bu kotalardan tesadüfen ya da sistematik yolla seçilir. Bu örnekleme olasılıklı olmamasına rağmen araştırmacı, yansız bir seçim için her aşamada titiz davranmalıdır; böylece örnekleme temsili ve genellenebilir kılma imkanı vardır” (Kuş,2003;46), olarak tanımlanmaktadır.

2.3. VERİLERİN ELDE EDİLMESİ

Araştırma için gerekli olan veriler okul şarkıları kitaplarından ve daha önce yayınlanmış olan tezler, konuyla ilgili kitaplar, makaleler ve internet kaynaklarından elde edilmiştir.

2.4. VERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ VE YORUMLANMASI

Kaynak tarama sonucu elde edilen okul şarkılarının incelenip, açıklanabilmesi için gerekli metod ve kitaplar taranmıştır. Kitapların içerisindeki şarkıların özellikleri bilgisayar ortamına aktarılmış daha sonra elde edilen bulgular doğrultusunda tablolar hazırlanmış, sayısal ve sözel veriler bu tablolara aktarılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde ilk olarak, 1980- 1990 yılları arasında yazılmış ve eğitim müziğın de kullanılmış ya da kullanılabilecek durumda olan ilk 10 eserin analizleri yer almaktadır. Seçilen 10 eserin tamamı önce notalarıyla ve bu notalar üzerinde işaretlenmiş olan motif gelişimlerinin kullanım sıklıklarıyla belirtilmiştir. Sonrasında ise bu 10 eserde yapılan analizler tablo şeklinde gösterilmiştir. Başka bir tabloda ise eserlerin adları, bestecileri ve yılları belirtilmiştir.

MUTLULUK

çabuk Ezgi: I. H. ELÇIOGLU

motif

4 motifin sekvensi (inici)

8 motifin ses sınırının genişletilmesi

12

16

Şekil. 3.1: Mutluluk

Görüldüğü üzere, mutluluk şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 16 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motiftir. Bu parçada toplam 1 adet motifin ses sınırının genişletilmesi ve 1 adet motifin inici sekvensi tespit edilmiştir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

TEVEKTE ÜZÜM KARA

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first staff starts with the word 'orta' and ends with 'zara'. It contains a motif (measures 1-2) and two sequences (measures 3-4 and 5-6). The second staff starts at measure 4 and contains a sequence of the motif (measures 4-6). The third staff starts at measure 7 and contains a sequence of the motif (measures 7-10). The fourth staff starts at measure 11 and contains three sequences (measures 11-12, 13-14, and 15-16).

orta zara

motif sekvens sekvens (inici)

4 motifin sekvensi (inici)

7

11 sekvens sekvens (çikici) sekvens

Şekil 3.2: Tevekte üzüm kara.

Tevekte üzüm kara şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 12 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motiftir. Bu parçada toplam 6 adet sekvens tespit edilmiştir. Ancak, bu sekvensler içinden bazıları motifin bir bölümünün sekvensi olarak yazılmış bazıları ise tamamen motiften bağımsız olarak yazılmış sekvenslerdir. Motiften bağımsız olarak yazılmış sekvensler ise 3. ve 11. ölçülerin sekvensleri olarak tespit edilmiştir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

NACIYEM

orta Tokat

motif motifin bir bölümünün ses sınırının genişletilmesi

4

7

Şekil 3.4: Naciye.

Naciye şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 8 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motiftir. Bu parçada toplam 1 adet motifin bir bölümünün ses sınırının genişletilmesi tespit edilmiştir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

KEKLIK

söz- müzik: Saip Egüz

motif

motifin sekvensi (inici)

motifin sekvensi (inici)

motifin sekvensi (inici)

Şekil 3.5: Keklik.

Keklik şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 8 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 2 adet sekvens tespit edilmiştir. Her iki sekvenste motife aittir ve aynı zamanda her ikisi de inici sekvenslerdir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

HALAY

söz-müzik: Saip Egüz

The musical score for 'Halay' is written in 3/4 time. It consists of three staves of music. The first staff shows a motif of eight notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff shows the motif's development, starting with a sequence of four notes (C4, D4, E4, F4) followed by a sequence of four notes (G4, A4, B4, C5). The third staff shows a sequence of eight notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) followed by a sequence of four notes (C4, D4, E4, F4). The score is annotated with 'motif', 'motifin bir bölümünün ses sınırının genişletilmesi', 'sekvens', 'sekvens (inici)', and 'sekvens (inici)'.

Şekil 3.6: Halay.

Halay şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 10 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 1 adet motifin bir bölümünün ses sınırının daraltılması ve 3 adet sekvens tespit edilmiştir. Tespit edilen bu sekvensler motiften bağımsızdır ve 6. ölçüye ait olan sekvenslerdir. Aynı zamanda sekvenslerin tümü inicidir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

EZGI

söz-müzik: Muammer Sun

motif

4

motifin sekvens (inici)

8

motifin bir bölümünün tekrari

11

motifin bir bölümünün tekrari

15

motif tekrari

19

23

Şekil 3.7: Ezgi.

Ezgi şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 24 ölçüden oluşan eserin ilk 4 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 3 adet motif tekrarı ve 1 adet motifin sekvensi tespit edilmiştir. Bu motif tekrarlarının içinden bazıları ana motifin tekrarı bazıları ise motifin bir bölümünün tekrarlarıdır. Tespit edilen motifin sekvensi ise inicidir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

GÜZEL GÜNLER

söz-müzik: Salih Aydoğan

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff shows a motif of four measures: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff starts at measure 4 and contains a sequence of four measures: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third staff starts at measure 7 and contains two sequences: the first is a sequence of four measures (G4, A4, B4, C5) and the second is a sequence of four measures (G4, A4, B4, C5). The fourth staff starts at measure 11 and contains a sequence of four measures (G4, A4, B4, C5).

Şekil 3.8: Güzel günler.

Güzel günler şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 13 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 4 adet sekvens tespit edilmiştir. Tespit edilen sekvensler motiften bağımsızdır ve 6. ölçüye ait olan sekvenslerdir. Sekvenslerin tümü inicidir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

AGACA ÖVGÜ

çabukça söz-müzik: Sefai Acay

motif motifin sekvensi (inici)

4 motif tekrari motifin sekvensi (inici)

8

Şekil 3.9: Ağaca övgü.

Ağaca övgü şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 8 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 2 adet motifin sekvensi ve 1 adet motif tekrarı tespit edilmiştir. Tespit edilen motifin sekvensleri inicidir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

KIS GELİYOR

duygulu söz-müzik: Sefai Acay

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff shows a motif (measures 1-2) and its sequence (measures 3-4). The second staff starts at measure 4, marked 'Fine', and shows a sequence of the motif (measures 5-6). The third staff starts at measure 7, showing the motif (measures 7-8) and its sequence (measures 9-10). The fourth staff starts at measure 10, showing the motif (measures 11-12) and its sequence (measures 13-14). The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the end of the fourth staff.

motif motifin bir bölümünün sekvensi (inici)

4 *Fine*

7 ses sınırının genişletilmesi ses sınırının daraltılması

10

Şekil 3.10: Kış geliyor.

Kış geliyor şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 12 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 1 adet sekvens, 1 adet ses sınırının genişletilmesi ve 1 adet ses sınırının daraltılması tespit edilmiştir. Tespit edilen bu sekvens motifin bir bölümünün sekvensidir ve aynı zamanda da inicidir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

Tablo 3.1. 1980 ve 1990 Yılları Arasındaki Şarkılar

Eser Adı	Ölçü Sayısı	Motif Yada Bir Kısmının Tekrarı	Motifin Ses Sınırının Genişletilmesi	Motifin Ses Sınırının Daraltılması	Dikey Çevrim	Yatay Çevrim	Sekvens
Mutluluk	16	—	1	—	—	—	1
Tevekte Üzüm Kara	12	—	—	—	—	—	6
İzciler Şen Olur	8	—	1	—	—	—	2
Naciyem	8	—	1	—	—	—	—
Keklik	8	—	—	—	—	—	2
Halay	10	—	1	—	—	—	3
Ezgi	24	3	—	—	—	—	1
Güzel Günler	13	—	—	—	—	—	4
Ağaca Övgü	8	1	—	—	—	—	2
Kış Geliyor	12	—	1	1	—	—	1

Tablo 1' de görüldüğü üzere, 1980-1990 yılları arasında seçilmiş olan ilk 10 eserde motif gelişimlerininne sıklıkta kullanıldığına baktığımız da sırasıyla, motif tekrarının; Ezgi şarkısında 3 ve Ağaca övgü şarkısında 1 defa kullanıldığı diğer 8 şarkıda ise kullanılmadığı, motifin ses sınırının genişletilmesinin;

Mutluluk şarkısında 1, İzciler şen olur şarkısında 1, Naciyem şarkısında 1 ve Kış geliyor şarkısında 1 defa kullanıldığı, diğer 6 şarkıda ise kullanılmadığı, motifin ses sınırının daraltılmasının; Halay şarkısında 1 ve Kış geliyor şarkısında 1 defa kullanıldığı diğer 8 şarkıda ise kullanılmadığı, sekvensin; en fazla 6 defa Tevekte Üzüm Kara şarkısında ve en az 1 defa Ezgi şarkısında, mutluluk şarkısında ve kış geliyor şarkısında kullanıldığı, Naciyem şarkısında hiç kullanılmadığı, yatay ve dikey çevrimlerin ise hiçbir şarkıda kullanılmadığı tespit edilmiştir.

Tablo 3.2. 1980 ve 1990 Yılları Arasındaki Şarkılar

Şarkının Adı	Şarkının Bestecisi	Şarkının Yılı
Mutluluk	Çek ezgisi	1983
Tevekte Üzüm Kara	Zara	1983
İzciler Şen Olur	Sefai Acay	1983
Naciyem	Tokat	1983
Keklik	Saip Egüz	1985
Halay	Saip Egüz	1985
Ezgi	Muammer Sun	1985
Güzel Günler	Salih Aydoğan	1985
Ağaca Övgü	Sefai Acay	1990
Kış Geliyor	Sefai Acay	1990

1980 ve 1990 yılları arasında basılmış olan kitaplardaki şarkılar tablo 3.2' de görüldüğü üzere sırasıyla, mutluluk şarkısı (1983), tevekte üzüm kara şarkısı (1983), izciler şen olur şarkısı (1983), naciyem şarkısı (1983), keklik şarkısı (1985), halay şarkısı(1985), ezgi şarkısı (1985), güzel günler şarkısı (1985), ağaca övgü şarkısı (1990) ve kış geliyor şarkısı (1990) şeklinde toplam 10 adet şarkı seçilmiştir. Seçilen bu şarkıların 4 tanesinin 1983 yılında, 4 tanesinin 1985 yılında ve 2 tanesinin de 1990 yılında basıldığı tespit edilmiştir.

Bu bölümde ise, 1990- 2000 yılları arasında yazılmış ve eğitim müziğin de kullanılmış ya da kullanılabilecek durumda olan 10 eserin analizleri yer almaktadır. Seçilen 10 eserin tamamı önce notalarıyla ve bu notalar üzerinde işaretlenmiş olan motif gelişimlerinin kullanım sıklıklarıyla belirtilmiştir. Sonrasında ise bu 10 eserde yapılan analizler tablo şeklinde gösterilmiştir. Başka bir tabloda ise eserlerin adları, bestecileri ve yılları belirtilmiştir.

RIG-A-JIG-JIG

English Folk Song

The musical score for 'Rig-a-Jig-Jig' is presented in five staves. The first staff shows the initial motif (measures 1-2) and a sequence (measures 3-4). The second staff shows a sequence starting at measure 3 (measures 3-4) and a motif repeat (measures 5-6). The third staff shows a sequence starting at measure 7 (measures 7-8) and a key change to 6/8 time (measures 9-10). The fourth staff shows a sequence starting at measure 10 (measures 10-11). The fifth staff shows the expansion of the sound boundary (measures 14-15).

Şekil 3.11: Rıg-A-Jig -Jig

Rig- a- jig-jig şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 16 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 3 adet sekvens, 1 adet motif tekrarı ve 1 adet ses sınırının genişletilmesi tespit edilmiştir. Tespit edilen sekvensler motiften bağımsızdır ve 3. ölçüye ait sekvenslerdir. Aynı zamanda bu sekvensler inicidir. Tespit edilen ses sınırının genişletilmesi ise 10. Ölçüye aittir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

JIM ALONG, JOSIE

American Folk Song

motif motifin bir bölümünün tekrarı

4 motif tekrarı motifin bir bölümünün tekrarı

8 *Fine* ses sınırının daraltılması

12 *D.C. al Fine* ses sınırının daraltılması

Şekil 3.12: Jim Along, Josie.

Jim Along, Josie şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 12 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 2 adet ses sınırının daraltılması ve 3 adet motif tekrarı tespit edilmiştir. Ancak bu motif tekrarları içinden bazıları ana motifin tekrarı bazıları ise ana motifin bir bölümünün tekrarı olarak yazılmış motiflerdir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

SHOO, FLY

American Folk Song

The musical score for 'Shoo, Fly' is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The time signature is 2/4. The score consists of 24 measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 19, and 22 marked at the beginning of their respective lines. The melody is as follows:

- Measure 1: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- Measure 2: B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter).
- Measure 3: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- Measure 4: B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter).
- Measure 5: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- Measure 6: B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter).
- Measure 7: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- Measure 8: B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter).
- Measure 9: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- Measure 10: B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter).
- Measure 11: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- Measure 12: B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter).
- Measure 13: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- Measure 14: B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter).
- Measure 15: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- Measure 16: B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter).
- Measure 17: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- Measure 18: B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter).
- Measure 19: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- Measure 20: B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter).
- Measure 21: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- Measure 22: B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter).
- Measure 23: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- Measure 24: B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter).

Annotations in the score identify specific motifs and their repetitions:

- Measure 1-2: motif
- Measure 3-4: motifin sekvensi (inici)
- Measure 5-6: motif tekrarı
- Measure 11-12: motif tekrarı
- Measure 17-18: motifin sekvensi (inici)
- Measure 19-20: motif tekrarı

Şekil 3.13: Shoo Fly.

Shoo, Fly şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 24 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 3 adet motif tekrarı ve 2 adet motifin sekvensi tespit edilmiştir. Tespit edilen bu sekvensler inicidir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

KARGA

Hasan Toraganli
Tekin Erdem

çabukça

motif

Fine

sekvens

sekvens

sekvens (inici)

sekvens (inici)

D.C.

Şekil 3.14: Karga.

Karga şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 6 ölçüden oluşan eserin ilk 1 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 4 adet sekvens tespit edilmiştir. Tespit edilen bu sekvensler motiften bağımsızdır ve 3. ve 4. ölçülere ait olan sekvenslerdir. Aynı zaman da bu sekvensler inicidir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

AGAÇKAKAN

Çabukça

söz ve müzik: Hasan Toraganlı

The musical score for 'Ağaçkakan' is written in 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff shows the initial motif: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The second staff starts with a measure rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third staff starts with a measure rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The fourth staff starts with a measure rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The fifth staff starts with a measure rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The sixth staff starts with a measure rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The score is labeled with 'motif' and 'motifin sekvensi (çikici)'.

Şekil 3.15: Ağaçkakan.

Ağaçkakan şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 20 ölçüden oluşan eserin ilk 3 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 1 adet motifin sekvensi tespit edilmiştir. Tespit edilen motifin sekvensi çıkıcıdır. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

SİNCAP

çabukça

Fazil Hüsnü Dağlarca
Hasan Toraganlı

motif

motifin bir bölümünün ses sınırının genişletilmesi

4

8

12

motifin bir bölümünün ses sınırının daraltılması

16

Şekil 3.16: Şincap.

Sincap şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 16 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 1 adet motifin bir bölümünün ses sınırının genişletilmesi ve 1 adet motifin bir bölümünün ses sınırının daraltılması tespit edilmiştir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

GEL GIDELİM

Allegro

Fransız Ezgisi
söz: Halil Bedi Yönetken

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It consists of three staves. The first staff shows the initial motif (measures 1-4) and its sequence (measures 5-8). The second staff shows a sequence (measures 9-12) and another sequence (measures 13-16). The third staff shows the final sequence (measures 17-20). Labels 'motif', 'motifin sekvensi (cikici)', 'sekvens', and 'sekvens(inici)' are placed below the corresponding musical phrases.

Şekil 3.17: Gel gidelim.

Gel gidelim şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 8 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 3 adet sekvens tespit edilmiştir. Ancak bu sekvensler içinden bazıları motifin bir bölümünün sekvensi bazıları ise tamamen motiften bağımsız olarak yazılmış sekvenslerdir. Motiften bağımsız olan sekvensler 5. ölçüye ait olan sekvenslerdir. Aynı zaman da eserde tespit edilen sekvenslerin tümü inicidir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

DALDALAN

orta hızda Halk Türküsü

motif

sekvens

sekvens (inici)

Şekil 3.18: Daldalan.

Daldalan şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 9 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 2 adet sekvens tespit edilmiştir. Tespit edilen bu sekvensler motiften bağımsızdır ve 5. ölçüye ait olan sekvenslerdir. Aynı zaman da inici sekvensdir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

NOTALARIN SARKISI

Allegro söz-müzik: Muammer Sun

motif motifin sekvensi (çıkıcı)

4 motifin sekvensi (çıkıcı) motifin sekvensi (çıkıcı)

8

12 sekvens sekvens(inici)

16

Şekil 3.19: Notaların şarkısı.

Notaların şarkısı şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 16 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 5 adet sekvens tespit edilmiştir. Ancak bu sekvensler içinden bazıları motifin sekvensi bazıları ise tamamen motiften bağımsız olarak yazılmış sekvenslerdir. Tespit edilen sekvenslerden motiften bağımsız olanları 13. ölçüye ait olan sekvenslerdir. Aynı zamanda eserde ki sekvenslerin üç tanesi çıkıcı ve 1 tanesi inici sekvensdir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

ILGAZ

Allegro söz-müzik: Sami Bilgen

♩

motif

4

sekvans

7

sekvans (inici) ses sınırının daraltılması

11

ses sınırının daraltılması

♩

Şekil 3.20: Ilgaz.

Ilgaz şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 12 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 2 adet sekvans ve 2 adet ses sınırının daraltılması tespit edilmiştir. Tespit edilen sekvanslar motiften bağımsızdır ve 5. ölçüye ait olan sekvanslardır. Aynı zamanda çıkıcı sekvanslardır. Diğer bit tespit ise 7. Ölçüye ait olan ve motiften bağımsız olan ses sınırının daraltılmasıdır. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

Tablo 3.3. 1990 ve 2000 Yılları Arasındaki Şarkılar

Eser Adı	Ölçü Sayısı	Motif Yada Bir Kısımın Tekrarı	Motifin Ses Sınırının Genişletilmesi	Motifin Ses Sınırının Daraltılması	Dikey Çevrim	Yatay Çevrim	Sekvens
Rig- A- Jig- Jig	16	1	1	—	—	—	3
Jim Along, Josie	12	3	—	2	—	—	—
Shoo, Fly	24	3	—	—	—	—	2
Karga	6	—	—	—	—	—	4
Ağaçkakan	20	—	—	—	—	—	1
Sincap	16	—	1	1	—	—	—
Gel Gidelim	8	—	—	—	—	—	3
Daldalan	9	—	—	—	—	—	2
Notaların Şarkısı	16	—	—	—	—	—	5
Ilgaz	12	—	—	2	—	—	2

Tablo 3’ de görüldüğü üzere, 1990-2000 yılları arasında seçilmiş olan 10 eserde motif gelişimlerinin ne sıklıkta kullanıldığına baktığımızda ise, motif tekrarının; Rig-a-jig-jig şarkısında 1, Jim along, josie şarkısında 3 ve Shoo, fly şarkısında 3 defa kullanıldığı diğer şarkılarda ise kullanılmadığı, motifin ses sınırının genişletilmesinin Rig-a-jig-jig ve sincap şarkılarında 1 defa kullanıldığı ve diğer hiç bir şarkıda kullanılmadığı, motifin ses sınırının daraltılmasının; Jim along, josie şarkısında 2, sincap şarkısında 2 ve Ilgaz şarkısında 2 defa kullanıldığı ve diğer şarkılarda kullanılmadığı sekvensin; en fazla 5 defa Notaların şarkısı şarkısında en az 2 defa ise Shoo,fly, Daldalan ve Ilgaz şarkılarında kullanıldığı, Jim along, josie ve sincap şarkılarında kullanılmadığı, yatay ve dikey çevrimlerin ise hiçbir şarkıda kullanılmadığı tespit edilmiştir.

Tablo 3.4. 1990 ve 2000 Yılları Arasındaki Şarkılar

Şarkının Adı	Şarkının Bestecisi	Şarkının Yılı
Rig- A- Jig- Jig	English Folk Song	1991
Jim Along, Josie	American Folk Song	1991
Shoo, Fly	American Folk Song	1991
Karga	Hasan Toraganlı	1993
Ağaçkakan	Hasan Toraganlı	1993
Sincap	Hasan Toraganlı	1993
Gel Gidelim	Halil B. Yönetken (Fransız Ezgisi)	1998
Daldalan	Halk Türküsü	1998
Notaların Şarkısı	Muammer Sun	1998
Ilgaz	Samim Bilgen	1998

1990 ve 2000 yılları arasında basılmış olan kitaplardaki şarkılar tablo 3.4' de görüldüğü üzere sırasıyla, Rig- A- Jig- Jig şarkısı (1991), Jim Along, Josie şarkısı (1991), Shoo, Fly şarkısı (1991), karga şarkısı (1993), ağaçkakan şarkısı (1993), sincap şarkısı (1993), gel gidelim şarkısı (1998), daldalan şarkısı (1998), notaların şarkısı (1998) ve ilgaz şarkısı (1998) şeklinde toplam 10 adet şarkı seçilmiştir. Seçilen bu şarkıların 3 tanesinin 1991 yılında, 3 tanesinin 1993 yılında ve 4 tanesinin de 1998 yılında basıldığı tespit edilmiştir.

Bu bölümde ise, 2000 ve günümüze kadar yazılmış olan ve eğitim müziğinin de kullanılmış ya da kullanılabilecek durumda olan son 10 eserin analizleri yer almaktadır. Seçilen 10 eserin tamamı önce notalarıyla ve bu notalar üzerinde işaretlenmiş olan motif gelişimlerinin kullanım sıklıklarıyla belirtilmiştir. Sonrasında ise bu 10 eserde yapılan analizler tablo şeklinde gösterilmiştir. Başka bir tabloda ise eserlerin adları, bestecileri ve yılları belirtilmiştir.

ÇOCUKSU DÜNYA

Allegro söz ve müzik: Yavuz Durak

motif motifin ses sınırının daraltılması

4 daraltılmış motifin tekrarı

8 daraltılmış motifin sekvansı (çikici)

12 daraltılmış motifin sekvansı (çikici) daraltılmış motifin tekrarı

16 daraltılmış motifin sekvansı (çikici) daraltılmış motifin sekvansı (çikici)

20 daraltılmış motifin sekvansı (çikici) daraltılmış motifin sekvansı (çikici)

24 daraltılmış motifin tekrarı

28 sekvans sekvans

32 sekvans

38 sekvans

41

Şekil 3.21: Çocuksu dünya.

Çocuksu dünya şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 43 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 7 adet sekvens, 3 adet daraltılmış motifin tekrarı ve 1 adet motifin ses sınırının daraltılması tespit edilmiştir. Ancak bu sekvensler içinden bazıları daraltılmış motifin sekvensi bazıları ise tamamen motiften bağımsızdır. Motiften bağımsız olan sekvensler 29. ve 30. ölçüye aittir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

KAR

orta hızda söz-müzik: Alaattin Aydoğan

The musical score for 'Kar' is written in 4/4 time and consists of three staves. The first staff shows the motif (measures 1-2) and its sequence (measures 3-4). The second staff shows a sequence (measures 5-6) and its sequence (measures 7-8). The third staff shows the motif (measures 9-10) and its sequence (measures 11-12). The score is labeled 'orta hızda' (medium tempo) and 'söz-müzik: Alaattin Aydoğan' (lyrics and music by Alaattin Aydoğan). The motif is labeled 'motif', the sequence is labeled 'motifin sekvensi (çıkıcı)' (motif's sequence (outgoing)), and the sequence is labeled 'sekvens' (sequence) and 'sekvens (inici)' (sequence (initial)).

Şekil 3.22: Kar.

Kar şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 8 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 3 adet sekvens tespit edilmiştir. Ancak bu tespit edilen sekvenslerden bazıları motifin sekvensi bazıları ise tamamen motiften bağımsız olan sekvenslerdir. Motiften bağımsız olan sekvensler 5. ölçüye ait olan sekvenslerdir. Aynı zamanda eserdeki sekvenslerin tümü çıkıcıdır. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

OYUN

çabuk söz-müzik: Alaattin Aydoğan

motif sekvans

4 sekvans (inici)

7 sekvans sekvans (inici)
motifin bir bölümünün ses sınırının daraltılması

11 sekvans

Şekil 3.23: Oyun.

Oyun şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 13 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 4 adet sekvans ve 1 adet motifin bir bölümünün ses sınırının daraltılması tespit edilmiştir. Ancak tespit edilen sekvanslar motiften tamamen bağımsız olan 3. ve 8. ölçülere ait olan sekvanslardır. Eserde ki sekvansların tümü inicidir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

23 NİSAN

moderato

söz ve müzik
Halil Bedii Yönetken

motif

sekvens

sekvens (inici)

motif tekrari

Şekil 3.24: 23 Nisan.

23 Nisan şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 20 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 2 adet sekvens ve 1 adet motif tekrarı tespit edilmiştir. Tespit edilen sekvensler motiften bağımsızdır ve 5. ve 6. ölçülere ait olan sekvenslerdir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

HABERLEŞME TÜRKÜSÜ

söz: Hamdi Tunçer
müzik: Salih Aydoğan

motif

daraltılmış motifin tekrarı

sekvens

sekvens (inici)

sekvens (inici)

Şekil 3.25: Haberleşme türküsü.

Haberleşme türküsü şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 14 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 3 adet sekvens ve 1 adet daraltılmış motifin tekrarı tespit edilmiştir. Tespit edilen sekvensler motiften bağımsızdır ve 7. ölçüye ait olan sekvenslerdir. Eserdeki sekvenslerin tümü inicidir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

HOŞ GELDİN YENİ YIL

Söz: Hamdi Tunçer
müzik: Salih Aydoğan

The musical score is written in 4/4 time and consists of three staves. The first staff shows a motif of eight notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff shows three sequential developments of the motif, each starting with a double bar line and repeat sign. The first development is labeled 'motifin bir bölümünün sekvensi (inici)' and covers measures 4-5. The second is labeled 'sekvens' and covers measures 6-7. The third is labeled 'sekvens (inici)' and covers measures 8-9. The third staff shows a final development labeled 'sekvens (inici)' covering measures 10-11.

Şekil 3.26: Hoş geldin yeni yıl.

Hoş geldin yeni yıl şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 8 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 5 adet sekvens tespit edilmiştir. Ancak tespit edilen bu sekvensler içinden bazıları motifin bir bölümünün sekvensi bazıları ise motiften tamamen bağımsız olan sekvenslerdir. Motiften bağımsız olan sekvensler 5. ve 6. ölçülere ait olan sekvenslerdir. Aynı zamanda eserdeki sekvenslerin tümü inicidir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

ÇOK ÇALIŞKAN OLMALIYIZ

orta çabuk söz - ezgi: Sefai Acay

The musical score is written in 4/4 time and consists of three staves. The first staff shows a motif (motif) in the first measure, followed by a sequence (motifin sekvensi (çıkıcı)) in the second measure, and a sequence (sekvens) in the third measure. The second staff shows a sequence (sekvens (inici)) in the first measure, a sequence (sekvens) in the second measure, and a sequence (sekvens (inici)) in the third measure. The third staff shows a sequence (sekvens) in the first measure, a sequence (sekvens) in the second measure, and a sequence (sekvens) in the third measure. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Şekil 3.27: Çok çalışkan olmalıyız.

Çok çalışkan olmalıyız şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 12 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 5 adet sekvens tespit edilmiştir. Ancak tespit edilen bu eserler içinden bazıları motifin sekvensi bazıları ise motiften tamamen bağımsız olan sekvenslerdir. Motiften bağımsız olan sekvensler 5. ve 6. ölçülere ait olan sekvenslerdir. Aynı zamanda eserdeki sekvenslerden iki tanesi inici ve bir tanesi de çıkıcı sekvensdir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

HABERLEŞMEK NE GÜZEL

orta çabuk söz- ezgi: Işıltañ Uşaklıgil

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff (measures 1-4) is labeled 'motif'. The second staff (measures 4-8) is labeled 'motif tekrarı'. The third staff (measures 8-12) is labeled 'yatay çevrim'. The fourth staff (measures 12-16) is labeled 'yatay çevrim' and 'ses sınırının genişletilmesi'. The fifth staff (measures 16-20) is labeled 'yatay çevrim'. The sixth staff (measures 20-24) is labeled 'yatay çevrim'. The seventh staff (measures 24) is a single measure of rest.

Şekil 3.28: Haberleşmek ne güzel.

Haberleşmek ne güzel şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 24 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 1 adet ses sınırının genişletilmesi, 1 adet motif tekrarı ve 2 adet yatay çevrim tespit edilmiştir. Tespit edilen ses sınırının genişletilmesi 11. ve 19. ölçülere aittir. Bu eserde motifin diğer gelişim biçimlerine rastlanmamıştır.

BAHARDA MUTLULUK

neseli orta çabuk söz- ezgi : Isiltan Usaklıgil

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff shows the initial motif (measures 1-4) and its first repetition (measures 5-8). The second staff shows the motif's first sequence (measures 9-12) and its second sequence (measures 13-16). The third staff shows the motif's second repetition (measures 17-20) and its third repetition (measures 21-24). The fourth staff shows the motif's third sequence (measures 25-28) and its fourth sequence (measures 29-32). The fifth staff shows the motif's fourth repetition (measures 33-36) and its fifth repetition (measures 37-40). The sixth staff shows the motif's fifth sequence (measures 41-44) and its sixth sequence (measures 45-48). The seventh staff shows the motif's sixth repetition (measures 49-52) and its seventh repetition (measures 53-56).

motif motifin bir bölümünün tekrarı

4 motifin bir bölümünün tekrarı

motifin bir bölümünün sekvansı (inici) motifin bir bölümünün sekvansı (inici)

8 motifin bir bölümünün tekrarı

motif tekrarı motifin bir bölümünün tekrarı

12 motifin bir bölümünün tekrarı

motifin bir bölümünün sekvansı (inici) motifin bir bölümünün sekvansı (inici)

16 motifin bir bölümünün tekrarı

motif tekrarı motifin bir bölümünün tekrarı

20 motifin bir bölümünün tekrarı

motifin bir bölümünün sekvansı (inici) motifin bir bölümünün sekvansı (inici)

24 motifin bir bölümünün tekrarı

Şekil 3.29: Baharda mutluluk.

Baharda mutluluk şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 24 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motiftir. Bu parçada toplam 6 adet sekvans ve 5 adet motif tekrarı tespit edilmiştir. Ancak tespit edilen bu motif tekrarlarından bazıları ana motifin tekrarı bazıları da motifin bir bölümünün tekrarı şeklindedir. Tespit edilen sekvanslar ise motifin bir bölümünün sekvansidir ve sekvansların tümü inicidir. Bu eserde motifin diğer şekillerine rastlanmamıştır.

MEVSİMLER

orta çabuk söz- ezgi: Sefai Acay

motif motifin bir bölümünün ses sınırının daraltılması

4

7

Şekil 3.30: Mevsimler.

Mevsimler şarkısında kullanılan besteleme teknikleri sırasıyla şunlardır; toplam 8 ölçüden oluşan eserin ilk 2 ölçüsü eserin motifidir. Bu parçada toplam 1 adet motifin bir bölümünün ses sınırının daraltılması tespit edilmiştir. Bu eserde motifin diğer şekillerine rastlanmamıştır.

Tablo 3.5. 2000 ve Günümüze Kadar Olan Şarkılar

Eser Adı	Ölçü Sayısı	Motif Yada Bir Kısımın Tekrarı	Motifin Ses Sınırının Genişletilmesi	Motifin Ses Sınırının Daraltılması	Dikey Çevrim	Yatay Çevrim	Sekvens
Çocuksu Dünya	43	3	—	1	—	—	7
Kar	8	—	—	—	—	—	3
Oyun	13	—	—	1	—	—	4
23 Nisan	20	1	—	—	—	—	2
Haberleşme Türküsü	14	1	—	—	—	—	3
Hoş Geldin Yeni Yıl	8	—	—	—	—	—	5
Çok Çalışkan Olmalıyız	12	—	—	—	—	—	5
Haberleşmek Ne Güzel	24	1	1	—	—	2	—
Baharda Mutluluk	24	5	—	—	—	—	6
Mevsimler	8	—	—	1	—	—	—

Tablo 5’de görüldüğü üzere, 2000 yılından günümüze kadar seçilmiş olan son 10 eserde motif gelişimlerinin sıklıkta kullanıldığına baktığımızda motif tekrarının; 23 Nisan şarkısında 1, Haberleşme türküsünde 1, Haberleşmek ne güzel şarkısında 1 ve Baharda mutluluk şarkısında 5 defa kullanıldığını, diğer 7 şarkıda kullanılmadığını, motifin ses sınırının genişletilmesinin; Oyun ve Haberleşmek ne güzel şarkılarında kullanıldığı ve diğer şarkılarda kullanılmadığı, motifin ses sınırının daraltılmasının; Çocuksu dünya şarkısında 1, Oyun şarkısında 1, ve Mevsimler şarkısında 1 defa kullanıldığı diğer şarkılarda kullanılmadığı, sekvensin; en fazla 7 defa Çocuksu dünya ve Baharda mutluluk şarkılarında en az ise 23 Nisan şarkısında kullanıldığı, Haberleşmek ne güzel ve Mevsimler şarkılarında ise hiç kullanılmadığı, yatay çevrimin; sadece Haberleşmek ne güzel şarkısında kullanıldığı ve diğer şarkılarda kullanılmadığı, dikey çevrimin ise hiçbir şarkıda kullanılmadığı tespit edilmiştir.

Tablo 3.6. 2000 ve Günümüze Kadar Olan Şarkılar

Şarkının Adı	Şarkının Bestecisi	Şarkının Yılı
Çocuksu Dünya	Yavuz Durak	2000
Kar	Alaattin Aydoğan	2001
Oyun	Alaattin Aydoğan	2001
23 Nisan	Halil B. Yönetken	2002
Haberleşme Türküsü	Hamdi Tunçer Salih Aydoğan	2006
Hoş Geldin Yeni Yıl	Hamdi Tunçer Salih Aydoğan	2006
Çok Çalışkan Olmalıyız	Sefai Acay	2008
Haberleşmek Ne Güzel	Işıltan Uşaklıgil	2008
Baharda Mutluluk	Işıltan Uşaklıgil	2008
Mevsimler	Sefai Acay	2008

2000’li yıllardan günümüze kadar basılmış olan kitaplardaki şarkılar tablo 3.6’ da görüldüğü üzere sırasıyla çocuksu dünya şarkısı (2000), kar şarkısı (2001), oyun şarkısı (2001), 23 Nisan şarkısı (2002), haberleşme türküsü (2006), hoş geldin yeni yıl şarkısı (2006), çok çalışkan olmalıyız şarkısı (2008), haberleşmek ne güzel şarkısı (2008), baharda mutluluk şarkısı (2008), ve mevsimler şarkısı (2008) şeklinde toplam 10 adet şarkı seçilmiştir. Seçilen bu şarkıların 1 tanesinin 2000 yılında, 2 tanesinin 2001 yılında, 1 tanesinin 2002 yılında, 2 tanesinin 2006 yılında ve 4 tanesinin de 2008 yılında basıldığı tespit edilmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TARTIŞMA VE YORUM

Motif geliştirme tekniklerinden; sekvensin kullanım sıklığının her 10 yıllık dönemde diğer tekniklere göre fazla oranda kullanılmış olması bize bu yöntemin geliştirilmeye elverişli olduğunu gösterebilir.

Fakat şarkıların akılda kalıcılığı ve daha kolay öğrenilmesi açısından motif tekrarının kullanılması daha önemli olabilir. Sekvensin kullanım sıklığı motif tekrarının kullanım sıklığına oranla daha yüksektir. Bu durum motif tekrarının akılda kalıcılığının az olduğunu göstermez. Ayrıca sekvensin daha sık kullanılmış olması bu yöntemin diğer tekniklerden daha kullanışlı ya da geliştirilmeye elverişli olduğunu da göstermeyebilir. Motif geliştirme tekniklerinden olan yatay çevrimin ve dikey çevrimin kullanım sıklığının artırılması da motifin çeşitlendirilmesi açısından yararlı olabilir, ancak incelediğimiz eserlerde dikey çevrimin hiç kullanılmamış olması bizi yatay çevrim tekniğinin pratikte daha uygun olduğu varsayımına ulaştırabilir.

İncelenen eserlerde motifin ses sınırının daraltılması, ses sınırının genişletilmesine oranla daha sık kullanılmıştır. Motifin ses sınırının daraltılmasının daha sık kullanılmış olması çocukların ses aralıklarının daha dar olmasıyla paralellik gösterdiği şeklinde yorumlanabilir. Dolayısıyla okul müziği eğitimin de seçilen şarkıların motif tekrarı yönünden zengin olması ve ses sınırının dar olması, eserin söylenebilirliğini ve akılda kalıcılığını arttırabilir yönde olacağını düşünmekteyiz.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuç olarak, 1980-1990 yılları arasında seçilmiş olan ilk 10 eserde motif gelişimlerinin sıklıkta kullanıldığına baktığımızda sırasıyla, motif tekrarının; Ezgi şarkısında 3 ve Ağaca övgü şarkısında 1 defa kullanıldığı diğer 8 şarkıda ise kullanılmadığı, motifin ses sınırının genişletilmesinin; Mutluluk şarkısında 1, İzçiler şen olur şarkısında 1, Naciyem şarkısında 1, Halay şarkısında 1 ve Kış geliyor şarkısında 1 defa kullanıldığı, diğer 5 şarkıda ise kullanılmadığı, motifin ses sınırının daraltılmasının; sadece Kış geliyor şarkısında 1 defa kullanıldığı diğer 9 şarkıda ise kullanılmadığı, sekvensin; en fazla 6 defa Tevekte Üzüm Kara şarkısında ve en az 1 defa Ezgi, Mutluluk ve Kış geliyor şarkılarında kullanıldığı, Naciyem şarkısında hiç kullanılmadığı, yatay ve dikey çevrimlerin ise hiçbir şarkıda kullanılmadığı tespit edilmiştir.

1990-2000 yılları arasında seçilmiş olan 10 eserde motif gelişimlerinin sıklıkta kullanıldığına baktığımızda ise, motif tekrarının; Rig-a-jig-jig şarkısında 1, Jim along, josie şarkısında 3 ve Shoo, fly şarkısında 3 defa kullanıldığı diğer şarkılarda ise kullanılmadığı, motifin ses sınırının genişletilmesinin; Rig-a-jig-jig şarkısında 1 ve sincap şarkısında 1 defa kullanıldığı ve diğer hiç bir şarkıda kullanılmadığı, motifin ses sınırının daraltılmasının; Jim along, josie şarkısında 2, Ilgaz şarkısında 2 ve Sincap şarkısında 1 defa kullanıldığı ve diğer şarkılarda kullanılmadığı sekvensin; en fazla 5 defa Notaların şarkısı şarkısında en az 2 defa ise Shoo, fly, Karga, Ağaçkakan, Daldalan ve Ilgaz şarkılarında kullanıldığı, Jim along, josie ve sincap şarkılarında kullanılmadığı, yatay ve dikey çevrimlerin ise hiçbir şarkıda kullanılmadığı tespit edilmiştir.

2000 yılından günümüze kadar seçilmiş olan son 10 eserde motif gelişimlerinin sıklıkta kullanıldığına baktığımızda motif tekrarının; 23 Nisan şarkısında 1, Haberleşme türküsünde 1, Haberleşmek ne güzel şarkısında 1 ve Baharda mutluluk şarkısında 5 defa kullanıldığını, diğer 7 şarkıda kullanılmadığını, motifin ses sınırının genişletilmesinin; Oyun ve Haberleşmek ne güzel şarkılarında kullanıldığı ve diğer şarkılarda kullanılmadığı, motifin ses sınırının daraltılmasının; Çocuksu dünya şarkısında 1, Oyun şarkısında 1, ve Mevsimler şarkısında 1 defa kullanıldığı diğer şarkılarda kullanılmadığı, sekvensin; en fazla 7 defa Çocuksu

dünya ve Baharda mutluluk şarkılarında en az ise 23 Nisan şarkısında kullanıldığı, Haberleşmek ne güzel ve Mevsimler şarkılarında ise hiç kullanılmadığı, yatay çevrimin; sadece Haberleşmek ne güzel şarkısında kullanıldığı ve diğer şarkılarda kullanılmadığı, dikey çevrimin ise hiçbir şarkıda kullanılmadığı tespit edilmiştir.

Motif gelişimlerininirdelenmesi açısından ele aldığımız toplam 30 şarkının üç ayrı dönemdeki 10 şarkılık dilimlerine baktığımızda, ilk 10 yıllık dönemde sıklıkla kullanılan motif gelişimlerinin sırasıyla, sekvens, motifin ses sınırının genişletilmesi, motif tekrarı ve motifin ses sınırının daraltılması şeklinde olduğunu, yatay ve dikey çevrimlerin ise kullanılmadığı tespit edilmiştir.

İkinci 10 yıllık dönemde sıklıkla kullanılan bestecilik tekniklerine baktığımızda sırasıyla, sekvens, motif tekrarı, motifin ses sınırının daraltılması ve motifin ses sınırının genişletilmesi şeklinde olduğu yatay ve dikey çevrimlerin ise kullanılmadığını analiz etmiş oluyoruz.

Son 10 yıllık dönemde sıklıkla kullanılan bestecilik tekniklerine baktığımızda ise sırasıyla, sekvens, motifin ses sınırının daraltılması, motif tekrarı, yatay çevrim ve motifin ses sınırının genişletilmesi şeklinde olduğunu, dikey çevrimin ise hiç kullanılmadığını tespit ediyoruz.

Üç on yıllık dönemin geneline bakıldığında;

Birinci on yıllık dilimde motif ya da bir kısmının tekrarı 4 adet, motifin ses sınırının genişletilmesi 5 adet, motifin ses sınırının daraltılması 1 adet ve sekvens 22 adet kullanılmıştır. Yatay ve dikey çevrimlerin ise hiç kullanılmadığı tespit edilmiştir.

İkinci on yıllık dilimde motif ya da bir kısmının tekrarı 7 adet, motifin ses sınırının genişletilmesi 2 adet, motifin ses sınırının daraltılması 5 adet ve sekvens 22 adet kullanılmıştır. Yatay ve dikey çevrimlerin ise hiç kullanılmadığı tespit edilmiştir.

Üçüncü on yıllık dilimde motif ya da bir kısmının tekrarı 11 adet, motifin ses sınırının genişletilmesi 1 adet, motifin ses sınırının daraltılması 3 adet, sekvens 35 adet ve yatay çevrim 2 adet kullanılmıştır. Dikey çevrimin ise hiç kullanılmadığı tespit edilmiştir.

Bu 3 dönemde, sekvenslerin en çok üçüncü on yıllık dönemde kullanıldığı, motif ya da bir kısmının tekrarının en çok ikinci dönemde kullanıldığı ve motifin ses sınırının genişletilmesinin en çok birinci dönemde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Alt problemlerin cevaplarına bakıldığında ise;

- 1- İncelenen eserlerde motif geliştirme tekniklerinden; sekvensin kullanım sıklığının % 19.9 oranında,
- 2- Motif tekrarının kullanım sıklığının % 4.398 oranında,
- 3- Motifin yatay çevriminin kullanım sıklığının % 2.16 oranında,
- 4- Motifin dikey çevriminin kullanım sıklığının % 0 oranında,
- 5- Motifin ses sınırının daraltılmasının kullanım sıklığının % 3.24 oranında,
- 6- Motifin ses sınırının genişletilmesinin kullanım sıklığının % 1.38 oranında olduğu tespit edilmiştir.

Yapılan bu çalışmada elde edilen sonuçlara bakıldığında çoğunlukla eserlerde motif tekrarlarının sıklıkla kullanılmadığı tespit edilmiştir. Bunun aksine okul eğitiminde kullanılmak için bestelenen çocuk şarkılarında motif tekrarlarının ezginin çocukların akıllarında kalıcılığı bakımından daha sık kullanılması önerilebilir.

Motifin dikey çevriminin hiç kullanılmamış olması bir eksiklik olarak düşünülebilir.

Aynı zamanda motifin gelişimi açısından motif gelişimlerinin eserlerde kullanımını da önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Acay, S. Uşaklıgil, U. Tercanlı, C. (2008). **Çocuk Ezgileri**, İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Acay, S. (2007). **Mavi Bilye**, Ankara: Evrensel Müzikevi, Önder Matbaacılık.
- Acay, S. (2007). **Ezgi Yumağı**, Evrensel Müzikevi, Ankara: Önder Matbaacılık.
- Acim, S. (2007) “**Ahmed Adnan Saygun’un‘Toplu Solfej’ Kitabındaki Parçaların Müzik Eğitimi Ve Estetik Açından Analizi**”. Malatya.
- Acim, S. (2003). “**Bestecilik ve Eğitimi**”, Malatya: Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 278-284.
- Authors, S. Staton, B. Author, S. Staton, M. Davidson, M. Kaplan, P. Snyder, S. (1991). **Moving With Music and You**, New York Chicago Columbus: Macmillan/ McGraw-Hill.
- Aydoğan, S. İlik, A. A. (1985). **Blok Fülüt ile Müzik Eğitimi**, Ankara: Önder Matbaası.
- Aydoğan, S. (2006). **Renklerle Müzik Eğitimi**, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Bailey, Kenneth D. (1987). **Methods Of Social Research**, New York, London: The Free Press.
- Balcı, A. (2001). **Sosyal Bilimlerde Araştırma, Yöntem, Teknik ve İlkeler**, Ankara: Pegem A Yayınları.
- Bulut, M. H. Gündüz, M. (2005). “**Aşık Veysel Türkülerinin Çok Boyutlu İçerik çözümlemesi**” *Folklor Edebiyat Dergisi*, Cilt:14, Sayı:44, Ankara: Ürün yayınları.
- Cangal, N. (2004). **Müzik Formları**, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Çepni, S. (2001). **Araştırma ve Proje çalışmalarına Giriş**, Trabzon: Erol Ofset.
- Demir, Ş. (2011). **Eğitim Müziği Besteleme Teknik ve Teorik Bilgiler Kitabı**, Trabzon, (Yayınlanmamış Ders Notlarından).
- Ece, S. (2006). “**1904-2004 Yılları Arasında Çağdaş Türk Bestecilerinin Biyografik Özellikleri ve Eğitim Süreçleri**”, Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Güzel Sanatlar Özel Sayısı.

- Ekiz, D. (2003). **Eğitimde Araştırma Yöntem ve Metotlarına Giriş, Nitel, Nicel ve Eleştirel Kuram Metodolojileri**, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Hidayetoğlu, N. (1999). **Müzik Teorisi**, Trabzon: Karadeniz Gazetesi ve Matbaacılık.
- İlyasoğlu, E. (1998). **Çağdaş Türk Bestecileri- Contemporary Turkish Composers**, İstanbul: Pan yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (1999). **Zaman İçinde Müzik**, İstanbul: Yapı-Kredi Yayınları.
- Kaplan, A. (2005). **Kültürel Müzikoloji**, Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Karasar, N. (2003). **Bilimsel Araştırma Yöntemi- kavramlar- ilkeler- teknikler-** Ankara: Nobel yayınları.
- Koray, F. (1957). **Müzik Formları**, İstanbul: Maarif Basımevi.
- Kuş, E. (2003). **Nicel-Nitel Araştırma Teknikleri**, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Öztürk, F. (2002). **Okul Öncesi Çocuklara 100 Şarkı**, İstanbul: Ya-pa Yayın Pazarlama Sanayi ve Tic. A.Ş.
- Sağır, T. (2002). **Cumhuriyetten Günümüze Okul Şarkıları Üzerine Bir İnceleme**, Ankara: Doktora Tezi Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı.
- Say, A. (2002). **Müzik sözlüğü**, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Seyrek, H. (?) **Anaokulları ve Anasınıfları için Şarkı Dağarcığı**, İzmir: Müzik Eserleri Yayınları.
- Şimşek, H. Yıldırım, A. (2000). **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Türkmen, U. Aydoğan, A. (2001). **Sevgi Çiçekleri 3**, Kütahya: Üniversite Yayınevi.
- Uçan, A. (1994). **Müzik Eğitimi, Temel Kavramlar- İlkeler-Yaklaşımlar**, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları Kurtuluş Matbaası.
- Uçan, A. (1996). **İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi**, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (1997). **Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-ilkeler-Yaklaşımlar**, Ankara Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Wilson, H.R. Ehret, W. Snyder, A.M. Herman, E.J. Renna A.A. (1963) **Growing With Music**, New Jersey: Prentice-Hall,Inc, Englewood Cliffs.

- Yıldırım, S. Akkuş, B. (1983). **Halk Ezgileriyle Blok Fülüt Metodu 2**, Ankara: Ezgi Yayıncılık.
- Yöre, S. (2004). **Türkiye de Çocuk Müziği**, Ankara: Çoluk Çocuk Dergisi.
- Zeren, A. (2003). **Müzik Fiziği**, İstanbul: Pan Yayıncılık.