

**T. C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MUSİKİSİ BÖLÜMÜ**

**KODÁLY YÖNTEMİNİN SAYGUN VE BARTÓK  
PIYANO REPERTUARINA UYGULANMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Fahriye Aylin PEŞİNCİ**

**Danışman  
Öğr. Gör. İleriş Murat SUN**

**İstanbul - 2014**

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Musikisi Anabilim/Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı Tezli Yüksek Lisans  
öğrencisi FAHRİYE AYDIN PESİNCİ tarafından hazırlanan  
"KODALY YÖNTEMİNİN SAYGUN VE BARTÓK PİYANO REPERTUARINA UYGULANMASI"  
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 9.10./2014

( Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Öğr. Gör. İLTERİŞ SUN  
Danışman: Halic Üniv. Opera ASD/ ABD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi: Prof. Saim AKGİL  
Halic Üniv. Opera ASD/ ABD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Sirin KARADERİZ  
Halic Üniv. T. Müzik ASD/ ABD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi: .....  
..... Üniv. .... ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

Jüri Üyesi: .....  
..... Üniv. .... ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

## ÖNSÖZ

Bu çalışma T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müsikisi Bölümü Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Marmara Üniversitesi Müzik Öğretmenliği, Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Türk Müziği Yüksek Lisans eğitimlerim sonucunda “Kodály Yöntemi'nin Saygun ve Bartók piyano repertuarına uygulanması” isimli tez çalışmam ortaya çıkmıştır. Altı yıldır mesleki yaşamımda müzik pedagojisi yöntemleri üzerine yoğunlaşmam konu seçiminde etkili olmuştur.

Araştırmalarım süresince konu seçimi ve kaynak araştırması ile ilgili desteklerini esirgemeyen Sayın Yrd. Doç. Dr. Beray Selen'e, tez danışmanlığımı üstlenen ve beni yüreklendiren değerli hocam Sayın İleriş Murat Sun'a, İngilizce çevirilerde büyük katkıda bulunan ve daima benim yanımda olan sevgili eşim İsmail Orkun Peşinci'ye en içten teşekkürlerimi sunarım.

Saygılarımla  
Aylin PEŞİNCİ  
İstanbul - 2014

# İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ.....	I
İÇİNDEKİLER .....	II
KISALTMALAR .....	V
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	VI
ÖZET.....	IX
ABSTRACT .....	X
1. GİRİŞ .....	1
2. MÜZİK PEDAGOJİSİNDE KODÁLY.....	3
2.1. Müzik Pedagojisi Yöntemleri .....	3
2.1.1. Suzuki Yöntemi .....	8
2.1.2. Eurhythmics .....	9
2.1.3. Orff-Schulwerk .....	11
2.1.4. Kodály Yöntemi .....	12
2.1.5. Yöntemlerin Karşılaştırılması.....	13
2.2. Zoltan Kodály'nin Yaşamı ve Müziği .....	15
2.2.1. Yaşamı .....	15
2.2.2. Kodály Yönteminin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi .....	21
2.3. Kodály Yönteminin Müzik Pedagojisinde Yeri.....	27
2.3.1. Kodály Yönteminin Amaçları .....	27
2.3.2. Kodály Yönteminin Uygulanışı.....	33
2.3.2.1. Tonik Sol-fa .....	33
2.3.2.2. Ritim Süresi Heceleri .....	34
2.3.2.3. El İşaretleri .....	36
2.3.2.4. Müzikal Kısa Yazım Yöntemi .....	39
2.3.2.5. Unsurların Öğretme Sırası .....	40
2.3.2.5.1. Ritim Öğretim Şablonu .....	40
2.3.2.5.2. Ezgi Öğretim Şablonu .....	42
2.3.2.6. Temel Müzik Teorisi.....	46
2.3.2.6.1. Hafif-Güçlü .....	46
2.3.2.6.2. Hızlı-Yavaş.....	48
2.3.2.6.3. Tını .....	48
2.3.2.6.4. Uzun-Kısa.....	51
2.3.2.6.5. Vuruş .....	51
2.3.2.6.6. Aksan.....	53



2.3.2.6.7. Basit ve Bileşik Ölçülerde Zaman.....	53
2.3.2.6.8. Ölçü ve Ölçü Çizgisi .....	55
2.3.2.6.9. Cümle .....	55
2.3.2.6.10. Form .....	56
2.3.2.6.11. Polifoni .....	62
2.3.2.6.12. Armoni.....	64

### 3. SAYGUN VE BARTÓK REPERTUARİ İLE KODÁLY

<b>UYGULAMALARI .....</b>	<b>67</b>
3.1. Saygun ve Bartók Müziği .....	67
3.1.1. Béla Bartók'un Müziği .....	67
3.1.2. Adnan Saygun'un Müziği.....	70
3.1.3. Saygun, Bartók ve Kodály.....	73
3.2. Seçme Örnekler Üzerinden Kodály Yöntemi Uygulamaları .....	74
3.2.1. Örnek Halk Müziği Uygulaması – “Ay Akşamdan Işığdır”.....	75
3.2.1.1. Tonik Sol-fa Çalışması.....	75
3.2.1.2. Ölçü Yapısı.....	76
3.2.1.3. Ritim Süresi Heceleri .....	77
3.2.1.4. Müzikal Kısa Yazım .....	77
3.2.1.5. Pentatonik El İşaretleri .....	78
3.2.1.6. Aralıklar .....	80
3.2.1.7. Grup Uygulaması .....	80
3.2.2. Örnek Halk Müziği Uygulaması – “Daldalan”.....	81
3.2.2.1. Tonik Sol-fa Çalışması.....	82
3.2.2.2. Ölçü Yapısı.....	82
3.2.2.3. Ritim Süresi Heceleri .....	83
3.2.2.4. Müzikal Kısa Yazım .....	83
3.2.2.5. Pentatonik El İşaretleri .....	84
3.2.2.6. Aralıklar .....	86
3.2.2.7. Eşlik Uygulaması .....	86
3.2.3. Adnan Saygun – “Ninni” .....	87
3.2.3.1. Tonik Sol-fa Çalışması.....	88
3.2.3.2. Ölçü Yapısı.....	88
3.2.3.3. Uzun-Kısa Vuruşlar .....	89
3.2.3.4. Ritim Süresi Heceleri .....	89
3.2.3.5. Müzikal Kısa Yazım .....	90
3.2.3.6. Nüanslar .....	92
3.2.3.7. Pentatonik El İşaretleri .....	93
3.2.3.8. Aralıklar .....	94
3.2.3.9. Form .....	94
3.2.3.10. Dört El Piyano Uygulaması .....	96
3.2.4. Béla Bartók – “Folk Dance” .....	97
3.2.4.1. Tonik Sol-fa Çalışması.....	98
3.2.4.2. Ölçü Yapısı.....	99
3.2.4.3. Uzun-Kısa Vuruşlar .....	101
3.2.4.4. Ritim Süresi Heceleri .....	101
3.2.4.5. Aksanlar .....	102
3.2.4.6. Müzikal Kısa Yazım .....	102
3.2.4.7. Pentatonik El İşaretleri .....	104
3.2.4.8. Aralıklar .....	105

3.2.4.9. Form .....	105
3.2.4.10. Beste Uygulaması.....	107
3.2.5. Adnan Saygun – “Kocaman Bebek” .....	109
3.2.5.1. Tonik Sol-fa Çalışması.....	111
3.2.5.2. Ölçü Yapısı.....	112
3.2.5.3. Uzun-Kısa Vuruşlar .....	113
3.2.5.4. Ritim Süresi Heceleri .....	114
3.2.5.5. Müzikal Kısa Yazım .....	114
3.2.5.6. Pentatonik El İşaretleri .....	117
3.2.5.7. Aralıklar .....	118
3.2.5.8. Form .....	118
3.2.5.9. Piyanoda Oktav Egzersizi Uygulaması.....	121
3.2.6. Béla Bartók – “Children’s Game” .....	122
3.2.6.1. Tonik Sol-fa Çalışması.....	123
3.2.6.2. Ölçü Yapısı.....	124
3.2.6.3. Uzun-Kısa Vuruşlar .....	126
3.2.6.4. Ritim Süresi Heceleri .....	127
3.2.6.5. Müzikal Kısa Yazım .....	128
3.2.6.6. Pentatonik El İşaretleri .....	130
3.2.6.7. Aralıklar .....	132
3.2.6.8. Form .....	132
3.2.6.9. Piyanoda Ritim Uygulamaları.....	134
<b>4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME .....</b>	<b>136</b>
<b>5. KAYNAKÇA .....</b>	<b>140</b>
<b>6. ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>143</b>

## KISALTMALAR

<b>T.C.</b>	: Türkiye Cumhuriyeti
<b>I.Q.</b>	: Zekâ katsayısı
<b>Vs.</b>	: Vesaire
<b>I.S.M.E.</b>	: Dünya Müzik Eğitimi Birliği
<b>I.F.M.C</b>	: Uluslararası Folk Müzik Konseyi
<b>yy.</b>	: Yüzyıl
<b>Op.</b>	: Opus
<b>M.E.B.</b>	: Milli Eğitim Bakanlığı
<b>M</b>	: Major
<b>m</b>	: Minör
<b>T</b>	: Tam

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1:	Hareketli Do.....	34
Şekil 2.2:	Ritim süresi heceleri .....	34
Şekil 2.3:	Uygun olmayan ritim süresi heceleri .....	35
Şekil 2.4:	Ritim süresi heceleri şablonu .....	35
Şekil 2.5:	El işaretleri .....	37
Şekil 2.6:	Do el işareti .....	38
Şekil 2.7:	Ti el işareti .....	38
Şekil 2.8:	Fa el işareti .....	39
Şekil 2.9:	“Twinkle Twinkle Little Star” Kısa yazım örneği .....	40
Şekil 2.10:	Ritim öğretim şablonu .....	41
Şekil 2.11:	Seslenme örneği .....	42
Şekil 2.12:	Bağrışma örneği .....	42
Şekil 2.13:	Ezgi öğretim şablonu .....	43
Şekil 2.14:	Neşeli dansçılar .....	44
Şekil 2.15:	Old McDonald .....	44
Şekil 2.16:	Sen Varsın Öğretmenim .....	45
Şekil 2.17:	Dandini Dandini .....	46
Şekil 2.18:	İzmir’in Dağlarında .....	47
Şekil 2.19:	Mulberry Bush .....	48
Şekil 2.20:	Tını için örnek oyun 1 .....	49
Şekil 2.21:	Tını için örnek oyun 2 .....	49
Şekil 2.22:	Tını için örnek oyun 3 .....	49
Şekil 2.23:	Tını için örnek oyun 4 .....	50
Şekil 2.24:	Tını için örnek oyun 5 .....	50
Şekil 2.25:	Tını için örnek oyun 6 .....	50
Şekil 2.26:	Uzun-Kısa örneği 1 .....	51
Şekil 2.27:	Uzun-Kısa örneği 2 .....	51
Şekil 2.28:	Dört zamanlı ölçü .....	52
Şekil 2.29:	Ritim yerleştirme örneği 1 .....	52
Şekil 2.30:	Ritim yerleştirme örneği 2 .....	53
Şekil 2.31:	Aksan oyunu .....	53
Şekil 2.32:	Aksan oyunu uygulaması .....	53
Şekil 2.33:	Basit ve Bileşik ölçü .....	54
Şekil 2.34:	Basit ve Bileşik ölçüde zaman şablonu .....	54
Şekil 2.35:	İki zamanlı ölçü .....	55
Şekil 2.36:	Cümle .....	55
Şekil 2.37:	Cümle sembolü .....	56
Şekil 2.38:	Örnek form çalışması .....	57
Şekil 2.39:	Form sembolleri .....	57
Şekil 2.40:	“Dialogue” Soru cevap uygulaması .....	58
Şekil 2.41:	“Süslü Kız” Fifth change .....	58
Şekil 2.42:	“Kırmızı Gül” Fifth change .....	59

Şekil 2.43: Macar halk şarkısı örnek form .....	59
Şekil 2.44: “Armes Waisenkind” Form .....	60
Şekil 2.45: “Scherzo” Form .....	61
Şekil 2.46: “Masal” Polifoni .....	62
Şekil 2.47: “Tren” Polifoni .....	63
Şekil 2.48: “Horon” Polifoni.....	63
Şekil 2.49: “Var Yok” Polifoni .....	63
Şekil 2.50: Oh! Susanna.....	65
Şekil 2.51: “Çalışkan Terzi” Tonik ses .....	65
Şekil 2.52: Bartók bas partisi örneği .....	66
Şekil 2.53: Kódały bas partisi örneği .....	66
Şekil 3.1: Macar-Türk çocuk şarkısı karşılaştırması.....	74
Şekil 3.2: Ay Akşamdan Işığdır .....	75
Şekil 3.3: “Ay Akşamdan Işığdır” Tonik Sol-fa .....	76
Şekil 3.4: “Ay Akşamdan Işığdır” Ölçü.....	76
Şekil 3.5: “Ay Akşamdan Işığdır” Ritim süresi heceleri .....	77
Şekil 3.6: “Ay Akşamdan Işığdır” Müzikal kısa yazım.....	77
Şekil 3.7: “Ay Akşamdan Işığdır” El işaretleri.....	78
Şekil 3.8: “Ay Akşamdan Işığdır” Aralıklar .....	80
Şekil 3.9: “Ay Akşamdan Işığdır” Grup uygulaması.....	81
Şekil 3.10: Daldalan .....	81
Şekil 3.11: “Daldalan” Tonik Sol-fa .....	82
Şekil 3.12: “Daldalan” Ölçü.....	82
Şekil 3.13: “Daldalan” Ritim süresi heceleri .....	83
Şekil 3.14: “Daldalan” Müzikal kısa yazım.....	83
Şekil 3.15: “Daldalan” El işaretleri.....	84
Şekil 3.16: “Daldalan” Aralıklar .....	86
Şekil 3.17: “Daldalan” Eşlik .....	86
Şekil 3.18: Ninni .....	87
Şekil 3.19: “Ninni” Ölçü .....	88
Şekil 3.20: “Ninni” Ölçüde ritimler .....	88
Şekil 3.21: “Ninni” Uzun-Kısa .....	89
Şekil 3.22: “Ninni” Ritim süresi heceleri sağ el .....	89
Şekil 3.23: “Ninni” Ritim süresi heceleri sol el .....	90
Şekil 3.24: “Ninni” Müzikal kısa yazım .....	91
Şekil 3.25: “Ninni” Nüanslar .....	92
Şekil 3.26: “Ninni” El işaretleri .....	93
Şekil 3.27: “Ninni” Aralıklar .....	94
Şekil 3.28: “Ninni” Form .....	95
Şekil 3.29: “Ninni” Dört el piyano.....	96
Şekil 3.30: Folk Dance.....	97
Şekil 3.31: “Folk Dance” Tonik Sol-fa.....	98
Şekil 3.32: “Folk Dance” Ölçü .....	100
Şekil 3.33: “Folk Dance” Ölçüde ritimler.....	100
Şekil 3.34: “Folk Dance” Uzun-Kısa .....	101
Şekil 3.35: “Folk Dance” Ritim süresi heceleri sağ el .....	101
Şekil 3.36: “Folk Dance” Ritim süresi heceleri sol el.....	101
Şekil 3.37: “Folk Dance” Aksanlar .....	102
Şekil 3.38: “Folk Dance” Müzikal kısa yazım.....	103
Şekil 3.39: “Folk Dance” El işaretleri.....	104

Şekil 3.40: “Folk Dance” Aralıklar.....	105
Şekil 3.41: “Folk Dance” Form.....	106
Şekil 3.42: Deniz Şarkısı bestesi.....	107
Şekil 3.43: Kocaman Bebek.....	109
Şekil 3.44: “Kocaman Bebek” Tonik Sol-fa.....	111
Şekil 3.45: “Kocaman Bebek” Ölçü .....	113
Şekil 3.46: “Kocaman Bebek” Ölçüde ritimler.....	113
Şekil 3.47: “Kocaman Bebek” Uzun-Kısa.....	113
Şekil 3.48: “Kocaman Bebek” Ritim süresi heceleri .....	114
Şekil 3.49: “Kocaman Bebek” Müzikal Kısa Yazım.....	115
Şekil 3.50: “Kocaman Bebek” El işaretleri.....	117
Şekil 3.51: “Kocaman Bebek” Aralıklar.....	118
Şekil 3.52: “Kocaman Bebek” Form.....	119
Şekil 3.53: “Kocaman Bebek” Oktav Egzersizi 1.....	121
Şekil 3.54: “Kocaman Bebek” Oktav Egzersizi 2.....	121
Şekil 3.55: “Kocaman Bebek” Oktav Egzersizi 3.....	121
Şekil 3.56: Children’s Game .....	122
Şekil 3.57: “Children’s Game” Tonik Sol-fa.....	123
Şekil 3.58: “Children’s Game” Ölçü.....	125
Şekil 3.59: “Children’s Game” Ölçüde ritim .....	125
Şekil 3.60: “Children’s Game” Uzun-Kısa .....	126
Şekil 3.61: “Children’s Game” Ritim süresi heceleri sağ el .....	127
Şekil 3.62: “Children’s Game” Ritim süresi heceleri sağ el ve sol el.....	127
Şekil 3.63: “Children’s Game” Ritim süresi heceleri sol el.....	128
Şekil 3.64: “Children’s Game” Müzikal kısa yazım.....	129
Şekil 3.65: “Children’s Game” El işaretleri.....	130
Şekil 3.66: “Children’s Game” Aralıklar.....	132
Şekil 3.67: “Children’s Game” Form.....	133
Şekil 3.68: “Children’s Game” Ritim uygulaması 1 .....	134
Şekil 3.69: “Children’s Game” Ritim uygulaması 2.....	135

## GENEL BİLGİLER

**Adı ve Soyadı** : Fahriye Aylin PEŞİNCİ  
**Anasanat Dalı** : Türk Musikisi  
**Programı** : Türk Musikisi Yüksek Lisans Programı  
**Tez Danışmanı** : Öğr. Gör. İlteriş Murat SUN  
**Tez Türü ve Tarihi** : Yüksek Lisans – Ekim 2014

### KODÁLY YÖNTEMİNİN SAYGUN VE BARTÓK PİYANO REPERTUARINA UYGULANMASI

#### ÖZET

Bu çalışma, temelinde piyano eğitimi ve müzik pedagojisi uygulamalarını barındırmaktadır. Müzik pedagojisinde önemli bir yere sahip olan Kodály yöntemi tüm ayrıntıları ile incelenmiş, diğer öğretim yöntemleri arasındaki yeri saptanmış ve çalgı eğitiminde kullanımının getirileri araştırılmıştır.

Birçok repertuar seçeneği arasından halk müziğinden örnekler ile eserlerinde geleneksel halk motiflerine yer verdiği görülen Bartók ve Saygun modellerinde karar kılınmış, bestecilerin örnekleri incelenmiş ve her iki müziğin ortak paydaları anlatılmıştır. Bartók ve Saygun'un başlangıç ve orta seviyede öğrenciler için eserlerinde Kodály yöntemi uygulamaları yapılmış; bu uygulamaların piyano eğitimine teknik ve müzikal yönlerden kazandırdıklarına yer verilmiştir.

Kodály yönteminin özellikle çağdaş dönem repertuarına uygulanabilirliği bakımından verim alınabilir bir yaklaşım olduğu saptanmıştır. Ayrıca Kodály yöntemi'nin müziksel okur-yazarlığını geliştirerek enstrüman eğitimi alan çocukların alanlarıyla ilgili yetkinliğini arttırdığı, müzikal ifade ve performans bakımından fark yarattığı, ezbere öğrenmenin yerine kalıcı öğrenmeyi desteklediği sonucuna varılmıştır. Yapılan bu araştırmanın konuyla ilgili araştırma yapmak isteyen öğretmen ve öğrencilere yol gösterici bir kaynak olmasını temenni ederim.

**Anahtar Kelimeler:** Kodaly, Pedagoji, Eğitim, Piyano, Repertuar.

## GENERAL KNOWLEDGE

**Name and Surname** : Fahriye Aylin PEŞİNCİ  
**Department** : Turkish Music  
**Program** : Turkish Music Graduate Degree Program  
**Thesis Advisor** : Lecturer İlteriş Murat SUN  
**Thesis Type and Date** : Master – October 2014

## THE APPLICATION OF KODALY METHOD TO SAYGUN AND BARTOK PIANO REPERTOIRE

### ABSTRACT

Piano education and music pedagogy applications are the basis of this study. Kodály method which has an important place in the music pedagogy was examined with all the details, its place between other teaching methods were located and its return when used in instrument education has been investigated.

From many repertoire options examples of traditional folk music and because of extensive use of traditional folk motifs in their works Bartók and Saygun models are selected, examined and common denominator of both are described. Kodály method applications have been made for Bartók and Saygun's works for beginning and intermediate level students and the benefits of the applications to technical and musical aspects of piano education are documented.

Kodály method, especially in terms of applicability to contemporary repertoire is found to be an efficient approach. Also it is concluded that usage of Kodály method enhances skills of children undergoing instrument training in their respective fields by enhancing musical literacy, making difference in terms of musical expression and performance, supports permanent learning instead of rote learning. I wish this study to be a source of guidance to teachers and students who want to research on the subject.

**Keywords:** Kodaly, Pedagogy, Education, Piano, Repertoire.



## 1. GİRİŞ

“Etkili şekilde müzik öğretmek için konumuzu iyi bilmeliyiz: müzik. Müzisyenliği somutlaştırmalı ve temsil etmeliyiz. Çocuklar ancak eylemlerle, işlemlerle ve müzikal anlamda yetkin öğretmenlerle etkileşimde bulunarak gelişebilirler. Bu nedenle müzik eğitiminin temel değişkenleri arasında yer alan öğretmenin rolü çok önemlidir.” (Elliot, 2005: 12).

Gerek müzik branş öğretmenleri gerekse çalgı eğitimcileri öğrencinin bireysel ve müziksel farklılıklarını göz önünde bulundurup uygun bir rotada ilerlerken müzik pedagojisi yöntemlerinden faydalanmaktadırlar. Seçilen yöntem ne olursa olsun kuşkusuz bu seçimde esas olan öğrencinin ihtiyaçlarına cevap vermesi, sahip olduğu donanımı, bilgi ve beceriyi arttırmayı hedeflemesidir (Houlahan ve Tacka, 2008: 3).

Kodály yöntemi; 1940-1950 yılları arasında Macar besteci ve müzik eğitimcisi Zoltan Kodály tarafından geliştirilen geniş kapsamlı bir müzik öğretim yöntemidir. Bir Kodály müzik sınıfında çocuklar ilk olarak müzik yapma, söyleme, dinleme ve şarkılara ritimle ve sesle eşlik etme süreçleri içinde aktif olarak yer alır. Kodály yaklaşımı müzik okur-yazarlığının gelişimi için zengin bir dizi araç ve kavramı sunar. Kodály uzmanları müfredat içerisinde dünya halk müziklerini ekleme hareketinin öncüsü olmuşlardır. Kodály öğretim teknikleri, Elliott’un müzik eğitiminde “müzikal problem çözme” ve “sorunu azaltma” diye adlandırdığı kavramlara yaklaşımda mükemmel yollar sağlar. Kodály tabanlı bir program ile müzik eğitimi almış çocuklar yaşam boyu beceriler ve mükemmel müzik kulakları geliştirme eğiliminde olurlar (Houlahan ve Tacka, 2008: 3).

Bu nedenlerden ötürü yapılan çalışmanın hedef ve planı dâhilinde ele alınabilecek yöntemlerin arasında en önemlilerinden biri Kodály yöntemidir. Çalışmada Kodály yöntemi esas alınacak, Suzuki, Orff, Dalcroze yöntemlerinden de bahsedilecek ve Kodály yönteminin genel pedagojideki konum ve yeri tespit edilmeye çalışılacaktır.

Bu çalışmada Kodály yönteminin enstrüman odaklı bir eğitimde ne derece var olabileceği, kullanım alanı ve olanakları ile piyano eğitimi alan öğrenciye gerek müzikal gerekse teknik anlamda ne gibi katkıları olacağından bahsedilecektir.

Kodály analizini örneklendirebilmek için çalışmanın seyrine uygun düşecek repertuar seçimi yapılmıştır. Kodály eğitimi; müzik literatüründe değeri olan parçalara ve geleneksel halk şarkılarına yer vermektedir. Çalışmanın seyrine uygun düştüğü için Bartók ve Saygun'un yapıtlarının özelliklerinden bahsedilerek söz konusu Kodály uygulamaları bu bestecilerin piyano eğitimine yönelik eserleri üzerinde yapılmıştır. Böylece öğrencilerin yakın kültür ürünlerini tanımaları ve kendi kültürlerine ait eserler konusunda bilgilenmelerinin yanı sıra öğrencilerin seviyelerine uygun olarak seçilebilecek alternatif repertuar oluşturulması hedefler arasındadır.

Bu çalışma, özgün bir analiz ve repertuar taraması içermektedir. Bu ve benzeri çalışmaların yokluğunu doldurabilmek ve Türkçe kaynak oluşturmak adına, birçok derleme ve metod yaklaşımı, çeşitli makaleler örnek alınarak incelenmiş, konunun gerekliliğine paralel bir sentez yaklaşım güdülmüştür.

İngilizce kaynaklardan yapılan çeviriler tarafıma ait olup, konu dışına çıkmamak amacıyla Türkçe ve İngilizce kaynaklarda gerekli yerlerde kısaltmalar yapılmış, anlatım bütünlüğünü bozmayacak şekilde düzenlenmiştir.

Araştırma esnasında bir metodta olması gerekenlerin küçük bir modelini yaratırken bile bu derece kapsamlı bir analiz gerekliliği, çalışmada sözü geçen ve geçmeyen nice bestecilerin kendi müzik kültürlerini koruma adına yaptıkları etnik kökenli yapıtlarının, pedagoji alanındaki çalışmalarının, salt müzik adına ortaya çıkarttıklarının müzik literatürü için ne kadar değerli olduğunu bana bir kez daha hatırlattı.

## 2. MÜZİK PEDAGOJİSİNDE KODÁLY

Müzik pedagojisi yöntemleri anlatılarak, Kodaly'ın yeri saptanmıştır.

### 2.1. Müzik Pedagojisi Yöntemleri

İnsan–müzik ilişkisi doğumla birlikte başlar. Gittikçe gelişip zenginleşerek derinlik kazanır ve insan yaşamı boyunca sürüp gider. Bebeklerin daha anne karnındayken kalp atışlarından etkilendiği, kalp atışlarının bebek üzerinde rahatlatıcı bir etki bıraktığı; bu yüzden annelerin bebeklerini rahatlatıp uyutmaları için genellikle kalpleri üzerine yasladıkları öne sürülmektedir. İnsan, ses ve müzikle örülü bir ortamda yaşayan annenin karnında oluşurken anne yoluyla müzikten dolaylıca etkilenir; bebeklik döneminde ninnilerle uyur, erken çocukluk yıllarında saymaca, tekerlemece ve müzikli oyunlarla oynar; geç çocukluk ve gençlik yıllarında çeşitli müziklerle daha yoğun ilişki içine girer. Yetişkinlik ve yaşlılık yıllarında ile müzikle olan bağıını sürdürür (Uçan, 2005: 20).

İnsan doğumdan önce başlayarak yaşamının sonuna kadar müzikle iç içedir. Eğitim; “bireyin davranışında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme sürecidir”. Eğitim, bireyin dış çevreden edindikleri ile kendi içsel dinamiklerini kullanarak, karşılaştığı sorunları çözmeyi, çevreye uyum sağlamayı hedefler, yaratıcı olmayı sağlar ve bireyin üretkenliğini artırır. Çağdaş eğitimde ağırlık merkezi öğrencidir. Eğitim öğrencinin biyolojik yapısına, fizyolojik özelliklerine, psikolojik özelliklerine ve psikososyal özelliklerine uygun olmalıdır (Günay, 2011: 87).

Müziğin kültürel, toplumsal ve ekonomik boyutlarda işgörülerinin insan yaşamındaki yeri ve önemi müziğe başka bir işgörü daha kazandırmıştır. Bu da eğitimsel işgördür. Müzik özü itibariyle eğitsel bir nitelik taşır. Müzik eğitiminin dört ana işlevi bulunmaktadır. Bunlar eğitim boyutu olma; eğitim aracı olma; eğitim yöntemi olma; eğitim alanı değildir.

Müziğin eğitim yöntemi olma işlevi, bir konuyu öğretmek, ya da bilinçli olarak seçilen ve izlenen müziksel yol olarak ifade edilebilir. Eğitsel- öğretsel gerçekleri arayıp bulmak, yorumlamak ve açıklamak için izlenen mantıkla müziksel düşünme de müziğin eğitim yöntemi olma kapsamına girer (Uçan, 2005: 30-31-32).

Müzik psikolojisi ya da psikomüzikoloji insan doğasının müziği yeniden keşfetme ve araştırması ile ilgili bir olgudur. Müziğin psikolojisi dar bir alanda sınırlı değildir; çünkü müzik birbirinden farklı sayısız performansı, ruh halini, duyguları, görüşleri, kapasiteleri, dürtüleri ve dinleyicilerin ilgilerini birbirleriyle harmanlamaktadır. Müzik psikolojisi psikolojinin bütün alanlarından faydalanmaktadır çünkü anlayış ve müzikal tecrübenin açıklanmasını ve davranış olarak tanımlamayı ifade eder (Otacıoğlu, 2008: 30).

Müzik psikolojisi şunlarla bağlantılıdır: a) Müzik algılamasının biyolojik bazlarının nörolojik ve fizyolojik araştırmaları b) İşitsel algı mekanizmalarının akustik ve fizyolojik çalışmaları c) İşitsel sunum ve kodlama gibi konuların bilişsel psikolojik çalışmaları e) Müzik kabiliyetlerinin psikometrik analizleri ve gelişimi f) Müzik kabiliyetlerinin kazanılması ve gelişim çalışmaları g) Müzik dinlemenin estetik ve etkili yönlerinin sosyal psikolojik araştırmaları h) Müziğin öğreniminde davranışsal analizlerin yanında terapi ve eğitim alanlarında uygulamalı çalışmaları içerebilmektedir (Otacıoğlu, 2008: 2-3).

Müzik öğrenimi alanında öğrenim teorisi yaklaşımı geniş şekliyle neredeyse her öğrenim döneminde uygulanmıştır. Bu uygulamalar davranış terapisi, müzik terapisi ve programlanmış eğitim alanlarında yapılmıştır. Davranış tekniklerinin çeşitli uygulama teknikleri ile ‘‘müzik davranışını değiştirmek’’ için kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu alandaki çalışmaların çoğu Clifford K. Madsen, R. Douglas Greer ve meslek arkadaşlarının çalışmalarından ilizlenmiştir. Temel deneysel bulgular Tunks tarafından 1980 yılında 17 madde altında toplanarak detaylandırılmıştır. Tunks müzik öğretiminin edimsel koşullanmasına ilişkin araştırmaları gözden geçirmiştir. Edimsel koşullama yaklaşımı; yeni bir etkileşim anlayışına, dinleme tercihlerine ilişkin davranış ölçümlerinin kabul edilmesine yani serbest pekiştirel davranış seçimine yol açmaktadır.

Motivasyona ilişkin çalışmalarda iki temel edimsel koşullanma türü vardır. Birincisinde, müziğin kendisi pekiştirici olarak kullanılır. Müzik olayları bağımsız değişkendir ve davranışlar üzerinde diğer pekiştiricilerin yaptığı olaylar gözlenir. Bu tür çalışmalar müzik dinlemenin, çocukların sözsel ya da sayısal öğrenme

sorumlulukları karşısında sergiledikleri performansa katkıda bulunduğunu, çeşitli akademik ve sosyal becerilerin geliştirilmesinde destek olduğunu göstermektedir. İkinci tür çalışmalarda dışsal pekiştiricilerin müzik öğrenimine etkileri araştırılmaktadır. Dışsal pekiştiriciler öğretmenin yaklaşımı, yiyecek ödülleri, ders notu, gelişim çizelgeleridir. Öğretmenin onayı ya da onay vermemesi çocuğun okul ve okul dışı davranışlarında güçlü bir etki yaratmaktadır (Otacıoğlu, 2008: 15).

Hümanist yaklaşımın öncülerinden Abraham Maslow motivasyon üzerine çalışmalarda bulunmuş, motivasyonun temelinde insan ihtiyaçlarının yattığını belirtmiştir. Maslow'a göre motivasyon güç veya enerji olarak ele alındığında farklı düzeydeki ihtiyaçlardan ortaya çıkmaktadır. Dört temel ihtiyaç güvenlik, ait olma, sevme-sevilme ve ego ihtiyaçlarıdır. Bunun yanında gelişim ihtiyaçları olarak ele alınan ve üst düzey ihtiyaçlar arasında yer alan bilme ve anlama, estetik, kendini gerçekleştirme temel ihtiyaçların karşılanmasından sonra kendi içlerindeki sıraya göre hareket ederler. Öğrenme ise bir tür gelişim ihtiyacı olduğu için kendisinden önceki dört temel ihtiyacın karşılanmasından sonra ele alınmalıdır (Özbay ve Erkan, 2011: 314).

Çocukları motive etmenin farklı bir yolu da onların ilgi ve yeteneklerini gözlemleyerek eğitim sırasında müzik ve beceri alanları arasında bağlantı kurmaktan geçer. Bu bağlamda Gardner'in çoklu zekâ kuramını inceleyerek müzik derslerinde faydalanabiliriz. Gardner'e göre tek bir zekâ türü yoktur. Bilinen IQ ve zekâ testleri sadece sözel, mantıksal ve matematiksel yetenekleri ölçmektedir. Gardner zekâyâ ve onun ölçülmesine ilişkin yaklaşımları değiştirmiştir. Çoklu zekâ kuramına göre her insan çeşitli zekâ alanlarına sahiptir. Ancak insanlarda zekâ alanları değişik düzeylerde bulunur. Uygun destek, imkân ve eğitim sağlandığında zekâ alanlarının her biri yeterli düzeye getirilebilir. Çoklu zekâ kuramındaki türler şunlardır:

- Sözel/Dilbilimsel Zekâ: Bir insanın kendi anadilini, gramer yapısına uygun, sözcük dizimine, kavram telafuzuna ve sözcüklerin anlamlarına uygun olarak beceri ile kullanmayı gerektirir.
- Mantıksal/Matematiksel Zekâ: Bu tür zekâyâ sahip olanlar mantık kurallarına ve benzerliklerine, neden-sonuç ilişkisine ve benzer soyut işlemlere duyarlıdır.
- Görsel/Uzamsal Zekâ: Bu zekâ alanı, objektif olarak gözleme veya görsel ya da uzaysal fikirleri grafiksel olarak sergileme kabiliyetlerini içerir.

- Müzikal/Ritmik Zekâ: Bu zekâ türü bir kişinin müzik parçasındaki ritime, akustik düzene, melodiye, müzikteki iniş ve çıkışlara, müzik aletlerine ve çevreden gelen seslere duyarlılığı kastedilir.
- Bedensel/ Duyu Devinimsel Zekâ: Bu zekâ alanı koordinasyon, denge, güç, esneklik, hız gibi fiziksel yeteneklerin yanı sıra dokunsak nitelikteki bazı becerileri içermektedir.
- Sosyal/Bireylerarası Zekâ: Bu zekâ türü ile bir insanın diğer insanlardaki yüz ifadelerine, seslere, mimiklere olan duyarlılığı ve diğer insanlardaki çeşitli özelliklerin farkına vararak onları yorumlama ve değerlendirme yeteneği kastedilir.
- Öze Dönük/Bireysel Zekâ: Bu zekâ türü ile kişinin kendini objektif olarak değerlendirmesi, kendini iyi disipline etmesi, kendine güvenmesi gibi özellikler kastedilir.
- Doğa Zekâsı: Bu zekâ alanında gelişmiş bireyler doğal yaşam içinde insanın rolü ve doğal yaşama uyumu konusunda diğer bireylere göre daha duyarlı ve ilgilidir (Özbay ve Erkan, 2011: 334,336).

Öğrenme teorisi alanı karmaşık ve geniş bir konudur. Bu karmaşa eğitimcilerin ve bilim adamlarının kendi alanlarındaki teorileri uygulamasıyla ortadan kalmıştır. Bruner, Asubel, Gagne ilk başta eğitim kuramı açıklamalarında yer bulamamıştır, ancak yeterli şekilde incelendiğinde bu kişilerin eğitim psikolojilerine ait ders kitaplarında yer aldıkları görülmektedir. Gagne'nin öğrenme koşulları modelindeki sekiz öğrenme türü şunlardır: Problem çözme, ilke öğrenme, kavram öğrenme, ayırt etmeyi öğrenme, sözel bağ kurma, basit zincirleme, uyarıcı davranım öğrenmesi ve işaret öğrenmedir. Bu tür bir sınıflandırma Bloom'un çok bilinen "Eğitim Hedefleri Sınıflandırması", müzik öğretmenleri tarafından öğretim yöntemleri hakkındaki yönergelerin temeli olarak kabul edilmiştir (Otacıoğlu, 2008: 24-25).

Bloom'un sınıflandırmasında temel üç kategori vardır. Bilişsel, duyuşsal, psikomotor. Bu üç temel Regelski'nin müzik davranışlarının unsurları analizi ile paralellik gösterir. Regelski açık ve gizli hedefler arasındaki ana farklılıkları ortaya koymuştur. Açık hedefe üç ana tip bulunmaktadır. Sözlü davranış (konuşma ve yazma), davranışı oluşturma (besteleme, yaratma, düzenleme, yeni bir şeye organize etme, notalama), icra etme (enstrüman çalma, şarkı söyleme, yönetme, müzikle

beraber hareket etme, dans etme). Müziksel davranışın gizli yönlerinde ise Regelski Bloom'un sınıflandırmasını izlemektedir.

Üç ana kategorinin tanımı şöyledir:

- Bilişsel değişkenler müziğin anlaşılmasında kapsananlardır (Anlama, kavrama, analiz etme, tanımlama ve sentezleme).
- Duyuşsal değişkenler ise müziğe gösterilen duygusal tepkime anlamına gelir (Sezgisel tepki, serbest yorum, tercih etme, hoşlanma).
- Psikomotor değişkenler organizmada kapsananlar ve yetenekli müziksel davranışın koordinasyonudur (Taklit etme, tekrar etme, kendini izleme, talimatlara uyma) (Otacıoğlu, 2008: 74-75).

Geçmişten günümüze kadar yıllardır müzik eğitimi üzerine çok farklı görüşler savunulmuş, tartışmalar yaşanmıştır. Jean Jacques Rousseau 1762'de müzik eğitimi için bugünün standartlarına göre oldukça ileri yorumlanabilecek bazı kılavuz ilkeleri formüleştirmiştir. Rousseau, sezgisel müzik deneyiminin, müzik temel bilgilerinin çok önemli bir öncüsü olduğunu savunmuştur. Çocuklarının yaratabilmelerinin, müziği algılayabilmelerinin, müzikten haz almalarının önemi üzerine de eğilmiştir. Bu fikirler, Emile Dalcroze'nin felsefesinde de görülmektedir. Dalcroze, müziksel hislerin gelişiminin biçimsel bilginin kazanılması kadar önemli olduğuna inanmıştır. Bu felsefe İngiliz Müzik Okulları Ortaokul Müzik Projesi'nin merkez noktasını oluşturmuştur. Britanya'da Simpson ve Taylor; müzik eğitiminin tarihini, Curwen'in Tonik Sol-fa'sını, Dolmetsch'in melodik kaydedicisini, Rousseau- Dalcroze'nin müzikal deneyimin fiziki yönlerini ritme vurgulayan egzersizlerini, Read ve Scholes'in hareketin değerlendirilmesi gibi metodların etkisini belgeleyerek özetlemişlerdir (Otacıoğlu, 2008: 72-73).

Her müzik öğrenim modeli çocuk gelişiminin nitelikleriyle ilgili kesin bir görüşü, müziğin içinde alması gereken rolü şekillendiren yaklaşımlardır. Bu yaklaşımlar eğitimsel/pedagojik olarak adlandırılırlar. Çünkü bu yaklaşımlar psikolojik teoriden çok, uygulamalı müzik öğretiminden ortaya çıkarlar. Carl Orff, Zoltan Kodály, Émile Jaques-Dalcroze ve Schinicki Suzuki'nin metodları öğrenmenin farklı yönleri üzerinde durmaktadırlar. Onları birleştiren ortak düşünce çocukların müzik öğretiminden yararlanması gerektiğidir.

Çocukluk dönemi piyano öğretmenleri ve metod yazarları çocukların bilişsel ve fiziksel gelişimlerinin çeşitli evrelerinde bilgiyi nasıl elde ettiklerini, muhafaza ettiklerini, uyguladıklarını anlamak için çocuğun müzik gelişimi üzerinde çalışmak

için cesaretlendirilmelidir. Çünkü çocuklara hazırlanan piyano eğitim programının hedefinin çocuğun yaşına uygun olması, onun müziksel gelişimini ve yaratıcılığını beslemesi gerekmektedir. Günümüz eğitiminin klasik eğitimden ayıran en önemli nokta öğrenci merkezli olmasıdır. Dolayısıyla çağdaş eğitimde öğrencinin ihtiyaçları ve ilgi alanları göz önüne alınmalıdır. Günümüzde çocukların küçük yaşlarda piyanoya başlamasının hem müzikle ilgili hem de müzikle ilgili olmayan büyümeyi ve gelişmeyi desteklediği bilinmektedir. Bu nedenle yetenek ayrımı yapmadan pek çok çocuk erken yaş müzik eğitimine başlamaktadır. Piyano pedagogu James Bastien şu sözlerle erken yaşlarda piyano çalmaya başlamanın müzikle ilgili olmayan pek çok yararını tanımlamaktadır: “Çocukların piyano çalışması aracılığıyla müzikle öğrendikleri bilgiler müzikle ilgili gerçeklerin ötesindedir. Piyano çalışması ile sindirilen gelişimsel, duyuşal-motor beceriler çocuğa küçük ve büyük kaslarının koordinasyonunda ilerki yaşamlarında da yardım edecektir.” (Karakelle, 2013: 81).

### **2.1.1. Suzuki Yöntemi**

Schinki Suzuki (Doğum Nagoya, 18 Ekim 1898; Ölüm Matsumoto, 26 Ocak 1998) japon eğitimci ve keman öğretmeni, Suzuki yönteminin kurucusudur. Suzuki metodu enstrüman öğreniminde, çocukların nasıl müzik öğrenmesi gerektiğine dair köklü ve yenilikçi bir görüş getirir. Suzuki, çocukların etraflarından dinleyerek dil öğrendikleri gibi müzik dinleyerek çok erken yaşta muzikal beceriler kazanabileceğine inanır.

Suzuki'nin eğitim metodu sadece bir müzik eğitimi süreci değil aynı zamanda onun felsefesi ve uygulamasıdır. Suzuki herhangi bir milletin çocuklarının ana dillerini zekâlarından bağımsız olarak rahatça konuşabildiklerini ve beş yaşında 4000 kelime hatırlayabildiklerini fark etti. Çocukların karakter oluşum süreci sırasında ana dillerini doğal yollarla öğrendiklerini ve dil öğrenirken yüksek şiddette uyarıcıları zorlanmadan kabul ettiklerini, öğrenmeye istekli olduklarını ve müthiş beceriler kazandıklarını gördü. Konuşma öğrenirken olduğu gibi ortamın ve koşulların becerilerin gelişimine yardımcı olabileceğini düşündü ve keman öğreniminde bu prensibi uygulamaya başladı. Herhangi bir çocuğun dış uyaranlara uyum sağlayarak yüksek standartlarda beceri geliştirebileceğini düşünüyordu. Uyarının tekrarı, çocuğa verilme sıklığı, frekansı ve zamanı önemli koşullardı ve teorisi beynin üst kısmının fizyolojisiyle ilintiliydi.



Çocukların okumayı öğrenmeden önce konuşmayı öğrendikleri gibi Suzuki yönteminde de notasyon öğretilmeye çalma becerileri ve müzikal hafıza yeterince gelişmeden başlanmaz. Yöntemde, çocukların keman öğrenimine iki veya üç yaşında kayıt edilmiş müzikler dinletilerek başlanır ve bu dinleme unsuru müzik eğitiminin sonuna kadar sürdürülür. Amaç, notaları ve notaların nasıl çalındığını ezberleterek çocuklarda içsel bir müzik modeli oluşturmaktır.

Suzuki metodu aynı zamanda sosyal becerileri de arttırmayı hedefler. Çocuklar tek başlarına değil gruplar halinde ders alırlar böylelikle yardımlaşma ve takım oyununu öğrenirler. Veliler, öğretmenlerle iş birliği yapıp derslere katılırlar böylece çocuklarının çalışmalarını destekleyebilirler.

Suzuki yöntemi viyolonsel, flüt, piyano ve diğer çalgılara da uyarlanmıştır.

Suzuki metoduyla yetişen önemli kemancılar arasında yöntemi ilk uyguladığı öğrencisi Etō Toshiya, Toyota Kōji, Kobayashi Takeshi, Kobayashi Kenji, Suzuki Shūtarō, Urakawa Takaya, Kuronuma Yuriko, Shida Toshiko ve Satō Yōko yer alır.

Suzuki eğitimi ülkemizde özengen eğitim veren M.E.B 'ye bağlı kurs ve sanat merkezlerinde pek çok farklı enstrüman dallarında uygulanmaktadır. Suzuki eğitimi özellikle müziğe ve dolayısıyla enstrüman çalmaya erken yaşta başlamaya olanak sağladığı için tercih edilmektedir. Ülkemizde 2008 yılında Avrupa Suzuki Derneğinin Türkiye temsilcisi olarak kurulan "Suzuki Müzik Eğitim Derneği" kısa süreli öğretmen eğitim programları ve öğrenci eğitim programlarını yürütmektedir. Kurumda seminer ve konser gibi etkinlikler düzenlenmektedir.

(Shibata ve Kanazawa, 2001)

### **2.1.2. Eurhythmics**

Eurhythmics; hareketlerle müziğin ifade edilmesidir. Emile Jacques Dalcroze (1865-1959) Eurhythmics (iyi ritim, ritmik anlayış geliştirme) sistemini 1903'te Cenevre konservatuarında müzik eğitimcisi iken, öğrencilerinin ritim konusunda zorlanmaları üzerine geliştirmeye başlamıştır. 1892'de Cenevre konservatuarında armoni ve solfej öğretmeni iken özel öğretim metodları üzerinde yoğunlaşan Dalcroze, yeni bir fikir olan "müzik-hareket" fikrini ortaya atmış ve müzik eğitimine sokmuştur.

Bu yaklaşım için duygular, zihin ve beden arasındaki uyumun sağlanması, zihinsel izlenimlere net bir fiziksel yanıt verebilmek için beden ve beyin arasında hızlı ve doğru bir iletişim kurulması oldukça önemlidir.

Dalcroze; ritmik hareketlerin ve müzikle uyumun geliştirilmesi için yapılacak çalışmaları üç bölümde değerlendirmiştir:

1. Ritmik hareketler
2. İşitme çalışmaları
3. Doğaçlamalar.

Beden ile doğaçlamanın yanında piyano doğaçlaması da önemli bir yer tutar. Öğretmen piyanoda çaldığı müziğin birtakım öğelerini (nüanslarını, temposunu, ritmik yapılarını, vs.) o anda değiştirerek, öğrenciyi bu değişimlere uygun olan bedensel yanıtlar bulmaya teşvik eder. Beden temponun bütün nüanslarını (allegro, andante, accelerando, vs.) ve dinamik enerjinin bütün nüanslarını (forte, piano, crescendo, diminuendo, vs.) hissetme ve ifade edebilir (Muslu Gardner, 2013).

Eurhythmics metodu büyük kas grupları dâhil olmak üzere tüm beden kullanımı, bedensel hareketlerle ritmik sembollerin yorumlanması, çocukta dinleme alışkanlığı gelişmesi, beden akıl ve duyguların ritmik ifadede birleşmesi, yaratıcılığın artması, eğlenceli ve manâlı öğrenme, fiziksel koordinasyon gerektiren aktivitelerde ve enstrümantal becerilerde başarının artması esaslarına dayalıdır (Findlay, 1971: 2).

Choksy; Emile Jaques-Dalcroze'un geliştirdiği müzik öğretim yönteminin temellerini şöyle özetlemiştir:

Müzik; seslerin ve hareketlerin bileşiminden oluşur. Ses, hareketin bir biçimi olarak ikinci sıradayken, ilk sırada ritim vardır. Bu yüzden müziksel çalışmalarda öncelik bedensel hareket çalışmalarına verilmelidir (Muslu Gardner, 2013).

Ülkemizde Eurhythmics eğitimi özengen eğitim veren M.E.B'ye bağlı sanat merkezleri ve kurslarda özellikle erken müzik eğitimi adı altında henüz yaş enstrüman çalmaya müsait olmayan öğrencilere küçük gruplar halinde verilmektedir. Öğrenciler bu derslere aileleriyle birlikte de katılabilirler. Bu eğitimi tamamlayan öğrenciler hazır olduklarında çeşitli enstrüman derslerini almaya başlayabilirler. Ancak ülkemizde yöntemi uygulayabilecek donanıma sahip öğretmen yetiştirme programları bulunmamaktadır. O nedenle kurslarda eğitim veren öğretmenler çoğunlukla yabancı kökenlidir. Eurhythmics alanında Türkçe kaynak eksikliği vardır.

### 2.1.3. Orff-Schulwerk

Carl Orff'un temel müzik ve hareket pedagojisi, her çocuğun kendine özgü bir yeteneği olduğunu kabul eder. Orff anlayışı çerçevesindeki elementer müzik ve hareket eğitimi kullanıldığı okullarda temel müzik eğitimi olmalı ek olarak yapılmamalıdır. Orff'a göre müzik ve hareket eğitiminde söz konusu olan sadece müzik eğitimi değil, insanın yetiştirilmesidir. Böyle bir eğitim biçimi, uygulanan müzik dersi ile sınırlı değildir. Kişi, müzikle karşılaştığında öğrenme sürecine dâhil olur, bütün duyularına hitap edilir, yaratıcı yetenekleri uyandırılır. Böylece müziği algılamak, yaşamak, denemek ve kavramak mümkün olur.

Orff pedagojisi dil, müzik ve dansın birarada kullanıldığı bütünleşmiş bir sistemdir. Bu üç dalın ortak yanı hepsinin ritim esaslı olmasıdır. Orff pedagojisinin çıkış noktası ritimdir (Koçak ve Erol, 2011: 10).

Doğaçlama teknikleri Schulwerk'in ilk yıllarında merkezi fikirdir. Katı metodolojilerin tamamına ters olarak Schulwerk çocuğun yaratıcılığını desteklemeyi hedefler. Tarih boyunca ortaya çıkan geleneksel müzik formlarının temel ve kolayca kavranan yapılarının kökeninde yer alan benzeşmeden etkilenir. Orff-Schulwerk çok çeşitli aktivite olanakları sunmaktadır. Nefes ve ses oyunları, tartım alıştırmaları, artikülasyon, konuşma alıştırmaları, dil oyunları, sesle yapılan oyunlar, şarkı söyleme ve dinleme, beden ile çalışmalar ve hareket, dans, duyarlılaştırma alıştırmaları ve duyuları geliştirme, doğaçlama, sahneleme (Koçak ve Laslo, 2013: 36).

Orff-Schulwerk'te dil ifadesi ile gelişen insan, tüm bedenini kullanarak hareketleriyle desteklenen canlandırıcı konuşma ile kendini gösterir. Böylece önce bulunduğu mekânda daha sonra da kendi bedeninde öğrendiği dil ile hareket dinamiği, ritmi ve söz dizisi bulunan, hareketli müzik yapmanın temeline ulaşır. Orff-Schulwerk her toplumun kendi kültürel değerlerinden beslenir ve kaynak bulur. Tekerlemeler, sayışmalar, uyaklı dizeler, değişik el oyunları, danslar önemli materyallerdir. Konuşma ve şarkı formundaki sözlere el çırpılarak, ayakları yere vurarak, ksilafon, davul, marakas, ritim çubukları gibi küçük vurmali aletler ile eşlik yapılır. Bu aletler bir arada güzel tını verirler. Küçük bir orkestrada müzik yapar gibi, birlikte çalgıların kullanımı çocukların daha duyarlı birer müzik dinleyicisi ve birbirlerine karşı saygılı katılımcılar olmalarını sağlar (Koçak ve Laslo, 2013: 39).

Besteci Carl Orff, müzik ve dans pedagoğu Gunild Keetman ile birlikte çalışarak kırklı ve ellili yıllarda geliştirdiği eğitim felsefesine kendi adını vermiştir.

Bu eğitim yöntemi günümüzde bütün dünyada yaygındır. *Schulwerk* yöntemi 1949'da Mozarteum üniversitesi (1961'de Orff-Insitut burada açılmıştır)'nde doğmuş ve dünyaya yayılmıştır. Avusturyadaki Mozarteum Üniversitesi Orff Enstitüsünde Orff pedagojisi ile ilgili sürekli araştırma ve geliştirme çalışmaları yapılmaktadır (Koçak ve Erol, 2011: 8).

Ülkemizde Orff eğitimi genel eğitimde sıklıkla kullanılmaktadır. Özellikle M.E.B'na bağlı özel öğretim kurumlarının ilköğretim kademesinde tercih edildiği görülmektedir. Eğitim Fakültelerinde okuyan öğretmen adayları seçmeli olarak Orff dersi alabilmektedirler. Ülkemizde faaliyet gösteren diğer bir kurum da 2002 yılında aktif çalışmalarına başlayan "Orff-Schulwerk eğitim ve danışmanlık" merkezidir. Orff-Schulwerk eğitim ve danışmanlık merkezinde Orff eğitimi üç aşamalı olarak verilmektedir. Kurumda belli aralıklarla halka açık Orff seminerleri düzenlenmektedir.

#### **2.1.4. Kodály Yöntemi**

Kodály yönteminin kurucusu Macar besteci, eğitimci ve etnomüzikolog Zoltan Kodály'dır. Kodály'nin bu yöntemi geliştirmesindeki amaçlardan biri unutulmaya yüz tutmuş halk müziğini yeniden canlandırmaktır. Halk müziğini metodunda kullanmasının önemli bir gerekçesi de çocukların ana dillerini yabancı dillerden daha kolay öğrenmelerinden yola çıkarak müzikte de aynı yaklaşımı kullanmaktır. Yöntem çocuğun müzik dinleme becerisi kazanmasını ve gerek öğrendiği parçalardan esinlenerek gerekse tamamen bağımsız şekilde beste oluşturarak yaratıcılığını geliştirmesini hedefler.

Kodály yöntemi temelde müzik okur-yazarlığı geliştirmek amacıyla yazılmış, aşama aşama ilerleyen ve kendi içinde ayrıntıları olan kapsamlı bir metoddur. Aynı zamanda yaşayan bir metod olduğu için, sınıfın ve öğrencilerin ihtiyaçlarına göre gerekli değişiklikler ve eklemeler yapılabilmektedir. Kodály yöntemi Macaristan'da müzik eğitimine yön vermiştir. Yöntem, öğrencilerin eğitiminde ve öğretmen adaylarının yetiştirilmesinde önemli farklar yaratmıştır.

Kodály yöntemini uygulamak için önemli araçlardan biri solmizasyonun hareketli-do sistemidir. Kodály özellikle deşifrelerde bu seçimin fark yarattığını düşünmektedir. Hareketli-do sistemi Sarah Glover tarafından geliştirilmiş ve 19. Yüzyıl'da John Curwen tarafından son halini almıştır. Metodun bir aracı da John

Curwen'dan alınan el işaretleridir. Yöntemde yer alan çubuk sistemi nota kâğıdı bile olamadan kolayca dikte yazmayı sağlamaktadır. Yöntemde yer alan ritim süresi heceleri ile çocuklar ritimleri ta,ti gibi hece isimleri ile söyleyerek daha kolay kavrayarak parçanın akışını bozmadan okumasını yapabilirler. Yöntemde pentatonizme, basit form yapılarına, tekerlemelere yer verilmiş müzik pedagojisinde kullanılabilecek yöntemler olduğu düşünülmüştür.

Kodály yöntemlerinin en önemli destekçilerinden kendisi gibi Macar kökenli olan Béla Bartók ve Kodály'ın yakın arkadaşı Márta Nemesszeghy'dir. Kodály metodunun özelliklerinden bahseden en detaylı ve kapsamlı metod ise Kodály'ın öğrencisi Erzsébet Szönyi tarafından yayınlanan *A Zenei Iras-Olvases Modzsertana* (Deşifre ve Notasyon Metodları)'nın üç cildidir. Bu ciltler, Kodály Metodu olarak bilinen yukarıda bahsettiğimiz tüm öğeleri kapsar. Bu öğeler tonik sol-fa sistemi, Curwen el işaretleri, Anahtar değiştirmeli hareketli do, öğretim amaçlı seçkin halk müziği ve bestelenmiş materyallerdir.

(Choksy, 1987: 2-5)

Kodály yöntemi başta Macaristan olmak üzere sayısız ülkede bilinmekte ve uygulanmaktadır. Ancak ülkemizde Kodály yöntemi genel, mesleki ya da özengen eğitimde tanınmamaktadır. Ülkemizde metodun eğitimini veren bir dernek ve organizasyon bulunmamakta, metodu anlatan Türkçe kaynak bulunmayışının eksikliği hissedilmektedir.

### **2.1.5. Yöntemlerin Karşılaştırılması**

Carl Orff'un yaklaşımı ritmik ve melodik doğaçlamaya dayanır ve bu doğaçlamalar basit vurmali enstrümanlarla icra edilir. Orff enstrümanlarının türleri: ksilafon, glockenspieller, metalophonlar, davullar, gonglar, büyük zillerdir. Orff ileri düzey veya zor olarak düşünülen pek çok müziksel yeteneğin aslında çocuğun müzik deneyiminin ayrılmaz bir parçası olduğunu ve yaratıcı doğaçlamada kolaylıkla ifade edilebileceğini ileri sürmüştür. Orff ayrıca çocuklarda doğal şarkı söyleme sesinin ve konuştukları kelimelerin üzerinde durmuştur. Müzikli oyunları, ninnileri, tekerlemeleri öğretilen konunun içine katmıştır. Onun yaklaşımı çocuk merkezlidir ve çok küçük çocuklarda kullanımı ile ilgili değişiklik yapılabilir (Otacıoğlu, 2008: 78-79).

Eurhythmics eğitimi enstrüman öncesi bir eğitimidir. Tüm müziksel performanslarda ritmik beceri zorunlu olduğundan Dalcroze müziksel ritmin öğrenilmesinin enstrüman eğitiminden önce gelmesini savunur. Eğitimde çocuğun bedeni enstrümana döner ve bu sayede bedensel beceriler gelişir. Beden, akıl ve duygular ritmik ifadeye de bütünleşir (Findlay, 1971: 2).

Dalcroze'un müzik eğitimine getirdiği en büyük yenilik müzikal kavramların anlaşılmasını kolaylaştırmaktır. Ancak Dalcroze'un Eurhythmics'inde müzik okuma-yazma Kodály'deki gibi zorunlu değildir ve sistematik şekilde ilerlemez. Dalcroze müzik okuma ve yazmaktan çok müzik elementlerinin doğru anlaşılması ile ilgilenir. İşitsel beceriler bu eğitimde müzik okuma ve yazmanın önüne geçer. Eurhythmics eğitimi konsantrasyon ve farkındalığı geliştirdiği için tıpkı Orff-Schulwerk'te olduğu gibi öğrencinin kendini ifade etme olanaklarını araştırıp keşfederek geliştirmesine olanak tanır (Muslu Gardner, 2013).

Son yıllarda Suzuki metodu ile ilgili pek çok yayın oluşmuştur. Suzuki metodunun kapsamı ve hedefleri Orff ve Kodály'e göre çok sınırlıdır ve daha ziyade performans yetenekleri ile ilgilidir. Genel olarak odaklandığı temel alan Keman eğitimidir. Suzuki çocukların yaşamlarının ilk yıllarında hızla ana dillerini öğrenirken enstrüman becerilerinin de bu yıllarda geliştirilmeye başlanması gerektiğini savunur. Erken aşamalarda anne de metoda dâhil olur. Başlangıç programında büyük icracıların kayıtları çocuğa dinletilir. İlk aşamalarda anne çocuğun ilgisini yakalamak için çaba gösterir, anne ve çocuk birlikte çalışma yapar. Çocuk geliştikçe anne aşamalı olarak geriye çekilir. Program müziğin notalı okunması yerine kulakla çalmaya, hafıza eğitimine, taklit ve tekrara dayalıdır. Bu yöntem ile okul öncesi çocuklar enstrüman öğrenmeye başlayabilir. Olumsuz yönü ise yaratıcılıktan ziyade taklitçi oluşu, hedefinin dar ve özel olması, sezgisel müzik yeteneklerinin gelişmesi yerine biçimsel müzik yeteneklerinin gelişmesine dayanmasıdır (Otacıoğlu, 2008: 80-81).

Zoltan Kodály, Macar eğitiminde son derece etkili bir müzik öğretme sistemi yaratmıştır. Kodály sistemini Macar folk şarkılarına dayandırmıştır. Uzun yıllar boyunca Béla Bartók ve diğerleri ile Macar folk şarkıları üzerinde çalışmıştır. Bu çalışmaların çoğu ses üzerine detaylı ve katı bir programdan oluşmaktadır. Kodály koro metodunun detayları İngilizce olarak Szonyi'de ve Chosky'de bulunur. Bu metod, sol-fa eğitiminin sistematığına dayanır ve Orff'un modeline göre daha sistematik ve katıdır. Metodun en önemli özelliklerinden bir tanesi ilk yıllardan

itibaren çocuklara müzik notasyonunu yazmasını ve okumasını öğretmesidir. Altı yaş civarındaki çocukların basit besteleri dikte edebilme veya hafızadan yazmaları beklenir. Müzik eserinin hafızaya alınarak ezberlenmesi temel becerilerden kabul edilir.

## **2.2. Zoltan Kodály'nin Yaşamı ve Müziği**

Bu bölümde Kodály'ın kısa tarihçesi ile yönteminin ortaya çıkış ve gelişim süreçlerine yer verilmiştir.

### **2.2.1. Yaşamı**

Zoltan Kodály (Kecskemét, 16 Aralık 1882; Budapeşte, 6 Mart 1967) Macar besteci, etnomüzikolog ve eğitimci. Bartók ile birlikte halk kaynaklarına dayanan yeni bir Macar sanat müziğinin yaratıcılarından. Geniş tabanlı ve müzikal okuma-yazmaya dayalı kültürün gelişimi için temel atmıştır.

Babası, Frigyes (ya da Frederic, 1853-1926) Macar devlet demiryollarında istasyon şefi olarak Szob'da (1883-4), Galanta'da (şimdi Galanta, Slovakya, 1885-1892) ve Nagyszombat'da (şimdi Trnava, Slovakya 1892-1910) çalıştı. Böylece Kodály Macar kırsalında 18 yıl geçirdi. Evde çeşitli müzik aletleri ve bazı klasik başyapıtlar ile tanıştı – babası keman çalardı, annesi piyano çalar ve şarkı söylerdi. Galanta'da ilköğretim okulundayken sınıf arkadaşları tarafından söylenen halk ezgilerini öğrendi. Zengin kültürel geleneklere sahip tarihi bir kasaba olan Nagyszombat'da, Başpiskopos Gramer Okulu'na gitti. Edebiyat ve dil eğitiminde özellikle başarılı olarak bütün sınavlarını verdi. Aynı zamanda evde aldığı çok az eğitim ile okul orkestrasında oda müziğinde çalabilecek kalitede piyano, keman, viyola ve viyolonsel çalmayı öğrendi. Ayrıca kilise korosunda şarkı söyledi ve beste yapmaya başladı. Bu erken bestelerinden çalınanlar: Şubat 1899 yılında iki keman ve viyola için *“The Trio in E majör”* ve Mayıs 1898 yılında tam orkestra için *“The Overture in D minör”*.

Kodály Haziran 1900 yılında okulunu bitirdi ve Budapeşte Üniversitesi'nde Macarca ve Almanca okumak için Nagyszombat'dan ayrıldı. Budapeşte Üniversitesi ve titiz öğrenimiyle dikkat çeken Eötvös Koleji'nde geniş bir eğitim aldı ve aynı zamanda Müzik Akademisi'nde çalışmalarına başladı. Koessler ile kompozisyon çalışarak 1904 yılında kompozisyon ve 1905 yılında öğretim dallarında diploma aldı.

Nisan 1906 yılında *Magyar népdal strófászerkezete* (Macar türkülerinin dörtlükler yapısı) teziyle doktorasını kazandı. Tezi için materyali Vikar'ın kayıtlarından ve mevcut koleksiyonlardan topladı ama aynı zamanda Ağustos 1905'de başlayan ve uzun süre devam eden kendi koleksiyon turlarından faydalandı; Tezi onun dil ve müziğin ortak disiplinlerine olan ilgisini ve öğrenimini yansıtır. Kodály ve Bartók'un arasında ilk yakınlık bu alan vesilesiyle oluştu. İşbirlikleri sadece türkü toplamak için ortak çalışmalarıyla sınırlı kalmadı, aralarında kalıcı bir dostluk oluştu. Bartók otobiyografik notlarında (1918) Kodály için şunları yazacaktı: “onun net iç görüşü ve sağlam eleştiri duygusu, müziğin her bölümünde çok değerli ve yardımcı uyarılar vermesini sağlamıştır.”. Kodály ise 3 Kasım 1955'te “Bartók emlekeze” (Bartók anısına) radyo programında Bartók ile işbirliğini şu sözlerle hatırlayacaktır: “İnsanlar üzerinden yeniden doğmuş eğitilmiş bir Macaristan vizyonu bizden önce yükseldi. Biz ise hayatımızı bu vizyonu gerçekleştirmeye adadık.”. Kodály ve Bartók'un ortak ilk projeleri *Magyar népdalok* (Macar Türküleri, 1906) kitabını yayınlamak oldu.

Aynı yıl, 22 Ekim'de, Kodály'nin *Nyári este* (Yaz Akşamı) bestesi Müzik Akademisi diploma konserinde çalındı ve bu sayede Kodály yurt dışında okumak için hatırı sayılır bir burs kazandı. Kasım ayında Berlin'e gitmek için Macaristan'dan ayrıldı ve bir sonraki Nisan'da Paris'e geldi. Yurt dışında geçirdiği bu altı ay içerisinde hayatı boyunca unutmayacağı en önemli deneyimi Debussy müziğiyle karşılaşması oldu. Macaristan'a dönüşü ve başka bir türkü toplama turu sonrası Müzik Akademisi'nde profesör olarak atandı. Önce müzik teorisi üzerine dersler verdi sonra 1908 yılında Koessler'den birinci sınıf kompozisyon öğrencilerini devraldı. Diğer öğretim sorumlulukları arasında armoni, kontrpuan, form, orkestrasyon ve nota okuma vardı, ancak vokal çok seslilik ve müzik okuma yazma bestecinin odak noktası olarak ortaya çıkmıştır. Öğrencilerinin çoğu uluslararası alanda kabul gördü, bu öğrenciler arasında Dorati, Lang, Ormandy, Seiber, Lajos Bardos ve Jenő Ádám vardır.

Bahar 1910'da Kodály'nin eserleri ilk kez sahne aldı. Budapeşte'de 17 Mart'ta onun müziğine adanmış bir konser düzenlendi ve Bartók ile Waldbauer-Kerpely Quartet Kodály'nin Op.2, 3 ve 4'ünü çaldı. Piyano parçalarından bazıları Paris'te coşkulu bir kitleye çalındı ve Zürih'te Willem de Boer Quartet 29 Mayıs'ta String Quartet no.1'i çaldı. Aynı yılın 3 Ağustos'unda Kodály yetenekli bir besteci, piyanist, şair ve çevirmen olan Emma Sándor (veya Schlesinger) ile evlendi.



Bir sonraki yıl Kodály, Bartók ve diğerkleri çağdaş eserlerinin dikkatli çalınmasını sağlamak için Yeni Macar Müzik Derneği'ni kurdu. Ama birkaç yıl içinde örgüt kamu ilgisizliği ve resmi direnç ile karşı karşıya kalıp faaliyetlerini durdurdu. Macar türkükleri koleksiyonu yayını da aynı nedenle yapılamadı. 1913 yılında Kodály, Bartók ile birlikte Kisfaludy Derneği'ne sunduğu “Az Új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete” (Yeni bir evrensel türkük koleksiyonu için bir proje) için yola çıktı. Plan geri çevrildi, ancak ikili Birinci Dünya Savaşı sebebiyle koleksiyon turlarını durdurmak zorunda kalana kadar proje üzerinde çalışmaya devam etti. Kodály daha sonra kompozisyon ve türkük malzemelerinin bilimsel sınıflandırma çalışmalarına devam etti ve Kasım 1917 ile Nisan 1919 yılları arasında edebiyat dergisi Nyugat ve daha sonra liberal günlük gazete Pesti Naplo'da yayınlanan yaklaşık 50 yazıyla müzik eleştirmeni olarak çalıştı. Yazdıkları arasında özel ilgiyi hak eden yayınlar halk müziğinin önemine dair olanlar ve Bartók müziğinin analizleri oldu. Bu analizler Bartók müziğinin estetik temelini oluşturdu.

1919 yılında, burjuva devriminden sonra, Dohnányi'nin rektörlüğünü ve Kodály'ın rektör yardımcılığını yaptığı Müzik Akademisi üniversite statüsüne yükseltildi. Kodály, Macar Rus Cumhuriyeti'nin 133 günü boyunca bu mevkide bulundu ve hatta Reinitz altında Bartók ve Dohnányi ile birlikte müzik çalışmalarına katıldı. Kodály, Cumhuriyetin çöküşünden sonra müdür yardımcısı görevinden alındı. Kendisi ve çalışmalarına karşı soruşturmalar neticesinde iki yıl boyunca öğretmenliğe devam edemeyeceği bir disiplin cezası aldı. Buna ek olarak, savaş umut vadeden kariyerine son verdi. Yurtiçinde ve yurt dışında izolasyonu 1921 yılında bestelerinin Universal Edition sözleşmesiyle yayınlanması ve *Psalmus hungaricus* bestesinin ses getiren başarısı ile kırıldı. *Psalmus hungaricus* 16. yüzyıl vaiz-şair Mihály Kecskeméti Vég tarafından çevrilen Psalm 1v'nin tenor, koro ve orkestra için büyük çaplı bir oratoryo olarak iki ay gibi kısa bir sürede bestelenen bir parçaydı. Prömiyeri Pest, Buda ve Obuda'nın Budapeşte'deki birliğinin 50. yıldönümü münasebetiyle 19 Kasım 1923 tarihinde Dohnányi tarafından yapılmıştır. Macaristan dışındaki ilk performansı ise 18 Haziran 1926'da Zürih'te Andreae tarafından gerçekleşti. Bu Kodály'nin sanatının uluslararası tanınmasında bir dönüm noktası oldu.

*Psalmus hungaricus*'un başarısı ile Kodály yeni bir başlangıç yapmıştı ve kariyeri müzikal Hány János (Budapeşte, 16 Ekim 1926) ve ondan alınan altı bölümlük suitin (Barcelona, 24 Mart 1927) prömiyeri ile daha da ivme kazandı. Bu

çalışmalar dünya üzerinde Kodály'nin önemini perçinledi: Toscanini ve Mengelberg, Ansermet ve Furtwängler programlarında onu ilk dâhil edenler arasındaydı. Besteci Nisan 1927'de Amsterdam'da ilk çıkışında müzik şefi olarak kendi müziğini yönetti. Aynı yıl Cambridge (30 Kasım) ve Londra'da (4 Aralık) *Psalmus*'u yönetti. Ancak, Kodály'nin Macar sanat müziği üzerinde kendine özgü revizyonları herkes tarafından beğenilmedi. Örneğin Béla Diosy tarafından (28 Mayıs 1925) Alman yayını Neues Pester Journal'da sanatsal vizyonu ve öğrencilerinin kompozisyon bütünlüğü kınandı. Kodály'nin Béla Diosy'ye cevabı *Tizenhárom fiatal zeneszerző* (13 Genç Macar besteci) Neues Pester Journal tarafından kabul görmedi, onun yerine Busapesti Hirlap'da yayınlandı (14 Haziran 1925). Makalede Kodály müzikal muhafazakârlığa meydan okudu ve geleneksel ile deneyseli yan yana koyan kendi müzik karakteristiğini savundu. Üç yıl sonra, "Macaristan'ın Türküleri" (Zenei szemle, xii/3-4, pp.55-8, 1928) kitabında Bartók Kodály'nin artistik vizyonunu şu sözlerle onurlandırdı: "Çalışmaları Macaristan ruhunu en iyi ifade eden bir besteci ismi vermem gerekirse, cevabım Kodály olur. Kodály'nin çalışmaları Macaristan ruhuna inancını kanıtlıyor. Bunun bariz açıklaması ise Kodály'nin bestelerinin sadece Macaristan topraklarına ait olması derin açıklaması ise Kodály'nin Macar insanın yapıcı gücüne ve geleceğine sarsılmaz inancı ve güvenidir."

Yurt dışında gerçekleştirdiği çalışmalar Kodály'ı Macaristan'da yapacağı işlerden alıkoymadı. Eğitim faaliyetlerini özellikle 1925 yılından sonra gençlere müzik eğitimi vermek adına arttırdı. Bu amaç için şarkı söyleme ve okuma egzersizleri oluşturdu. Bu egzersizlerden *Villo* (Çöp adam), *Túrót eszik a cigány* (Çingeneleri peynir yerken görün) Macar koro hareketini diriltti. Makaleler yazdı, konferanslar verdi, ülke çapında konserler yönetti ve müzik cehaleti ile yarı-eğitime karşı savaş yürüttü. Eski öğrencileri bu mücadelede ona koro şefleri, yayıncılar ve öğretmenler olarak yardım etti. 1930'ların başında hiç bir resmi destek olmadan ve basın saldırıları altında Şarkı Söyleyen Gençlik hareketini ulusal düzeyde başlattı. On yıl içinde ilkökul müzik eğitiminde radikal değişiklikler başlamıştı.

Bu arada, besteci ve bilim adamı olarak Kodály'nin çalışmaları geliyordu. 1927 yılında *Hary Janos* müzikaline yeni numaralar ekledi, içlerinden *Szinházi nyitány* (Tiyatro overtürü)'ne bitiş kısmı ekleyerek kendi başına bir eser haline getirdi. *Székely fonó* (Transilvanya dönen odası) 1924 yılında yazılan kısımla tamamlandı. 24 Nisan 1932'de Budapeşte'de opera boyutunda bir halk baladını tanıttı ve 14 Ocak 1933'de La Scala'da hatırı sayılır bir başarı elde etti. 1924 ve 1932

arasında Kodály 57 halk şarkısı ve baladının ses ve piyano aranjmanı 11 kitap halinde *Magyar népzene* (Macar folk müziği) ismiyle yayınlandı. 1929'da piyano için bestelenen ve Toscanini tarafından desteklenen *Marosszéki táncok* (Marosszék dansları)'ın orkestrasyonu yaptı. Bunun yanında aynı yıllarda Budapeşte Flarmoni Derneği'nin 80. Yıl dönümü için (1933) *Galántai táncok* (*Galanta Dansları*), Türklerden Buda'nın geri alınmasının 250. Yıl dönümü için (1936) *Budavári Te Deum*, Concertgebouw'ın 50. Yıldönümü için (1939) *Felszállott a páva* (Tavus kuşu) ve Şikago Senfoni Orkestrası için (1940) Orkestra için Konçerto'yu yazmıştır. Son ikisi İngiliz yayıncı Boosey & Hawkes tarafından yayınlanmıştır.

1927 yılında Kodály, gelişmekte olan Macar müzikolojisini tartışmaya açmak için *Magyar zenei dolgozatok* (Macaristan Müzik Makaleleri) adında bir seri yayın hazırladı. 1930'dan itibaren önce Budapeşte Üniversitesinde sonra Free Üniversitesi'nde halk müziği üzerine dersler verdi. Bir sürü hazırlık aşamasından geçen ve 1934'den sonra Bartók'un göç etmesinden dolayı tek başına devam etmek zorunda kaldığı geniş kapsamlı özeti *A magyar népzene* (Macaristan Halk Müziği) 1937 yılında yayınlandı. Kodály'nin kendi isteği üzerine 1940 sonbaharından itibaren bakanlık onu Macar Bilim Akademisi gözetiminde çalışmak üzere atadı. Bu yıldan daha sonra Kodály Müzik Akademisi'nde sadece Macar halk müziği dersine devam etti, hatta bu dersi emekli olduğu 1942 yılından sonra da devam etmiştir. Emeklilik yılı, Kodály'nin 60. Yaşı, Macar Korosu Derneği tarafından "Kodály Yılı" ilan edilmiştir. Macar Etnoloji Derneği'nde onuruna bir albüm yayınlamış ve müzik dergileri de özel sayılar yapmıştır. Bu saygı ve takdir ifadeleri yetkili kurumları da bazı ödüller vermeye zorlamıştır: Hükümet liyakat nişanı vermiş, Bilim Akademisi'nde 1943'de üyeliğe seçmiştir.

Kodály savaş döneminde de besteler yapmaya devam etti. Özellikle Petőfi'nin vatansever-devrimci şiirlerini besteledi: *Csatadal* (Savaş şarkısı), *Rabházának fia* (Esir Ülkenin Oğlu) and *Isten csodája* (Tanrının Merhameti). Bir Budapeşte manastırının mahzeninde saklanmak zorunda kalana kadar insanları zulümden korumaya yardım etti. Mahzende eski bir org ayininin solo ses, koro ve orkestra versiyonu olan *Missa brevis*'i bitirdi. Budapeşte Savaşı'nın bitişine bir opera evinde sığınırken tanıklık etti ve bu opera evinin vestiyerinde *Missa brevis* ilk defa çalındı. Barışın sağlanmasından sonra, Müzik Akademisi yönetim kurulu başkanı oldu ve mecliste milletvekili seçildi. Macar Sanat Konseyi'nin ve Özgür Müzisyenler

Örgütü'nün başkanı oldu. Bilim Akademisi'nin tam bir üyesi ve daha sonra onur üyesi oldu. 1946-1949 yılları arasında Bilim Akademisi'nin başkanlığını yaptı.

Yaklaşık on yıl aradan Kodály İngiltere, Amerika ve SSCB'yi kapsayan ve kendi eserlerini yönettiği bir konser turu yaptı (Eylül 1946 – Haziran 1947). 1948 ve 1949'da batı Avrupa'da konserler yönetti. 15 Mart 1948'de Budapeşte Devlet Opera Binası Balazs'ın bir metninden uyarlanan *Czinka Panna*'yı takdim etti. 1951'de Ulusal Halk Topluluğu koro ve orkestra için *Kállai kettős* (Kallo Çift Dansı)'yı icra etti. Kodály 1947, 1952 ve 1962'de yüksek devlet nişanı, 1948, 1952 ve 1957'de üç kere Kossuth ödülü aldı ve Bilim Akademisi Kodály'nin 70, 75 ve 80. yaş günleri için anma albümleri yayınladı. Budapeşte (1957), Oxford (1960), Doğu Berlin (1964) ve Toronto (1966) üniversiteleri tarafından fahri doktora ünvanı adı. Belçika Bilimler Akademisi (1957), Moskova Konservatuvarı (1963) ve Amerikan Bilimler ve Sanat Akademisi (1963) tarafından onursal üyeliğe hak kazandı. Bunlara ek olarak, 1961'de Uluslararası Halk Müziği Kurulu başkanlığı ve 1964'de Uluslararası Müzik Eğitimi Derneği onursal başkanlığı verildi. 1965 yılında Doğu-Batı kültürel ilişkilerinin ilerletilmesi üzerine yaptığı çalışmalardan dolayı Herder Ödülü'ne layık görüldü.

Kodály'nin eşi 22 Kasım 1958'de vefat etti. Kodály 18 Aralık 1959'da tekrar evlendi ve ölümüne kadar geniş bir yelpazede müzikal faaliyetlerde bulunmaya devam etti. 1960 ve 1966 yılları arasında her yıl yurt dışında İngilizce, Fransızca, Almanca ve İtalyanca ders vermek ve çeşitli konferanslarda bulunmak için uzun seyahatler yaptı. Örneğin Oxford'da Philip Maunce Deneke konferansında (3 Mayıs 1960) Macar folk şarkılarında sıkça kullanılan ritim ve melodilerin karakteristik yapılarını ve sanat müziğinin nasıl halk müziğinden türediğini ele aldı. Etnomüzikolojik araştırmaların sanatsal ilham kaynağı olduğunu savundu. Macaristan'da kültürel yetkililerinde yardımıyla etnomüzikoloji ve eğitim üzerine iddialı planlarının gerçekleşmesini görece kadar yaşadı. *A magyar népzene tára/Corpus musicae popularis hungaricae*'nin ilk 5 cildi 1950 ve 1967 arasında basıldı. Aynı dönemde 120 ilkokulda kendi ilkelerine dayanan günlük müzik eğitimine başlandı. Kodály'nin son büyük kompozisyonları (Bariton ve koro için 1954'de *Zrinyi szózata* (Zrinyi marşı), 1961'de *the Symphony* (Senfoni), 1965'de koro için *Mohacs* ve 1966'da koro ve org için *Laudes organi*), yaratıcı gücünün hiç tükenmediğinin göstergesidir.

Kodály'nin hem 20 yüzyıl trendlerini takip etmesine rağmen bir gelenekçi hem de köklerini köylü kültüründen almasına rağmen bir modernist olarak tanımlanması çok şey söyler. Onun müziğini en iyi bilen Bartók 1921'de şöyle yazmıştır: “Kodály'nin kompozisyonları genellikle zengin melodik buluşlarla, formun mükemmelliğiyle ve melankoli ve belirsizlik eğilimleriyle karakterize edilebilir. Dionysus gibi sefahat düşkünlüğü değil, iç tefekkür için çaba gösterir... Müziği günümüzde modern olarak anlatılan türden değildir. Yeni atonal, bitonal ve politonal müzikle alakası yoktur – içindeki her şey tonal balans ilkesine dayanır. Ama stili her şeye rağmen yenidir, daha önce hiç söylenmemiş şeyleri söyler ve tonal ilkenin henüz geçerliliğini yitirmediğini gösterir”. 1927' yılında Barok dediklerine şunu eklemiştir: “Kodály, büyük bir form ustasıdır ve çarpıcı bir bireyselliğe sahiptir; yoğun bir üslupla çalışır ve herhangi bir sansasyona, yalan ihtişama ve konuyla ilgili olmayan efektlere tenezzül etmez.” (Eösze, Houlahan ve Tacka, 2001; Griffiths, 2011).

### **2.2.2. Kodály Yönteminin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi**

Kodály 1900'lerin başında Macaristan'ın en ileri müzik okulu Zeneakademia'nın öğrencilerinin müzik okur-yazarlığında eksiklikleri ve kendi kültürlerinin müziklerine olan bilgisizliklerinden dehşete düşmüştü. Sadece Alman ve Viyana müziklerinin “iyi” müzik sayıldığı bu dönemde öğrencilerin Macar halk müziği dinlemelerinin tek yolu kafelerde çingeneleri dinlemekten geçiyordu. Bu müzik bile esas halk müziğinin bozulmuş ve sulandırılmış versiyonlarıydı.

Kodály Macar vatandaşlarına kendi müzikal miraslarını geri vermeyi ve müzik okur-yazarlığı seviyesini sadece müzik okullarında değil, genel olarak tüm nüfusta yükseltmeyi görev edindi. Bu yöndeki ilk adımı ise öğretmen eğitimini iyileştirmenin yollarını aramak oldu. Kodály sayesinde Macaristan'da 1,5 yıl olan müzik öğretmeni eğitimi, 5 yıla kadar çıkartılmıştır.

Kodály'nin köylüler tarafından söylenen halk müziği konusundaki ilgi ve bilgisi çocuklara müziği bu yolla öğretmesinde yol oynamıştır. Bu yöntemi tercih etmesinin tek sebebi halk müziği sevgisi değildi, çocukların kendi dillerini yabancı dillerden önce öğreniyor olduğu gibi müziğe de önce kendi müziklerini öğrenerek başlanmasını gerektirdiğine inanıyordu. Çocukluktan yetişkinliğe doğru ilerlendikçe primitif halk türkülerinden sanatsal müziğe doğru geçiş yapılması gerektiğini

düşünüyordu. Ek olarak; halk müziğindeki basit kısa formların, pentatonik ölçeğin ve dilin çocuklara müzik öğretmenin iyi bir pedagojik yöntemi olduğunu düşünüyordu.

Halk müziğini yaşayan bir sanat olarak görüyordu, pedagojik amaçlarla uydurulmamıştı. Hâlihazırda vardı ve çocuklara müzik kavramlarını ve becerilerini öğretmeye yarayacak sistematik şemalara tam oturuyordu. Kodály çocuklar için sadece en saf otantik halk müziğini kullanmak istiyordu. Müzik eğitim kitapları yazılırken seçilen şarkılar için Bilim Akademisi'ndeki etnomüzikologlara danışılıyordu ve hiç bir şarkı sadece bir öğretme amacını doldurduğu için kitaplara alınmıyordu. Bir halk şarkısının daha iyi bir versiyonu bulunduğu anda kitaplar buna göre revize ediliyordu.

Halk müziği metodun tek materyali olmayacaktı. Halk müziği ve sanatsal müzik arasında adım atılacaksa, çocukların söylemesi için bestelenen şarkılara ihtiyaç vardı. Bu sebeple 1923 yılında Kodály çocuk koroları için besteler yapmaya ve okullardaki müzik eğitimini derinden incelemeye başladı.

Kodály Metodu'na giren ilk şarkı kitabı 1938 yılında György Kerényi, ve Benjámín Rajeczky tarafından yazılan *Énekes ABC* sayılabilir. Bu kitabı ders kitabı *Éneklo Iskola* (Şarkı söyleyen okul) takip etmiştir. Bu kitapta yer alan materyaller Kodály ve Bartók tarafından toplanan halk şarkılarından alınmış ve ilköğretimden çok orta-lise düzeyi öğrencileri hedeflemiştir. Bu kitap ve pedagojisi Macaristan'da birçok okulda test edilmiştir.

Metodun bir sonraki ders kitabı *Iskola Enekegyűjtemeny* (Okul için şarkı derlemesi) Kerényi ve Kodály tarafından yazılmış 6-10 yaşındaki ve 11-14 yaşındaki çocuklara yönelik hazırlanmış, iki ciltten oluşmuştur. Kitaplardaki materyal basit Macar çocuk şarkılarından başlayarak yabancı etkilere sahip büsbütün zor şarkılardan oluşmuştur. Bu kitaplara ek olması için Kodály *333 Exercises*'i bestelemiştir.

Metodun evrimini inceleyenler için bu kitaplar önemlidir; Tek sesli bir şarkıdan başlar ve majör ikililerle yazılmış şarkılara ilerler. Bu kitabı kullanmaya başlayan öğretmenler kısa zamanda tek sesli bir şarkının çocukların uyumlu söylemesi için neredeyse imkânsız olduğunu ve hatta başlangıç noktası olarak majör ikilinin kullanılmasının zorluklara yol açtığını gördüler.

Bu yüzden Kodály, Jenő Adám'dan *Modszeres Enektanitás* (Sistematik şarkı söyleme eğitimi)'ni yazmasını istedi. 1944'de yazılan bu kitap melodik alıştırmalara çocukların uyumlu şarkı söylemesi için en doğal aralık olan minör üçlü ile başlar.

Adám'ın kitabında öğretmen bir kavram veya beceriden diğere ilerlemesi çok hızlı gerçekleşmekteydi ve şu anda Macaristan okullarında kullanılan 8 seviyeli *Enek Zene*'nin (İlk 5 seviyesi Márta Nemesszeghy, 6-8 Helga Szabó) yavaş sistematik ilerleme hızından çok farklıydı.

Adám'ın kitabından sonra metoddaki en önemli kitap 1947'de Vera Irsai tarafından enstrüman eğitime başlangıç amaçlı tonik sol-fa öğretimi için yazılmış olan *Introductory Course in Music* (Müzikte başlangıç kursu)'dir. Bu kitapta halk müziği materyalinden elde edilen müzik eğitimi prensipleri net olarak tanımlanmıştır.

Metodda yer alan tüm özelliklerden bahseden en kapsamlı kitap ise Kodály'ın öğrencisi Erzsébet Szönyi tarafından 1953'de yayınlanan *A Zenei Iras-Olvases Modzsertana* (Deşifre ve Notasyon Metodları)'nın üç cildir. Bu ciltler, Kodály Metodu olarak bilinecek tüm öğeleri kapsar: Tonik sol-fa sistemi, Curwen el işaretleri, anahtar değiştirmeli hareketli do, öğretim amaçlı seçkin halk müziği ve bestelenmiş materyaller. Bu kitaplar hala Macaristan'da müziğe hazırlık sınıfları, konservatuvarlar ve Müzik Akademisi'nde kullanılır.

Sadece kitaplar bir öğretim sistemi oluşturmaz. Kodály metodu öğretmenlerin elinde sürekli gelişti ve hala gelişmekte. Metod statik bir metod değil, yaşayan bir metoddur. Yeni yöntemler buldukça metoda katılır.

Kodály yakın arkadaşı Márta Nemesszeghy ile birlikte Eğitim Bakanlığı'nı, doğduğu şehir Kecskemét'de müzik eğitimi üzerine bir deney yapmaya ikna etti. Nemesszeghy sadece bir sınıftan başlayarak Kodály metodu ve materyallerini kullanarak ve günlük dersler vererek öyle bir başarıya imza attı ki 1950 yılında sadece bir adet Müzik İlkokulu olan Macaristan'da bu tip okul sayısını 160'a çıkarttı.

Eğitim Bakanlığı'nın Müzik İlkokullarını desteklemesinin ve ilerletmesinin ana sebeplerinden biri metodun müzik dışındaki etkisinden kaynaklanıyordu: Bu yöntem ile öğrencilerin diğer eğitim dallarında başarılarının arttığı gözlemlenmişti. Özellikle matematik alanında, Thorndike'nin ortak öğeler barındıran disiplinlerden birindeki değişikliğin diğer disipline etki ettiği teorisini destekleyecek şekilde öğrencilerde farklılaşmalar görüldü.

Müzik İlkokullarındaki kayda değer başarı, dünyanın her yerinden eğitimcileri metodun başarısını incelemek için Macaristan'a getirmeye başladı.

Kodály Metodu günümüzde Doğu ve Batı Avrupa, Japonya, Avusturya, Yeni Zellanda, Kuzey ve Güney Amerika, Güney Afrika, Çin, Malezya ve İzlanda'da

kullanılıyor. Metodun adaptasyonları Estonca, Lehçe, İsveççe, Japonca, Fransızca, Almanca, Letonca, İspanyolca, Rusça, Çince ve İngilizce yayınlandı.

Macar müzik eğitimi sisteminin dünya çapında ilgi uyandırması ve kullanılmaya başlanması Viyana’da 1958, Tokyo’da 1963, Budapeşte’de 1964 yılında yapılan I.S.M.E Konferansları sayesinde oldu.

Metodun Macaristan dışı ilk uygulaması Estonya başkenti Tallinn’de yapıldı. Burada kazanılan başarı neticesinde metod tüm Estonya’ya ve komşu Letonya’ya yayıldı.

Leningrad (Sankt Peterburg)’da Akademisyen Pavel Filipovitch Weiss doktora tezi olarak metodu incelemiş, Letonya ve Estonya örneklerini kullanmıştır. Bu şekilde metod Rusya’da da ilgi görmeye ve yayılmaya başlamıştır.

Kodály, başkanı olduğu Uluslararası Folk Müzik Konseyi (I.F.M.C)’nin 1964’deki konferansında katılımcılar ile Kecskemet’de bir okulu ziyaret etmiş ve metodu göstermiştir. Bu ziyaret Fransız Sorbon Üniversitesi’nden Dr. Jacques Chailley ve Amerikan Illionis Üniversitesi’nden Dr. Alexander Ringer’in metodu ilgilenmesiyle sonuçlanmıştır. Dr. Chailley’in çabalarıyla Fransa’da 1966 yılında metodun ilk Fransızca yorumu *L’Education Musicale dans Hongrie* yayınlanmıştır. Amerika’da ise Dr. Ringer Macaristan’a eğitim almak için Amerikalı öğretmenleri yollamış ve Connecticut New Haven’da Kodály metodu ile deneysel eğitime başlanmasına önayak olmuştur.

Kodály’nin fikirleri Amerika’da Mary Helen Richard’ın *Threshold to Music* kitabıyla öğrenilmeye başlanmıştır. Metodun Amerika’da kısa zamanda popülerlik kazanmasını sebebi de bu kitaptır. 1966 yılında Kodály ve Erzsébet Szönyi Stanford Üniversitesi’nde bir sempozyum düzenleyerek metodu anlatmış, Richard ise çocuklarla bir tanıtım yapmıştır. Bu sempozyum vesilesiyle Denise Bacon metodu ilgilenmiş, 1968-1969 yılında Macaristan’da metodu incelemiş ve Amerika’da Kodály Metodu ’nu öğretmenlere öğretmek üzere Kodály Müzik Eğitim Enstitüsü’nü kurmuştur.

Lois Choksy, Mary Alice Hein, Lorna Zemke 1969 yılında Macaristan’a metodu incelemek üzere gitmiş ve döndüklerinde Kuzey Amerika’da Oakland, California, Manitowoc, Wisconsin’de ve Kanada’da Calgary, Alberta’da öğretmen öğretim programları kurmaya başlamıştır. Günümüzde Amerika ve Kanada’da Kodály Metodu eğitimi vermeyen bir şehir yoktur.



1973'de Kodály'e adanmış ilk uluslararası sempozyum Kaliforniya'da düzenlenmiştir. Konferansta Uluslararası Kodály Cemiyeti'nin açılışı yapılmış ve Amerikan Kodály Eğitimcileri Organizasyonu'nun temelleri atılmıştır.

Kodály Metodu Kanada'ya erken gelmiş ve başından itibaren yaygındır. Halifax, Nova Scotia'da Müzik Süpervizör'ü Kaye Pottie okullarda öğretmenlere yardımcı olmak ve onları eğitmek için Macaristan'dan öğretmenler getirtmiştir. Halifax'da hala Kodály eğitimi sürmektedir ve Kuzey Amerika'nın en başarılısıdır.

Batı Kanada'dan iki eğitimci, Alastair ve Isobel Highet, Macaristan'da eğitim aldıktan sonra İngiliz Kolombiyası-Nanaimo'da ilk Kodály programının öncüsü olmuştur. Halifax ve Nanaimo'da öğrenciler her gün müzik dersi almaktadırlar.

Toronto Üniversitesi Müzik Profesörü Richard Johnston, Macaristan'da müzik eğitimini gözlemlemiş ve kalitesinden çok etkilendiğinden dolayı üniversitesinin Zoltan Kodály'e onursal doktora vermesine önayak olmuştur. Dr. Johnston ölümü 1997'ye kadar Kodály'nin ideallerini Kanada'da yaymıştır.

Fransızca konuşan Kanada'da metodun yaygınlaşması Erzsébet Szönyi'nin 1965'deki Quebec ziyaretiyle başlamıştır. Fransız Kodály otoritesi Jacquotte Ribière-Raverlat'ın Quebec'te yayımladığı kitapları ile devam etmiştir.

Günümüzde, Kodály eğitimi Kanada'nın birçok bölgesinde müzik öğretmenliği lisans eğitimine dâhildir ve birçok üniversitede uzmanlığı okutulur. Kanada'da Kodály temelli ders kitapları okutulur, müfredat İngilizce ve Fransızca olarak mevcuttur. Kanada'da Kodály Derneği çalışmaları aktif olarak sürdürülmektedir.

Güney Amerika'da Kodály'ın fikirleri bilinir. Arjantin'de Ladislaus Domonkos önce Macar şarkı materyaliyle daha sonra da uygun Arjantin halk şarkıları bularak metod üzerine çalışmıştır. Çalışmasını *Metodo Kodály* adı altında 1969'da yayınlamıştır. 1970 yılında Budapeşte okulları Müzik Süpervizörü Lasló Ördög Şili'de çalışmalar yapmış, Şili ve Peru'da Metodun yaygınlıkla kullanıldığını raporlamıştır.

Japonya'da Kodály metodunun varlığı Kyōto Hani adlı bir müzisyen ve öğretmenin çabalarına dayanır. Hani, Macaristan'da metodu incelemiş ve Tokyo'da Japon Kodály Enstitüsü'nü kurmuştur. Enstitü, metodu öğretecek öğretmenleri eğitmiş ve ilk dört derece için Japon halk müziği materyalleri kullanarak kitaplar yayınlamıştır. Macar ve Japon halk müziğinde, özellikle çocuk şarkılarında, ritim ve

ölçeklerde beklenmedik benzerlikler bulunmuştur. Uluslararası Kodály Derneği'nde Japonya, Macaristan'dan sonra ikinci üyedir ve derneğin başkanlığını da yapmıştır.

Metod, Çekoslovakya'ya Jeseník'de bir müzik okulu direktörü olan Alois Slozil vesilesiyle ulaşmıştır. 1967'de Esztergom Yaz Üniversite'sinde metolla tanışmıştır ve o tarihten itibaren her yıl Çek öğretmenler Esztergom'da Kodály yaz kurslarına katılmaktadırlar. Kodály yaz kursu, 31 ülkeden binlerce öğretmene eğitim vermiştir.

Dünyanın her yerinden öğretmenler, Kodály yaz kursu dışında Budapeşte'de Liszt Akademi'sinde ve Kodály'nin doğum yeri Keszthely'de Kodály'nin eşi Sarolta tarafından kurulan Macaristan Kodály Enstitüsü'nde metod üzerine eğitim alabilirler.

I.S.M.E Genel Sekreteri Profesör Egon Kraus önderliğinde 1958 yılında Almanya'da Kodály metoduna ilgi başlamıştır. 1965 yılına gelindiğinde bazı Alman okullarında metod kullanılmaya başlanmıştır.

Metod Belçika'ya kültürel değişim programıyla giriş yapmıştır. Danimarka, İzlanda, Finlandiya, İsrail ve İsveç'ten onlarca öğretmen Macaristan'a metodu öğrenmek için gelmiş ve Macaristan'dan birçok öğretmen metodu öğretmek için bu ülkelere yolculuk etmiştir. Klara Fredborg tarafından yazılan metodun Danimarka'ca adaptasyonu okullarda okutulmaktadır. Finlandiya'da Kodály Derneği büyük başarılarla imza atmaktadır.

Percy Young'ın ve Geoffrey Russel-Smith'in çevirileri sayesinde İngiltere Kodály'nin pedagojik yaklaşımlarını ilk duyan ülkelerden biri olmuştur. Kodály İngiltere'yi ziyaret ettiğinde koro çalışmalarının kalitesi ve miktarından derinden etkilenmiş hatta metodun bir kısmı bu İngiltere ziyaretleri vesilesiyle oluşmuştur. Solfa kullanarak koro söyleme geleneği ve zengin halk müziği içeriğiyle İngiltere'nin Kodály prensiplerini öğretmede en önce gelen ülke olduğu düşünülebilir. Ama durum böyle değildir. 1950-1960'larda İngiltere'de yaşanan eğitim hareketi koro söyleme geleneğini yok etmiştir. İngiltere'de Celia Vadja, Micael Stokes ve Margaret Holden tarafından bir Kodály müzik hareketi başlatılmıştır.

Avustralya'da bu eğitim müzik eğitimi almış öğretmenlerden çok sınıf öğretmenleri tarafından yapılmaktadır, bu yüzden Kodály'nin prensipleri limitli bir şekilde öğrencilere ulaşır. Yine de, Deanna Hoermann'ın çalışmaları ve New South Wales okullarındaki pilot projesi sayesinde Kodály metodu Avustralya'da oldukça

yaygındır. Brisbane’de uzmanları tarafından müzik öğretimi yapılan okullarda ve bazı özel okullarda Kodály eğitimi verilmektedir.

Tayvanlı Connie Wang tarafından metod Çince’ye uyarlanmıştır. Uyarlamada iki yüz Çin halk şarkısı sıralanmıştır.

Bütün dillerde ve bütün uyarlama ve yaklaşımlarda basit bir ilke öne çıkar: Müzik öğretimi dil, matematik ve sosyal bilimler ile eşit önemdedir. Kodály müzik sevgisinin müzik bilgisiyle desteklenmesine yürekten inanır ve birinin diğeri olmaksızın var olamayacağını savunur.

(Choksy, 1987:1-8)

### **2.3. Kodály Yönteminin Müzik Pedagojisinde Yeri**

Kodály yönteminin amaçları maddeler halinde sıralanmıştır.

#### **2.3.1. Kodály Yönteminin Amaçları**

Kodály’nin müzik eğitimine bakış açısını ve amaçlarını anlamamanın en iyi yolu eserleri, yazıları ve konuşmaları aracılığıyla olacaktır. Aşağıda kendi sözlerinden alıntılarla Kodály’nin müzik felsefesi açıklanmaktadır.

##### **1) Müzik herkese ait olmalıdır.**

Kodály müziğin sadece müzik elitlerine değil herkese ait olmasına inanırdı. “Müziğin temel öğelerinin öğretilmesi her vatandaşın hakkıdır – kilitli müzik dünyasına giriş için gereken anahtarın onlara verilmesi gerekir. Ciddi müziğe milyonlarca kişinin kulak ve yüreklerini açması muazzam bir şeydir.”

##### **2) Müzik yaşamı değerli kılar ve güzelleştirir.**

Kodály şuna inanırdı: “Bir kaç yıl teknik hazırlığın sonrasında çocuklar en zorlu artistik ölçütlerle bile ölçülebilecek sonuçlar elde edebilirler” ve derdi ki “Müzik ile bireyin gelecek yaşamı aydınlanır. Bu, öyle bir hazinedir ki hayatta birçok zorluk ve derdin üstesinden gelinmesine yardımcı olur. Müzik bir gıdadır, rahatlatıcı bir iksirdir. Müzik, hayatta değerli ve güzel olan her şeyi misliyle çoğaltır.”

### **3) Müziğin öğeleri olan ritim, melodi, ton, dinamik varyasyonlar müzik eğitiminde önem taşır.**

“Teker teker ele alındığında bile müziğin öğeleri eğitimde kıymetli enstrümanlardır. Ritim dikkati, konsantrasyonu, azmi ve kendini şartlamayı geliştirir. Melodi, duygu dünyasını açar. Ton ve dinamik varyasyonlar duymayı keskinleştirir.

### **4) Şarkı söylemenin fiziksel ve ruhsal yararları büyüktür.**

“Şarkı söyleme, çok yönlü bir fiziksel aktivitedir. Fiziksel ve ruhsal eğitime katkısı ölçülemez. Şarkı söylemenin sağlığa katkısı zaten iyi bilinir, bu konuda yazılmış özel kitaplar vardır. Sadece yirmi insandan birinde konuşma ve nefes organlarını doğru kullanma becerisi vardır. Bu beceri de şarkı söyleme derslerinde öğretilir. Ritim disiplini, gırtlak ve ciğer eğitimi şarkı söylemeyi beden eğitimi dersinin yanına koyar. Bu iki ders, yemek yemek gibi günlük ihtiyaçtır.”

### **5) Ancak alanında usta öğretmenler müzik eğitimi vermelidir.**

Kodály’a göre müzik öğretimi usta-çırak ilişkisi benzeri bir yapıda olmalı. Kısaca, öğrenciler müzik zanaatını kendileri çok iyi müzisyen olan bireylerden öğrenmelidir.

“Daha iyi müzisyenlere ihtiyaç vardır ve sadece her gün çalışanlar iyi müzisyen olurlar. Müzisyen ne kadar iyi olursa başkalarını mutlu, büyümlü müzik camiasına çekmesi o kadar kolay olur. Bu şekilde müziğin herkese ait olma ilkesine hizmet edilir.”

“Kötü bir öğretmen otuz yıl boyunca otuz sınıfın müzik sevgisini öldürebilir. Sadece sanatçı öğretmenler; öğrenci için işkence değil keyif olacak şekilde müziği öğretebilir, daha iyi müzik için çocuğa hayatı boyunca sürecek bir açlık aşılır. Çocuk altı ile on altı yaş arasında en az bir kere yaşam veren müzik akıntısıyla doldurulmamış ise, müzik daha sonra onun hiç bir işine yaramayacaktır. Çoğu zaman sadece bir deneyim çocuğun ruhunu tüm yaşamı boyunca müziğe açmaya yetecektir. Bu deneyim şansa bırakılmaz, bunu sağlamak okulun görevidir...”

### **6) Müzisyenlik çok boyutludur**

Kodály, okul müfredatında müziğin önemi yanında müzisyenlik eğitiminin çok boyutluluğu üzerine de yazmıştır. Bu boyutlar; performans, müzik okur-yazarlığı ve kritik düşünme becerileri, yaratıcılık becerileri, dinleme ve müzikal ve kültürel mirasın yaşatılmasıdır. Öğrencinin müzisyenlik becerilerini oluştururken bu yönler göz önüne alınmalıdır.

### **a) Performans**

Performans şarkı söyleme, enstrüman ve hareketi kapsar. Müzik performansı müzik programının kalbinde yer alır. Performans aracılığıyla çocuklar şarkı söyleme, hareket etme, enstrüman çalma, bir grup müzisyeni yönetme işine girerler.

### **Şarkı söyleme**

Kodály şarkı söylemenin müzik eğitiminin en iyi yolu olduğundan emindir. Şarkı söyleme sesin hızlı içselleştirilmesini gerektirir ve çocuğu müzikal deneyimin ortasına koyar. İnsan sesi enstrümanlar arasında en samimisidir ve kulak bu kişisel enstrümanla daha kolay gelişir. Bu yüzden ses en mantıklı başlangıç noktasıdır. Çocuğun sesinin enstrüman kullanmadan oturması gereklidir ki, daha sonra enstrümanda başarılı olsun.

“Bulows’un çok bilinen bir sözü vardır: “Sesi iyi veya kötü olsun şarkı söyleyemeyen biri piyano da çalmamalıdır.” Bulows burada ne demek istemiştir? Beethoven sonatının her bölümünün çalınmadan önce söylenmesini kastetmemiştir. Kastettiği; Melodinin özünün nerede olduğunu hissetmeyen ve bilmeyen birinin onu iyi çalamayacağıdır.”

### **Enstrüman**

Kodály, enstrümantal eğitime şarkı söylemenin dâhil edilmesine inanır.

“Müzik yapmamızın tüm psikolojik prosedürü yanlıştır. Terse çevrilmelidir. Şu ana kadar ilk önce parmaklara önem verilir, beyin ve kalp ardından gelirdi. Oysa gerçek müzisyenin yolu tam tersidir; müzik önce beyin ve kalple başlar, oradan parmaklarına ve enstrümanı neyse ona yönelir. Böyle yapmayan birçok piyanist mekanik çalar. Yirmili, otuzlu yaşlara geldiğinde hiç yeteneği olmadığı söylenen müzisyen altı yaşında sesiyle müzik yapmaya çalışsaydı müziğin ruhuna yaklaşırdı ve belki piyano çalması çok daha müzikal olurdu.”

“Doğru bir şekilde okuyup söyleyemeden kimsenin enstrümanın yanına yaklaşmasına izin vermemeliyiz. Bir gün müzisyenlerin enstrümanlarını şarkı söylercesine kullanabilmesi tek umudumuzdur.”

### **Hareket**

Kodály, çocuk oyunları vesilesiyle hareketin ve halk danslarının çocukların müziksel gelişimi için kritik olduğuna emindi. Bu nedenle Kodály çocukların performans becerilerini geliştirirken, basit müzik yönetimi hareketlerini de öğretmek gerektiği düşüncesindedir.

### ***b) Kültürel Miras: Müzik Repertuarı***

“En mükemmel kişisel eser bile geleneklerin yerine geçemez. Bir halk şarkısı yazmak bir atasözü yazmak kadar imkânsızdır. Atasözleri yüzlerce yıllık irfan ve gözlemi kelimelere döker, geleneksel bir şarkı da yüzyılların duygularını mükemmelleştirilmiş bir formda ölümsüzleştirir. Hiç bir başyapıt geleneğin yerini tutamaz.”

Çocuklar kendi topluluklarının repertuarlarından başlayarak diğer toplulukların repertuarlarına doğru müzikal bilgilerini genişlettikçe kendi kültürel miraslarının bekçileri olurlar. Kodály gençlerin fiziksel, gelişimsel ve psikolojik ihtiyaçları için uygun olan materyallerin ancak kendi toplumlarının halk şarkılarında bulunduğuna inanırdı. Okulda halk şarkılarını kullanarak oynanan çocuk oyunları sayesinde öğretmenler çocuğun kültürel deneyimi içinde zaten yer alan materyallerle daha rahat ilerleyebilirler.

Halk geleneği, sanatsal müzik ve yeni bestelerin birbirleriyle bağları, her tarihsel dönemin kendi müziği için önemli olmuştur. Bu yüzden müzik öğretmenin önemli görevlerinden bir tanesi en iyi halk müziklerini ve bestelerini çocuklara öğretmeleridir. Bu sayede çocuklar kendi toplumlarının repertuarlarının kültürel koruyucuları olurlar.

Kodály, müzik öğretiminde kullanılacak materyalin çocuğun müzikal tadının gelişiminde kalıcı etkisi olduğunu düşünür ve bayağı müziğin çocuğun müziksel anlatışını en üst düzeye çekemeyeceğini savunur. Bu yüzden yapmacık ve seyreltilmiş müzik öğretim için uygun değildir.

“Yeni doğmuş bir bebek için mama seçimi, nasıl bir yetişkin için yemek seçiminden daha önemli ve hassas bir konuya, çocuklar için müzik seçimi de öyledir. Her şeyden önce vitamine zengin müzikal gıda çocuklar için elzemdir.”

Her seviye için kaliteli müzik seçimi, çocukların halk müziği, Klasik Müzik ve güncel dönem müziği bilgisini arttıracaktır. Halk müziği sesli aktarım geleneğiyle gelişmiş olduğundan kulak eğitimi ve müzik hafızasını geliştirmek için idealdir.

### ***c) Problem çözme ve kritik düşünme: Müzik Okur Yazarlığı***

Kodály bütün öğrencilerin müzik dilini okuyup yazabilmesi gerektiğine inanırdı. Kendi dillerinde okuyup yazabilecekleri kolaylıkta müzik dilini de okumalı ve yazmalıydılar. “Her zaman akıllı bir yetişkinin kendisine papağan gibi davranılmasına karşı çıkmadan razı olmasına şaşırılmışımdır. Okuma konusunda

yarım bilgisi olan bir koro bile kulaktan papağan gibi tekrarlayanların karşısında on kat daha iyi söyleyebilir ve perspektifi on kat genişler.”

Kodály birçok müzisyen ve öğretmenin halk materyali ile çalışmasına ve materyalleri müzikolojik ve pedagojik perspektifle analiz etmesine ilham vermiştir. Dikkatle yapılan bir analiz sonrasında Macar müziğinde sıklıkla rastlanan aralık, ritim, ölçü ve formları öğrencilere tanıtan bir müzik müfredatı ve pedagojik dizilim oluşmuştur. Kodály yöntemi, müzik öğretiminde konu –yaklaşım bakımlarından eski yöntemlere göre değişiklik göstermektedir. Eski yaklaşım, konuyu içerik açısından mantıklı şekilde öğretir ama çocukların nasıl öğrendiğini hesaba katmaz. Mesela ritim birlik notayla başlayarak öğretilir, sonra ikilik ve dörtlük notalarla devam eder. Oysa Kodály konseptinde ritim öğrenimine şarkılı oyunlarda ve tekerlemelerde yer alan genel kalıplarla başlanır. Böylece, dörtlük ve sekizlik nota kalıpları çocuğun zaten birçok yolla maruz kaldığı müzik içeriği içinde öğretilmiş olur.

Kodály'nin fikirleri geliştikçe, Macar öğretmenler “Kodály metodu” denen teknikleri kullanmaya başlamıştır. Bu teknikler arasında solmizasyonun hareketli do sistemi, dizideki notaları işaret eden el işaretleri, ritmik heceler ve ritmik sistem ve solfejden türeyen müzikte kısa yazım yöntemi yer alır.

Hareketli do veya tonik sol-fa sistemi on birinci yüzyılda Guido d'Arezzo tarafından müzik eğitiminde kullanılmış bir sistemdir. İngiliz John Curwen 1862 yılında gamdaki notaları sembolize eden el işaretlerini geliştirmiştir. El işaretleri müzikal ses için fiziksel ve görsel destek sağlamak amacıyla kullanılır. Müzikal kısa yazı ise çubuk notasyonu ile porte kullanmadan hızlı müzik yazmaya yarayan Macaristan'da geliştirilmiş bir yöntemdir.

Kodály müzik eğitimi konseptini benzersiz kılan şey, bu öğretim tekniklerini çocuğun kendi kültüründen gelen halk şarkıları ve Klasik Müzik'le destekleyerek çocuk merkezli bir müfredat içerisinde çocukların keşfederek öğrenmesini sağlaması ve bu sayede kritik düşünme yeteneğini geliştirilmesidir.

“İyi bir müzisyenin karakteristiği şöyle özetlenir: İyi eğitilmiş bir kulak, iyi eğitilmiş bir zekâ, iyi eğitilmiş bir yürek ve iyi eğitilmiş bir el. Bu dördü de sürekli dengede kalarak birlikte gelişmelidir. Eğer biri geri de kalırsa veya ileriye gider ise, yanlış giden bir şey vardır.”

Çocuklar kritik düşünme yeteneklerini halk şarkıları ve kendi kültürlerinden gelen tanıdık müzik repertuarlarının analizi ile geliştirirler. Bu repertuarlarda bulunan tipik ritmik ve melodik kalıpları, bir başka deyişle “yapı taşlarını”

tanımlamak için ritmik heceler ve solfej notaları gibi müzik araçları kullanılmalıdır. Repertuarın temel bileşenlerinin bilgisi, öğrencilerin performans, dinleme, kompozisyon ve doğaçlama becerilerini geliştirmesine yarar. Örneğin öğrenciler; caz müzisyenlerine benzer şekilde, repertuarlarında geçen ritmik ve melodik kalıpların nasıl oluştuğunu anladıklarında, bu yapı taşlarıyla oynayarak başka besteler de yapabilirler.

#### ***d) Yaratıcı Bireyler: Müzik Kompozisyonu ve Doğaçlama***

Hazırlıksız, doğaçlama yaparak müzik besteleme sanatı, müzik yazma ve formüle etme sanatı müzik eğitiminin vazgeçilmez unsurlarındandır. Kodály öğrencilerin müzik yazarlığı yapabilmeleri için iyi eğitilmiş bir kulağa sahip olmasına inanırdı. “Ne kadar sıklıkla kulak eğitimi almamış öğrencilerin beste yapmaya çalışırken hayal ettiklerinden çok farklı şeyler yazdıklarına şahit oldunuz?.. . Burada da müzik okuma ve yazmayı yeterince erken öğrenmemiş kişilerin, beste yapmaya çalışırken hatta basit bir armoniyle uğraşırken zorluk çektiğini sıklıkla gördük.”

Müzik sınıfında iki çeşit doğaçlama ve beste yapma aktivitesi kullanılır: Birinci tipte öğrenciler kullanılan perde ve sesleri düşünmeden bir ritim veya melodiyi improvize etmeye uğraşırlar, diğesinde ise öğrenciler bilinçli olarak belirli ritmik ve melodik öğeleri kullanırlar. Kodály konseptini kullanan eğitimci doğaçlama ve beste yapmayı öğrencilerin yaratıcı süreci kavrama becerisini geliştirmek ve bunun yanında bir müzik parçasının biçimsel öğelerini anlamalarını sağlamak için kullanır. Tipik formlara dayanan bir türde sıkça kullanılan melodik ve ritmik kalıplara dayanan müziği besteleyebilen ve improvize edebilen öğrenciler, kullanılan stil hakkında daha derin bir kavramaya ve hisse sahip olurlar. Doğaçlama ve beste yapma becerileri ritmik ve melodik öğelerin bilinçli veya bilinçaltı bilgisiyle yakından bağlantılı olmalıdır.

#### ***e) Dinleme Becerisi***

Kodály konseptinin önemli bir ögesi de müzik dinlemedir. Sınıfta öğrenciler ne tür bir aktiviteyle uğraşırsa uğraşsın sürekli nasıl dinleyecekleri öğretilir. Bunun yanında öğretmen öğrencilerin müzik repertuarı ve Klasik Müzik arasındaki bağları kurmalarına yardımcı olacak özel dinleme aktivitelerinde bulunması gereklidir.

Kodály Klasik Müzik ve halk müziği arasında bir bağ olduğuna inanırdı. “Örneğin, Haydn folk müziğiyle bağlantılar göstermiştir, Mozart’ın birçok



bestesinde bile Avusturya halk müziğinden esintiler bulmak mümkündür. Beethoven'ın birçok teması halk müziğine benzer.”

Kodály, dinlemenin müzik öğrencisi için en önemli aktivite olduğuna inanırdı:

“Önemli eserleri bir kez dinlemek, kısaca dinlemek yeterli değildir; dinleyici eserlere önceden hazırlanmalı, notaları duymadan önce ve duyduktan sonra sayfalardan takip etmeli ve bu şekilde beynine kazımalıdır.”

“Hem müziksel deneyimlerin kendileri hem de onların hatırlanabilmesindeki zenginlik iyi bir müzisyeni oluşturur. Bireysel olarak şarkı söyleme ve müzik dinleme (Aktif ve pasif olarak iyi hazırlanmış deneyimler) kulağı öyle geliştirir ki insan notalara bakar gibi duyar ve hatta gerekirse kulaktan çalabilme becerisine sahip olur. Dil öğrenimi gören öğrenciden beklenti de zaten budur. Dolayısıyla müzik öğrencisinden de beklendi budur. Müziğin büyük insanları, insanlığa başka hiç bir dilde söylenemeyen şeyler fısıldamıştır. Eğer bu fısıltıların ölü hazineler olarak kalmasını istemiyorsak, bizim en büyük amacımız olabilecek en çok insanın bu gizleri anlamasını sağlamaktır.”

Müfredat içerisinde öğrencilerin dinleme becerilerini geliştiren aktiviteler olmalıdır. Bu aktiviteler ritmik ve melodik öğelerin bilgisiyle iç içe olmalı; ritmik ve melodik öğelerin pratiğinde kullanılmalıdır. Dinleme aktiviteleri öğretmenin veya öğrencilerin söyleyebileceği veya çalabileceği şarkıları içermeli ve aynı zamanda profesyonel müzisyenlerin öğrenciler için çalacağı besteleri de içermelidir. Sınıflarda kullanılacak müzik repertuarı içerisinde derslerde öğretilen öge ve konseptleri güçlendirecek parçalar bulunmalıdır (Houlahan ve Tacka, 2008:18-26).

### **2.3.2. Kodály Yönteminin Uygulanışı**

Bu bölümde Kodály yönteminin uygulanışı ile ilgili detaylı öğretiler yer alır.

#### **2.3.2.1. Tonik Sol-fa**

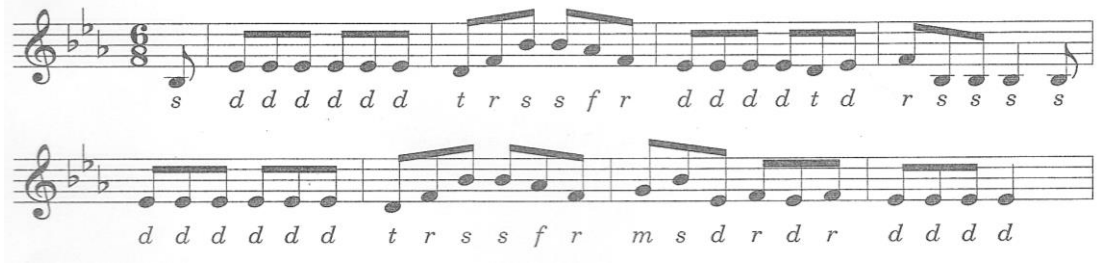
Kodály yöntemini uygulamak için önemli araçlardan biri solmizasyonun hareketli-do sistemidir. Bu sistemde anahtar ne olursa olsun tonal merkez major dizide do, minör dizide la olarak alınır. Deşifrelerde bu seçimin avantajı bellidir.

Basit minör üçlü aralık olan so-mi her anahtarda aynıdır. Böylelikle sadece iki nota bilen çocuk bu notları portede nerede olursa olsun okuyabilir. Deşifre

seviyesi pentatoniğin beş sesine çıktığında çocuk portede sadece üç satır ve iki aralıktan çok daha fazlasını okuyabilir.

Kodály hareketli-do sistemini İngiltere’de koro eğitimini incelediğinde gördü. Sistem, Sarah Glover tarafından geliştirilmiş ve 19. Yüzyıl’da John Curwen tarafından son halini almıştır. Notalar d,r,m,f,s,l,t,d kısaltmalarıyla gösterilir.

Yüksek (ince) *do* ve yukarısı yazılırken kısaltmaların yanına apostrof konulur: **r’**, alçak (kalın) *do*’nun altındaki notalara ise virgül konur: **t,**.



Şekil 2.1: Hareketli Do

Kaynak: Chosky,1987: 93.

Diyezli notalar i, bemollü notalar da a harfinin eklenmesiyle ifade edilir (Yıldırım, 1995: 28).

fa # → fi                      reb → ra  
sol # → si                      sib → ta

### 2.3.2.2. Ritim Süresi Heceleri

Ritim öğretmek için Kodály Fransız solfejinde kullanılan benzer bir hece sistemini seçmiştir. Bu sisteme göre dörtlük nota “ta” ve sekizlik nota “ti” olarak söylenir.

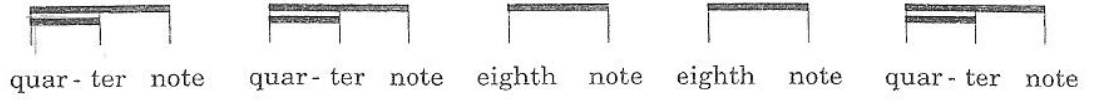


Şekil 2.2: Ritim süresi heceleri

Kaynak: Chosky,1988: 12.

Bu heceler isim değil ritim sürelerinin ifadesidir. Heceler hiç bir zaman yazılmazlar, sadece söylenirler, yazılırken çubuk notasyonu kullanılır. Süre heceleri

sayesinde çocuklar nota kalıplarını doğru bir ritimle söyleyebilirler. Eğer nota değeri isimleri söylenseydi bir kalıp şöyle okunmak durumunda kalırdı: “dörtlük nota, dörtlük nota, sekizlik nota, sekizlik nota, dörtlük nota”.

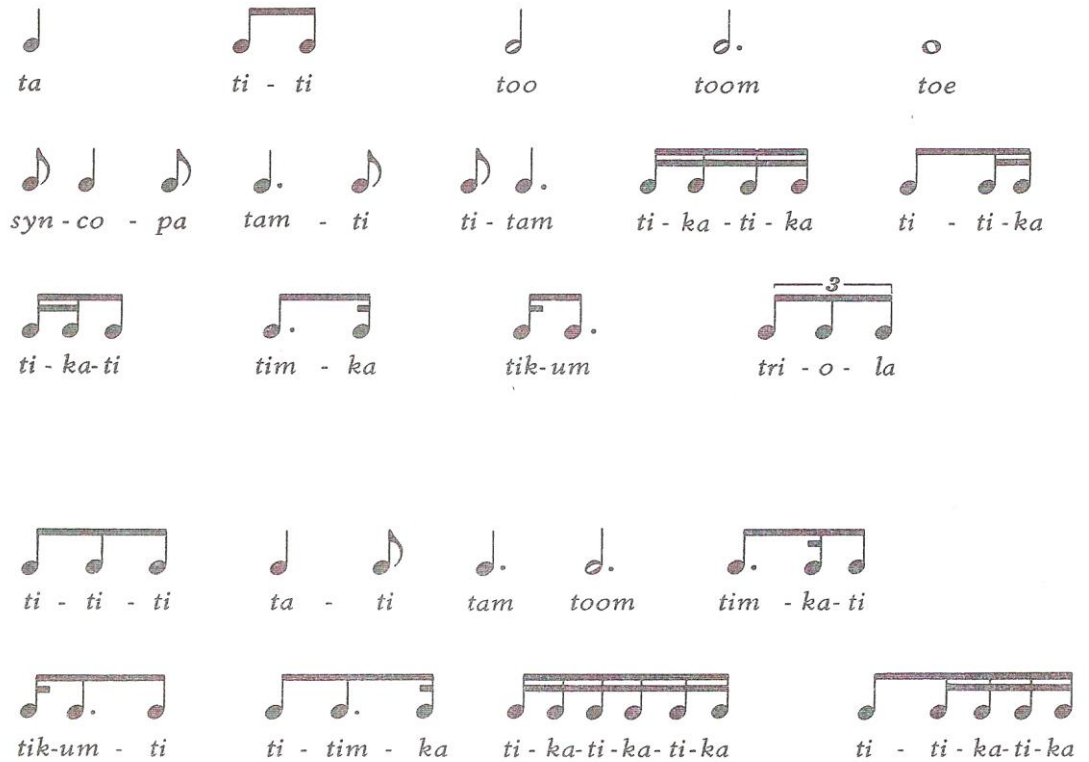


Şekil 2.3: Uygun olmayan ritim süresi heceleri

Kaynak: Chosky,1988: 12.




Çocuk vuruş süresini tam anlamıyla anladıktan sonra bunların sekizlik ve dörtlük notalar olduğu doğru şekilleriyle öğretilmelidir.

Kısaca, Macaristan’da kullanılan ritim süresi heceleri şunlardır:



Şekil 2.4: Ritim süresi heceleri şablonu

Kaynak: Chosky, 1987: 255

Ritim okumada sadece nota çubukları kullanılır. Dörtlük nota  olarak, sekizlik notalar  gösterilir. Notanın tüm şekli (ikilik ve birlik () hariç) ritim okuma için gereksizdir.

### 2.3.2.3. El İşaretleri

Metodun bir aracı da John Curwen'dan alınan el işaretleridir. Notasyon amacıyla kullanılan el işaretlerinin geçmişi antik İbranilere ve Mısır'a dayanır. İngiltere'de geçerliliği uzun yıllar boyunca kullanılıp kanıtlanan bu işaretler, ses aralıklarını pekiştirmek için yapılan küçük değişikliklerle yöntemde yer alır. İşaretler, şarkı söylenirken notaların incelik-kalınlık bağlantısını gösterir.

Pentatonik el işaretleri şöyledir:



la



so



mi



re

Şekil 2.5: El işaretleri

Kaynak: Chosky, 1987: 182,183

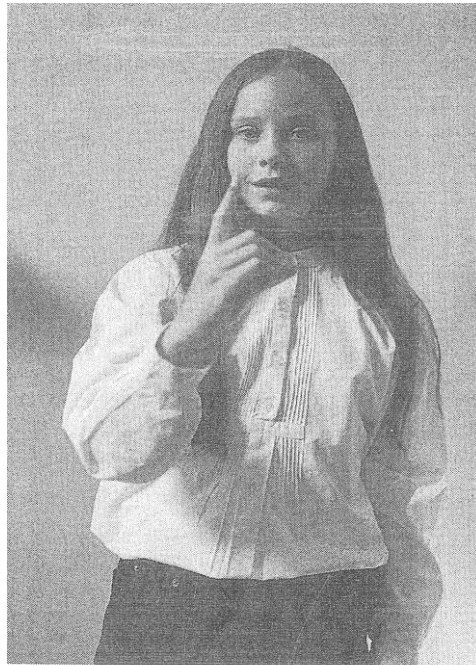


do

Şekil 2.6: Do el işareti

Kaynak: Chosky,1987: 182

Daha sonra öğretilen yarım perde *ti-do* ve *fa-mi* el işaretlerinden ti yukarı doğru do'yu gösterir:

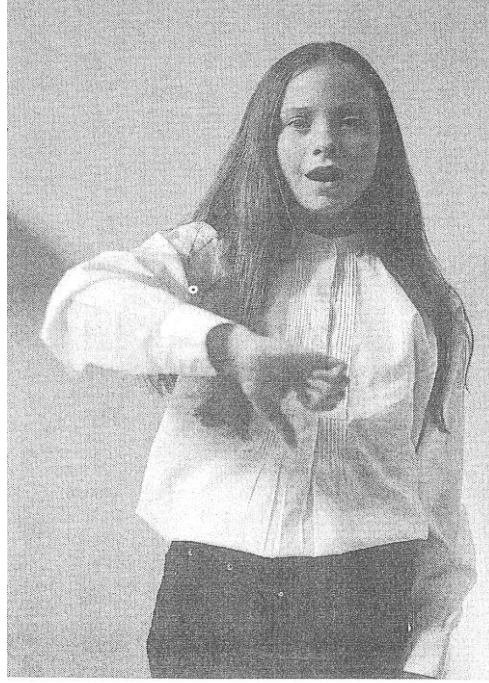


ti

Şekil 2.7: Ti el işareti

Kaynak: Chosky,1987: 184

*fa* ise aşağı doğru mi yi gösterir:



*fa*

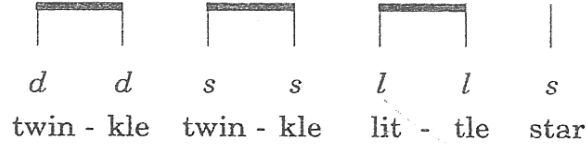
şekil 2.8: Fa el işareti

Kaynak: Chosky,1987: 183

El işaretleri kullanan ocuk, hangi eliyle yazı yazıyorsa o elini kullanır. Araştırmalar el işareti kullanan çocukların kullanmayanlara oranla aralıkları çok daha hızlı ve doğru tanıdığını göstermiştir. İşaretler vücudun önünde, *do* bel seviyesinde *la* göz seviyesi civarında olmak üzere kullanılır. Elin havadaki yüksekliği sesin dikliğini verirken, elin şekli de ona bir nota adı vermektedir. El işaretleri arasındaki mesafe gösterilen ve söylenen aralığı yansıtır. Böylece bir minör l olan *so-mi*, major ikili *sol-la* veya *do-re*'den daha büyük hareket oluşturur. İşaretlerin gösterdiği notalar gamdaki gibi aşağıdan yukarıya doğru ilerler (Choksy, 1987: 182-183).

#### **2.3.2.4. Müzikal Kısa Yazım Yöntemi**

Yöntemde, nota yazarken notaya verilen ismin tamamı değil ilk harfi kullanılır. buk sistemiyle beraber bu yazım tarzı birleştiğinde nota kâğıdı olmadan dikte yazmanın kolay ve hızlı bir yöntemi oluşmuş olur.



Şekil 2.9: “Twinkle Twinkle Little Star” Kısa yazım örneği

Kaynak: Chosky,1988: 15.

Bu kısa yol, daha sonra porte yazımına hızlıca dönüşebildiğinden dolayı da kullanılmaktadır.

### 2.3.2.5. Unsurların Öğretilme Sırası

Macaristan’da birçok deneyden sonra geliştirilen öğretimde izlenecek sıra, müzik unsurlarının klasik biçimde öğretimine dayalı değil çocuk gelişimine dayalıdır. Klasik yaklaşımda çocuğun kolay öğrenmesiyle konuların sırasının bir bağlantısı yoktur. Konular içeriklerine göre sıralanmıştır.

Ritmik olarak klasik yaklaşım birlik notadan başlar, ikilik ve dörtlüklerle devam eder. Matematik olarak bu doğrudur ancak henüz daha basit bir ritmi bile öğrenmemiş bir çocuk için oldukça zordur.

Ezgi öğretiminde ise klasik yaklaşım diyatonik majör gamdan başlar. Ancak, ortalama bir çocuk diyatonik majör gamda şarkı söylemekte zorlanır. Araştırmalara göre çoğu çocuk sadece beş veya altı tonda şarkı söyleyebilir ve yarım perdeleri veremez (Chosky, 1988:9,10).

#### 2.3.2.5.1. Ritim Öğretim Şablonu

Çocuk gelişimi yaklaşımında unsurların öğretilme sırası çocuğun büyürken kazandığı becerilere göre düzenlenir.

Dörtlük ve sekizliklerden oluşan ritimler çocukların hareketlerine daha yakındır. Mesela dörtlük nota çocuğun yürümesine, sekizlik nota koşmasına benzetilebilir. Bu ritimler çocuğun günlük yaşantısında vardır, çocuk oyunları genellikle iki zamanlı ölçülerde yer alan dörtlük ve sekizlik kalıplara sahiptir. Öğretime bu notalardan başlamak çocuklara ritim konseptini kazandırmak için birlik notalardan daha makul bir başlangıç sağlar.



Aşağıda Kodály yöntemi kullanılarak yapılan bir eğitimde başından sonuna kadar ritim öğretimi şablonları ve sırası özetlenmiştir:

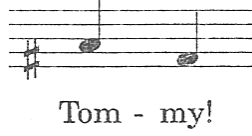
	İkişerli Bölünme	Üçerli Bölünme	Üç Vuruşlu Basit Ölçü	Üç Vuruşlu Bileşik Ölçü	Asimetrik (Aksanlı) Ölçü
1.	♪				
2.	♪♪				
3.	♪				
4.	♪				
5.		♪♪♪			
6.	♪ ♪				
7.	♪				
8.		♪ ♪			
9.	♪ ♪ ♪				
10.	♪ ♪				
11.	♪ ♪ ♪				
12.		♪ ♪ ♪			
13.	♪♪♪				
14.	♪♪				
15.	♪♪				
16.			♪ ♪ ♪		
17.			♪ ♪		
18.			♪		
19.	♪♪				
20.	♪♪				
21.		♪♪♪			
22.	♪♪				
23.				♪♪♪	
24.					♪♪

Şekil 2.10: Ritim öğretim şablonu

Kaynak: Yıldırım, 2009: 36.

### 2.3.2.5.2. Ezgi Öğretim Şablonu

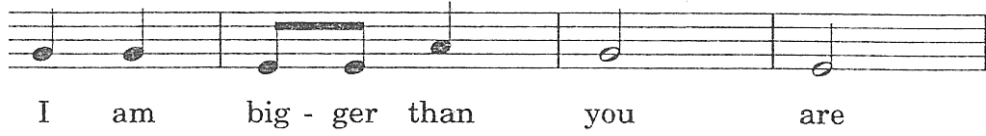
Çocukların günlük hayatta kullandıkları en bilindik melodiler genellikle *so*, *mi* ve *la* notalarından oluşan minör üçlü, major ikili ve tam dörtlülere sahiptir. Örneğin bir anne çocuğuna şöyle seslenir:



Şekil 2.11: Seslenme örneği

Kaynak: Chosky, 1988: 10.

Çocuklar kendi aralarında şöyle bağırlar:



Şekil 2.12: Bağırma örneği

Kaynak: Chosky, 1988: 10.

Tüm dünya ülkelerinde çocuk tekerlemelerinde Amerika'dan Macaristan'a, Japonya'ya kadar aynı müzikal kalıpları kullanıyor olması enteresandır. Notaların sırası farklı olabilir ama major ikili, minör üçlü ve tam dörtlü'nün çocukların evrensel müzik dağarcığının bir parçası olduğu aşikârdır.

Bu durumda doğal olarak vokal müzik öğretimine iki zamanlı ölçüden başlanması ve ilk olarak *so*, *mi*, *la* notalarının öğretilmesi gerekir.

Kodály yöntemine göre ezgi öğretiminde izlenecek sıra şöyledir:

s m  
l s m  
m r (d)  
s m r (d)  
l s m r (d)  
l s m r (d) l,  
l s m r (d) l, s  
l s m r d (l)  
d' l s m r (d)  
s m r d l, (s)  
r' d l s m (r)  
l s f m r (d)  
m r (d) t l s.  
s f k r (d) t, l, s,  
d' t l s f m r d  
l s f m r d t, (l)  
d ta l s f m r (d)  
l s fi m r d t (l)  
l si f m r d t (l)  
d di r ri m f fi s si l li t d'  
d' t ta l lo\* s sa f m ma r ra d

Şekil 2.13: Ezgi öğretim şablonu

Kaynak: Yıldırım, 2009: 37.

Çocukların müzikal gelişimini tasarlarırken dikkate alınması gereken başka karakteristiklerde vardır:

- Bir çocuğun rahatça ve doğru olarak söyleyebileceği ses yelpazesi sınırlıdır. Genellikle beş veya altı notayı geçmeyen ve tam perdelerden ya da geniş nota aralıklardan oluşan şarkıları söyleyebilirler. Bir çocuğun yarım perdeleri doğru seslendirmesi zordur.
- Çocuklar inici ses dizilerini, çıkıcı ses dizilerinden daha kolay kavrayıp tekrarlayabilirler. Bu nedenle yeni bir nota kalıbını öğretirken, inici aralıklara sahip şarkı örnekleri seçmek doğru olacaktır.
- Çocuklar için küçük üçlüleri doğru seslendirmek küçük ikilileri seslendirmekten daha kolaydır. Üçlüden geniş aralıklar, mesela altılı oktav daha zordur. (Chosky, 1988:11).

Bu ilkeler ışığında Kodály, pentatonik dizinin çocuklara müzikal beceriler kazandırmak için ideal olduğuna kanaat getirmiştir. Pentatonik dizi, Macaristan'da ve dünyanın birçok yerinde halk müziğinin temel dizilerinden biridir. Macaristan halk müziğinde pentatonik dizi *la* merkezli ve minör karakterli, Amerikan halk müziğinde ise *do* merkezli major karakterlidir. Türkiye'de ise *re* merkezli ve minör karakterlidir.

*Örnek Macar halk ezgisi:*



Şekil 2.14: Neşeli dansçılar

Kaynak: Gezek, 2008: 63.

*Örnek Amerikan halk ezgisi:*



Şekil 2.15: Old McDonald

Kaynak: Gezek, 2008: 57.

Örnek Türk ezgisi:

## SEN VARSIN ÖĞRETMENİM

Söz ve Müzik: Yücel Elmas

Moderato



A - şım - da\_\_\_ ek - me - ğim - de\_\_\_ İ - şim - de mes - le - ğim -  
Kö - yüm - de\_\_\_ kent - le - rim - de\_\_\_ yur - du - mun her ye - rin -



de di - lim - de\_\_\_ ka - le - mim - de\_\_\_ sen var -  
de dağ - lar - da\_\_\_ e - sen yel - de\_\_\_



sin hep öğ - ret - me - nim\_\_\_ di - lim nim\_\_\_ pi -



rıl pı - rıl bir kalp - de sen\_\_\_ Bil - gi hü - ner san' - at de -



sen\_\_\_ can de - sen\_\_\_ ca - nım de - sen\_\_\_ her yer -



de sen öğ - ret - me - nim\_\_\_ can de nim\_\_\_

Şekil 2.16: Sen Varsın Öğretmenim

Kaynak: Sun, Sun ve Kuterdem, 2005: 63.

### 2.3.2.6. Temel Müzik Teorisi

Kodály Yöntemi'ne göre müziğe başlangıç eğitiminde, bazı temel esasların öğretilmesi amaçlanmıştır. Bu esasların neler olduğu ve başlangıç eğitiminde nasıl öğretileceği bu bölümde örneklendirilmiştir.

#### 2.3.2.6.1. Hafif-Güçlü

**Dandini Dandini**



Dan di ri dan di ri da na lı be bek El le ri kol la rı ka na lı be bek.....  
Dan di ri dan di ri das da na Dan na lar gir miş bos ta na.....  
Kov bos tan a da na..... yı Ye me sin la ha na yı

Ee... ee... ee e ee ee ee e  
Hu hu hu hu hu hu hu hu

Hu hu hu, husu var  
Yavrumun uykusu var  
Uyusun da büyüsün ninni  
Tıptış tıptış yürüsün ninni  
Nen nen nen nen...  
Ee ee ee ee  
Hu hu hu hu...

Şekil 2.17: Dandini Dandini

Öğretmen ders sonlarında çocuklara dinlemeleri için bir ninni okur. Öğretmen, ninniye bir kaç kere dinlettikten sonra çocuklardan bu parçanın neyi anlattığını, neyi hissettirdiğini söylemelerini ister. Çocuklar parçayı ninni olarak nitelerler, uyku getiren, sessiz, hafif, yumuşak olduğunu söylerler. Parçanın niye hafif olduğu konusunda konuşulur: Parça bebekleri uyutmak için söylenir (Choksy, 1998: 21).

Öğretmen çocukların aynı ninniye yüksek sesle söylemelerini ister. Sınıf, şarkı yüksek sesle söylendiğinde bunun doğru hissedilmediğini fark eder.

“Hafif” şarkı daha sonra başka bir karaktere sahip, yüksek sesle söylenen “Güçlü” bir şarkıyla karşılaştırılır:

## İZMİR'İN DAĞLARINDA

♩ = 116

Söz:  
Müzik: İ. H. Elçioğlu

1- İz - mi - rin dağ - la - rın - da çi - çek - ler a - çar (2 Kez)  
2- Bo - zul - muş düş - man - lar hep yel gi - bi ka - çar (2 Kez)

1- Al - tın gü - neş or - da sır - ma - lar sa - çar  
2- Ya - şa Mus - ta - fa Ke - mâl pa - şa ya - şa

1- Al - tın gü - neş or - da sır - ma - lar sa - çar  
2- A - dın ya - zı - la - cak mü - cev - her ta - şa

Şekil 2.18: İzmir'in Dağlarında

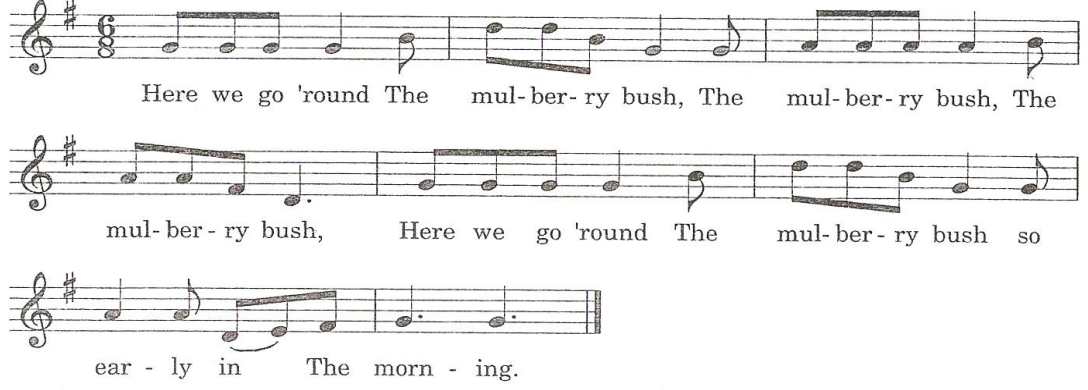
Kaynak: Sun, Sun ve Kuterdem, 2005: 34.

Bu öğretiyi bir kaç defa başka parçalar kullanılarak pekiştirilir. Hafif ve güçlü terimleri öğretilmiş ve doğru dinamik seviyelerle bağdaştırılmış olur.

### 2.3.2.6.2. Hızlı-Yavaş

Bilinen ve sevilen oyun şarkısı çocukların ilgisini tempoya çekmek için uygun bir araçtır:

#### MULBERRY BUSH



Şekil 2.19: Mulberry Bush

Kaynak: Chosky, 1988: 22.

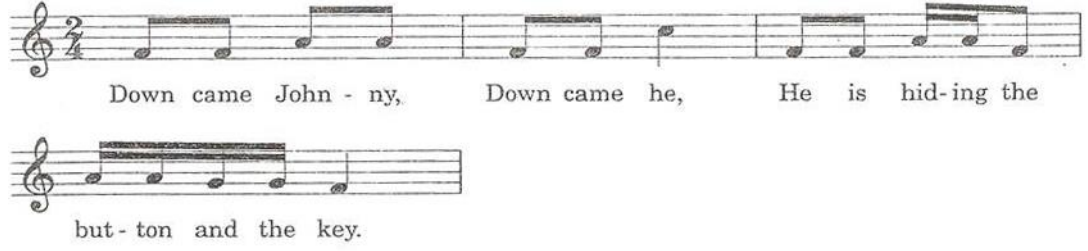
Öğretmen şarkıyı söyletirken, “daha hızlı, çok hızlı, yavaş, çok yavaş” diyerek çocukları yönlendirir. Çocuklar şarkıyı yavaş tempoda söylemekte zorluk çekerler. Bu zorluğun üzerine giderek çocuklar tempo kullanımını en iyi şekilde öğrenirler.

Ders sırasında, “tempo”, “yavaş” ve “hızlı” kelimeleri anlamlarıyla çok iyi kavratılmalıdır. Yapılan bir egzersiz de, çocuklara sevdikleri şarkıları söyletmek ve sınıfa söylenen şarkının bir öncekinden daha hızlı mı yavaş mı tempoda olduğunu sormaktır (Chosky, 1998: 22).

### 2.3.2.6.3. Tını

Çocuklar çok erken yaştan itibaren etraflarındaki sesleri tanırlar. Çoğu zaman tanıdıkları, seslerin tınısı veya rengidir. Çocukların tınısal değişiklikleri fark etmedeki doğal kabiliyetleri sınıfta bazı oyunlar yardımıyla eğitilir.



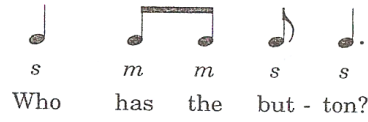


Şekil 2.20: Tını için örnek oyun 1

Kaynak: Chosky, 1988: 23.

“Johnny geldi, düğme ve anahtarı saklıyordu”

Bir çocuk ebe seçilir ve gözlerini kapar. Bir başkası ebenin etrafında döner ve birine anahtar bir başkasına düğme verir. Bütün çocuklar ellerinde bu objeler varmış gibi ellerini kaparlar. Şarkının sonunda bütün sınıf şöyle söyler:

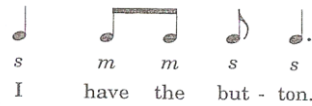


Şekil 2.21: Tını için örnek oyun 2

Kaynak: Chosky,1988: 23.

“Düğme kimde?”

Düğme sahibi çocuk cevap verir:

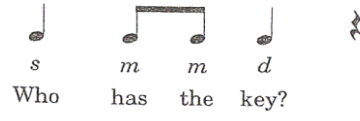


Şekil 2.22: Tını için örnek oyun 3

Kaynak: Chosky,1988: 23.

“Düğme bende”

Sonra sınıf sorar:

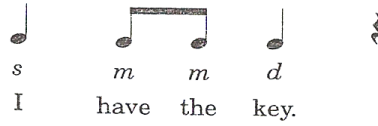


Şekil 2.23: Tını için örnek oyun 4

Kaynak: Chosky,1988: 23.

“Anahtar kimde?”

Sonra anahtar sahibi çocuk cevap verir:

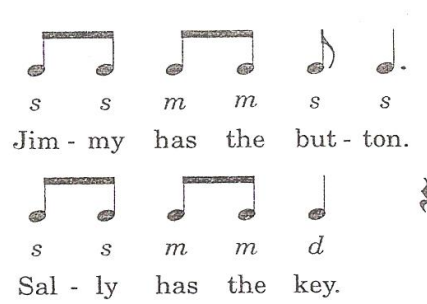


Şekil 2.24: Tını için örnek oyun 5

Kaynak: Chosky,1988: 23.

“Anahtar bende”

Ebe olan çocuk gözlerini açar ve düğme ve anahtar sahibi çocukların isimlerini seslerinden anlayarak söylemesi istenir:



Şekil 2.25: Tını için örnek oyun 6

Kaynak: Chosky,1988: 24.

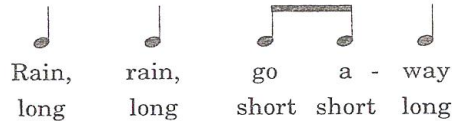
“Düğme Jimmy’de, anahtar Sally’de”

Çocuklar oyunu ilk oynadıklarında bir sürü hata yapacaktır ancak zamanla çocuklar arkadaşlarının seslerini bu yolla tanımaya başlayacaktır. Sesi tanınır kılan şey tınıdır.

Oyunlar ilerledikçe öğretmen bazı nesnelere kullanabilir, bu sayede çocuklar tahta, metal, sopa, tahta blok gibi nesnelere ve hatta bazı başlangıç enstrümanlarının da tınısını tanırlar (Choksy, 1998: 23).

#### 2.3.2.6.4. Uzun-Kısa

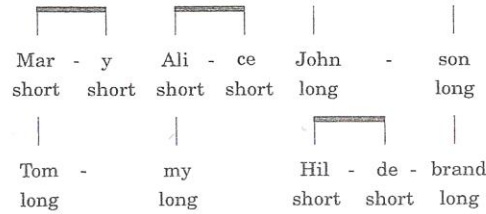
Çocuklar bazı seslerin diğerlerinden uzun ve kısa olduklarını tanırlarken esasında ritme odaklanırlar.



Şekil 2.26: Uzun-Kısa örneği 1

Kaynak: Chosky,1988: 24.

Çocuklar parçalardan kısa motifler kullanarak veya çocuk isimlerini söyleyerek, ritimlerine alkış tutarak sesleri kısa ve uzun olarak ayırırlar:



Şekil 2.27: Uzun-Kısa örneği 2

Kaynak: Choksy, 1998: 24.

#### 2.3.2.6.5. Vuruş

Çocuğa vuruşları öğretmek için en iyi başlangıç yolu, çocuğu yere oturarak bacaklarına vurmak yoluyla ritim tutturaktır. Öğrenci, öğretmeni taklit ederek öğrenir. İlk başlarda çok az çocuk vuruşu hisseder; çocuklar sadece taklit ederler.

Ancak derste bu aktivite sürekli tekrarlandıkça öğretmen gözetimi olmadan çocuk söyledikleri şarkıya kendi kendine ritim tutmasını öğrenecektir.

Çocuk doğru ritim tutmasını becerdikten sonra, adımlarla egzersizlere başlanır. Adım, atlama, koşma gibi hareketlere çocuk kollarıyla da eşlik ederek bildiği şarkılara ritim tutar.

İlk vuruş-adım egzersizlerinde öğretmenin değil çocuğun doğal yürüme temposu esas alınmalıdır. Çocukların bacakları kısa olduğundan tempoları yetişkinlere göre hızlıdır.

Çocuklara cümlelerdeki vuruşları göstermek için kalp atışlarını da çağrıştırdığından dolayı kalp işareti kullanılır.

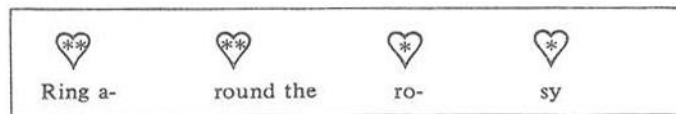


Şekil 2.28: Dört zamanlı ölçü

Kaynak: Chosky,1988: 36.

Çocuklar parçalardaki ilk cümlelerin vuruşlarını simgeleyen kalpleri doğru yere koymaya alıştıktan sonra öğretmen ritmin simgesel notasyonunu gösterebilir.

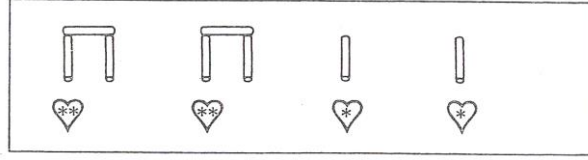
Bu noktaya gelene kadar çocuklar vuruşlar için ayaklarını yere vurmaya ve ritim için ellerini çırpmaya alışmışlardır. Bu yüzden bildikleri şarkılarda bir vuruşta bir ya da iki ses olduğunu ve vuruşta sus olup olmadığını bulabilirler. Çocuklardan vuruşları simgeleyen kalplerin içine ritimleri yerleştirmeleri beklenir:



Şekil 2.29: Ritim yerleştirme örneği 1

Kaynak: Chosky,1988: 37.

Bir vuruşta tek ses var ise ona “ta” dendiği, iki ses var ise ona “ti-ti” dendiği söylenir ve nasıl çizildiği gösterilir. Hatta aynı cümle ta ve ti’yi kullanarak tekrarlanır.

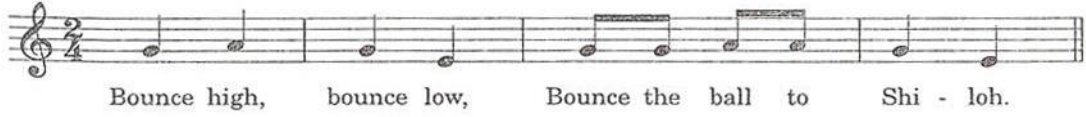


Şekil 2.30: Ritim yerleştirme örneği 2

Kaynak: Choksy, 1998: 37.

### 2.3.2.6.6. Aksan

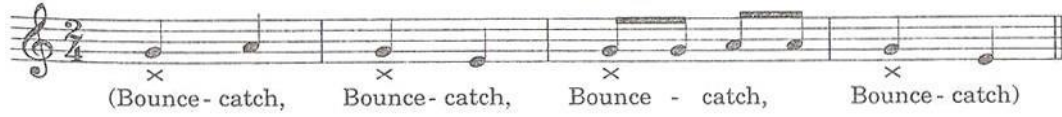
Çocuklar parçalardaki vuruşları ayaklarıyla doğru şekilde yapabilmeye başladıklarında aksanlı vuruşlara geçilir.



Şekil 2.31: Aksan oyunu

Kaynak: Chosky, 1988: 25.

Öğretmen çocuklara ellerinde şişme bir top olduğunu söyler ve şarkı söylerken hayali topu sektirmelerini ve yakalamalarını ister.



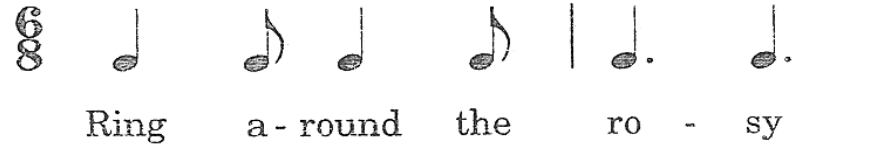
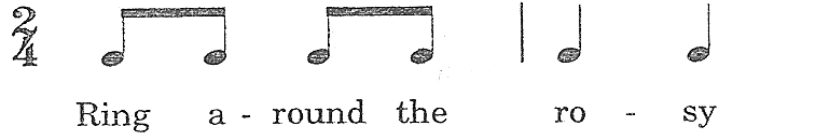
Şekil 2.32: Aksan oyunu uygulaması

Kaynak: Chosky, 1988: 25.

Daha sonra, egzersizi çocuklara sesleriyle yaptırarak, güçlü aksanlı sesler çıkartmaları sağlanır (Choksy, 1998: 25).

### 2.3.2.6.7. Basit ve Bileşik Ölçülerde Zaman

Macaristan'da çocuk şarkılarının ve birçok yetişkin halk şarkısının ölçüsü iki dördlüktür. Ancak diğer dillerde başlangıç seviyesinde iki dördlük ölçünün yanında altı sekizlik ölçü ile yazılmış parçalara da rastlanır. Hatta aynı parçanın içinde hem iki dördlük hem de altı sekizlik ölçü kalıbı kullanılabilir.

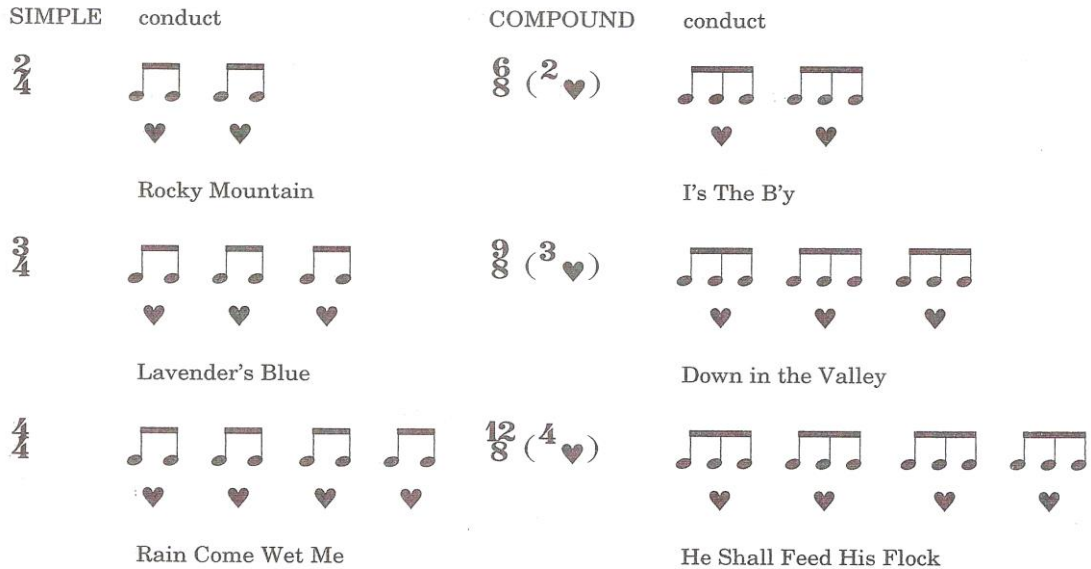


Şekil 2.33: Basit ve Bileşik ölçü

Kaynak: Choksy, 1998: 26.

Çocuklara zaman öğretilirken hareketlerden yararlanılır. İki dördlük gibi basit ölçüyle yazılmış parçalarda vuruşlar yürüme hareketiyle, altı sekizlik veya diğer bileşik ölçülerde ise vuruşlar sekme hareketiyle çocuğa yaptırılır. Bu şekilde birçok şarkı eşliğinde yürüyen ve seken çocuk, yeni şarkılarda ne hareketi yapacağını kendisi tahmin etmeye başlar.

Basit ve bileşik ölçülerde toplam kaç vuruş olduğu şemada örneklendiği gibi kalp işaretleri kullanılarak gösterilir:



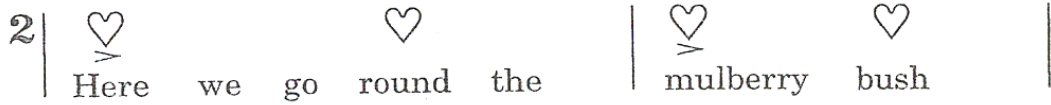
Şekil 2.34: Basit ve Bileşik ölçüde zaman şablonu

Kaynak: Choksy, 1998: 71.

### 2.3.2.6.8. Ölçü ve Ölçü Çizgisi

Tahtaya vuruşları kalp çizerek gösterirken, daha yüksek sesli vuruşlarda çocukların kalplerin altına > işareti çizmeleri istenir. Bu işaret matematikte kullanılan, çocukların da tanıdığı büyüktür işaretidir. Bu sayede normal aksanlı ve aksansız vuruşları çocuğun tanınması sağlanır.

Buradan, ölçü çizgilerine geçilir. Çocuğa müziğin okumasını kolaylaştırmak için müzisyenlerin her aksanlı vuruştan önce bir çizgi çizdiği ve bu çizgilerin arasında kalan kısımlara da “ölçü” denildiğini anlatılır.



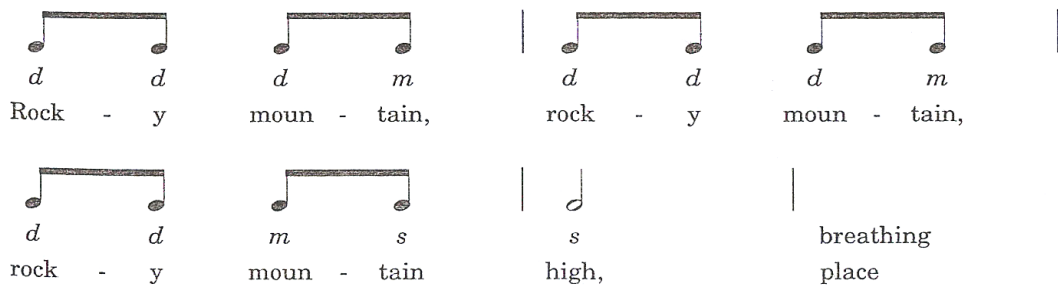
Şekil 2.35: İki zamanlı ölçü

Kaynak: Chosky, 1988: 42.

Bu noktada öğretmen çocuklara her ölçünün iki vuruştan oluştuğunu aktarır ve müziğin ikiler halinde ilerlediğini söyler. Bu yüzden de yukarıdaki örnekte olduğu gibi başa “2” rakamını yerleştirir (Chosky, 1998: 42).

### 2.3.2.6.9. Cümle

Müzik cümlesi, en kısa müzikal düşüncedir, genelde dört ila sekiz vuruş uzunluğundadır. Cümle bitişleri müzikte doğal nefes alma yerleridir:



Şekil 2.36: Cümle

Kaynak: Chosky, 1988: 27.

Cümle hissi örneklerle öğretilir. Öğretmenler yeni şarkıları cümleler halinde öğretmelidir, hiç bir zaman cümleyi bölecek şekilde dersi yarım bırakmamalıdır.

Cümleyi öğretmenin bir yolu, adım egzersizleri sırasında cümle değiştiğinde çocukların yönünü de değiştirmek olabilir.

Bir başka öğretim yöntemi de her cümle için çocuklara sağ elleriyle soldan sağa doğru bir yay çizdirmektir.



şekil 2.37: Cümle sembolü

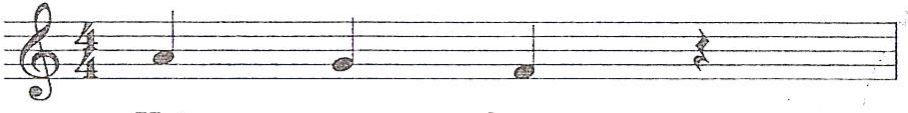
Kaynak: Chosky, 1988: 28.

Yay çizdirmenin bir avantajı da esasında cümlenin müzik sembolünü çocukların elleriyle havada göstermeleri olacaktır (Chosky, 1998: 27).

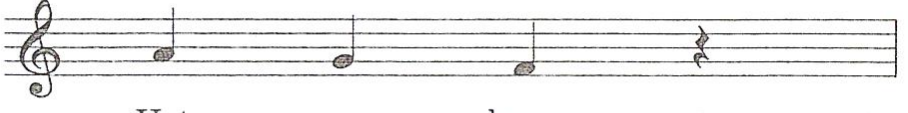
#### **2.3.2.6.10. Form**

Tek bir ses hiçbir zaman yalnız başına anlatım gücüne sahip değildir. Tıpkı bir harfin bir düşünceyi anlatmak için yeterli olmaması gibi. Harflerden oluşan heceler, sözcükler bile çoğu zaman bir düşünceyi anlatmaya yetmez. Düşünceyi tam olarak anlamamızı sağlayan cümledir. Cümleleri öğrenen çocuklar “*bu parçada kaç tane cümle var?*” sorusuna cevap vererek formun ilk öğesini öğrenmiş olur. Daha sonra, ikinci cümle ilk cümle ile aynı mı yoksa farklı mı sorusu sorulur. İlk seviyede “aynı” ve “farklı” dışında nitelendirmeler kullanılmaz ve bu egzersiz için cümleleri tamamen aynı veya tamamen farklı parçalar seçilir. (Chosky, 1988:28).




Same 

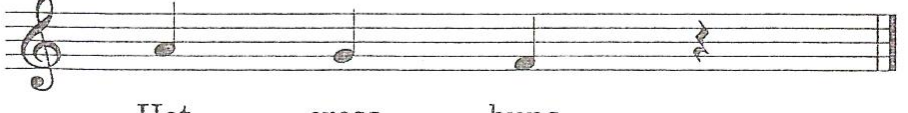
Hot cross buns

Same 

Hot cross buns

Different 

One a pen - ny, two a pen - ny

Same as  
1 & 2 

Hot cross buns

Şekil 2.38: Örnek form çalışması

Kaynak: Choksy, 1998: 28.

Öğretmek için yuvarlak ve kare sembolleri kullanılabilir ya da ilerideki örneklerdeki gibi harfler ile gösterilir:



Şekil 2.39: Form sembolleri

Kaynak: Chosky, 1988: 29.

Bu çalışmadan sonra çocuklar cümleleri tanır, aralarındaki benzerlik-farklılıkları ortaya çıkartabilirler. Bir sonraki aşamada soru-cevap cümlesi çocuklara öğretilir. Soru-Cevap cümlesi çeşitli oyunlarla öğretilir. Öğretmen ezginin ilk yarısını (soru cümlesini) çalar ve ikinci yarısını (cevap cümlesini) çocuklardan bulmasını ister. Bu çalışma ile yeni bir bilgi daha edinmelerinin yanında

yaratıcılıkları da geliştirir. Soru ve cevap cümleleri birbirinden farklı olduğundan (a,b) harfleriyle gösterilir.

**Dialogue**  
**Zwiesprache**

SORU

Allegretto, ♩ = 98



CEVAP

Şekil 2.40: "Dialogue" Soru cevap uygulaması

Kaynak: Bartók, 1940: 32.

Kodály yöntemi Macar halk şarkılarının karakter özelliklerini tam olarak yansıtmaya önem vermiştir. Macar halk ezgilerinde sıklıkla beş ses aşağıya transpoze (fifth-change) özelliği görülebilmektedir. Bu nedenle cümleler arasındaki fifth-change özelliği ilk cümlenin seslendirilmesinden sonra ezginin bir tam beşli aşağıdan söylenmesiyle gösterilir. Bu çalışma ile çocuklar transpozisyon tekniğini tanırlar (Yıldırım, 2009:75).

**Süslü Kız**

Macar Halk Ezgisi

18



Şekil 2.41: "Süslü Kız" Fifth change

Kaynak: Gezek ve Gezek, 2008: 70.

Fifth-change özelliği Macar müziği dışında Çeremiş ve Çuvaş halklarının yaşadıkları bölgelerde, İç Moğolistan'daki Dzoo-uda bölgesinde yaşayan Moğol ve Evenki boylarının halk müziklerinde, Anadolu halk müziğinde de görülmüştür (Sipos, 2009: 142).

Kır - mı - zı gül gon - ca - sı - nı bağ - lar - lar — des - te,  
Ben se - nin aş - kın - dan, a - man, ol - muş - um — has - ta.

Şekil 2. 42: “Kırmızı Gül” Fifth change

Kaynak: Sipos, 2009: 144.

Çocuklar benzeyen ve farklı cümleleri hissedebildikten sonra iki bölümlü şarkı formunu daha rahat kavrayabilirler. Artık (A-B) iki bölümlü şarkı formu öğretilir.

**A** Allegro *f* *B. Bartok*

**B** *Sempre f*

Şekil 2.43: Macar halk şarkısı örnek form

Çocuklara modülasyon öğretilebilir. Bu konuyu öğretmenin en kolay yolu ilk önce majörden-minöre veya majör tondan beşinci derecesine gerçekleştirilen modülasyonu öğretmektir.

Bu aşamada üç bölümlü şarkı formatına (A-B-A) geçilir. Üç bölümlü şarkı formu klasik eserler aracılığıyla da incelenebilir (Yıldırım, 2009:81).

A ||: B A :||  
a a' b a a'

Armes Waisenkind  
Schumann, Op. 68 Nr. 6

110 Langsam

*p*

Langsamer

Şekil 2.44: “Armes Waisenkind” Form

Kaynak: Cangal, 2010: 49.

Kimi zaman üç bölümlü parçaların her bölümü (A-B-C) birbirinden farklı olabilir.

Scherzo

112 (A) So rasch wie möglich Der erste Bach

The musical score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked 'pp' and 'So rasch wie möglich'. The second system is marked 'p'. The third system is marked 'cresc'. The fourth system is marked 'f' and 'breite'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Şekil 2.45: “Scherzo” Form

Kaynak: Cangal, 2010: 53.

En son aşamada uzun eserler incelenir, Büyük yapılar aşamalı olarak çocuklara öğretilir. İki ve üç bölmeli şarkı formu dışındaki Rondo formu, Sonatin formu, Sonat formundaki eserler incelenir. Daha önceki aşamalarda çocuk iki bölmeli şarkı formunu, üç bölmeli şarkı formunu, iyi anladıysa bundan sonraki aşamaları da rahatlıkla kavrayacaktır (Yıldırım, 2009:85).

### 2.3.2.6.11. Polifoni

Polifoni (Çokseslilik) sadece eğitim yolu ile kazanılan bir beceridir. Bu sebeple polifoni eğitimi çocuklara küçük yaşlardan itibaren, diğer müzikal becerilerle iç içe verilmelidir. Bu eğitim Kodály yönteminin temel aldığı gelişimsel yaklaşıma uygun olarak, çocuğun bilişsel gelişimini takip ederek kolaydan zora doğru yapılmalıdır. Polifoni eğitimi ile çocuk dinleme, takip etme, sorumluluk duygusu alma gibi kişisel beceriler kazanır.

Eğitime sabit vuruşlardan oluşan parçalarla başlanır. Çocuk bir yandan şarkıyı söylerken bir yandan da ayaklarıyla vuruşlar yaparak iki farklı odak noktasında dikkatini yoğunlaştırır.

MASAL Salih AYDOĞAN

Dağ lar ar dın da bir or man var mış Or da bü tün hay van lar mut lu ya şar mış

Şekil 2.46: “Masal” Polifoni

Sabit vuruşlu parçalarda başarı sağlandıktan sonra, sınıf iki gruba ayrılır ve karşılıklı şarkı söyleme egzersizi yapılır. Bu egzersizde bir grup şarkıyı söylerken diğer grup şarkıyı dinler ve sırası geldiğinde kendi partisini söyler. Karşılıklı şarkı söyleme egzersizleri çocukların ilgisini çeker ve farklılık yaratarak dersi faydalı kılar.

# Tren

Amerikan Halk Şarkısı  
Söz: Onur Erol

**1. GRUP**



İ s - tas - yo - na gel - di



Se - lām - la - di biz - le - ri

F



Ma - ki - nis - ti gör - dün - mü



Çuf çuf düt düt

**2. GRUP**



sa - bah gün do - ğar - ken



bir ka - ra ti - ren



dü - dü - ğü ça - lar - ken?



"Hoş - gel - din ti - ren"

Şekil 2.47: "Tren" Polifoni

Kaynak: Koçak ve Erol, 2011: 79

Çocuklara öğretilmek istenen şarkı iyice kavratıldıktan sonra el vuruşları eşliğinde söylenmeye başlanır. Bu sayede şarkı harekete de yansır. Daha sonraki aşamada şarkı söylemeye başlangıç enstrümanları (örneğin zil) katılır.

HORON Türkü



Sis da ğı nın ba şın da bo ra na bak bo ra na Bū tün ar ka da ş la rı is ti yo ruz ho ro na

Şekil 2.48: "Horon" Polifoni

VAR YOK Türkü



Ek mek bul dum ka tık yok Ka tık bul dum ek mek yok

ZİL ↓

Şekil 2.49: "Var Yok" Polifoni

Derslerde çocuklara basit halk şarkıları, çocuk şarkıları kanon şeklinde düzenlenerek öğretilir. Ritmik kanonlar da çocuklar tarafından oyun şeklinde algılanır ve ilgilerini çeker. Daha sonraki aşamalarda klasik eserlerden iki sesli veya üç sesli kanon örnekleri öğrenciye öğretilir. Öğrenci belli bir bilgi dağarcığına sahip olduktan sonra kanon ile akor oluşturma, akorların çözümü, kromatik seslerin öğretimi gibi teknik bilgi ve beceri gerektiren konularda çalışmalar yapılır. Pentatonik dizilerin öğretimi, major ve minör dizi ile kadansların pekiştirilmesi kanon yoluyla yapılır (Yıldırım, 1995, 38-54).

### **2.3.2.6.12. Armoni**

Armoni eğitimine daha önce öğretilen temel becerilerin kazandırılması ile giriş yapılmıştı. Öğrencilerin *so-mi, la* seslerini ve minör üçlü gibi basit aralıkları tanıyor olmaları ileriki aşamalarda onlara kolaylık sağlayacaktır. Çocuklar ilköğretim çağına geldiklerinde tam beşli aralık ile oktavı öğrenirler. Bundan sonraki aşamalarda her yeni diziyi, aralıkları derste işlenen parçalar aracılığıyla öğrenirler. Böylece klasik yaklaşıma göre öğrenmek yerine gelişim aşamaları içinde melodik parçalar aracılığıyla dersten keyif alarak öğrenmeleri sağlanmış olur. Öğretmen parçalar yoluyla çocuklara kazandırdığı her yeni bilgiyi kendisine not ederek kaydetmelidir. Kodály yönteminde armoni eğitimi basitten-karmaşığa doğru aşamalı şekilde ilerler. Seçilen halk müziği örnekleri ile dersler sürdürülür. Bu basit yaklaşımdan sonra çocuklar klasik eserlerdeki major-minör dizileri, aralıkları, rahatlıkla tanıyabilirler (Yıldırım, 1995: 55).



## OH! SUSANNA

$\text{♩} = 98$

1- { I - came from Al - a - bam - a with my  
It - rained all day the night I left, the  
ban - jo on my knee, I'm going to loui - si  
weath - er was so dry, The sun so hot I  
an - a, My Su - san - na for to see.  
froze my - self, Su - san - na don't you cry.

Şekil 2.50: Oh! Susanna

Kaynak: Aydoğan, 1998: 98.

Öğretmen tonik sesi öğretmek için çocukların bildiği bir şarkıyı söyler. Parçanın bir noktasında durarak tonik sesi çocukların vermesini ister. Çocuklar ilk başlarda zorluk çekseler dahi çalışmaya alıştıkça tonik sesi daha kolay bulabilirler.

Daha sonra çocukların bilmediği ve tanımadığı bir parça seslendirilirken bir yerde durup düşünerek tonik sesi bulmalarını ister. Seçilen örnek eser bir piyano parçası olabilir. Daha önce tanımadıkları parçada tonik sesini bulmaları bu konuyu iyice kavradıklarını gösterir.

### Çalışkan Terzi

Macar Halk Ezgisi

1 3 4 1

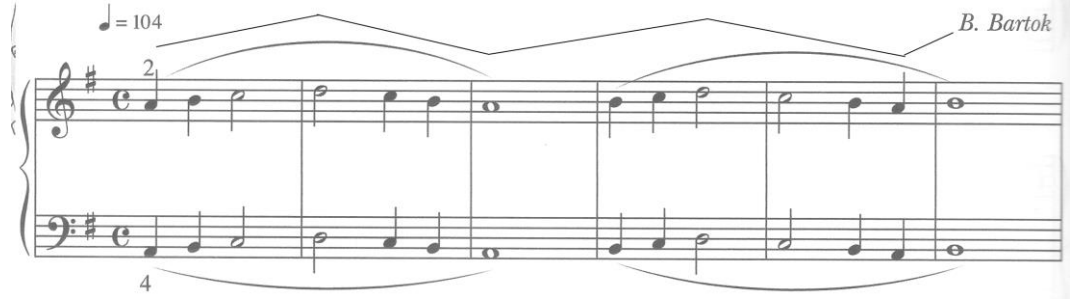
Şekil 2.51: "Çalışkan Terzi" Tonik ses

Kaynak: Gezek ve Gezek, 2008: 74.

Tonik sesin öğretiminden sonra dizinin temel sesleri çeken, altçeken çocuklara örnekler eşliğinde öğretilir. Sonraki aşamalarda üç sesli akorlar kanonlar

ile öğrencilere tanıtılarak öğretilir. Eksik ve artık akorlar yine uygun parçalar aracılığıyla kavratılır. Böylece üç sesli akorların tamamı çevrimleriyle birlikte öğretilir. 7'li akorlara geçildiğinde klasik eserler de seçilerek örnekler verilebilir.

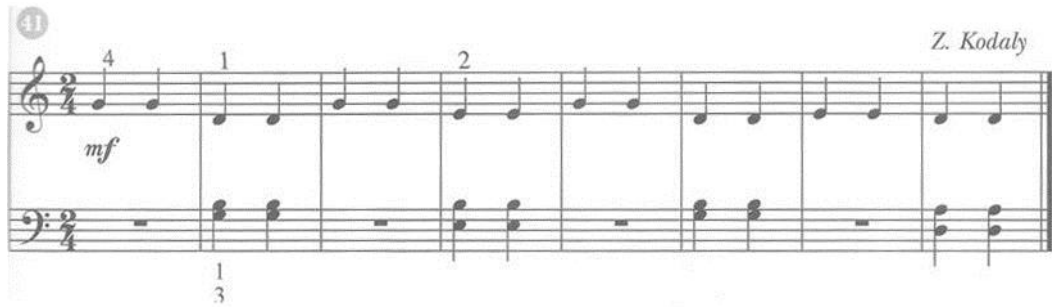
Öğretmen bas partisini tanıtmak için seçilen piyano parçası ile örnek verir. Bas partisinin hareket ve yönünü havada eliyle çizerek gösterir. Öğrenciden parçanın ritim kalıbını bulmasını ister. (Yıldırım, 1995: 56-65)



Şekil 2.52: Bartók bas partisı örneği

Kaynak: Gezek ve Gezek, 2008: 88.

Bas partisı örneğinde birden fazla ses olabilir:



Şekil 2.53: Kóaly bas partisı örneği

Kaynak: Gezek ve Gezek, 2008: 93.

### **3. SAYGUN VE BARTÓK REPERTUARI İLE KODÁLY UYGULAMALARI**

Bu bölümde Saygun ve Bartók müziği ile seçili örneklerdeki uygulamalar yer almıştır.

#### **3.1. Saygun ve Bartók Müziği**

İnsan doğduğu bölgenin kültür olanakları içinde kendini şekillendirir ve bir anlamda kültür ürünleriyle doğmak yerine kültüre doğar. Her kültüre ait ninniler, halk ezgileri, dini müzikler, düğün türküleri vardır. Konser salonlarından önce insanlar çeşitli yerel kutlamalarda, meydanlarda müzikle iç içedirler. Dinleyici ve müzik türü ne düzeyde olursa olsun melodi, ritim, armoni vazgeçilmez unsurlardır.

Avrupa’da Klasik Müzik dinleyicileri tarafından seçkin müzik eserleri günümüze kadar korunmuştur. Aynı şekilde halk ezgilerine gereken önem verilmiş ve dikkatle ele alınarak müzikaliteyle işlenmiştir. Halk müziği edebiyat ile iç içedir. Bunun en güzel örneklerinden biri edebiyatın Goethe’ye halk masallarından Faust’u hediye etmiş olmasıdır. Osmanlı’da Şeyhi’nin Harnamesi, Rusya’da Korsakov’un Şehrazat’ı masallardan türemiştir.

Viyana köylüsünün Straus’ta melodi, ritim, armoni dışında kendinden bulduğu ezgiler, kıpırtılar vardır. Saygun, Bartók gibi besteciler kendi kültürlerinden ezgileri çok seslilik normları içinde yaşatmışlardır (Ayan, 2011: 45-46).

##### **3.1.1. Béla Bartók’un Müziği**

Béla Bartók Macar piyanist, besteci, etnomüzikolog, eğitimci olmasıyla 20. yy’ın önemli isimleri arasında yer alır. İlk müzik eğitimi ile tanışıklığı annesi Paula Voit Bartók’tan piyano öğrenmesi ile olmuştur. Başarısı sayesinde Budapeşte Kraliyet Akademisine kabul edilmiş ve ilerleyen yıllarda Akademi’de piyano öğretmeni olarak çalışmıştır. Eğitim yıllarında Hans Koessler’dan kompozisyon, Istvan Thoman’dan piyano dersleri aldı. Brahms, Liszt, Wagner, Strauss’un etkisinde

kendini geliştirdi. Konser programlarında kendi eserlerinin yanı sıra Liszt'in eserlerinden örnekler verdi (Ayan, 2011: 17).

1903'de yayınladığı Dört Piyano Eseri ve 1904'de yayınladığı Piyano ve Orkestra İçin Rapsodi Brahms ve Liszt etkisinde, 19. yüzyıl romantik stilde yazılmış eserlerdir. Daha sonraki yıllarda halk müziğini keşfetmesi ve bestelerinde kullanması ile Orta Avrupa'nın geleneksel müzik etkilerinden uzaklaşmıştır (Tecimer Kasap, 2005).

İlk önemli eserleri arasında Mavi Sakal şatosu, Kosshut, Tahtadan Oyma Prens, Harikulade Manderen, İkinici Suit, Birinci Kuartet, İki Hayal eserleri yer alır. Bu eserlerinin aldığı sert eleştirilerden sonra Bartk bir süre besteciliğe ara verir, piyanistliğe yönelir. Daha sonra Orman Prensi adlı Bale ile İkinici Kuartet'i besteler. Bu bestelerindeki serbest polifoni, eski kontrpuan tekniklerine uymayan melodi çizgisi onu yeniliklere götürerek bugünkü nn etkiler. Devamında besteci ve müzikolog olarak şu eserleri göze çarpar: Danslar Suiti, İki Tel Kuarteti, On dört Bagatel, On dört Ninni, Allegro Barbaro, Macar ve Romen Türkülerinde transkripsiyonlar (Ayan, 2011: 17).

Bartk müziğinin genel karakteristikler şu şekilde sıralanabilir: Fonksiyonel ton, Halk şarkıalarında kullanılan modlar, Simetrik ses kombinasyonları, Atonal kromatizm (Tecimer Kasap, 2005).

Bartk, halk ezgilerinin çok seslilikte kullanılması yolundaki en önemli araştırmacı, derlemeci, folklorist ve mzikologlardandır. Bartk'un doğduğu Macaristan-Romanya- Ukrayna sınırlarına yakın Nagyszentmiklos bölgesi Doğu-Batı kültürlerinin buluştuğu, etnik zenginlikleri ile tanınır. Bartk'un halk müziğine olan yoğun ilgisi bu bölgede yetişmiş olmasından kaynaklanmış olabilir. Bartk Transilvanya'da tatildeyken kaldığı evde etkilendiği olayı şöyle anlatmıştır:

“1905 yılındaydı. Apartmanımı temizlemeye gelen kızın söylediği türkü dikkatimi çekti. Bu benzerini hiç duymadığım, alışılmamış, yabancı bir ezgiydi. Kızın haberi yoktu bu türkünün kime ait olduğundan, sadece annesinden duymuştu onu, doğduğu bölgede daha böyle yüzlerce türkü söyleniyordu. Yepyeni bir evrenin habercisiydi bu sözler ve ben bu evrenin içine girmeliydim. İçe hizmeti kızın doğduğu köyden başladım. Sonra tüm Macaristan'ı gezdim, halk müziğini derleyip incelemeye koyuldum. Çalışmalarım ilerledikçe ülkede hiç bir bestecinin tek bir notasından bile haberdar olmadığı bir oyun ve trk hazinesine daldığımı anlıyordum.” (Ayan, 2011: 49).

Bartók Macar ve Türk kültürünü, tarihlerinin ortak taraflarını Macar ve Türk düşünürü gibi araştırarak öncü bir yaklaşımda bulunmuştur. Bartók'un Türkiye'de inceleme yapma düşüncesinin ortaya çıkışı Asai ve Şimal Türklerine ait olduğu düşünülen Çeremiş halk ezgilerinin Pentatonik Macar ezgileriyle benzerliğini görmüş olmasından dolayıdır. Bununla ilgili olarak şu sözleri söylemiştir.

“Pentatonik üslubun Asyalı Türki halklara dayandığına inanıyorduk. Çeremiş şarkılarının çeşitlemeleri olan Macar şarkılarının yanı sıra Kazan civarında kuzey Türklerinden türeyen ezgilerde bulduk. Daha sonra Volga boylarında yaşayan halklar arasında Fin-Ugor benzerlikleri aradım ve yönümü Türkiye'ye çevirdim.” (Sipos, 2009: 17).

Bir çalışmada, Bartók'un müziğinde kavramların, yapıların, malzemenin en uygun şekilde bir araya geldiği, Macar kırsalının folklorik müziği ile Batı ve Orta Avrupa müzik sanatının sınırı olduğu, Bartók'un eserlerinin bu iki kaynağı sentezlediğini belirtir. Erno Landvai konuyu şöyle açıklar: “Onun kromatik sistemi kökenini Doğu halk müziği ve pentatonik yapıdan alır. Akustik sistemde Batı'nın armonik düşüncesi altındadır. Bartók kendisinden önce kimsenin erişmediği bir şeye erişti: Doğu ile Batı arasındaki el sıkışması: Şark ve Garb müziklerinin sentezi”

Doğu ve Batı kültürlerinin el sıkışmasına Descartes'in analitik geometrisini örnek verebiliriz. Descartes'de Batı'nın geometrisiyle Doğu'nun cebirini birleştirmiştir (Ayan, 2011: 50).

Bartók'un solo piyano eserlerinde genellikle otantik halk şarkıları ve dansları kullanılmıştır. Bartók'un pedagojik çalışmaları piyano repertuarını zenginleştirmiştir. Piyano için yazdığı eğitimsel eserler daha çok başlangıç ve orta düzeydeki piyano öğrencilerini hedeflemiştir. Eserleri Boosey&Hawkes tarafından yayınlanmıştır. Bartók'un piyano müziği üç ana döneme ayrılır: Erken dönem (1907-1917): Halk müziği materyallerinin kullanıldığı dönem, Orta dönem (1918-1937): Bartók'un ritmik olarak patlama ve dissonans dönemi, Geç dönem (1936-1945): Bartók'un maneviyata dönüş ve en olgun dönemi.

Bartók'un piyano müziği pek çok yönden önem taşımaktadır. Solo piyano eserlerinin hemen hemen yarısında otantik halk şarkıları ve dansları kullanılmıştır. Piyano için bestelediği küçük eserlerinde kullandığı halk dansları ritimleri Bartók'a ulusal besteci denmesini sağlamıştır. Özellikle tonal ve atonal elementlerle kendine özgü besteleme stili ve kullandığı klasik formlar derin anlamlar içerir. Bartók'un besteleri piyanonun teknik olarak gelişimini artırmış ve pek çok 20. yüzyıl bestecisi

gibi piyanoyu bir vurmali çalgı kullanımını ve pedagojik çalışmaları piyano repertuarını inanılmaz bir şekilde zenginleştirmiştir. Bartók halk müziğindeki formların çocuklara uygun olduğunu fark etmiş ve bu formları eğitim müziği niteliğindeki eserlerinde kullanmıştır. Bu özellikler piyano için yazdığı Çocuklar İçin ve Keman Düellosu'nda görülür. On Kolay Parça ile basit müzikleri modern stilde sundu. Bartók halk müziğini eserlerinde kullanmakla hem çocuklara müzikal bir miras bırakmayı, hem de Klasik Müzik ile modern müzik arasında bir köprü oluşturmayı hedefledi (Tecimer Kasap, 2005).

### **3.1.2. Adnan Saygun'un Müziği**

Adnan Saygun kompozitör, etnomüzikolog ve aynı zamanda düşünür olan bir müzik adamıdır. Onun hayata bakışı; yaşam, sanat, insan kavramları ele alındığında daha iyi anlaşılabilir.

Saygun'un ilk müzik eğitimi Batı Müziği ve Türk Müziği konusunda deneyimleri olan İsmail Zühtü Kuşçuoğlu'ndan solfej dersleri almasıyla gerçekleşti. Rosati ve Macar Teyfik Bey ile piyano, Saadettin Arel ile armoni çalıştı. 1925 yılında başlatılan müzik reformları çerçevesinde seçilerek Avrupa'ya gönderildi. Paris'te Schola Cantorum'da Vincent D'indy ve Paul La Flemden ile kontrpuan, Eugene Borrel ile armoni ve kontrpuan, Eduard Souberbielle ile org müziği üzerine çalıştı. Büyük Fransız Kolonileri Sergisi çerçevesinde düzenlenen beste yarışmasında ödül kazandığı Op:1 Divertimento adlı eseri 1931 yılında Paris ve Varşova'da senfonik orkestralar tarafından seslendirildi. Eugene Borrel Saygun'un Divertimentosu için "Bu eserde senin memleketinin havası var" demiştir (Kolçak, 2005: 13,23).

Saygun Paris'te 20. Yüzyıl eserlerinin bazı seslendirmelerine katılmıştır. Varese'nin Integrales'i, Sergei Prokofiev'in iki piyano konçertosu, Honneger'in konçertino ve Movement Symphonique'si ve Ravel'in Bolerosu gibi. Saygun'u Paris'te etkileyen diğer bir etkinlik dizisi Wagner operalarının sahnelenmesidir. Türk bestecilerinin opera alanındaki ilk ürünü olan Op:9 Özsoy'dan bestecinin kendi zirvesi olarak kabul edilen Op:65 Gilgameş epik dramına kadar Saygun'un opera dilinde Wagner'in izleri açıkça görülmektedir. İlk Türk operaları arasında yer alan Saygun'un Özsoy ve Taşbebek operalarının tarihi değeri büyüktür. Saygun'un etnomüzikoloji sahasında yaptığı çalışmalar çağdaş ve evrensel Türk Müziğinin

oluşmasına ve gelişmesine öncülük etmiştir. Saygun Türk, İran ve Yunan müziklerini incelemiş, Anadolu halk müziğinin Ural, Fin ve Macar müziklerinin pentatonik yapılarını araştırmıştır. Eserlerinde halk masalları, destanlar, mistik ilahilerden ilham almıştır (Yaraman, 2004: 31).

Saygun; Platon, Aristoteles, Pascal, Montaigne gibi filozofların eserlerini okuyarak kendini felsefe alanında geliştirmiştir. Duyguyu düşünceden, sanatı felsefeden ayırmadığı için Descartes ile başlayan modern felsefeye değil, Rönesans felsefesine daha yakındır. Saygun'un felsefesinde gelenek kavramı merkezi bir rol oynar. Saygun bu konuyla ilgili olarak "Zamanın içinde kuşaktan kuşağa geçiş, aktarılış, geleneğin hayat sebebidir" demiştir. Ancak gelenek kavramını gelişim ve evrim kavramlarıyla birlikte düşünür.

Adnan Saygun'un eserlerinde armonik ve melodik yapıyı modlar oluşturur. Bunlar çeşitli makamlar, Türk modları, Doğu ve Batı modları gibi geniş bir yelpazede yer alan yapı taşlarıdır. Saygun makamları eserlerinde kullanırken komalı sesleri tampere sisteme adapte etmiştir. Modal ve makamsal düzenleriyle, melodik ve ritmik zenginlikleriyle kültürel bir hazine olarak gördüğü tek sesli müzik geleneğimizi Batı Müziği normları çerçevesinde ele alır. Bu şekilde Doğu ile Batı'nın kaynaşmasından evrensel bir değer yaratılır. Saygun'un eserlerinden buna verilecek en güzel örneklerden biri Op.27 Yaylı Çalgılar Kuarteti'nin ikinci bölümüdür. Burada besteci tek sesli bir Mevlevi ilahisini almış; onun ruhu ve özünden yepyeni ve özgün bir polifoni çıkartmıştır.

Saygun'a göre atonal, diyatonik, kromatik, modal ve makamsal sistemler yalnızca bir araç, müziğin içindeki bir kalıptır. Her kompozitör bunları istediği biçimde işlemekte özgürdür. Önemli olan bu yoğurma işleminde kompozitörün özgün ve yaratıcı kişisel biçimini bulmasıdır.

Saygun yaşamının bir döneminde eserlerinin yeteri kadar değerlendirilememesi yüzünden karamsarlığa düşmüştür. Bu bağlamda şu sözleri söylemiştir. "Benim için sanat adamı hiç bir maddi endişeye hayatında yer vermeyen ve başkaları tarafından gelecek övgülü sözler ile kendini bataklık içinde boğulmaya bırakmayan, daima ve gücü yettikçe iyiyi, güzeli, gerçeği arayan, ona ulaşmaya çalışarak insan olmanın faziletini duymaya ve duyurmaya ömrünü veren kişidir. Ben bütün hayatımda bu yolda yürüdüm. Bu söylediğim ideale doğru bir iki eser verebildiysem ne güzel"

Bestecinin yapıtları üç evre içinde incelenebilir. İlk evre Op.1 Divertimento'dan Op.26 Yunus Emre Oratoryosuna kadar, ikinci evre Oratoryo'dan Op.35 2. Yaylı Çalgılar Kuartetine, üçüncü evre Kuartetten son yapıtı olan Op.78 Piyano Sonatı'na kadar uzanır.

Saygun kariyerinin ilk yıllarında oda müziği parçaları, piyano parçaları ve ilk Türk balesi olan Op.17 Bir Orman Masalı'nı yazmıştır. Ancak etkinliklerinin ağırlık noktası vokal müziktir. Halkevlerinin kurulduğu yıllarda halkın beğenisini kazanmak, müzik beğenilerini yukarıya çekmek için acapella ve eşlikli koro için halk türkülerini çok sesli hale getirir. Birinci dönemde ortaya çıkan en önemli yapıtlarından biri Yunus Emre Oratoryosu'dur. Yunus Emre Oratoryosunun özünü oluşturan mistik atmosfer üç perdelik Op.28 Kerem Operası'na da yansımıştır. Op.27 Yaylı Çalgılar kuartetinin özellikle Adagio bölümünde aynı eğilim ve duygular yoğun biçimde vardır. Kuartet modal dokular üzerine kuruludur, ancak tonal merkezlerden bitiş akorlarında görüldüğü gibi vazgeçilmez. Saygun bu yapıtında minör ikilinin kaynak rolü oynadığını söyler.

Oda müziği için yazılmış olan Op.29 1. Senfoni ile Op.27 1. Kuartette sonat, lied, minuetto, rondo gibi klasik formlara bağlı kalmıştır. Saygun'un yaratıcılığindeki özgünlük dördüncü bölümlerdeki aksak ritimlerin incelikli kullanışları ile ortaya çıkar.

Saygun'un müziğinde savaş ve barışın, disonans ve konsonansın düğümlenme ve çözülmenin, varyasyon ve developmanın (çeşitleme ve gelişim) yer aldığı tematik bağlantılar vardır. Saygun'un üçüncü dönem yapıtlarında varyasyon ve developman tekniği karışık hale bürünecek, işlenen tema ve motifler uğradıkları değişimle tanınması zor konuma gelecek, polifonik doku ve kontrapuantik ilişkiler yoğunlaşacak, disonans tınılar dramatik gerilimlere ayak uyduracaktır. Op.39 3. Senfoni, Op.53 4. Senfoni, Op.70 5. Senfoni sürekli developman'ın egemenliği ile sonuçlanır.

Üçüncü dönem yapıtlarının karakteristiği eski Yunan Modlarına özgü tetrakordal sistemlerin halk müziğimizin modal ve divan müziğinin makamlarıyla birleşmesinden, bunlara pentatonizm ve kromatizm'in eklenmesinden kaynaklanan geniş bir perspektife uzanır. Bu özelliklere en çok orkestra eserlerinde rastlanır. Saygun'un yaratıcılığı 1958'den sonra en çok orkestra, oda müziği, piyano için yazdığı aksak tartılar üzerine kurulan eserlere odaklanmıştır.

(Yıldız, 2007: 90-118)



### 3.1.3. Saygun, Bartók ve Kodály

Saygun ve Bartók 20. Yüzyılda yaşamış ve müzik yaşamlarında dönemin çağdaş bestecilerinden etkilenmişlerdir. Ancak onları bir arada düşünmemizi sağlayan yalnızca yaşadıkları dönem değildir. Her ikisinin de eğitim yıllarında çeşitli maddi sıkıntılar çekmeleri, hayatlarının bazı dönemlerinde ümitsizliğe kapılarak çalışmalarına ara vermeleri, müzik hayatlarında üstün performans göstererek dönemin önemli müzik merkezlerinde eğitim almaları, gittikleri yerlerde farklı bakış açıları kazanarak hayat görüşlerini zenginleştirmeleri yatmaktadır. Her iki müzisyen de besteci, araştırmacı ve eğitmen kimlikleri ile çok yönlü müzisyenler olarak tanınmaktadır.

Béla Bartók ile Adnan Saygun'un gerçek anlamda tanışmaları Türkiye'deki derleme gezileri esnasında olmuştur. Bartók, Türk hükümetinin davetlisi olarak İstanbul'a çağırılmıştır. Saygun ile birlikte Ankara'ya, ardından derleme çalışmaları için Adana, Tarsus, Mersin ve Osmaniye'ye gitmişlerdir. Béla Bartók ile Adnan Saygun'un derleme gezileri sırasında topladıkları yerel çalgılar bugün Mersin'deki müzede bulunmaktadır. Béla Bartók'un "Türkiye'deki Folk Müzik Araştırmaları" adlı kitabında çeşitli derlemeler ve Türkiye'de yaptığı araştırmalar yer almaktadır. Bartók, Türk halk ezgilerinin kaynağı olan pentatonik asıllı dizilerden, Dor ve Frig modlarından bahsederek Saygun ile birlikte Türk halk ve sanat müziklerinin dizisel yakınlıklarını kabul etmişlerdir. Adnan Saygun da pentatonik diziyi Türk ve Macar müziklerinin kökeni olarak tanıma konusunda Bartók ile hemfikir olmuştur. Ancak pentatonik dizi dışında kalan makamları da tanıyarak eserlerinde kullanmıştır. Saygun'un keman ve piyano için yazdığı "Demet Suiti'nin" dördüncü bölümünde bulunan bir dizi, Bartók ile yaptığı derleme gezisinden sonra yazdığı kitaptaki örnek pentatonik dizi ile aynıdır.

Bartók ile Kodály arasında da benzer bir yakınlık oluşmuş ve dostlukları uzun yıllar devam etmiştir. İlk kez Kodály'ın Macar türkülerinin dörtlükler yapısı konulu tezi ile yakınlaşmışlardır. Onların işbirliği türkü toplamak için yaptıkları ortak çalışmalarla sınırlı kalmamıştır. Kodály ve Bartók'un ilk ortak projeleri "Macar Türküleri" 1906 yılında yayımlanmıştır. Daha sonra Kodály, Bartók ve diğerleri Yeni Macar Müzik Derneğini kurmuşlardır. 1913'te yeni bir evrensel türkü koleksiyonu için çalışmalar yapmışlardır. Kodály'ın edebiyat dergisi Nyugat ve liberal gazete Pesti Naplo'da müzik eleştirmeni olarak yazdığı yazılar ilgi

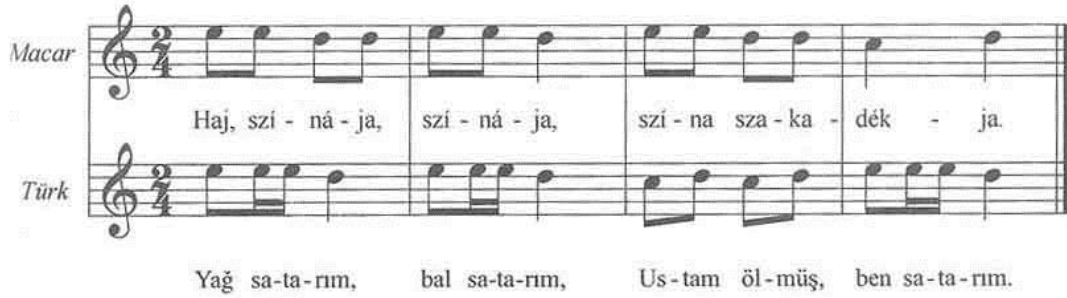
toplamıştır. Bu yazılar arasında Bartók müziğinin analizleri de yer almıştır. 1919 yılında Müzik Akademisinde Bartók ile birlikte çalışmalarda bulunmuştur. (Eösze, Houlahan ve Tacka, 2001)

Adnan Saygun ve Béla Bartók yaşamlarında kültürel miras olarak gördükleri halk müziğine sahip çıkmak için uğraş vermişlerdir. Sadece kendi ulus müziklerini değil farklı ulusların müziklerini incelemişler ve aradaki benzerlikleri araştırmışlardır. Saygun ile Bartók arasındaki en büyük yakınlık belki de Kodály'ın değimiyle kültürel mirasın bekçileri ve koruyucuları olmalarıdır. Kodály'ın hayat felsefesi ve yönteminin özü olan kültürel mirasa sahip olma her iki bestecinin hayat görüşünde yer almaktadır. Kodály, Bartók ve Saygun üçlüsüne baktığımız zaman aralarındaki benzer bakış açıları, ortak idealler net şekilde görülmektedir.

### 3.2. Seçme Örnekler Üzerinden Kodály Yöntemi Uygulamaları

Kodály'ın çocuklar için müzik repertuarı seçimi sıralaması ilk önce içinde bulunduğu ulusa dair halk müziğinin öğretilmesi, daha sonra ileriye açılarak yakın kültür ürünlerinden oluşan repertuarı öğrenmesi ve en son aşamada uzak eserleri ve klasik repertuarı tanınmasından geçmektedir.

Macar çocuk şarkıları da Anadolu çocuk şarkıları da kolay anlaşılabilir, akılda kalıcı ve basit yapılıdır.



Macar

Haj, szí - ná - ja, szí - ná - ja, szí - na sza - ka - dék - ja.

Türk

Yağ sa-ta-rım, bal sa-ta-rım, Us - tam öl - müş, ben sa-ta-rım.

Şekil 3.1: Macar-Türk çocuk şarkısı karşılaştırması

Kaynak: Sipos, 2009: 61.

Bu nedenlerle Kodály yöntemini başlangıç seviyesinde piyano eğitimi alan çocuklara uygulamak için Adnan Saygun ve Béla Bartók'un eserlerinden oluşan örnek bir piyano repertuarı seçilmiştir. Araştırmada başlangıç aşamasında kullanılacak metodlar arasında gösterilebilecek olan Adnan Saygun'un "İnci'nin Kitabı" albümünden "Ninni" ve "Kocaman Bebek" isimli parçalar ile "Béla Bartók

For Children Piano Solo” kitaptan “Folk Dance” ve “Children’s Game” örnek parça olarak incelenmiştir.

### 3.2.1. Örnek Halk Müziği Uygulaması – “Ay Akşamdan Işığdır”

♩ = 96

A yak\_ şam dan ı şığ dır  
Kom şu\_ kı zın\_ zap tey le

yay\_ la lar yay la lar yay\_ la lar yay\_ la lar

Yü küm\_ şim şir\_ ka şığ\_ dır

di lo\_ di lo\_ yay\_ la lar (2 kez)

Şekil 3.2: Ay Akşamdan Işığdır

Kaynak: Sun, 2004: 30

#### 3.2.1.1. Tonik Sol-fa Çalışması

**Öneri:** Ay Akşamdan Işığdır isimli parça minör karakterli olup re eksenli minör karakterli yazılmıştır. Kodály yöntemine göre minör karakterde parçayı öğrencinin ilk aşamadan itibaren bilmesi gereken ve alışık olduğu la eksenine uyarlayarak okuyalım.



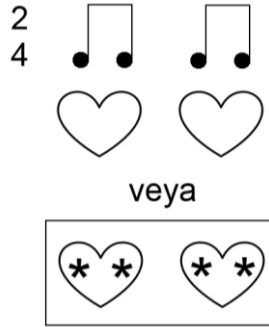
Şekil 3.3: “Ay Akşamdan Işığdır” Tonik Sol-fa

**Sonuç:** Öğrenci parçayı aralık bilgisini de kullanarak aşına olduğu la ekseninden okur ve daha hızlı biçimde deşifre edebilir.

### 3.2.1.2. Ölçü Yapısı

Parçanın solfej okumasını yapmadan ve sözleriyle seslendirmeden önce yapısını tanıyalım.

**Öneri:** Öğrenciye her ölçüde kaç vuruş olduğu sorulur. Öğrenci parçanın ölçü sayısını yazar, kalp şekillerini kullanarak 2 vuruşu gösterir.

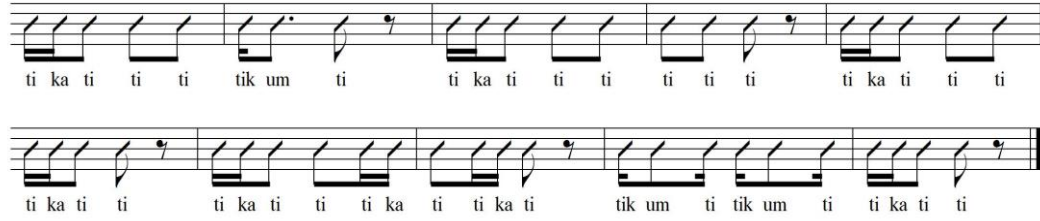


Şekil 3.4: “Ay Akşamdan Işığdır” Ölçü

**Sonuç:** Böylece öğrenci parçanın ölçü yapısını görsel olarak algılar. Öğrenci parçanın ölçü yapısını içselleştirmeden solfej okumasını ve seslendirmesini yapmamalı.

### 3.2.1.3. Ritim Süresi Heceleri

**Öneri:** Öğrenciden Kodály yöntemine ait ritim süresi hecelerini kullanarak parçanın ritim okumasını yapması beklenir.

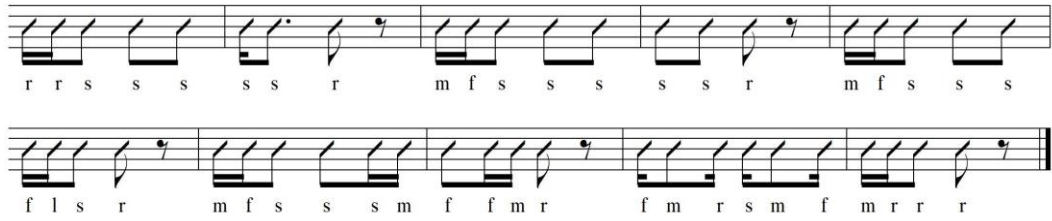


Şekil 3.5: “Ay Akşamdan Işığdır” Ritim süresi heceleri

**Sonuç:** Ölçü yapısının öğrenilmesinin ardından ritim süresi heceleri çalışması uygulanır. Böylece öğrenci parçanın ritim kalıbını en iyi şekilde öğrenir.

### 3.2.1.4. Müzikal Kısa Yazım

**Öneri:** Parçayı deşifre eden öğrenciden notaları müzikal yazım yöntemine göre yazması istenir.



Şekil 3.6: “Ay Akşamdan Işığdır” Müzikal kısa yazım

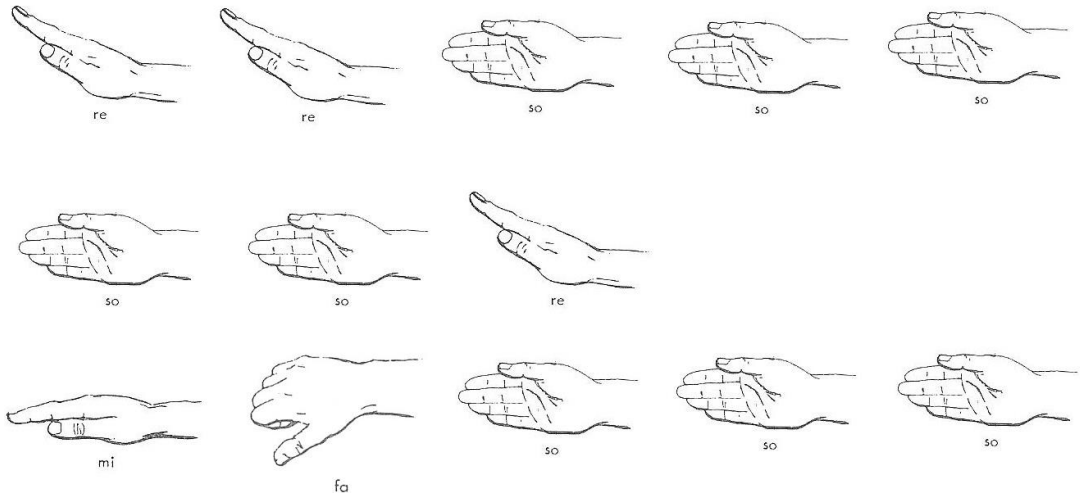
**Sonuç:** Böylece öğrencinin notaları doğru okuyup okuyamadığının kontrolü yapılır. Müzikal kısa yazım yöntemi nota partisi bile olmadan şifreleme yöntemi ile hızlıca deşifre yapabilme olanağı sağlar.

### 3.2.1.5. Pentatonik El İşaretleri

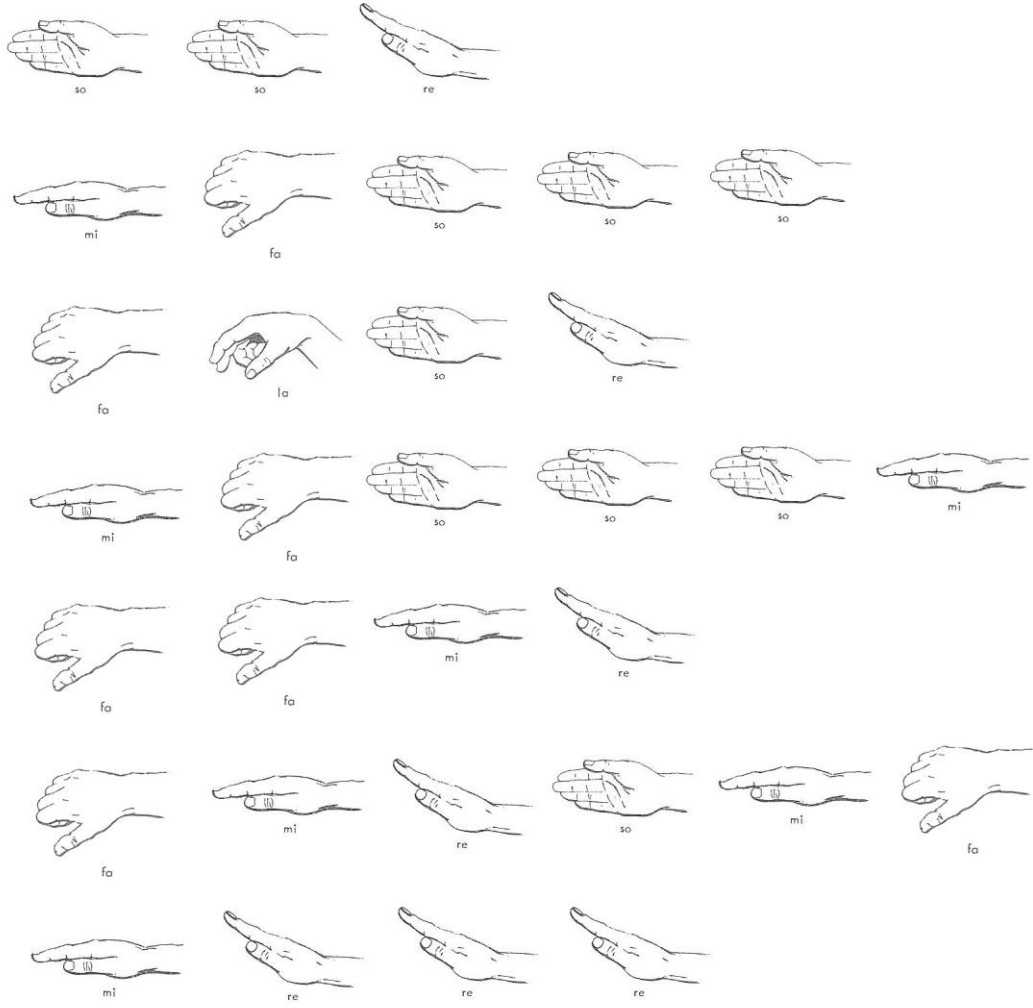
**Öneri:** Öğrenci öğretmenin yönetimi eşliğinde parçanın okumasını yapar.

$\bullet = 96$

A yak şam dan ı şığ dır  
Kom şu kı zın zap tey le  
yay la lar yay la lar yay la lar yay la lar  
Yü küm şim şir ka şığ dır  
di lo di lo yay la lar (2 kez)



Şekil 3.7: “Ay Akşamdan Işığdır” El işaretleri



Şekil 3.7 (devam): “Ay Akşamdan Işığdır” El işaretleri

**Sonuç:** Öğrenci öğretmenin gösterdiği pentatonik el işaretlerini gördüğünde tanır. Nota partisine dahi ihtiyaç duyulmadan öğretmenin yönetimindeki öğrenciler birlik ve düzen içinde parçayı seslendirirler.

### 3.2.1.6. Aralıklar

**Öneri:** Parçanın üzerinde aralık çalışması yapılır. Öğrenciden seçilen bölüm üzerinde aralıkları bularak işaretlemesi istenir.

The image shows a musical score for the song "Ay Akşamdan Işığdır" in 2/4 time. The score is written on a single treble clef staff. The melody consists of eighth and quarter notes. Brackets above the notes indicate intervals: T4 (Tetra chord), m2 (minor second), M2 (Major second), m3 (minor third), and M3 (Major third). The lyrics "di lo di lo yay la lar (2 kez)" are written below the staff.

Şekil 3.8: "Ay Akşamdan Işığdır" Aralıklar

**Sonuç:** Kodály yöntemine göre eğitimin başlarında öğrencinin M2,m3,T4'yü tanıması sağlanmalı. Ay Akşamdan Işığdır parçasının ana teması M2,m3 ve T4 aralıklarının yanı sıra m2'li ve M3'lü aralıklardan oluşmakta.

### 3.2.1.7. Grup Uygulaması

**Öneri:** Ay Akşamdan Işığdır parçasında yapılan Kodály uygulamaları sonucunda öğrenciler parçaya aşinalık kazanırlar. Bu aşamadan sonra sınıfı seslerin kalınlık- inceliklerine ya da kız-erkek öğrenciler olarak ikiye ayırarak grup çalışması yaptırılabilir. Böylece her iki gruptan sırası gelen parçayı seslendirir.



1. GRUP

2. GRUP

♩ = 96

A yak— şam dan i şığ dır  
Kom şu— kı zın— zap tay le

yay— la lar yay— la lar yay— la lar yay la lar

Yü küm— şim şir— ka şığ— dır

di lo— di lo— yay— la lar (2 kez)

Şekil 3.9: “Ay Akşamdan Işığdır” Grup uygulaması

**Sonuç:** Grup uygulaması ile öğrenciler kendi partisini takip etmeyi öğrenirler ve dikkatlerini bu yönde kullanırlar, soru-cevap şeklindeki cümleleri tanıyarak daha sonra öğrenecekleri parçalarda bu yapıları tanıyabilirler. Tüm sınıfın ilgisini ve dikkatini kontrol altında tutmak için iyi bir yöntem olabilir.

### 3.2.2. Örnek Halk Müziği Uygulaması – “Daldalan”

♩ = 120

Dal— da lan dal— da lan

dal— dan a— şa— ğı

saç— la rın dö— kü lür—

bel— den a— şa— ğı şa— ğı

Şekil 3.10: Daldalan

Kaynak: Sun, 2004: 75

### 3.2.2.1. Tonik Sol-fa Çalışması

**Öneri:** Daldalan isimli parça minör karakterli olup re ekseninde yazılmıştır. Kodály yöntemine göre minör karakterde parçayı öğrencinin ilk aşamadan itibaren bilmesi gereken ve alışık olduğu la eksenine uyarlayarak okuyalım.

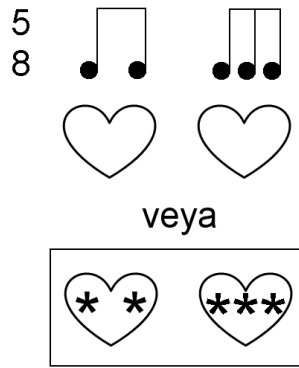


Şekil 3.11: “Daldalan” Tonik Sol-fa

**Sonuç:** Öğrenci parçayı aralık bilgisini de kullanarak aşına olduğu la minör ekseninden parçayı okur, parçayı daha hızlı biçimde deşifre edebilir.

### 3.2.2.2. Ölçü Yapısı

**Öneri:** Öğrenciye her ölçüde kaç vuruş olduğu sorulur. Öğrenci parçanın ölçü sayısını yazar, kalp şekillerini kullanarak 2 vuruşu gösterir.

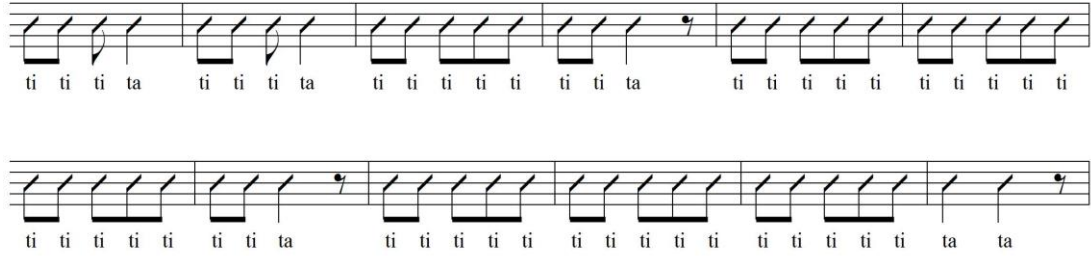


Şekil 3.12: “Daldalan” Ölçü

**Sonuç:** Böylece öğrenci parçanın ölçü yapısını görsel olarak algılar. Öğrenci parçanın ölçü yapısını içselleştirmeden solfej okumasını ve sözleriyle seslendirmesini yapmamalı.

### 3.2.2.3. Ritim Süresi Heceleri

**Öneri:** Öğrenciden Kodály yöntemine ait ritim süresi hecelerini kullanarak parçanın ritim okumasını yapması beklenir.

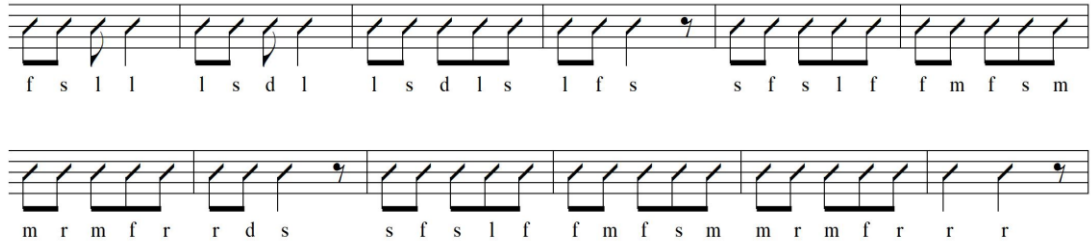


Şekil 3.13: “Daldalan” Ritim süresi heceleri

**Sonuç:** Ölçü yapısının öğrenilmesinin ardından ritim süresi heceleri çalışması uygulanır. Böylece öğrenci parçanın ritim kalıbını en iyi şekilde öğrenir.

### 3.2.2.4. Müzikal Kısa Yazım

**Öneri:** Parçayı deşifre eden öğrenciden notaları müzikal yazım yöntemine göre yazması istenir.



Şekil 3.14: “Daldalan” Müzikal kısa yazım

**Sonuç:** Böylece öğrencinin notaları doğru okuyup okuyamadığının kontrolü yapılır. Müzikal kısa yazım yöntemi nota partisi bile olmadan şifreleme yöntemi ile hızlıca deşifre yapabilme olanağı sağlar.

### 3.2.2.5. Pentatonik El İşaretleri

**Öneri:** Öğrenci öğretmenin yönetimi eşliğinde parçanın okumasını yapar.

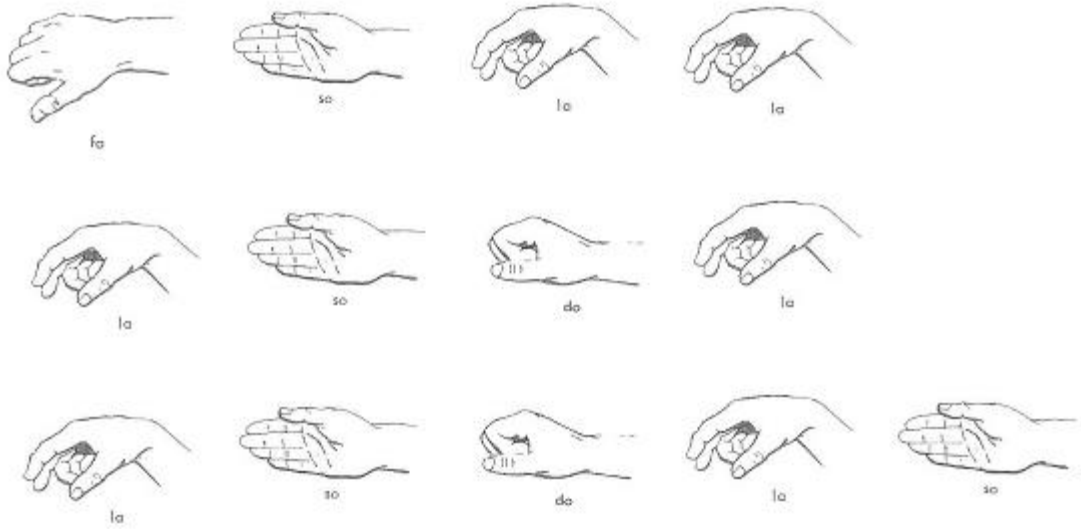
♩ = 120

Dal da lan dal da lan

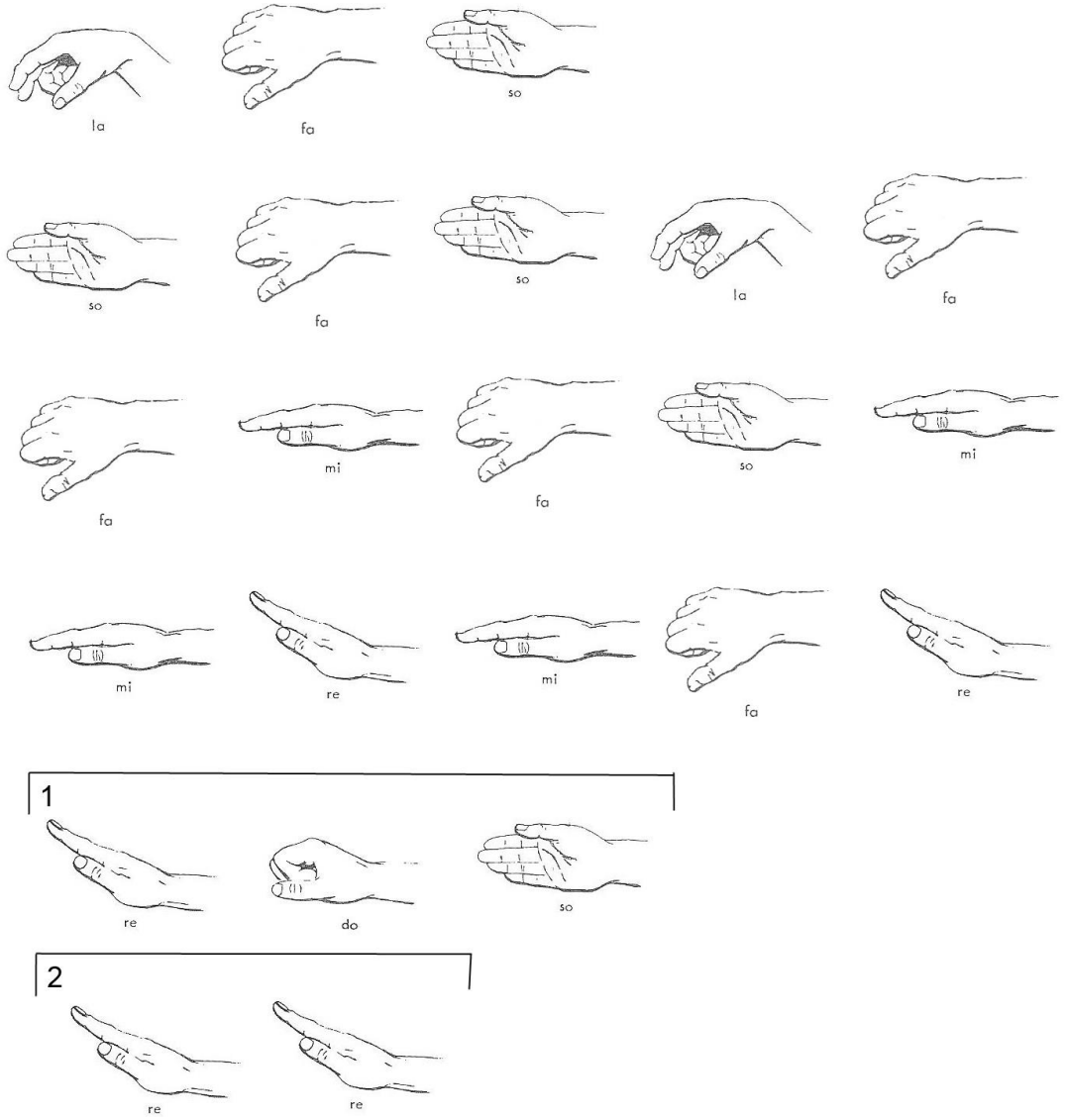
dal dan a şa ğı

saç la rın dö kü lür

bel den a şa ğı şa ğı



Şekil 3.15: “Daldalan” El işaretleri



Şekil 3.15 (devam): “Daldalan” El işaretleri

**Sonuç:** Öğrenci öğretmenin gösterdiği pentatonik el işaretlerini gördüğünde tanır. Nota partisine dahi ihtiyaç duyulmadan öğretmenin yönetimindeki öğrenciler birlik ve düzen içinde parçayı seslendirirler.

### 3.2.2.6. Aralıklar

**Öneri:** Parçanın bir bölümü üzerinde aralık çalışması yapılır. Öğrenciden seçilen bölüm üzerinde aralıkları bularak işaretlemesi istenir.

The image shows four staves of musical notation for the piece 'Daldalan'. Each staff contains a sequence of notes with brackets above or below them indicating intervals. The intervals are labeled as follows: Staff 1: M2, M2, M2, T4, m3. Staff 2: M2, T4, m3, M2, M3, M2. Staff 3: M2, M2, M3, m2, M2, M3. Staff 4: M2, m2, m3, M2, T5. The notation includes a key signature of one flat and a time signature of 5/8.

Şekil 3.16: “Daldalan” Aralıklar

**Sonuç:** Kodály yöntemine göre eğitimin başlarında öğrencinin M2,m3,T4’yü tanıması sağlanmalı. Daldalan parçasının ana teması M2,m3 ve T4 aralıklarının yanı sıra m2,M3’lü ve T5’li aralıklardan oluşmakta.

### 3.2.2.7. Eşlik Uygulaması

**Öneri:** Öğrenciler Daldalan parçası üzerinde gerçekleştirdikleri çeşitli Kodály uygulamaları sonucunda parçayı daha rahat okuyabilir hale gelirler. Bir sonraki aşamada ise öğretmen derste org, ya da piyano ile parçaya eşlik eder.

The image shows two staves of musical notation for the accompaniment of 'Daldalan'. The notation is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 5/8. The first staff shows a sequence of chords and notes. The second staff shows a sequence of chords and notes with first and second endings marked with '1.' and '2.'.

Şekil 3.17: “Daldalan” Eşlik

**Sonuç:** Böylece öğrencilerin müzik kulakları eğitilir, çok sesli duyum becerileri gelişir ve aynı zamanda keyifli bir ders süreci geçirmeleri sağlanabilir. Derste piyano ya da org gibi bir enstrümandan yararlanılması öğrencilerin ton dışına çıkmadan ve detone olmadan parça okumalarına yardımcı da olur. Sınıf mevcudunun tamamında aynı başarılı performansı elde etmek için sınıfı gruplar halinde çalıştırmak da bir yöntem olabilir.

### 3.2.3. Adnan Saygun – “Ninni”

Tranquillo (♩.69)

The musical score for "Ninni" by Adnan Saygun is presented in five systems. Each system consists of a piano (right hand) and bass (left hand) staff. The tempo is marked "Tranquillo" with a quarter note equal to 69 beats per minute. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a pianissimo (*pp*) dynamic. The third system returns to a piano (*p*) dynamic. The fourth system also maintains a piano (*p*) dynamic. The fifth system concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Şekil 3.18: Ninni

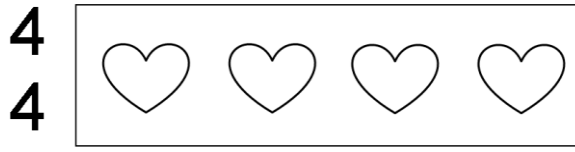
Kaynak: Saygun, 1952: 11

### 3.2.3.1. Tonik Sol-fa Çalışması

Ninni için tonik sol-fa çalışmasına gerek yoktur çünkü parça tonik sol-fa uygulamasında yer alan La eksenindedir.

### 3.2.3.2. Ölçü Yapısı

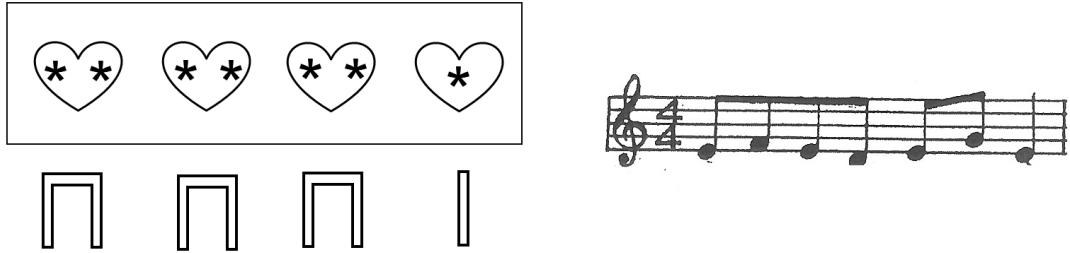
**Öneri 1:** Öğrenciye her ölçüde kaç vuruş olduğu sorulur. Öğrenci parçanın ölçü sayısını yazar, kalp şekillerini kullanarak 4 vuruşu gösterir.



Şekil 3.19: "Ninni" Ölçü

**Sonuç 1:** Böylece öğrenci parçanın ölçü yapısını görsel olarak algılar. Öğrenci parçanın ölçü yapısını içselleştirmeden solfej okumasını ve piyano çalışmasını yapmamalı.

**Öneri 2:** Öğrenciden seçilen ölçüdeki (bir vuruşluk-yarım vuruşluk) ritimleri kalplerin içine yerleştirmesi istenir.



Şekil 3.20: "Ninni" Ölçüde ritimler

**Sonuç 2:** Böylece öğrenci ölçü içindeki alt bölünmeleri kavrar.



### 3.2.3.3. Uzun-Kısa Vuruşlar

**Öneri:** Uzun-Kısa vuruşları (long-short) sek-çok gibi uygun kelimeler ile seslendirerek ritmik okumasını yaptırabiliriz.

The image shows two musical examples for 'Ninni'. Each example consists of a treble clef staff with a melody and a corresponding rhythmic staff below it. The first example has a melody with notes of varying durations. The rhythmic staff below it has vertical lines representing notes, with labels 'short' and 'long' above them, and 'sek' and 'çok' below them. The second example is similar but with a different melody and rhythmic pattern.

short short short short short short long  
sek sek sek sek sek sek çok

short short short short short short short short short short long long  
sek sek sek sek sek sek sek sek sek sek çok çok

Şekil 3.21: "Ninni" Uzun-Kısa

**Sonuç:** Uzun-Kısa vuruşların ritmik okumasını doğru yapabilen öğrenci piyanoda çalarken ritimleri sağlam basabilir.

### 3.2.3.4. Ritim Süresi Heceleri

**Öneri:** Öğrenciden Kodály yöntemine ait ritim süresi hecelerini kullanarak sağ ve sol el için ritim okuması yapması beklenir. Ninni parçasının sol el uygulamasında a ve b olmak üzere parça içindeki iki farklı ritim kalıbının uygulaması da yapılmıştır.

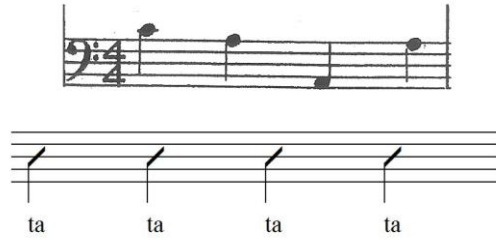
**Sağ el:**

The image shows a musical example for 'Ninni' for the right hand. It consists of a treble clef staff with a melody and a corresponding rhythmic staff below it. The rhythmic staff has vertical lines representing notes, with labels 'ti' and 'ta' above them. The melody is a simple sequence of notes.

ti ti ti ti ti ta ti ti ti ti ti ta ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti taa

Şekil 3.22: "Ninni" Ritim süresi heceleri sağ el

**Sol el:**



(a)



(b)

Şekil 3.23: “Ninni” Ritim süresi heceleri sol el

**Sonuç:** Uzun-Kısa vuruşlarla ilgili yapılan çalışmanın ardından ritim süresi heceleri çalışması uygulanır. Böylece öğrenci parçanın ritim kalıbını en iyi şekilde öğrenir.

### 3.2.3.5. Müzikal Kısa Yazım

**Öneri:** Parçayı deşifre eden öğrenciden notaları Kodály’ın müzikal yazım yöntemine göre yazması istenir. Aşağı do’nun altındaki kalın sesleri gösteren kısaltmaların yanına virgül (,) ince do ve yukarısındaki sesleri gösteren kısaltmalarının yanına apostrof (‘) konularak şifrelendirilir. Diyezlerde kısaltmanın harfinin yanına “i”, bemollerde kısaltma harfinin yanına “a” eklenir.

Tranquillo (♩ = 69)

m f m r m s m — f m r m l m — f m r m t l s  
d l l l d l l l d l l l

4  
f s m r f — m f m r m s m — f m r m l m —  
d l l l d l l l d l l l

7  
— f m r m t l s — f s m r f m — m' f' m' r' m' s' m' —  
d l l l d l l l l t

10  
— f' m' r' m' l' m' — f' m' r' m' t' l' s' — f' s' m' r' f'  
d r d t l s f m r m d t

13  
m' f' m' r' m' s' m' — f' m' r' m' l' m' — f' m' r' m' t' l' s' — f' s' m' r' f' m'  
l l d' l l l d' l l l d' l

Şekil 3.24: “Ninni” Müzikal kısa yazım

**Sonuç:** Böylece öğrencinin notaları doğru okuyup okuyamadığının kontrolü yapılır. Kodály’ın müzikal kısa yazım yöntemi nota partisi bile olmadan şifreleme yöntemi ile hızlıca deşifre yapabilme olanağı sağlar.

### 3.2.3.6. Nüanslar

**Öneri:** Parçanın karakterini anlamak için nüansları değiştirerek çalabiliriz. Ninni parçasındaki nüansları tam zıtları ile değiştirerek okuyalım (Örnek: piano yerine forte; pianissimo yerine fortissimo gibi).

Tranquillo (♩ = 69)

The image displays four systems of musical notation for the piece 'Ninni'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked 'Tranquillo (♩ = 69)' and 'f'. The second system is marked 'ff'. The third system is marked 'f'. The fourth system is marked 'ff'. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Şekil 3.25: "Ninni" Nüanslar

**Sonuç:** Böylece öğrenci parçayı hem güçlü hem de hafif nüanslar ile çalar. Parçanın yumuşak karakterli olduğunu, güçlü nüanslar yerine hafif nüansların kullanıldığında hoş bir tını elde edildiğinin farkına varır.

### 3.2.3.7. Pentatonik El İşaretleri

**Öneri 1:** Öğrenci öğretmenin yönetimi eşliğinde parçanın bir bölümünü okur.

**Öneri 2:** Öğrenci bir el ile pentatonik vuruşları gösterir, diğer eli ile piyanoda çalarak çalışma yapar.



Şekil 3.26: "Ninni" El işaretleri

**Sonuç 1:** Öğrenci öğretmenin pentatonik el işaretleri yönetiminde notaya dahi bakmadan parçayı okuyabilir.

**Sonuç 2:** Daha sonra öğrenci hem el işaretlerini uygular hem de piyanoda çalar. Böylece iki ayrı beceriyi aynı anda uygulayarak farklı işlere aynı anda kanalize olur; çok yönlü düşünebilir.

### 3.2.3.8. Aralıklar

**Öneri:** Parçanın bir bölümü üzerinde aralık çalışması yapılır. Öğrenciden seçilen bölüm üzerinde aralıkları bularak işaretlemesi istenir.

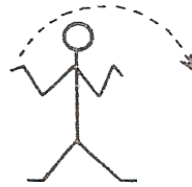
The image shows a musical score for the piece "Ninni". The score is in 4/4 time and starts with a piano (p) dynamic. The first staff shows a melody with intervals labeled: m2, M2, m3, m3, m2, M2, T4, T4, m2, M2, T5, M2. Below the first staff are two smaller staves, each with intervals labeled: M2, m3, M2, m3 and M2, m3, M2, m3, M2.

Şekil 3.27: "Ninni" Aralıklar

**Sonuç:** Kodály yöntemine göre eğitimin başlarında öğrencinin M2,m3,T4'yü tanıması sağlanmalı. Ninni parçasının ana teması M2,m3 ve T4 aralıklarının yanı sıra m2'li ve T5'li aralıklardan oluşmakta.

### 3.2.3.9. Form

**Öneri 1:** Ninni parçasının form yapısını bulalım, parça içinde değişen cümleleri yay çizerek gösterelim. Cümle sonlarına nefes işaretleri ekleyerek yeni cümle başlangıcına hazırlık yapalım.



**Öneri 2:** Parçada üst partide benzeyen ve değişen ezgi kalıplarını harfler ile kodlayarak nota üzerinde gösterelim:

		A	A'	
				a a' a'' a'''
				4 4 4 4

Şekil 3.28: “Ninni” Form

**Sonuç:** Bu çalışma öğrencinin analiz becerisini güçlendirecektir. Dikkatini ve konsantrasyonunu koruyan öğrenci parçayı hem bütün olarak hem de bölümler halinde düşünebilecek sonraki aşamalarda öğreneceği ileri seviye parçaların form yapısını rahatlıkla kavrayacaktır. (Çalışma esnasında öğretmenin parçayı öğrenciye çalarak dinletmesi gerekmektedir.)

### 3.2.3.10. Dört El Piyano Uygulaması

**Öneri:** Öğrenci parçayı tümüyle iyi tanıyıp çalmayı öğrendikten sonra dört el piyano çalışması yapılabilir. Öğretmen tarafından eşlik yazılarak parçaya iki parti daha ilave edilir ve böylece parça dört sesli hale getirilmiş olur. Öğrenci parçayı kendi öğrendiği şekliyle ancak bir oktav incele taşıyarak çalar. O esnada öğretmende kendi partisini çalarak öğrenciye eşlik eder.

Tranquillo (♩ = 69)

The musical score is presented in five systems, each with two staves. The first system is marked 'Tranquillo (♩ = 69)'. The notation includes treble and bass clefs, a 4/4 time signature, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Şekil 3.29: “Ninni” Dört el piyano



**Sonuç:** Bu çalışma ile öğrencinin çok seslilik duyumu gelişir. Öğretmeni ile ortak bir çalışma yapan öğrencinin öğretmeni ile ilişkileri güçlenir. Motivasyon, yardımlaşma gibi konularda bilinçlenir.

### 3.2.4. Béla Bartók – “Folk Dance”

Allegro,  $\text{♩} = 144$

*f* *sempre staccato* *f molto marcato*

*mf* *sf* *p* *ppp*

(50')

Şekil 3.30: Folk Dance

Kaynak: Bartók, 1947: 6-7

### 3.2.4.1. Tonik Sol-fa Çalışması

**Öneri:** Folk Dance parçası minör karakterli olup re ekseninde yazılmıştır. Kodaly yöntemine göre minör karakterde parçayı öğrencinin ilk aşamadan itibaren bilmesi gereken ve alışık olduğu la eksenine uyarlayarak okuyalım.

♩ = 144

*f*

*f*

*mf*

*p*

*sempre staccato*

Şekil 3.31: “Folk Dance” Tonik Sol-fa

The image displays four systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system features a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. A dynamic marking 'p' is present. The second system continues the melodic line with a 'pp' marking. The third system shows the melodic line with a 'ppp' marking. The fourth system concludes the piece with a final melodic phrase and a 'ppp' marking.

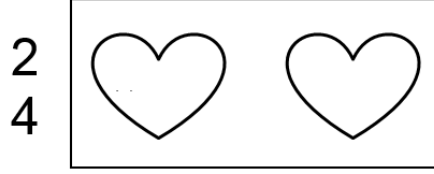
Şekil 3.31 (devam): “Folk Dance” Tonik Sol-fa

**Sonuç:** Öğrenci parçayı aralık bilgisini de kullanarak aşına olduğu la ekseninden parçayı okur, parçayı daha hızlı biçimde deşifre edebilir.

### 3.2.4.2. Ölçü Yapısı

Parçanın solfej okumasını yapmadan ve piyanoda çalmadan önce yapısını tanıyalım:

**Öneri 1:** Öğrenciye her ölçüde kaç vuruş olduğu sorulur. Öğrenci parçanın ölçü sayısını yazar, kalp şekillerini kullanarak 2 vuruşu gösterir.

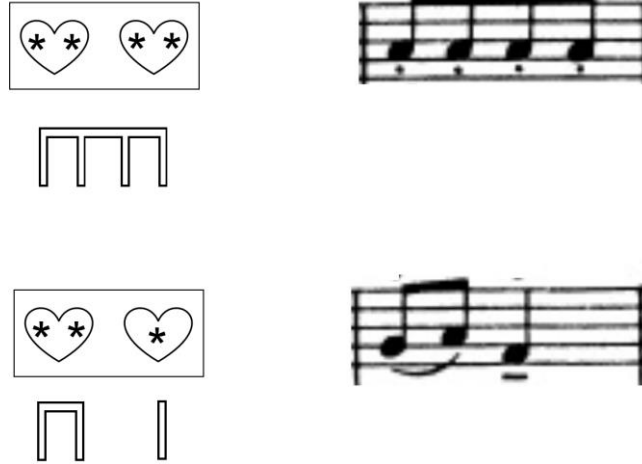


Şekil 3.32: "Folk Dance" Ölçü

**Sonuç 1:** Böylece öğrenci parçanın ölçü yapısını görsel olarak algılar. Öğrenci parçanın ölçü yapısını içselleştirmeden solfej okumasını ve piyano çalışmasını yapmamalı.

Şimdi vuruşların içine ritimleri yerleştirelim:

**Öneri 2:** Öğrenciden seçilen ölçüdeki (bir vuruşluk-yarım vuruşluk) ritimleri kalplerin içine yerleştirmesi istenir.



Şekil 3.33: "Folk Dance" Ölçüde ritimler

**Sonuç 2:** Böylece öğrenci ölçü içindeki alt bölünmeleri kavrar.

### 3.2.4.3. Uzun-Kısa Vuruşlar

**Öneri:** Uzun-Kısa vuruşlara short-long/sek-çok gibi uygun kelimeler ile seslendirerek ritmik okumasını yaptırabiliriz.

short short short short short short lang short short short short short short lang  
sek sek sek sek sek sek çok sek sek sek sek sek sek çok

short short short short short short lang short short short short short short lang  
sek sek sek sek sek sek çok sek sek sek sek sek sek çok

Şekil 3.34: “Folk Dance” Uzun-Kısa

**Sonuç:** Uzun-Kısa vuruşların ritmik okumasını doğru yapabilen öğrenci piyanoda çalarken ritimleri sağlam basabilir.

### 3.2.4.4. Ritim Süresi Heceleri

**Öneri:** Öğrenciden Kodály yöntemine ait ritim süresi hecelerini kullanarak sağ ve sol el için ritim okuması yapması beklenir.

*Sağ el:*

ti ti ti ti ta ti ti ta ti ti ta ti ti ta ti ti ta

Şekil 3.35: “Folk Dance” Ritim süresi heceleri sağ el

*Sol el:*

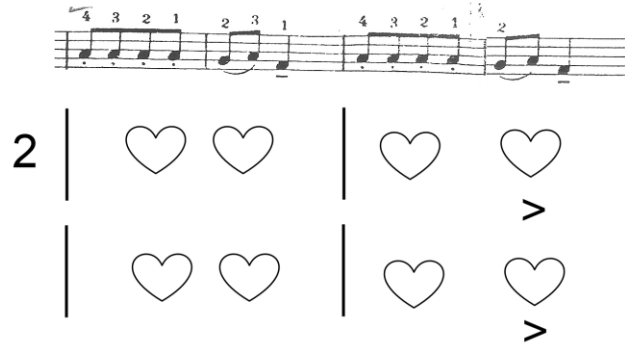
ti ti ti ti ti ti ti ti

Şekil 3.36: “Folk Dance” Ritim süresi heceleri sol el

**Sonuç:** Uzun-Kısa vuruşlarla ilgili yapılan çalışmanın ardından ritim süresi heceleri çalışması uygulanır. Böylece öğrenci parçanın ritim kalıbını en iyi şekilde öğrenir.

### 3.2.4.5. Aksanlar

**Öneri:** Öğrenciden aynı sıklıkla tekrarlanan aksanların olduğu seçili bölümdeki aksanları şematik olarak göstermesi istenir.



Şekil 3.37: “Folk Dance” Aksanlar

**Sonuç:** Aksanları şematik olarak gösterebilen öğrenci parçayı piyanoda çalarken aksanları atlamadan uygulama konusunda daha dikkatli olacaktır.

### 3.2.4.6. Müzikal Kısa Yazım

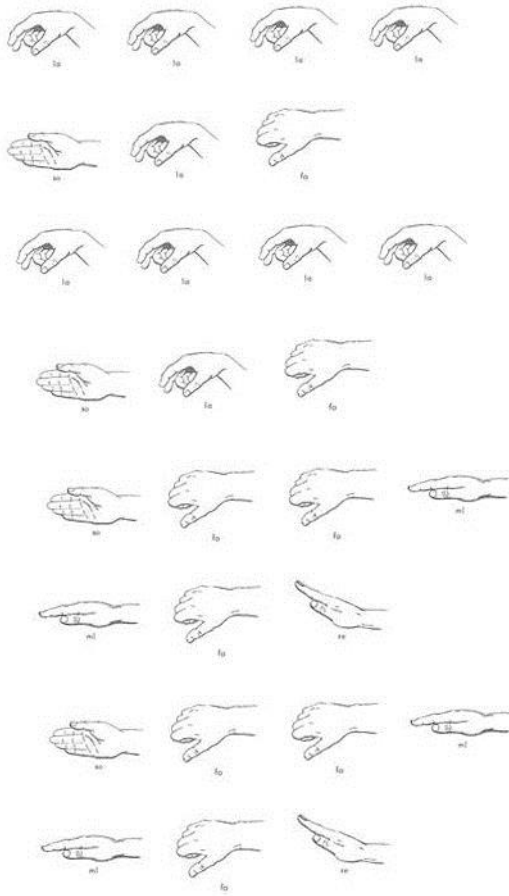
**Öneri:** Parçayı deşifre eden öğrenciden notaları müzikal kısa yazım yöntemine göre yazması istenir. Aşağı do'nun altındaki kalın sesleri gösteren kısaltmaların yanına virgül (,) ince do ve yukarısındaki sesleri gösteren kısaltmalarının yanına apostrof (') konularak şifrelenir. Diyezlerde kısaltmanın harfinin yanına “i”, bemollerde kısaltma harfinin yanına “a” eklenir.



### 3.2.4.7. Pentatonik El İşaretleri

**Öneri 1:** Öğrenci öğretmenin yönetimi eşliğinde parçanın bir bölümünü okur.

**Öneri 2:** Öğrenci bir el ile pentatonik vuruşları gösterir, diğer eli ile piyanoda çalarak çalışma yapar.



Şekil 3.39: "Folk Dance" El işaretleri

**Sonuç 1:** Öğrenci öğretmenin pentatonik el işaretleri yönetiminde notaya dahi bakmadan parçayı okuyabilir.

**Sonuç 2:** Daha sonra öğrenci hem el işaretlerini uygular hem de piyanoda çalar. Böylece iki ayrı beceriyi aynı anda uygulayarak farklı işlere aynı anda kanalize olur; çok yönlü düşünebilir.



### 3.2.4.8. Aralıklar

**Öneri:** Parçanın bir bölümü üzerinde aralık çalışması yapılır. Öğrenciden seçilen bölüm üzerinde aralıkları bularak işaretlemesi istenir.

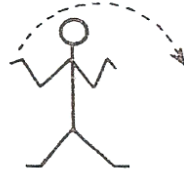
The musical score for "Folk Dance" is presented in two systems. The first system shows the piano accompaniment in the bass clef, starting with a forte (f) dynamic and a staccato articulation. The melody is in the treble clef, starting with a forte (f) dynamic and a marcato articulation. The tempo is marked Allegro, with a quarter note equal to 144. The score includes various interval patterns and fingerings, such as M2, m2, and m2m3. The second system continues the piano accompaniment and melody, with a forte (sf) dynamic marking. The intervals are labeled as M2, m2, and m2m3. The score includes various interval patterns and fingerings, such as M2, m2, and m2m3.

Şekil 3.40: "Folk Dance" Aralıklar

**Sonuç:** Kodály yöntemine göre eğitimin başlarında öğrencinin M2,m3,T4'yü tanıması sağlanmalı. Folk Dance parçasının ana teması M2,m3 aralıklarının yanı sıra m2 ve M'lü aralıklardan oluşmakta.

### 3.2.4.9. Form

**Öneri 1:** Folk Dance'nin form yapısını bulalım, parça içinde değişen cümleleri yay çizerek gösterelim. Cümle sonlarına nefes işaretleri ekleyerek yeni cümle başlangıcına hazırlık yapalım.



**Öneri 2:** Parçada üst partide benzeyen ve değişen ezgi kalıplarını harfler ile kodlayarak nota üzerinde gösterelim

4

Allegro GİRİŞ

*f* *sempre staccato*

A *a*

*a'*

*a''*

*a'''*

BİTİRİŞ

The image shows a musical score for a piece titled "Folk Dance" Form. The score is written for piano and treble clef, in 2/4 time. It begins with a tempo marking of "Allegro" and a dynamic of "f" (forte). The first section is labeled "GİRİŞ" (Introduction) and is marked "sempre staccato". The score is divided into several sections, each with a different articulation: "a", "a'", "a''", and "a'''". The final section is labeled "BİTİRİŞ" (Conclusion). The score is numbered "4" at the top left.

Şekil 3.41: "Folk Dance" Form

**Sonuç:** Bu çalışma öğrencinin analiz becerisini güçlendirecektir. Dikkatini ve konsantrasyonunu koruyan öğrenci parçayı hem bütün olarak hem de bölümler halinde düşünebilecek sonraki aşamalarda öğreneceği ileri seviye parçaların form yapısını rahatlıkla kavrayacaktır. (Çalışma esnasında öğretmenin parçayı öğrenciye çalarak dinletmesi gerekmektedir.)

### 3.2.4.10. Beste Uygulaması

**Öneri 1:** Çalışma parçamız Folk Dance'ı tamamıyla öğrendikten sonra benzer yapıda bir beste oluşturalım. (Öğretmen bu aşamada sol el partisini yazma, notaya geçirme gibi aşamalarda öğrenciye yardımcı olabilir.)

**Öneri 2:** Yarattığımız besteyi piyanoda çalarak istediğimiz nüansları yerleştirelim.

**Öneri 3:** Yeni parçamıza isim bulalım!

♩ = 120

**DENİZ ŞARKISI** Aylin PEŞİNCİ

71

87

Şekil 3.42: Deniz Şarkısı bestesi

**Sonuç:** Hazır bir eseri notadan bakarak çalmak yerine alışılmışın dışına çıkarak yeni bir oluşumda bulunmak derse hareket ve enerji katacak, bu da öğrencinin hoşuna gidecektir. Öğrenci ilk denemesinde ortalama bir performans gösterebilir veya kendini bile şaşırtacak bir beste oluşturabilir. Sonuç ne olursa olsun öğretmenin öğrenciye olumlu yaklaşması, gerekli konularda yardımda bulunması, daha iyisini yapabilmek için denemelere devam etmesi yolunda destek göstermesi beklenir. Bu çalışma hem öğrenciye hem de öğretmene bazı avantajlar sunar. Öğretmen öğrencisinin neyi ne kadar öğrendiğini teyit edebilir, öğrencisinin karakterini ve yaratıcılığının boyutlarını keşfeder. Öğrenci beste oluşturma sürecinde ölçü, aralıklar, nüanslar gibi konularda farkında olmadan bilgilerini tazeleyecektir. Parçanın nüanslarını yerleştirmede öğrencinin fikir sahibi olması, parçanın adını kendisinin belirlemesi özgüvenini arttıracak ve başarıma duygusunu güçlendirecektir.

### 3.2.5. Adnan Saygun – “Kocaman Bebek”

Animato (♩ = 116)

*f*

*p*

*pp*

*f*

*f*

Şekil 3.43: Kocaman Bebek

The image displays a musical score for the piece 'Kocaman Bebek'. It is written in bass and treble clefs. The score consists of six systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system features a key signature change to one flat. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system shows a melodic line in the treble clef. The fifth system includes a *rit.* (ritardando) marking. The sixth system concludes with a *Tempo I?* marking and a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Şekil 3.43 (devam): Kocaman Bebek

Kaynak: Saygun,1952: 8,9

### 3.2.5.1. Tonik Sol-fa Çalışması

**Öneri:** Kocaman Bebek parçası minör karakterli olup re minör tonunda yazılmıştır. Kodaly yöntemine göre minör karakterde parçayı öğrencinin ilk aşamadan itibaren bilmesi gereken ve alışık olduğu la eksenine uyarlayarak okuyalım.

The image displays four systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is marked with a forte (*f*) dynamic. The second system is marked with a piano (*p*) dynamic. The third system is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The fourth system is marked with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulation marks such as accents and staccato marks.

Şekil 3.44: “Kocaman Bebek” Tonik Sol-fa

Şekil 3.44 (devam): “Kocaman Bebek” Tonik Sol-fa

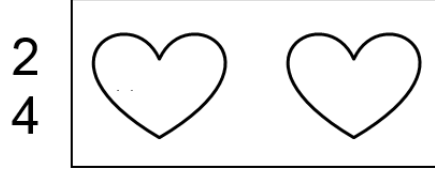
**Sonuç:** Öğrenci parçayı aralık bilgisini de kullanarak aşına olduğu la ekseninden parçayı okur, parçayı daha hızlı biçimde deşifre edebilir.

### 3.2.5.2. Ölçü Yapısı

Parçanın solfej okumasını yapmadan ve piyanoda çalmadan önce yapısını tanıyalım.

**Öneri 1:** Öğrenciye her ölçüde kaç vuruş olduğu sorulur. Öğrenci parçanın ölçü sayısını yazar, kalp şekillerini kullanarak 2 vuruşu gösterir.



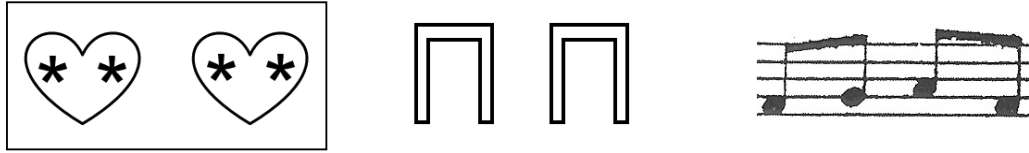


Şekil 3.45: "Kocaman Bebek" Ölçü

**Sonuç 1:** Böylece öğrenci parçanın ölçü yapısını görsel olarak algılar. Öğrenci parçanın ölçü yapısını içselleştirmeden solfej okumasını ve piyano çalışmasını yapmamalı.

Şimdi vuruşların içine ritimleri yerleştirelim:

**Öneri 2:** Öğrenciden seçilen ölçüdeki (bir vuruşluk-yarım vuruşluk) ritimleri kalplerin içine yerleştirmesi istenir.



Şekil 3.46: "Kocaman Bebek" Ölçüde ritimler

**Sonuç 2:** Böylece öğrenci ölçü içindeki alt bölünmeleri kavrar.

### 3.2.5.3. Uzun-Kısa Vuruşlar

**Öneri:** Uzun-Kısa vuruşlara düz, koş, sek gibi uygun kelimeler ile seslendirerek veya oynayarak ritmik okumasını yaptırabiliriz.




Şekil 3.47: "Kocaman Bebek" Uzun-Kısa

**Sonuç:** Uzun-Kısa vuruşların ritmik okumasını doğru yapabilen öğrenci piyanoda çalarken ritimleri sağlam basabilir.


#### 3.2.5.4. Ritim Süresi Heceleri

**Öneri:** Öğrenciden Kodály yöntemine ait ritim süresi hecelerini kullanarak sağ ve sol el için ritim okuması yapması beklenir.

a)



ti ti ti ti ti ti ka ti ka ti ti ka ti ti ti ka ti ti ta



tam ti ti ti ka ti ti tim ka ti ti tam ti ti ka ti ti ti ti ka

Şekil 3.48: “Kocaman Bebek” Ritim süresi heceleri

**Sonuç:** Uzun-Kısa vuruşlarla ilgili yapılan çalışmanın ardından ritim süresi heceleri çalışması uygulanır. Böylece öğrenci parçanın ritim kalıbını en iyi şekilde öğrenir.

#### 3.2.5.5. Müzikal Kısa Yazım

**Öneri:** Parçayı deşifre eden öğrenciden notaları müzikal yazım yöntemine göre yazması istenir. Aşağı do'nun altındaki kalın sesleri gösteren kısaltmaların yanına virgül (,) ince do ve yukarısındaki sesleri gösteren kısaltmalarının yanına apostrof (') konularak şifrelenir. Diyezlerde kısaltmanın harfinin yanına “i”, bemollerde kısaltma harfinin yanına “a” eklenir.

Animato (♩ = 116)

The musical score is written in 2/4 time and consists of five systems. Each system has a piano part (treble and bass clefs) and a percussion part (rhythmic letters). The piano part includes dynamics like *f* and *p*. The percussion part uses letters *f*, *s*, *d*, *t*, *r*, *m*, *i*, *l*, *s*, *r*, *d*, *p*, *m*, *d, s, r*, and *r* to represent rhythmic patterns.

System 1: *f* *s* | *f* *d* *t* *d* | *s* | *f* *m* *f* *r* *d* *r* | *d* *r*

System 2: *f* *s* | *f* *d* *t* *d* | *s* | *f* *m* *f* *r* *d* *r* | *d* *r* | *p* *m*  
*d, s, r*

System 3: *f* *m* *f* *s* *m* *r* *d* | *d* *r* *m* *f* *m* *f* *s* *m* *r*  
*d, s, r* *d, s, r* *d, s, r* *d, s, r* *d, s, r*

System 4: *m* *f* *m* *f* *s* *m* *r* *d* | *d* *r* *m* *f* *m* *f* *s* *m*  
*d, s, r* *d, s, r* *d, s, r* *d, s, r* *d, s, r*

System 5: *r* | *f* *s* | *f* *d* *t* *d* | *s* | *f* *m* *f* *r* *i* *d* *r* *i*  
*d, s, r* *d, s, r*

Şekil 3.49: “Kocaman Bebek” Müzikal Kısa Yazım

t | s *p* | ta | ta d | s f r f  
 ta, f, d ta, f, d ta, f, d  
 s | ta | ta d | s s |  
 ta, f, d ta, f, d ta, f, d ta, f, d  
 ta | ta d' | s f r f s | ta | ta d |  
 ta, f, d ta, f, d ta, f, d ta, f, d  
 s f r m f m f s m r d f d  
 ta, f, d d, s, r d, s, r d, s, r  
 r m f m f s m r *rit.* | s d | s  
 d, s, r d, s, r d, s, r d, s, r  
 | | s d f s *ff* m f s ta |  
 d, s, r d, s, r f, m f, s s, l,  
 d, r,

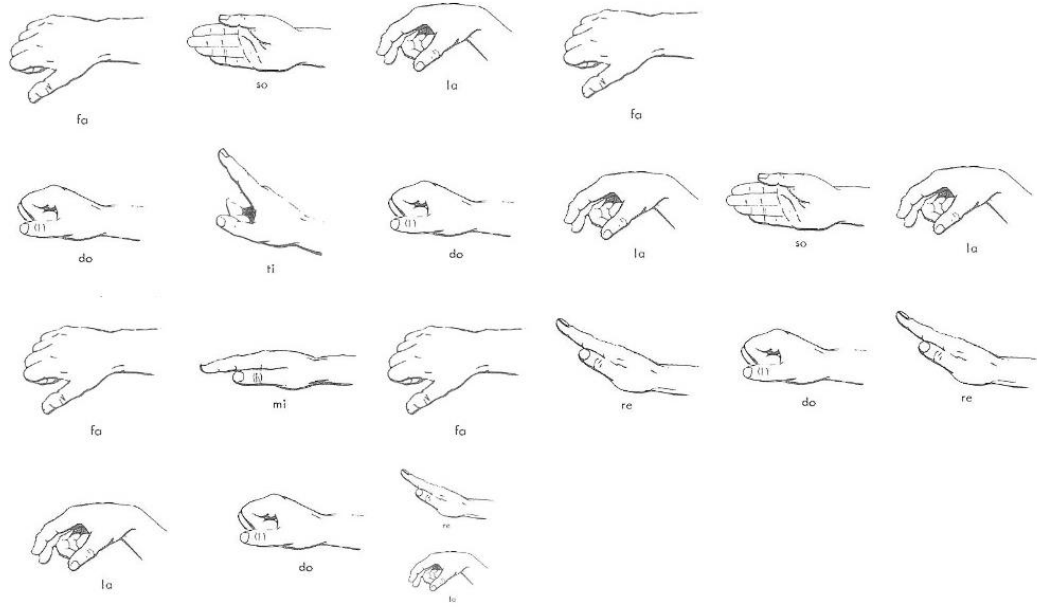
Şekil 3.49 (devam): “Kocaman Bebek” Müzikal Kısa Yazım

**Sonuç:** Böylece öğrencinin notaları doğru okuyup okuyamadığının kontrolü yapılır. Müzikal kısa yazım yöntemi nota partisi bile olmadan şifreleme yöntemi ile hızlıca deşifre yapabilme olanağı sağlar.

### 3.2.5.6. Pentatonik El İşaretleri

**Öneri 1:** Öğrenci öğretmenin yönetimi eşliğinde parçanın bir bölümünü okur.

**Öneri 2:** Öğrenci bir el ile pentatonik vuruşları gösterir, diğer eli ile piyanoda çalarak çalışma yapar.



Şekil 3.50: “Kocaman Bebek” El işaretleri

**Sonuç:** Öğrenci öğretmenin pentatonik el işaretleri yönetiminde notaya dahi bakmadan parçayı okuyabilir. Daha sonra öğrenci hem el işaretlerini uygular hem de piyanoda çalar. Böylece iki ayrı beceriyi aynı anda uygulayarak farklı işlere aynı anda kanalize olur; çok yönlü düşünebilir.

### 3.2.5.7. Aralıklar

**Öneri:** parçanın bir bölümü üzerinde aralık çalışması yapılır. Öğrenciden seçilen bölüm üzerinde aralıkları bularak işaretlemesi istenir.

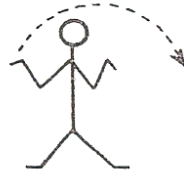
The image shows a musical score for the piece "Kocaman Bebek". The score is in 4/4 time and is marked "Animato" with a tempo of quarter note = 116. The first system is marked "f" and the second "pp". The score is annotated with interval markings: M2, M3, m2, m3, T4, and m3. The first system has markings: M2, M3, m2 m2, M2 M2, m2 m2, M2 M2 T4 m3. The second system has markings: M2, m2 m2, m3 M2, M2, m2 m2, m3, M2, m3 M2.

Şekil 3.51: "Kocaman Bebek" Aralıklar

**Sonuç:** Kodály yöntemine göre eğitimin başlarında öğrencinin M2,m3,T4 'yü tanınması sağlanmalı. Kocaman Bebek parçasının ana teması M2,m3, T4 aralıklarının yanı sıra m2 ve M3'lü aralıklardan oluşmakta.

### 3.2.5.8. Form

**Öneri 1:** Parçadaki cümleleri yay çizerek gösterelim. Cümle sonlarına nefes işaretleri ekleyerek yeni cümle başlangıcına hazırlık yapalım.



**Öneri 2:** Parçada aynı form yapına sahip ve ya benzer yapıya sahip olmakla birlikte ufak ritim ve nota farklılıkları olan bölümleri harflendirerek ölçü sayılarını da ekleyelim ve şablon üzerinde gösterelim.

A  
a b geçit b' b coda  
8 13 4 12 6 5

A

a

Animato (♩ = 116)

f

b

p

pp

geçit

f

Şekil 3.52: “Kocaman Bebek” Form

The image displays a musical score for the piece "Kocaman Bebek" Form. The score is written for piano and bass, consisting of six systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *b'* marking. The second system continues the piece. The third system features a *b* marking. The fourth system includes a *coda* marking and a *rit.* (ritardando) instruction. The fifth system shows a *Tempo 1°* (Allegro) marking and a *ff* (fortissimo) dynamic. The sixth system concludes the piece with a final chord and a *ff* dynamic. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Şekil 3.52 (devam): “Kocaman Bebek” Form

**Sonuç:** Bu çalışma öğrencinin analiz becerisini güçlendirecektir. Dikkatini ve konsantrasyonunu koruyan öğrenci parçayı hem bütün olarak hem de bölümler halinde düşünebilecek sonraki aşamalarda öğreneceği ileri seviye parçaların form



yapısını rahatlıkla kavrayacaktır. (Çalışma esnasında öğretmenin parçayı öğrenciye çalarak dinletmesi gerekmektedir.)

### 3.2.5.9. Piyanoda Oktav Egzersizi Uygulaması

**Öneri:** Piyano için uygulama 1, uygulama 2, uygulama 3'te Kocaman Bebek parçasında sıkça tekrarlanan nota kalıpları ile ilgili oktav çalışmasına yer verilmiştir.

#### *Uygulama 1:*



Şekil 3.53: "Kocaman Bebek" Oktav Egzersizi 1

#### *Uygulama 2:*



Şekil 3.54: "Kocaman Bebek" Oktav Egzersizi 2

#### *Uygulama 3:*



Şekil 3.55: "Kocaman Bebek" Oktav Egzersizi 3

**Sonuç:** Bu çalışma ile parça içinde tekrarlanan 3 farklı kalıbı da tanımış olacak, her iki elde oktav çalışması yaparak parmak kaslarının güçlenmesini sağlayacak, oktav çalışması sırasında her iki eldeki parmak numaralarına adapte olmayı öğrenecek, aynı notaları farklı parmak numaralarına uygun şekilde çalma becerisi kazanacaktır.

### 3.2.6. Béla Bartók – “Children’s Game”

The image displays a musical score for Béla Bartók's "Children's Game" in 3/4 time. The score is divided into several sections with varying tempos and dynamics. The first section is marked "Allegretto, ♩ = 120" and begins with a *mf* dynamic. The second section is marked "Adagio" and starts with a *p, smorzando* dynamic. The third section is marked "Tempo I." and begins with a *ppp* dynamic. The fourth section is marked "Adagio" and starts with a *ppp* dynamic. The fifth section is marked "Tempo I." and begins with a *p* dynamic. The sixth section is marked "Adagio" and starts with a *ppp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf*, *p*, *ppp*, *f*, *dim.*, *poco rit.*, *a tempo*, and *cresc.*. The piece concludes with a *simile* marking and a duration of (1' 30").

Şekil 3.56: Children’s Game

Kaynak: Bartók, 1947: 8-9

### 3.2.6.1. Tonik Sol-fa Çalışması

**Öneri:** Children's Game parçası minör karakterli olup re ekseninde yazılmıştır. Kodaly yöntemine göre minör karakterde parçayı öğrencinin ilk aşamadan itibaren bilmesi gereken ve alışık olduğu la eksenine uyarlayarak okuyalım.

The image displays a musical score for 'Children's Game' in 2/4 time, consisting of five systems of piano and bass staves. The score includes various dynamics and tempo markings:

- System 1: Piano and bass staves with a 2/4 time signature. The piano staff has a treble clef and the bass staff has a bass clef. The music is in a minor key.
- System 2: Similar to the first system, with a treble clef in the piano staff and a bass clef in the bass staff. The piano staff has a treble clef and the bass staff has a bass clef. The music is in a minor key.
- System 3: Similar to the first system, with a treble clef in the piano staff and a bass clef in the bass staff. The piano staff has a treble clef and the bass staff has a bass clef. The music is in a minor key.
- System 4: Similar to the first system, with a treble clef in the piano staff and a bass clef in the bass staff. The piano staff has a treble clef and the bass staff has a bass clef. The music is in a minor key. Tempo markings: *Adagio* and *Tempo I.*
- System 5: Similar to the first system, with a treble clef in the piano staff and a bass clef in the bass staff. The piano staff has a treble clef and the bass staff has a bass clef. The music is in a minor key. Tempo markings: *poco rit.* and *a tempo*. A page number '2' is visible at the end of the system.

Şekil 3.57: "Children's Game" Tonik Sol-fa

The image displays four systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system features a treble clef with a melody and a bass clef with a harmonic accompaniment. Dynamics include *poco*, *cresc.*, *mf*, and *p, smorzando*. The second system is divided into *Adagio* and *Tempo I.* sections, with dynamics *ppp* and *p*. The third system includes *rit.* and *a tempo* markings, with a *cresc.* dynamic. The fourth system includes *rit.*, *Adagio*, and *ppp* markings, ending with a *3* measure repeat sign.

Şekil 3.57 (devam): “Children’s Game” Tonik Sol-fa

**Sonuç:** Öğrenci parçayı aralık bilgisini de kullanarak aşına olduğu la ekseninden parçayı okur, parçayı daha hızlı biçimde deşifre edebilir.

### 3.2.6.2. Ölçü Yapısı

Parçanın solfej okumasını yapmadan ve piyanoda çalmadan önce yapısını tanıyalım.

**Öneri 1:** Öğrenciye her ölçüde kaç vuruş olduğu sorulur. Öğrenci parçanın ölçü sayısını yazar, kalp şekillerini kullanarak 2 vuruşu gösterir.



Şekil 3.58: "Children's Game" Ölçü

**Sonuç 1:** Böylece öğrenci parçanın ölçü yapısını görsel olarak algılar. Öğrenci parçanın ölçü yapısını içselleştirmeden solfej okumasını ve piyano çalışmasını yapmamalı.

Şimdi vuruşların içine ritimleri yerleştirelim:

**Öneri 2:** Öğrenciden seçilen ölçüdeki (bir vuruşluk-yarım vuruşluk) ritimleri kalplerin içine yerleştirmesi istenir.

Şekil 3.59, "Children's Game" ölçüsünde ritim yerleştirme örneklerini göstermektedir. Her satırda iki kalp simgesi yan yana yerleştirilmiştir. Kalplerin içine ritimler yerleştirilmiştir. Her satırın altına ritim sembolleri ve sağ tarafına müzik notaları yerleştirilmiştir. İlk satırda kalplerin içine iki yıldız (\*) yerleştirilmiştir. İkinci satırda kalplerin içine bir yıldız (\*) ve bir ritim sembolü yerleştirilmiştir. Üçüncü satırda kalplerin içine iki yıldız (\*) yerleştirilmiştir. Dördüncü satırda kalplerin içine bir yıldız (\*) yerleştirilmiştir. Her satırın altına ritim sembolleri ve sağ tarafına müzik notaları yerleştirilmiştir.

Şekil 3.59: "Children's Game" Ölçüde ritim

**Sonuç 2:** Böylece öğrenci ölçü içindeki alt bölünmeleri kavrar.

### 3.2.6.3. Uzun-Kısa Vuruşlar

**Öneri:** Uzun-Kısa vuruşlara short-long gibi uygun kelimeler ile seslendirerek ritmik okumasını yaptırabiliriz.

a)

short short short short short short short short short short long long short short long short short long  
kı sa kı sa kı sa kı sa kı sa uu zun kı sa uz kı sa uz

short short short short long long short short long short short long short short short short long long  
kı sa kı sa uu zun kı sa uz kı sa uz kı sa kı sa uu zun

b)

long short short short short short long short short short short short short short  
hoop kı sa kı sa kı sa kı sa hoop kı sa kı sa kı sa kı sa kı sa

short short short short long long short short short short long long  
kı sa kı sa hoop hoop kı sa kı sa kı sa kı sa hoop hoop

Şekil 3.60: “Children’s Game” Uzun-Kısa

**Sonuç:** Uzun-Kısa vuruşların ritmik okumasını doğru yapabilen öğrenci piyanoda çalarken ritimleri sağlam basabilir.

### 3.2.6.4. Ritim Süresi Heceleri

**Öneri:** Öğrenciden Kodály yöntemine ait ritim süresi hecelerini kullanarak sağ el, sol el ve çift el için ritim okuması yapması beklenir.

**Sağ el:**

a)

b)

Şekil 3.61: “Children’s Game” Ritim süresi heceleri sağ el

**Sağ ve sol el adagio:**

Adagio

Adagio

too

Şekil 3.62: “Children’s Game” Ritim süresi heceleri sağ el ve sol el

*Sol el:*

a) ta ta ti ti ti ta ta ta ta ta

b) ta ta ta ta ta

c) ti ti ta ti ti ti ti ti ta ta

d) ti ti ti ti ta ta ti ti ti ti ta

e) ti

Şekil 3.63: “Children’s Game” Ritim süresi heceleri sol el

**Sonuç:** Uzun-Kısa vuruşlarla ilgili yapılan çalışmanın ardından ritim süresi heceleri çalışması uygulanır. Böylece öğrenci parçanın ritim kalıbını en iyi şekilde öğrenir.

### 3.2.6.5. Müzikal Kısa Yazım

**Öneri:** Parçayı deşifre eden öğrenciden notaları Kodály’ın müzikal yazım yöntemine göre yazması istenir. Aşağı do’nun altındaki kalın sesleri gösteren



kısaltmaların yanına virgül (,) ince do ve yukarıdaki sesleri gösteren kısaltmalarının yanına apostrof (‘) konularak şifrelenir. Diyezlerde kısaltmanın harfinin yanına “i”, bemollerde kısaltma harfinin yanına “a” eklenir.

The image displays a musical score for "Children's Game" in 3/4 time, marked with a tempo of 120. The score is divided into several sections with different tempo and dynamic markings:

- Allegretto:** The first section is marked *Allegretto* with a tempo of 120. It features a melody in the right hand with fingerings (3, 3, 2, 2, 1, 2, 1) and a bass line with a 5/8 time signature. Dynamics include *mf* and *f*.
- Adagio:** The second section is marked *Adagio* and includes a *p* dynamic marking. It features a melody with fingerings (5, 3, 4, 3, 3, 4, 3, 3, 1) and a bass line with a 5/8 time signature. Dynamics include *p* and *mf*. A *poco cresc.* marking is present.
- Tempo I:** The third section is marked *Tempo I.* and includes a *p, smorzando* marking. It features a melody with fingerings (2, 4, 1, 2) and a bass line with a 5/8 time signature. Dynamics include *ppp*.
- Adagio:** The fourth section is marked *Adagio* and includes a *poco rit.* marking. It features a melody with fingerings (3, 2, 1, 2, 1) and a bass line with a 5/8 time signature. Dynamics include *f* and *mf*. A *rit.* marking is present.
- Adagio:** The fifth section is marked *Adagio* and includes a *ppp* marking. It features a melody with fingerings (4, 3, 1, 3) and a bass line with a 5/8 time signature. Dynamics include *mf* and *ppp*.
- Tempo I:** The sixth section is marked *Tempo I.* and includes a *rit.* marking. It features a melody with fingerings (3, 1, 2, 1) and a bass line with a 5/8 time signature. Dynamics include *f* and *mf*. A *rit.* marking is present.
- Adagio:** The seventh section is marked *Adagio* and includes a *ppp* marking. It features a melody with fingerings (4, 3, 1, 2) and a bass line with a 5/8 time signature. Dynamics include *f* and *ppp*. A *simile* marking is present.

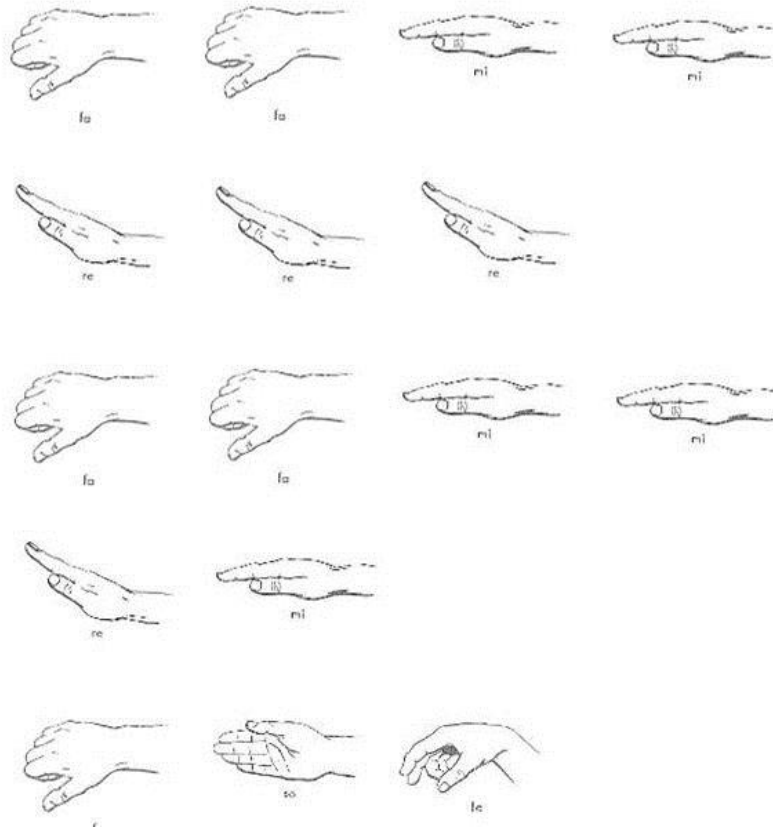
Şekil 3.64: “Children’s Game” Müzikal kısa yazım

**Sonuç:** Böylece öğrencinin notaları doğru okuyup okuyamadığının kontrolü yapılır. Müzikal kısa yazım yöntemi nota partisi bile olmadan şifreleme yöntemi ile hızlıca deşifre yapabilme olanağı sağlar.

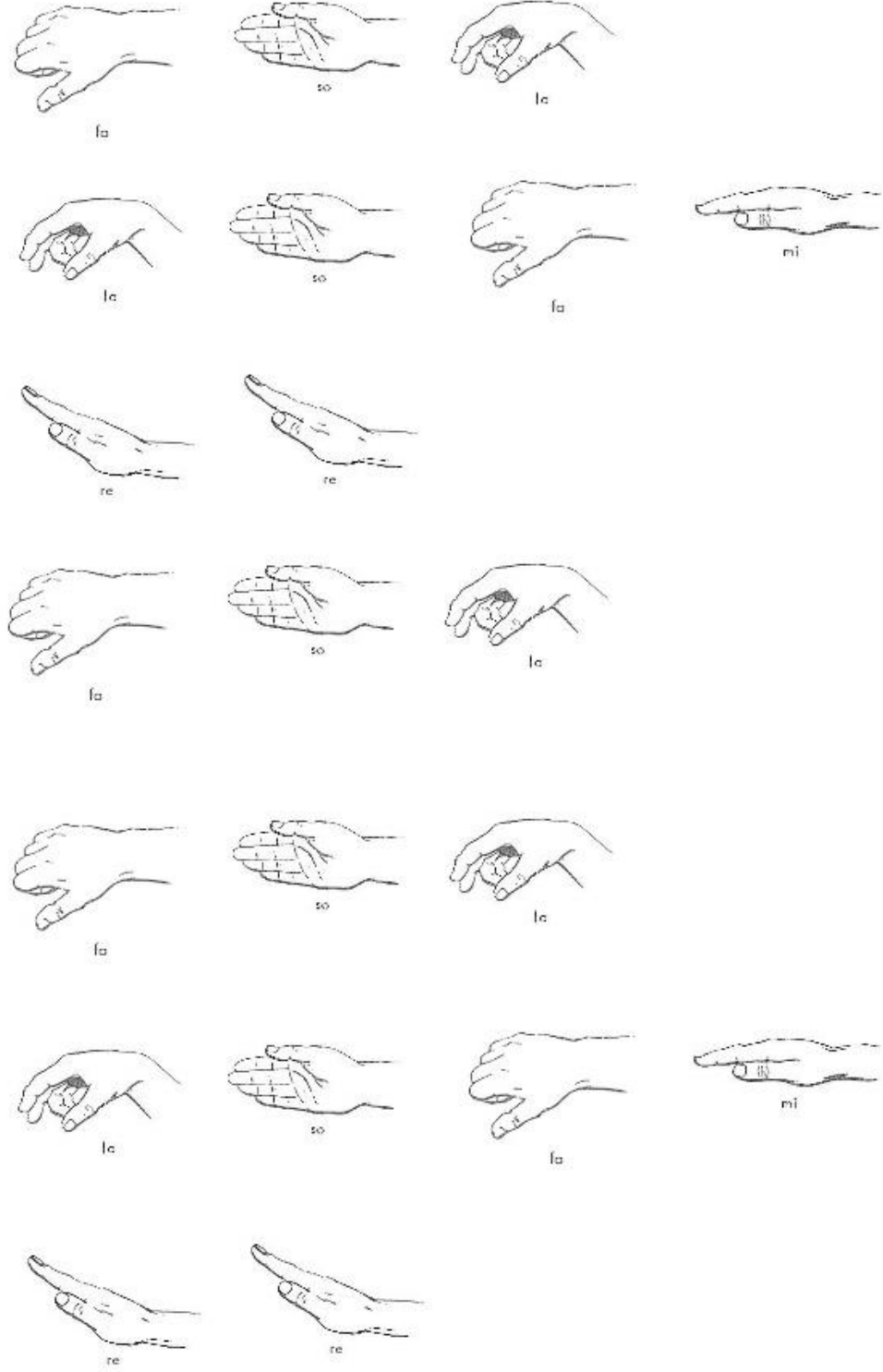
### 3.2.6.6. Pentatonik El İşaretleri

**Öneri 1:** Öğrenci öğretmenin yönetimi eşliğinde parçanın bir bölümünü okur.

**Öneri 2:** Öğrenci bir el ile pentatonik vuruşları gösterir, diğer eli ile piyanoda çalarak çalışma yapar.



Şekil 3.65: “Children’s Game” El işaretleri



Şekil 3.65 (devam): “Children’s Game” El işaretleri

**Sonuç:** Öğrenci öğretmenin pentatonik el işaretleri yönetiminde notaya dahi bakmadan parçayı okuyabilir. Daha sonra öğrenci hem el işaretlerini uygular hem de

piyanoda çalar. Böylece iki ayrı beceriyi aynı anda uygulayarak farklı işlere aynı anda kanalize olur; çok yönlü düşünebilir.

### 3.2.6.7. Aralıklar

**Öneri:** parçanın bir bölümü üzerinde aralık çalışması yapılır. Öğrenciden seçilen bölüm üzerinde aralıkları bularak işaretlemesi istenir.

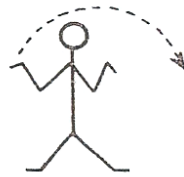
The image displays a musical score for 'Children's Game' with interval exercises. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The first system shows a melody with intervals m2, M2, m2, M2, M2, M2, T4, and M2, M2. The second system shows intervals M2, M2, M2, M2, m3, and M2, M2. The third system shows intervals m3, M2, M2, and Adagio. The score includes dynamics like mf, cresc., and p, smorzando, and fingering numbers.

Şekil 3.66: "Children's Game" Aralıklar

**Sonuç:** Kodály yöntemine göre eğitimin başlarında öğrencinin M2,m3,T4'ü tanınması sağlanmalı. Children's Game parçasının ana teması M2,m3,T4 aralıkların yanı sıra m2'li ve T5 'li aralıklardan oluşmakta.

### 3.2.6.8. Form

**Öneri 1:** Children's Game'in form yapısını bulalım, parça içinde değişen cümleleri yay çizerek gösterelim. Cümle sonlarına nefes işaretleri ekleyerek yeni cümle başlangıcına hazırlık yapalım.



**Öneri 2:** Parçada aynı form yapına sahip ve ya benzer yapıya sahip olmakla birlikte ufak ritim ve nota farklılıkları olan bölümleri harflendirerek ölçü sayılarını da ekleyelim ve şablon üzerinde göstereelim.

**A**

a b a' b' a'' b''

12 14 12 14 8 13

Şekil 3.67: "Children's Game" Form

**Sonuç:** Bu çalışma öğrencinin analiz becerisini güçlendirecektir. Dikkatini ve konsantrasyonunu koruyan öğrenci parçayı hem bütün olarak hem de bölümler halinde düşünebilecek sonraki aşamalarda öğreneceği ileri seviye parçaların form yapısını rahatlıkla kavrayacaktır. (Çalışma esnasında öğretmenin parçayı öğrenciye çalarak dinletmesi gerekmektedir.)

### 3.2.6.9. Piyanoda Ritim Uygulamaları

**Öneri 1:** Öğrenci piyano parçasını çift el çalarken sol eldeki marcato gibi belirgin çalması gereken notaların yerlerini bu uygulama ile daha iyi kavrayabilir. Sağ el ile parçayı çalarken sol elde ise marcato’lu notaları piyano klavyesinin altında ritim vuruşları ile çalabilir.

#### *Uygulama 1:*



Şekil 3.68: “Children’s Game” Ritim uygulaması 1

**Sonuç 1:** Bu uygulama ile öğrenci detayları fark etmeyi öğrenecektir. Uygulama derse farklılık getirdiği için öğrencinin ilgisini çekecektir.

**Öneri 2:** Öğrenci marcato, aksan gibi uygulamaları rahat yapabildikten sonra sol el piyano klavyesi üzerinde belirlenen tek bir notaya yerleştirilir. Sağ el kendi partisini çalarken sol el tek bir nota ile tüm vuruşları ve tüm vurgu biçimlerini çalar.

**Uygulama 2:**

The musical score is written in 2/4 time. The first system consists of six measures. The right hand (RH) plays a melody of eighth and quarter notes. The left hand (LH) plays a bass line of quarter notes and rests. The second system also consists of six measures, ending with a double bar line. The RH continues the melody, and the LH plays a bass line with a slight accent (^) on the first note of the fifth measure.

Şekil 3.69: “Children’s Game” Ritim uygulaması 2

**Sonuç 2:** Bu çalışma ile öğrenci sağ ve sol elin beraberliğinde tüm müzikal detayları uygular. Bu kolay çalışma yöntemi öğrencinin parçasını severek benimsemesini sağlar.

#### 4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Müzik pedagojisi yöntemlerinin arasından ülkemizde az bilinirliği ve kullanım sıklığının azlığı göz önüne alınarak araştırma için Kodály yönteminin incelenmesi uygun görülmüştür.

Müzik sınıflarında ve piyano kurslarında verilen eğitim kimi zaman yüzeysel kalabilmektedir. Piyano eğitimi alan öğrenciler çalıştıkları parçaları detaylara inip yanlışları düzeltmeye fırsat kalmadan ezberleyebiliyorlar. Bir sonraki seviyede öğrenecekleri parçada daha önce yaptıkları hataları tekrarlayabiliyorlar. Bir süre sonra da yeteri kadar ilerleyemediklerini düşünerek piyano çalmaktan tamamen kopuyor veya uzun süre enstrümanlarına karşı soğukluk yaşıyorlar. Toplu müzik sınıflarında da parçaları nota ile çalışmak yerine sözleriyle ezberliyorlar.

Bu süreçlerin yaşanmaması için araştırmada yeni bir model denenmiştir. Kalıcı bir öğrenme, her öğrenileni bir sonraki parçaya da eksiksiz aktarabilmek için detaylı öğretisi olan Kodály yöntemi seçilen parçalara uygulanmıştır. Bu modelle daha başlangıç aşamasından itibaren müzik okur-yazarlığının parça ezberleme yerini alması hedeflenmiştir.

Asıl alanı solfej eğitimi olan Kodály yöntemi iyi bir müzik okur-yazarlığı için eğitimin ilk başından itibaren sıkı bir disiplin içermektedir. Bilindiği gibi solfej eğitimi müziğe başlayan çocuklara eğitimin ilk başından itibaren verilir ve bu eğitime uzun süre devam edilir. Solfej becerisinin artması ve teknik becerilerin gelişmesinin öğrencinin enstrümanına pozitif yansıtacağı tartışmasız bir gerçektir. Bu araştırmada solfej ve enstrüman eğitimi bir arada tutularak yeni bir eğitim modeli hedeflenmiştir. Bu amaç doğrultusunda piyano enstrümanını çalan başlangıç ve orta seviye öğrenciler için örneklemeler yapılmıştır.

Bilindiği üzere çalgının yanında insan sesi de enstrüman gibi kullanılabilir. Bu nedenle enstrüman için yapılan uygulamaların yanında ses eğitimi için seçili halk türkülerimizden de örnekler vardır. Bu örnekler çeşitlendirilerek toplu müzik sınıflarında kullanılabilir.



Piyano eğitiminde başlangıç ve orta seviye düşünülerek hazırlanmış örnek modelde Kodály'nin basitten karmaşığa, yakından uzağa doğru izlediği ilkeler takip edilmiştir. Kodály öğrencinin kendi kültürüne ait öğelerin ilk olarak öğretilmesi üzerinde ısrarla durmaktadır. Nedeni ise kendi kültür ürünü olan parçaların akılda kalıcı bir melodi izlediği için kolay öğrenilebileceğidir. İkincil olarak yakın kültür öğelerinin öğretilmesi üzerinde durmaktadır. Kodály öğrenim yelpazesinde en son olarak uzak kültür eserlerinin öğretilmesinden yanadır. İlk olarak kendi kültürüne ait melodileri ve bestecileri öğrenen çocukların müzik zevki güçlenecek ve tüm klasik eserlere aynı ilgi ve sevgiyle yaklaşacaklardır. Bu doğrultuda amaca uygun olarak seçilebilecek pek çok Türk besteci arasından örnek olarak Saygun (Ülke kültürü) parçaları seçilmiştir. Bartók ise yakın kültür bestecisi olarak seçilmiştir. Bu seçimin önem taşıyan bir nedeni Kodály, Bartók, Saygun üçlemesindeki bakış ve anlayış yakınlığıdır. Eser seçimlerinde ise uygun olabilecek albümlerdeki eserler tek tek incelenmiş, gerek piyanodaki teknik öğretiler gerekse form ve ses genişliği açılarından eserler değerlendirilerek karşılaştırılmıştır.

Kodály modelinde tonik sol-fa, ritim süresi heceleri, müzikal kısa yazım, pentatonik el işaretleri, ölçü yapısı, aralıkların öğretilmesi, uzun kısa vuruşlar, nüanslar, form ve aksanlar ile ilgili çalışmalar yer almaktadır. Seçilen parçalarda bazı uygulamalar farklılık gösterir. Her parçanın kendi yapısına ve öğretmeyi hedeflediği unsurlara göre farklı uygulamalar yapılmaktadır. Örneğin; Ninni parçası tonik sol-fa öğretimindeki minör tonda yer aldığı için bu uygulamaya gerek duyulmamıştır ancak Ninni parçası karakteristik bir parça olup nüansları öğretmeye elverişli olduğundan bu yönde uygulamalarla desteklenmiştir. Tüm parçalarda aksan çalışmasına gerek duyulmamakla birlikte Folk Dance parçasında süreklilik arz eden aksanlarla ilgili uygulamalar yapılmıştır.

Son safhada özgün uygulamalar yer almaktadır. Kodály'nin müzik eğitimi için tavsiye ettiği uygulamalar arasında yer alan bilgiler temel alınıp her parça için ayrı ayrı geliştirilmiştir. Uygulamalar genel olarak 3 yönde seyretmektedir:

- Çok sesliliğe geçiş (Ay Akşamdan Işığdır, Daldalan, Ninni).
- Yaratıcılığı destekleme (Folk Dance).
- Piyano teknik becerilerinin artması (Kocaman Bebek, Children's Game).

Ay Akşamdan Işığdır parçasında grup uygulaması yapılmış, parça sınıfı iki gruba ayırarak seslendirilmesi için düzenlenmiştir. Daldalan parçasına piyano eşliği yazılarak çok seslilik eğitimine başlangıç yapılmıştır. Folk Dance parçası temel

alınarak Deniz Şarkısı (Seasong) isimli parça bestelenmiştir. Piyanoda oktav egzersizi uygulaması ile Kocaman Bebek aynı zamanda teknik bir alıştırma haline gelmiştir. Children's Game parçasında piyanoda ritim uygulamaları çalışmasıyla öğrencinin müziksel ritimleri daha iyi algılayıp içselleştirmesi hedeflenmiştir. Ninni parçasındaki dört el piyano uygulamasıyla müziksel duyum ve paylaşım duygusu kazanmak mümkün olabilir.

Seçilen parçalarda yapılan tüm Kodály uygulamaları ve özgün örnekler ile piyano eğitimi alan ve toplu müzik sınıfında eğitim gören öğrencilerin müzik okuyabilirliklerinin gelişeceği düşünülmektedir. Bu model ile öğrencilere sadece piyano çalmanın ve sesinin kullanmanın yanı sıra detaylı bir solfej bilgisi kazandırılabilir. Böylece dersler tek düzelikten tamamen sıyrılacak, son derece kapsamlı olan ve uzun süre gerektiren solfej eğitimi pratik şekilde ve hızlıca öğrenciye kazandırılabilir. Araştırmada yer alan özgün örneklerin sayısı öğretmen tarafından artırılabilir. Bu şekilde öğrencilerin yanı sıra öğretmen de yaratıcılığının sınırlarını zorlayarak kendini geliştirir.

Kodály yöntemi ile piyano repertuarını öğretmeye dayalı modelde birçok yenilik denenmiştir. Özgün çalışma kısımlarında yer alan öneriler ile Kodály yöntemindeki esaslar piyano özeline indirgenmiştir.

Kodály yöntemindeki teknik bilgi ve becerilerin ilk anda karmaşık olduğu düşünülebilir. Ancak bu bilgiler aşama aşama işlenirse öğrenciyi soğutmadan onun müziğe karşı hevesini arttıracaktır. Eğitimdeki zorlukları başarabilen öğrenci özgün çalışma önerileri ile yaratıcılığını, sosyal becerisini geliştirecek, solfej bilgisini ilerletecek, öğrendiklerini piyanoda uygulayabilecek, kompozisyon oluşturabilecektir.

Yöntemi uygularken seçilen parçaların öğrencinin ilgisini çekmesi önem taşır. Parçalar öğrenciye tanıdık, bildik geleceği ve kulakları aşına olduğu için melodiler ilgisini çekecek ve aynı zamanda uygulamada zorluk yaşamayacaktır.

Uygulamada seçilen halk türküleri hemen hemen herkesin bir vasıta ile aşına olduğu melodilerden oluşur. Bartók ve Saygun eserleri de bir kaç kez duyulduğunda akılda kalıcılığı artan melodilerdir.

Bunun dışında Bartók ve Saygun repertuarı Kodály uygulamaları için uygun zemin oluşturmuştur. Bu uygulamalar ile ortaya çıkan sonuçlar pozitifdir. Repertuar seçiminde 20 Yüzyıl'a ait Bartók ve Saygun parçaları ve halk türkülerinin Kodály

yöntemi için uygun olduğu tespit edilmiştir. Diğer dönem eserleri için başka araştırmalarda uygulamalar yapılarak sonuçları görülebilir.

Kodály yönteminin pentatonik el işaretleri, müzikal kısa yazım yöntemi, tonik sol-fa'sı gibi kendine has ve yöntemin esasını oluşturan unsurları vardır. Bu unsurları öğrenen çocuklar solfej alanında bir noktaya gelmiş ve gelişmeye açık olacaktırlar.

Söz konusu piyano eğitimi olduğundan ve ayrıca Kodály yöntemini monotonluktan uzaklaştırmak adına araştırmada yer alan özgün çalışma önerileri düşünülmüştür. Böylece Kodály yöntemi detaylı şekilde ele alınarak Türkçe kaynak yaratılmış, özgün çalışma önerileriyle piyano eğitimi özelinde yeni bir model oluşturulmuştur.

Sonuç olarak müzik pedagojisi yöntemleri arasında Kodály yöntemi kendi müziğimizi ve kültürümüzü tanımamızı sağlayarak, müzik becerisini kısa sürede en üst düzeye ulaştırmayı hedefleyerek fark yaratmaktadır. Kodály yöntemi görüldüğü üzere disiplin gerektiren solfej bilgisini pedagojik yaklaşımla ele alarak her seviyeden öğrenci için uygulanabilir kılmakta, çalgı ve ses eğitimi ile birlikte solfej eğitimini aynı paralelde sürdürmeyi sağlamaktadır. Yalnızca belirli kalıplara bağlı kalmayarak yaratıcılığı geliştirmeyi hedefler. Yöntem öğrenci-ortam gibi unsurlara göre gerekli değişikliklerin yapılabildiği yaşayan bir öğrenim modelidir.

Kodály yöntemi az sayıda ülke dışında tüm dünyada kabul görmüş, yaygınlaşmış bir öğrenim modelidir. Kodály yöntemi gibi eğitici ve çocuklara pedagoji yoluyla yaklaşan diğer müzik yöntemlerinin de bilinmesi ve gerek tek başlarına gerekse karma olarak bir arada uygulanması müzik eğitimine yeni bir soluk getirecektir.

## 5. KAYNAKÇA

Ayan, D. (2011). *Béla Bartók'un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar*. İstanbul: Kitabevi.

Aydoğan, S. (1998). *İlkokullar İçin Renklerle Müzik Eğitimi*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Bartók, B. (1940). *MikroKosmos*. Londra: Boosey & Hawkes.

Bartók, B. (1947). *For Children Béla Bartók / Piano Solo 1-2*. Londra: Boosey-Hawkes.

Cangal, N. (2010). *Müzik Formları*. (3. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Chosky, L. (1998). *The Kodaly Method I: Comprehensive Music Education*. (3. Baskı). USA: Pearson.

Chosky, L. (1987). *The Kodaly Method: Comprehensive Music Education from Infant to Adult*. (2. Baskı) USA: Prentice Hall College Div.

Elliot, D. J. (Ed.) (1995). *Praxial Music Education: Reflections and Dialogues*. USA: Oxford University Press.

Findlay, E. (1971). *Rhythm and Movement Applications of Dalcroze Eurythmics*. USA: Summy-Birchard Music.

Gezek, D. ve Gezek, E. (2008). *Piyano Çalmayı Öğreniyorum*. İstanbul: İnkilap Yayınevi.

Günay, E. (2011). *Müzik Sosyolojisi, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. Ankara: Bağlam Yayınları.

Gürgen, E. T. (2007). *Orff-Schulwerk Ve Kodály Yöntemi'nin Vokal Doğaçlama, Müziksel Öğretim Ve Şarkı Söyleme Becerileri Üzerindeki Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi. Müzik Eğitim Anabilim Dalı.

Houlahan, M. ve Tacka, P. (2008). *Kodály Today: A Cognitive Approach to Elementary Music Education*. USA: Oxford University Press.

Karakelle, S. (Ed.) (2013). *Piyano Öğretiminde Pedagojik Yaklaşımlar*. Ankara: Pegem Akademi.

- Koçak, K. O. ve Erol, O. (2011) *Çocuklar için Müzik ve Hareket Eğitimi Karamela Sepeti*. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Koçak, K. O. ve Laslo, N. (2013). *Türkiye’de Orff-Schulwerk Müzik, Oyun ve Dans Üzerine Makalalar*. Ankara: Orff-Schulwerk Eğitim ve Danışmanlık Merkezi.
- Kolçak, O. (2005). *A. Adnan Saygun*. İstanbul: Kastaş Yayınları.
- Otacıoğlu, S. G. (2008). *Müzik Psikolojisi I*. Ankara: Öğreti.
- Özbay, Y. ve Erkan, S. (Ed.) (2011). *Eğitim Psikolojisi*. Ankara: Pegem Akademi.
- Saygun, A. A. (1952), *Piyano İçin İnci'nin Kitabı*. İstanbul: Jorj. D. Papajorjiu.
- Shinichi, S. (1995). *Suzuki Piano School, Vol. 1*. USA: Summy Birchard.
- Sipos, J. (2009). *Anadolu’da Bartók’un İzinde*. S. Deliorman (Çev). İstanbul: Pan Yayınları.
- Sun M. (2004). *Kır Çiçekleri*. Ankara: Sun Yayınevi.
- Sun M., Sun İ. ve Kuterdem, L. (2005). *Seksen Yılın En Güzel Okul Şarkıları*. Ankara: Sun Yayınevi.
- Uçan, A. (2005), *İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi*. (3. Baskı). Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Yaraman, A. (2004), *Biyografya 5 – Ahmed Adnan Saygun*. Ankara: Bağlam Yayınları.
- Yıldırım, K. (1995). *Kodály Yöntemi ile Müzik Eğitimi*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Eğitim Anabilim Dalı.
- Yıldırım, K. (2009). *Kodály Yönteminin İlköğretim Öğrencilerinin Keman Çalma Becerisi, Özyeterlik Algısı ve Keman Çalmaya İlişkin Tutumları Üzerindeki Etkisi*. Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Eğitim Anabilim Dalı.
- Yıldırım, K. (2010). Kodály Yönteminin İlköğretim Öğrencilerinin Keman Çalma Becerisi Üzerindeki Etkisi. *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi*. 1/2, 140-149.
- Yıldız, D. (2007). *Doğumunun 100. Yılında Ahmed Adnan Saygun*. Ankara: Sun Yayınları.

## **İnternet:**

### **Elektronik Makale ve Yayınlar**

Eösze L., Houlahan M. ve Tacka P. (2001). Kodály, Zoltán. *Grove Music Online*. Erişim Tarihi: 30 Eylül 2013, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.divit.library.itu.edu.tr/subscriber/article/grove/music/15246>.

Gillies M. (2001). Bartók, Béla. *Grove Music Online*. Erişim Tarihi: 30 Eylül 2013, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.divit.library.itu.edu.tr/subscriber/article/grove/music/40686>.

Griffiths P. (2011). Kodály, Zoltan. *The Oxford Companion to Music*. Erişim Tarihi: 30 Eylül 2013, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.divit.library.itu.edu.tr/subscriber/article/opr/t114/e3738>.

Griffiths P. ve Ashley T. (2011). Orff, Carl. *The Oxford Companion to Music*. Erişim Tarihi: 30 Eylül 2013, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.divit.library.itu.edu.tr/subscriber/article/opr/t237/e7520>.

Haward L. W. ve Ring R. (2001). Jaques-Dalcroze, Emile. *Grove Music Online*. Erişim Tarihi: 30 Eylül 2013, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.divit.library.itu.edu.tr/subscriber/article/grove/music/14181>.

Muslu Gardner, O. (2013). Bedensel Hareket İçerikli Müzik Eğitimi. *Alaturka Online Gazetesi*. Erişim Tarihi: 25 Temmuz 2014, <http://www.alaturkaonline.com/bedensel-hareket-icerikli-muzik-egitimi>.

Shibata M. ve Kanazawa M. (2001). Suzuki, Shin'ichi. *Grove Music Online*. Erişim Tarihi: 30 Eylül 2013, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.divit.library.itu.edu.tr/subscriber/article/grove/music/27166>.

Spencer P. (2011). Dalcroze Method. *The Oxford Companion to Music*. Erişim Tarihi: 30 Eylül 2013, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.divit.library.itu.edu.tr/subscriber/article/opr/t114/e1784>.

Spencer P. (2011). Suzuki Method. *The Oxford Companion to Music*. Erişim Tarihi: 30 Eylül 2013, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.divit.library.itu.edu.tr/subscriber/article/opr/t114/e6570>.

Tecimer Kasap, B. (2005). Mikrokosmos: Çocukların Dünyası. *Uludağ Üniv. Dergisi*. Cilt:18 Sayı:1, s.151-165. Erişim Tarihi: 12 Ocak 2014, [http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/B-Kasap\\_2.html](http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/B-Kasap_2.html).

## 6. ÖZGEÇMİŞ

1984 yılında İstanbul'da doğan Fahriye Aylin Peşinci, 2002 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Flüt Bölümü'nde Orta-Lise öğrenimini tamamladı. 2002-2006 yılları arasında Lisans Eğitimi'ni Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Bölümü'nde sürdürdü ve Bölüm 3.sü olarak mezun oldu. Halen T.C. Haliç Üniversitesi Türk Musiki'si bölümünde Yüksek Lisans eğitimine devam etmektedir.

Öğrenim süresi boyunca yurt içi ve yurt dışında çeşitli orkestralarda Solist Flütçü olarak verdiği konserlerin yanı sıra Piyano resitalleri vermiş ve korrepetitörlük yapmıştır. Şu anda Piyano Öğretmeni olarak çalışmaktadır.