TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN YÜZÜNCÜ YILI

FARKLI YÖNLERİYLE MÜZİK EĞİTİMİ

Editör
Ayhan Helvacı

BİDGE

BİDGE Yayınları

Farklı Yönleriyle Müzik Eğitimi

Editör: Prof. Dr. Ayhan Helvacı

ISBN: 978-625-372-457-3

1. Baskı
Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL
Yayınlama Tarihi: 25.12.2024
BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374
Yayın hakları © BİDGE Yayınları
www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com
Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.
Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya / Ankara

İçindekiler

Türkiye'de Oyunculuk Eğitimi Veren Kurumlar Bağlamında Ses Eğitimi 5

Ayhan HELVACI 5

Güzel Sanatlar Liseleri Çalgı Eğitimi Dersi Ders Kitaplarının Öğretmenler Tarafından Kullanılma Durumu 23

Kübra ŞAHİNOL 23

Ebru TEMİZ 23

Tarihsel Gelişimi Sürecinde Kontrbas Pedagojisine Kısa Bir Bakış 50

Sibel GÖKSEL 50

Mehter In The Ottoman Palace 71

Aylin Mentiş 71

Ezoterik Kozmik Uyum Eleştirisi: İbnü'l -Arabî'nin Müzik Görüşü ve Pergel Metaforundan Müzik Edvarına, Edvardan Semaya, Semahdan Devriyeye 88

Recep USLU 88

Flüt Eğitiminde Kullanılan Ernesto Köhler "25 Romantische Etuden" Op. 66 Etüt Kitabından 22 Numaralı Etüdün İncelenmesi 125

Zeynep Deniz UYAN 125

Okul Öncesi Programındaki Müzik Etkinliklerinin İçeriğine Yönelik Öğretmen Görüşleri 139

Muhsin SARIKAYA 139

Kerem GÜRLER 139

Oyunculuk Ses Eğitimi Derslerinde Ses Fizyolojisi, Ses Anatomisi ve Ses Hijyeni 163

Ayhan HELVACI 163

BÖLÜM I

Türkiye'de Oyunculuk Eğitimi Veren Kurumlar Bağlamında Ses Eğitimi

Ayhan HELVACI[1]

GİRİŞ

Oyunculuk, duyguları ifade etmenin en güçlü yollarından biri olduğu gibi, ses de bu ifadeyi derinleştiren en önemli araçlardan biridir. Bir oyuncu, bedenini nasıl kullanıyorsa, sesini de aynı ustalıkta kullanmayı öğrenmelidir. Bu bağlamda şarkı söylemek, oyuncunun duygusal dünyasını ses aracılığıyla izleyiciye aktarabilmesi için eşsiz bir fırsat sunmaktadır. Sesin ritmi, tonu ve dinamiği, karakterin içsel dünyasını yansıtmanın yanı sıra, sahnede var olma biçimimizi de şekillendirir. Şarkı söyleme, sadece bir müzik performansı olmaktan öte, oyuncunun sahnedeki varlığına çok katmanlı bir derinlik katacaktır. Sözlerin ardındaki anlamı, müziğin duygusunu ve karakterin içsel durumunu bir araya getirerek

[1] Prof. Dr., Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Bursa/Türkiye, Orcid: 0000-0003-3305-2678, ahelvaci@uludag.edu.tr

izleyiciye aktarır. Bu süreç hem teknik bir ustalık hem de duygusal bir samimiyet gerektirir. Bir oyuncu, sesini kullanarak yalnızca bir hikâye anlatmaz, aynı zamanda yaratmış olduğu karakterinin ruhunu, çatışmalarını ve arzularını sahneye taşır. Ülkemizde oyunculuk eğitimi Vakıf ve Devlet Üniversitelerinin Konservatuar ve Güzel Sanatlar Fakülteleri Sahne Sanatları Bölümleri olmak üzere pek çok kurumda verilmektedir. Bu kurumların tamamında içerik ve isim olarak farklılıklar gösterse de ses eğitimine yönelik dersler bulunmaktadır. Bu araştırmada; oyunculuk eğitiminde ses eğitimi oyunculuk eğitimi bağlamında incelenmiş, değerlendirilmiş ve öneriler sunulmuştur.

Dram sanatı olarak tiyatro, yönetmeniyle, tasarım sanatçılarıyla, oyuncusuyla, seyirci etkileşimi ile birçok bileşenin bir araya gelerek üretilmesi olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2024). Dünyada tiyatro olarak tanımlayabileceğimiz ilk örneklerin nerede, nasıl başladığı tam olarak bilinmemektedir. Yapılan araştırmalar; ilkel insanların başarılı av dönüşlerinde avın çevresinde duygularını anlatmak için çeşitli sesler çıkararak dans etmeleri ilk tiyatro örnekleri olarak belirtilmektedir. Zamanla topluluklar olarak yaşamaya başlayan insanlar yıl içerisinde belli zaman ve günlerde, önceden belirlenen toplantı yerlerinde bir araya gelmeye başladılar. Bu toplanılan yerde kalabalıktan bir kişi yüksekçe bir yere çıkarak komik ve eğlenceli hikâyeler paylaşır, şarkılar söyler ve söyletir, taklitler yapardı. Zamanla bu oyunlar şenliklere dönüştü. Bunun neticesi olarak bir süre sonra tiyatroda kişi sayısı artmaya başladı. Daha canlı ve heyecan yaratan, daha ilgi çeken konular bulunarak işlendi. Böylece oynanan oyunlar, bir sanat ürününe dönüştü(www.gelisenbeyin.net). Tiyatro bir meslek olarak kabul edilmeye başladı. Tiyatro yaşamın bir parçası olarak kabul

edilmektedir. Geçmişten günümüze konuları incelendiğinde içerisinde hareketin, konuşmanın, sıklıkla müziğe ve çeşitli efektlere yer verildiği görülebilir. Bu yapısı nedeniyle tiyatro güzel sanatların tüm dallarını içerisinde barındıran en ilgi çekici alanlarından biri olarak görülmektedir. Çok boyutlu ve dinamik bir sanat olan tiyatronun eğitimi renkli, zengin, sanatın pek çok alanını içine alan, uzun bir süreci kapsayan, bilimle sıkı ilişki içinde çalışmayı zorunlu kılmaktadır. Bu eğitim sürecinde özellikle bir oyuncunun doğal enstrümanı olan sesini etkin bir şekilde kullanabilmeyi öğrenmesi eğitimin en önemli parçalarından biridir ve iyi bir ses eğitimi almayı gerektirir. Çünkü bir tiyatro oyuncusunun doğru postür, doğru nefes, nefes kontrolü, doğru tonlama, doğru telaffuz ve şarkı söyleyebilme gibi ses eğitiminin gerektirdiği temel kazanımlara sahip olmalıdır. Bunu yapabilen oyuncuların mesleki yaşantılarında önemli başarılara imza attıkları görülmektedir.

Ülkemizde bir disiplin olarak tiyatro eğitiminin 1914 yılında, Dar-ül Bedayii'nin kurulması ile başladığı pek çok kaynakta belirtilmektedir. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte Atatürk'ün kültür-sanat politikası tüm sanat dallarında olduğu gibi tiyatro eğitimine de verilen önemi artırmış ve yeni okulların açılmasını sağlamıştır. Günümüzde; kimi konservatuvar olarak, kimi fakültelere; kimi de özel vakıf üniversitelerinin bünyesinde bulunan bu kurumlar eğitim-öğretim faaliyetlerini sürdürmektedir. Toplam ülkemizin çeşitli illerinde yer alan ve 23'e ulaşan bu okullar;

İstanbul (8),

Ankara'da (3),

İzmir,

Eskişehir,

Konya,

Adana,

Erzurum,

Isparta,

Çanakkale,

Kocaeli,

Bursa,

Van

Ordu

Antalya'da bulunmaktadır. Bu okullar altı değişik biçimde yapılanmış programlanmışlardır (Tekerek, 2024).

Türkiye'de Tiyatro Eğitimi Veren Üniversitelerin Yapılanmaları

1- Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü: Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü olarak kurulmuş, sırasıyla kürsüye, birime, daha sonra da Oyunculuk, Yazarlık Ana Sanat Dallarıyla Tiyatro Tarihi ve Teorisi Ana Bilim Dalı'na dönüşmüştür.

2- Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümleri. Oyunculuk Ana Sanat Dalı, Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı ve Sahne Tasarımı Ana Sanat Dalı olmak üzere 3 anasanat dalından oluşmaktadır.

3- Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Tiyatro Bölümleri: Oyunculuk ve Rejisörlük Sanat Dalları olmak üzere 2 anasanat dalından oluşmaktadır.

4- Edebiyat Fakültesi Tiyatro Tarihi ve Eleştirmenliği Ana Bilim Dalı.

5- Güzel Sanatlar Üniversitesine bağlı Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Dekor ve Kostümleri Bölümü.

6- Konservatuar oyunculuk bölümleri: bu programları Sahne Sanatları, Tiyatro, Oyunculuk adıyla görmek mümkündür.

Yukarıda sözü edilen çeşitli kurumlarda farklı yapılanma içinde sürdürülen oyunculuk eğitimi lisans programları incelendiğinde ders isimlerinde de farklılıklar olduğu fakat benzer ders içeriklerini uyguladıkları görülmektedir. Genel olarak temel oyunculuk becerilerinin geliştirilmesine yönelik; oyunculuk, oyunculuk teknikleri, role hazırlık, doğaçlama, dramaturgi, mitoloji, tiyatro tarihi ve tiyatro teorisi, diksiyon, şan, solfej, dans ve hareket gibi derslerin yer aldığı görülmektedir.

Bu durum ses eğitimi uygulamaları içeren dersler içinde aynıdır. Kullanılan ders isimleri şöyle özetlenebilir:

Ses Eğitimi, Şan, Ses-Ritim, Şan-Solfej, Ses-Nefes Teknikleri, Ses ve Konuşma olarak sıralanabilir.

İngiltere ve Amerika'daki üniversitelerde ise ülkemizdeki konservatuarlara benzer bir yapılanma görülmüş, ses ve şarkı söyleme adıyla ses eğitimi uygulamalarının yürütüldüğü ve 3. yıldan itibaren müzikaller adı altında müzikal parçalarını söylemeye yönelik derslerin olduğu tespit edilmiştir.

Nutku'ya (2012) göre oyunculuk eğitimi, içerisinde farklı eğitimlere yer verilen bir programdır. Bu programla eğitim alan öğrenciler uygulamalı olarak sahne derslerinde ve oyun proje derslerinde, birlikte çalışma disiplini içerisinde bir araya

getirilmelidir. Bu eğitiminin en temel noktası, farklı isimlerde olsa da tiyatronun tüm dallarında öğrencilerinin sahnede bir araya gelerek, ortak bir enerji ve sinerjiyle ortaya çıkarılan bir eğitim olarak görülebilir. Bu eğitimin, %80'i uygulamalı olarak gerçekleşmektedir. Geriye kalan %20'lik kısmı ise, kuramsal bilgiye yönelik eğitim oluşturmaktadır. Oyuncu adayının sanatsal ve kültürel gelişimine katkı sağlayacak başta müzik olmak üzere resim ve plastik sanatlar gibi pek çok alanda eğitimin bir parçası olarak görülmelidir.

Tuncay'a (2012) göre, oyunculuk eğitimi; sanatının hem hammaddesini hem de bu hammaddeyi işleyerek şekillendirmesi beklenen ve sanatçı kişiliğini üzerinde taşıyan bir sanatçı olan oyuncunun; alana yönelik temel becerilerini tanıma, kullanma ve geliştirmeye odaklanan ses, konuşma, doğaçlama, rol, mimik, hareket, şan, sahne ve sahne uygulamaları gibi dersleri içermektedir. Oyuncu adayı eğitim sorunlarına değil; içerisinde barındırdığı malzemeyi değerlendirmeli, sanatsal yaratısını biçimlendirmeli ve sanatçı kişiliğini geliştirmeye yönelik olarak; "çözümleme" ve "yorumlama" becerilerini geliştirmelidir.

TDK' ya (2024) göre oyuncu, sahne sanatçısı, bir oyun kişisini canlandırarak hayat veren, bunu bilgisi, tekniği ile birleştirerek gösteren ve oynama eylemini gerçekleştiren sanatçı olarak tanımlanmaktadır.

Oyuncu, şekil vereceği malzemeyi sırtında taşıyan pek çok farklı beceriye sahip olan kişidir. Özellikle sesini ve bedenini en iyi şekilde kullanabilme becerisi kazandırmayı hedefleyen temel dersler olarak Konuşma, Rol, Doğaçlama, Sahne, Dans, Hareket ve Şan gibi temel oyunculuk dersleri sayılabilir. Bu derslerin yanında ihmal

edilmemesi gereken bir özellik de oyuncu adayının yorum yapma ve yorumu sahnede uygulayabilme becerisinin geliştirilmesidir. Onun beden ve ses yetenekleri iyi bir şekilde geliştirilmiş iyi bir sanatçı olma niteliği olan yorum yapabilmek için gerekli olan sezgileriyle ve yaratıcı düş gücüyle birleştirmesi çağdaş oyunculuk eğitiminin en önemli unsurlarındandır.

Farklı uzman görüşlerine göre ses eğitimi;

Belli hedefler doğrultusunda kişinin ses sağlığını koruyabilmesi, sesini doğru, etkili, kaliteli ve güzel kullanabilmesine yönelik davranışların, kazandırıldığı bir süreç olarak tanımlayabileceğimiz bu süreç, kuramsal temelleri olan ve uygulamaya dayanan yöntemler bütününü kapsamaktadır (Köse, 2001).

Uçan'a (1994) göre ses eğitimi; (çalgı eğitimi tanımından uyarlama) süreç içerisinde sesi etkili kullanabilmeye yönelik çalışmalar aracılığıyla bireylerde ve onların oluşturmuş oldukları topluluklarda bilişsel ve devinişsel, içsel davranışlarında kendi yaşadıkları tecrübeler yoluyla, bilerek ve istendik yönde değişimler yaratma ya da bu nitelikte yeni davranış biçimi geliştirme olarak tanımlanmaktadır.

Töreyin'e (1998) göre ses eğitimi; eğitim alan kişilere konuşmada veya şarkı söylerken seslerini doğru, etkin, güzel kullanabilmelerine yönelik gerekli olan davranış biçimlerinin kazandırıldığı, multidisipliner bir eğitimdir. Bu tanımda sözü edilen "doğru"; anatomik ve fizyolojik yapıya uygunluk, "güzel"; söylemedeki uyum biçimi, "etkili"; dinleyenler üzerindeki bıraktığı etki olarak değerlendirilmektedir.

Davran'a (1997) göre ses eğitimi; müzik eğitiminin diğer alanları içinde ayrıcalıklı bir yere sahip olan bir eğitim olarak tanımlanmaktadır. Çok az ayrıntısı haricinde somut bir anlatımı yok denilebilir. Bir kişiye uygulandığınızda sonuç aldığınız bir yöntem, bir diğer kişide aynı neticeyi vermeyebilir. Bir örnekle ses eğitimini, mürekkepli bir kalemle su üstüne yazı yazmaya benzetmek mümkündür. Yazı bir baktığınızda yazılmadan yok olurken, bir baktığınızda da hayrete düşülecek bir şekilde sanki düz bir zemine yazılmışçasına su üzerinde durabilir. Bu eğitimde, çeşitli egzersizler ve anlatımlar kullanılmaktadır. Burada eğitmenin anlatma becerisi ve eğitilenin de anlama becerisi birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Somut bir yanı olmayan öğretilerin, eğitim alan kişinin eğitmeninin düşündüğü biçimde anlaması ve algılaması çok önemlidir.

İnsan sesi, düşünüldüğü gibi tek başına gırtlakta meydana gelen bir şey olarak düşünülmemelidir. İnsan sesi insan vücudunun tamamının eş güdüm içerisinde hareket etmesi neticesinde oluşan bir olay olarak söylenebilir.

İnsanda sesin istenildiği gibi çıkartılabilmesi;

- Vücudumuzun doğru duruşuna,
- Solunum sistemini oluşturan organların (Göğüs kafesi, akciğerler ve solunum kasları) sağlam olmasına,
- Sesin hassas ayarının yapıldığı gırtlağın her bir parçasının sağlam olmasına,
- Sesi büyütüp zenginleştiren ve rengini belirleyen rezonans boşluklarının sağlıklı olmasına bağlıdır (Helvacı, 2012).

Yukarıda belirtilen tüm bu anatomik yapılar sağlıklı olsa da eğer insanda işitme problemi varsa, hormon ve ruhsal dengesinde anormallik bulunuyorsa kaliteli ses üretebilmemiz neredeyse imkânsız olacaktır (Helvacı,2012).

Eğitim alanlarının tümünde görülebileceği gibi ses eğitimi sürecinde de temel prensiplerin (ilkelerin) saptanmış olması çok önemlidir. Genellikle soyut kavramlar kullanılarak yürütülen ses eğitimi sürecinde çeşitli uygulamalar ve etkinlikler kullanılmalıdır. Öğrencilerin kolay anlayabilmesi amacıyla temel ilkeler belirlenmeli ve süreç somut hale getirilmelidir (Köse,2001).

İlke; sözlük anlamı olarak, temel prensip, düşünce ve davranış biçimi olarak belirtilmektedir (TDK, 2024). Farklı bir alanda ve bu alana ilişkin kazanımların başlangıcı olarak anlaşılabilecek ilkeler eğitimin farklı alanlarında, eğitim-öğretim sürecinde belirlenen konulara ve hedeflere ilişkin dayanak noktasını oluşturması nedeniyle çok önemlidir.

Ses eğitimcilerince bilinmesi gereken akustik bilimin belirli ilkeleri bulunmaktadır. Şarkı söyleme becerisinin tamamıyla bilinçli olarak kontrol edilebilmesi neredeyse olanaksızdır. Bundan dolayı, teorik bilgilerin ses eğitiminde daha az bir öneme sahip olduğu düşünülmektedir. Akustik bilimine önem vermeyen pek çok eğitimciye göre bu bilgiler, öğrencinin gelişimini olumsuz yönde etkileyecek, şarkı söylemeyi sanatsal değil, mekanik bir faaliyet haline getirecektir. Bunun aksine şarkı söyleme neredeyse tamamıyla soyut kavramlar ve duyumlara bağlı olarak öğretiliyor olmasına karşın dolaysız yöntemlerin süreci daha çabuk ve verimli hale getireceği açıktır (Vennard, 1967).

Çevik, ses eğitimine yönelik prensipleri aşağıdaki gibi belirtmektedir:

- Kişiye doğru nefesin yanı sıra beden ve zihin olarak rahatlama, gevşemeye yönelik yöntemleri öğretilmelidir.
- Kişiye sesini, doğru teknikle, sorunsuz ve temiz olarak üretebilme, sonrasında belli rezonans boşluklarına göndererek büyütebilme, zenginleştirip güçlendirerek kaliteli ses üretebilme becerisi kazandırılmalıdır.
- Kişiye, açık, anlaşılır konuşma becerisini geliştirme, şarkı söyleme de dilini, iyi artikülasyon, doğru telaffuz, anlatılmak istenene uygun tonlama ve vurguyla diksiyon kullanma becerisi kazandırılmalıdır.
- Kişide bulunan müziksel duyarlılık olarak adlandırılan müzikalitenin geliştirilmesine yönelik etkili bir seslendirme ve yorumlama becerisinin kazandırılması.
- Kişinin, ses anatomisini ve fizyolojisini bilmeli, bu anatomik yapıda yer alan organların en etkin biçimde kullanılmasını bilmeli ve ses sağlığını korumaya yönelik bilgi sahibi olmalıdır. (Çevik,1994).

İkesus "Ses Eğitimi ve Korunması" adlı kitabında "farklı ülke insanlarının, ses eğitiminde, temel ilkelere bağlı kalmakla birlikte, kendilerine en uygun ve kolay yolu seçmeleri, onlara eğitim sürecinde kolaylık sağlayacaktır" demiştir (İkesus,1965).

Sanat dünyasında oyunculuk ve şarkı söyleme, bireysel disiplinler olmaktan öte birbirini tamamlayan, sahnede hayat bulan iki güçlü ifade biçimidir. Sahnedeki bir oyuncu, yalnızca kelimelerle

değil, beden dili, duygusal derinlik ve sesin ritmiyle de karakterinin dünyasını izleyiciye aktarır. Şarkı söylemek, bu anlamda oyunculuk eğitiminin vazgeçilmez bir parçası haline gelir. Çünkü sahnede bir oyuncunun sesinin gücü ve kalitesi hikâyenin duygusal nabzını tutmada önemli bir araçtır.

Bir oyuncunun sesiyle ilgili yeterlilikleri aşağıdaki alanlarda geliştirilebilir;

- Diyafram nefesi: diyafram kullanarak nefes alıp vermek, sesi destekler ve uzun repliklerde yorulmadan konuşmayı sağlar. Bu, oyuncunun temel nefes çalışmalarıyla geliştirebileceği bir beceridir.
- Rezonans: Sesin güçlü ve dolu çıkması için rezonans boşluklarını (göğüs boşluğu, sinüs boşlukları ve ağız boşlukları) etkin bir şekilde kullanabilmek önemlidir. Bu sesin güçlü, sıcak ve etkileyici olmasını sağlayacaktır.
- Artikülasyon: Kelimeleri net ve doğru bir şekilde telaffuz edebilmek için çene, dil ve dudak kaslarının esnek ve güçlü olması gereklidir. Bu, özellikle hızlı veya karmaşık diyaloglarda fark yaratıcı bir özelliktir.
- Ses tonunun kontrolü: Ton, bir duyguyu ya da durumu ifade etmekte kritik rol oynar. Oyuncu sesini farklı karakterlere ve durumlara göre ayarlayabilmelidir.
- Ses sağlığı: Oyuncular, seslerini uzun süreli kullanıma dayanıklı hale getirmek için sağlığını korumayı bilmelidir. Bu, doğru ısınma tekniklerini, doğru

beslenme, sıvı tüketimi ve ses tellerini zorlamamayı içermektedir.

- Duygusal ifade: Yalnızca teknik yeterlik değil, sesle duyguyu geçirebilme de önemlidir. Bir kelimenin tonu ya da ritmiyle bir karakterin tüm ruh hali seyirciye aktarılabilir.

Bu konuların, özellikle sahnede ya da mikrofon başında uzun süre performans sergileyen bir oyuncu için hayati öneme sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bir oyuncunun şarkı söyleme yeterlilikleri hem oyunculuk hem de müziksel yetenekleri birleştiren bir denge gerektirir. Bu yeterlilikler ise şöyle sırlayabiliriz,

- Ses kontrolü ve nefes: Oyuncular, doğru nefes almayı ve seslerini verimli bir şekilde kullanmayı öğrenmelidir. Doğru nefes kullanımı (diyafram nefesi), uzun cümlelerde veya şarkı söylerken sesin kırılmadan, güçlü ve net çıkmasını sağlayacaktır.
- Vokal aralık ve tonlama: şarkı söyleme becerisi, sesin aralığını etkili kullanmayı gerektirir. Farklı tonlarda, yüksek ve düşük notalarda rahatlıkla şarkı söyleyebilmek önemlidir.
- Müzikal kulak: Oyuncuların müzikal bir kulağa sahip olmaları, şarkının ritmini, armonisini, doğru bir şekilde takip edebilmesini ve söyleyebilmesini sağlayacaktır.
- Duygusal ifade: Şarkı söylerken duyguları aktarmak, oyunculuğun bir parçası olarak oldukça önemlidir. Şarkının anlamını ve ruhunu doğru bir şekilde

yansıtmak için ses tonu ve ifadelerle duyguyu seyirciye geçirmek gerekir.

- Proje ve sahne varlığı: Oyuncular, seslerini sadece doğru şekilde kullanmakla kalmaz, aynı zamanda sahneye uygun bir şekilde projekte (yansıtma) ederler. Bu durum, şarkıyı yalnızca sesle değil, beden diliyle de desteklemeyi içermektedir.
- Artikülasyon: Bir oyuncunun şarkı söylemesinde şarkı sözlerinin net bir şekilde duyulması ve anlaşılması gerekir. Bu, ses eğitimi ve diksiyon çalışmalarıyla geliştirilebilir.

Bu yeterlilikler, bir oyuncunun şarkı söyleme yeteneğini sahnede etkili bir şekilde kullanmasına katkı sağlayacaktır.

SONUÇ

Tiyatro, sanatın toplumsallaşma sürecinde topluma ayna olması, onlara yaşanılan tecrübeleri sosyal, kültürel ve ekonomik olayların yorumlanmasıyla anlatılması ve olaylara karşı yol ve yöntemler göstermesi bakımından önemli bir sanat dalı olarak kabul edilmektedir. Bu kadar güçlü bir yol gösterici rolü olan bu sanat dalı sinemanın popülerliğinin artırması, radyo ve televizyonun gelişmesiyle çok sayıda çalışma dalına sahip olmuştur. Günümüzde başarılı bir tiyatro oyuncusunun oyunculuk yeteneğinin yanında sahnede, sinemada vb. alanlarda sesini etkin bir şekilde kullanabilmesi çok önem kazanmıştır. Bunun bir neticesi olarak tiyatro (oyunculuk) eğitimi veren kurumlarda ses eğitimi dersleri her geçen yıl daha da önemli hale gelmeye başlamıştır. Sesini etkin bir şekilde kullanan, iyi şarkı söyleyebilen bu bağlamda iyi eğitim almış

sanatçıların rakiplerine göre daha önde oldukları ve daha rahat iş imkânı yakalayabildikleri görülmektedir.

Türkiye'de oyunculuk eğitimi veren kurumlarda ses eğitimi, oyuncuların sahne üzerindeki başarısını doğrudan etkileyen bir bileşen olarak öne çıkmaktadır. Sesin doğru kullanımı, karakterin inandırıcılığını artırıken izleyiciyle güçlü bir bağ kurmanın da temel taşını oluşturmaktadır. Ancak, yapılan incelelmeler, bazı kurumlarda ses eğitimine ayrılan sürenin sınırlı olduğunu ve uygulamalarda yeterince derinlemesine yaklaşılamadığını göstermektedir. Geleneksel yöntemlerin yanı sıra çağdaş eğitim yaklaşımlarına entegrasyonun sınırlı olduğu da dikkat çekmektedir.

Bu bağlamda, ses eğitimi, yalnızca teknik bir çalışma alanı olarak değil, oyuncunun bütüncül gelişiminin bir parçası olarak ele alınmalıdır. Türkiye'deki kurumların, ses eğitiminin hem akademik hem de pratik yönlerini eşit derecede vurgulayan bir anlayış benimsemeleri gerekmektedir. Sahne sanatlarının küresel standartlarını yakalamak ve yetkin oyuncular yetiştirmek için bu alandaki eksikliklerin giderilmesi büyük önem taşımaktadır.

Tiyatro eğitimi veren kurumlarda hem oyunculuk ve diksiyon gibi temel mesleki derslerin, hem de hareket, şan, solfej, dans ve eskrim gibi yardımcı meslek derslerinin bölüm kadrosunda yer alan öğretim elemanı sayısının yetersiz olduğu görülmektedir. Bu kurumlar dışarıdan öğretim elemanı bulmakta çeşitli güçlükler yaşamakta ve açığı genellikle ana meslek dersleri için Devlet Tiyatrosu sanatçılarını, diğer meslek dersleri için ise üniversitelerin beden eğitimi, bale, şan veya müzik bölümü öğretim elemanları ya da mezunlarını ders ücretli olarak görevlendirme yoluna giderek kapatmaya çalışmaktadırlar. Şüphesiz ki görevlendirme ile gelen

öğretim elemanları büyük bir özveriyle çalışmakta fakat kendi iş ve kurumlarına öncelik vermeleri nedeniyle eğitim sürecinde sıkıntılar yaşanabilmektedir. Bu nedenle katkı ve faydalarına rağmen, öğretim elemanı açığını kurum dışından öğretim elemanlarıyla kapatmaya çalışmanın olumsuz etkileri de görülmektedir. Eğitimin sürekliliği ve verimi bakımından kadrolu öğretim elemanı sayısı artırılmalıdır. (Üstün, 2012).

Tiyatro eğitim veren kurumlar, oyunculuk eğitimi için ne kadar öğrenci kabul edebileceğine, ülkenin genelinde ne kadar oyuncuya ihtiyaç duyuluyorsa bu ihtiyaca göre, kendileri belirleyebilmelidir. Öğretim elemanı kadrosuna, fiziki durumuna, sosyal imkanlarına göre, kontenjanın saptanması, ilgili kurum tarafından belirlenebilmelidir. Ülkemizde, kontenjanlar, üniversite üstü kurumlarca herhangi bir araştırma yapılmaksızın belirlenmekte, kurumların ve eğitimin gerektirdiğinin çok üzerinde öğrenci alınmakta; bu nedenle eğitim sürecinde kurumlar ve öğrenciler sıkıntılar yaşayabilmektedir. (Nutku, 2012).

Aşağıda verilen önerilerin oyunculuk eğitiminde ses eğitimi sürecine katkıları olacağı düşünülmektedir,

- Şarkı söylemeyi, ses eğitimini teorik olarak uygulama yapmadan geliştirebilmek imkânsızdır. Bu eğitim uzun süreç gerektirir ve ancak alanında uzman bir eğitmen ile yıllarca uygulamalı olarak çalışıldıktan sonra yapılabilir. Bu konu ile ilgili yazılan kitaplar yalnızca, öğretmene, öğrenciye ve sanatçıya eğitime yönelik fikir verebilirler.

- Türkiye'deki oyunculuk eğitimi veren kurumlarda ses eğitimi ders programları daha standart hale getirilmelidir.
- Öğrencilerin farklı ses tekniklerini deneyimlemeleri için atölye çalışmaları ve profesyonel uzmanlarla iş birliği artırılmalıdır.
- Ses eğitimi, yalnızca teknik becerilerle sınırlı kalmamalı, nefes, beden farkındalığı ve psikolojik boyutları da kapsamalıdır.
- Oyunculuk eğitimi veren kurumlarda ses eğitimi dersleri üzerinde titizlikle durulmalı ve dersler 4 yıllık sürece yayılmalıdır.
- Ayrıca bu kurumlarda ders verecek öğretim elemanlarının titizlikle seçilmesi ve alanı ses eğitimi olmayan kişilerin bu dersleri vermesi engellenmelidir.
- Çağımızın tiyatro oyuncusu sanatın her yönü hakkında bilgi sahibi olmalı, sesini hem konuşurken hem de şarkı söylerken etkili bir biçimde kullanabilmelidir.
- Oyunculuk eğitiminde ses eğitiminin önemi çeşitli panel, sempozyum ve çalıştaylarda ele alınmalıdır.

KAYNAKÇA

Çevik, S., (1997). *Koro Eğitimi ve Yönetim Teknikleri*, (s. 35-45), Ankara: Doruk Yayımcılık.

Davran, Y., (1997). *Şarkı Söyleme Sanatının Öyküsü*, (s. 99, 122, 194), Ankara: Evrensel Müzikevi, Ankara.

HELVACI, A. (2013). *Şarkı Söyleme Eğitimi Temel Konular ve Uygulamalar*, Bursa: Ekin Yayınevi.

İkesus, S., (1965). *Ses Eğitimi ve Korunması*, (s.13-16), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi,

Köse, H, S, (2001). *Müzik Öğretmenliği A.B.D. I. Sınıf Öğrencilerinin Ses Özelliklerine ait Sorunların Öğrenci Kaynakları Düzleminde İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Nutku, Ö. (2012). *Oyunculuk ve Oyunculuk Eğitimi Üzerine*, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Özel Sayı, ISSN 1308-2698, Kasım 2012.

TDK, (2024) Erişim Tarihi:10.10.2024

TDK, (2024) Erişim Tarihi:12.10.2024

Tekerek, N. (2024). Dünden Bugüne Ülkemizde Tiyatro Eğitimi, Yayınlanma: 29 Haziran 2024

https://www.insanbul.org.tr/dunden-bugune-ulkemizde-tiyatro-egitimi/116/ Erişim Tarihi: 10.10.2024.

Töreyin, M., (2008). *Ses Eğitimi – Temel Kavramlar-İlkeler-Yöntemler*, (s. 95,119,136), Ankara: Sözkesen Matbaacılık.

Tuncay, M. (2012). *Oyuncunun Bir Sanatçı Olarak Eğitimi*, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Özel Sayı, ISSN 1308-2698, Kasım 2012.

UÇAN, A. (1994). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Üstün, A. (2012). *Türkiye'de Oyunculuk Eğitimi Veren Üniversiteler Ve Yetişmiş Öğretim Elemanı İhtiyacı*, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Özel Sayı, ISSN 1308-2698, Kasım 2012.

Vennard, W., (1967). *Singing (The Mechanism and The Tecnic*, (s. 18,22,35,52-60,80-90),New York: Carl Fisher İnc.

www.gelisenbeyin.net (2024). (12.11.2024 tarihinde https://www.alkev.k12.tr/duyurular/27-mart-pazartesi-paylasimi-dunya-tiyatro-gunu-anlam-ve-onemi/ adresinden ulaşılmıştır.

BÖLÜM II

Güzel Sanatlar Liseleri Çalgı Eğitimi Dersi Ders Kitaplarının Öğretmenler Tarafından Kullanılma Durumu

Kübra ŞAHİNOL[1]
Ebru TEMİZ[2]

Giriş

Güzel Sanatlar Liselerinde çalgı eğitimi sürecinde öğretmen rehberliğinde kullanılan kaynak kitaplar öğrencilerin mesleki yaşamlarına yön vermesi ve önemli noktalara katkıda bulunması, çalgı öğrenimi açısından oldukça önem arz etmektedir. Bu nedenle Güzel Sanatlar Liseleri için Milli Eğitim Bakanlığı tarafından, öğretimi yapılan çalgıların ders kitapları hazırlanıp basılmakta olup her eğitim öğretim yılı başında öğrencilere dağıtılmaktadır. Çalgı

[1] Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Eğitimi Programı Yüksek Lisans Öğrencisi, 0009-0005-3031-9746, 230231031@mgu.edu.tr
[2] Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi, 0000-0003-2256-2322, ebrutemiz@mgu.edu.tr

eğitimi alanında uzman kişiler tarafından yazılan, komisyon kurul onayı alan ders kitaplarının; müzik öğretmenleri tarafından kullanılıp kullanılmadığı, kitaplarda eksik olan veya olmayan konuların tespiti ve kitapların tekrar revize edilme ihtiyacının olup olmadığı durumunun ortaya çıkarılmasının, eğitim-öğretim sürecinin sağlıklı yürütülebilmesi açısından öğretmen ve öğrenciler için önem arz ettiği düşünülmektedir. Güzel Sanatlar Liseleri müzik bölümü çalgı dersi için hazırlanan Milli Eğitim Bakanlığı onaylı ders kitaplarının öğretmenler tarafından kullanılma durumunun incelenmesi bu araştırmanın asıl amacıdır. Belirlenen amaç doğrultusunda; çalgı dersi ders kitaplarının öğretmenler tarafından kullanılma durumu nedir?, ve öğretmenlerin çalgı dersi ders kitaplarından öğrenci, program ve ders kitabı niteliği açısından beklentileri nelerdir? sorularına cevap aranmıştır. Araştırmada nitel yöntem izlenmiş, veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Verilerin incelenmesinde ise içerik analizi uygulanmıştır. Çalışma grubu rastgele örneklemle seçilmiş, Güzel Sanatlar Liselerinde görevli çalgı öğretmenleri araştırmanın çalışma grubunu oluşturmuştur. Araştırmada elde edilen bulgular sonucunda; çalgı eğitimi dersi ders kitaplarının öğretmenler tarafından bazen kullanıldığı, öğretmenlerin çalgı ders kitaplarını; öğrenci, öğretim programı ve çalgı ders kitabı niteliğine sahip olma açılarından yeterli bulmadıkları sonuçlarına ulaşılmıştır.

İlgili Literatür

Araştırma ile ilgili literatür incelendiğinde araştırmacıların belirlenen konu açısından çoğunlukla tek bir çalgı dersi ders kitabına odaklandıkları ve kitapların kullanılma durumundan daha çok çalgı dersi ders kitabının özelliklerine yöneldikleri görülmüştür.

Tanrıöver'in (2011), Güzel Sanatlar Ve Spor Liselerinde Bireysel Ses Eğitimi Ders Kitabının, Öğrenci Ve Öğretmen Açısından İşlevselliğinin İncelenmesi araştırmasında; Bireysel ses eğitimi kitabı içeriği, bireysel ses eğitimi öğretim planının temel yaklaşımına, genel amaçlarına, temel becerilerin kazandırılması ve program yapısında yer alan değer ve tutumların kazandırılması durumuna kısman uygun olduğu sonucuna ulaşıldığı görülse de ders kitabın genel içeriğindeki ünite sayısının ve konuların, bireysel ses eğitimi öğretim planının amacına uygun olarak uygulanmasında kısmen karasız olduğu aynı zamanda üniteler kapsamında belirlenen konuların amaçlar doğrultusunda ayrıntılı biçimde işlenmediği sonucuna ulaşıldığı görülmüştür. Bireysel ses eğitimi ders kitabında yer alan ünite konularının işleniş şeklinin, öğrencilerin konuları kolay öğrenmeleri açısından uygun olmadığı sonucuna ulaşıldığı görülmüştür. "sesin oluşumu ve insan sesi", "ses eğitimi", "repertuvar" konularında kazanımların aktarımı açısından kısmen yetersiz kaldığı, konunun içeriğe hazırlayamaması, konunun öğrenilmesi açısından kapsamlı bulunmadığı, artikülasyon, entonasyon, rezonans ve register çalışmalarının uygulanması açısından yeterli bulunmadığı, stacato, vibrato, legato tekniklerinin alıştırma açısından yetersiz kaldığı sonucuna ulaşıldığı görülmüştür.

Doğan'nın (2011), Güzel Sanatlar Ve Spor Liseleri 9. Sınıf Ud Dersi Öğretim Programının Ve Ders Kitabının Değerlendirilmesi araştırmasında; 9. sınıf ud ders kitabında yer alan ud öğretiminde bilgilerin konularının öğrencilerin öğrenmesi ve uygulayabilmesi için kısmen yeterli olduğu, dört telde melodik çalışmalar konularının öğrencilerin öğrenmesi ve uygulayabilmesi için yeterli olduğu, boş tellerde mızrap çalışmaları konularının, 1. pozisyon ve ana kolonlar konularının, makam bilgisi konularının, usul bilgisi konularının, 1.

pozisyonda çalınan bazı makamların dizileri ve ezgisel makam tarifleri konularının ve 1. pozisyonda çalınan bazı makamların uygulamaları konularının öğrencilerin öğrenmesi ve uygulayabilmesi için az yeterli olduğu sonuçlarına ulaşıldığı görülmüştür.

Topalak'ın (2014) Güzel Sanatlar Lisesi Piyano Öğretmenlerinin Güzel Sanatlar Lisesi Piyano Ders Kitaplarına İlişkin Görüşleri araştırmasında; Araştırmaya katılan öğretmenlere göre piyano ders kitapları; piyano öğretim ilkeleri, genelden evrensele doğru değerlere sahip olma, diğer müzik dersleriyle (koro, işitme vb.) ilişkili olma, parmak numaraları, anlatım terimleri (nüans), hız-gürlük terimleri ve farklı dönemlere-bestecilere ait eserleri kapsama bakımından yetersiz buldukları ve başka piyano öğretim kitaplarına ihtiyaç duydukları sonucuna ulaşıldığı görülmüştür. Ayrıca çalışma grubu, piyano ders kitaplarının öğrenciyi yaratıcı düşünmeye yöneltmesi, öğrenciye problem çözme becerisi kazandırması, ünite başlarında verilen hazırlık ödevleri ile ünite sonlarında yer alan ölçme değerlendirme sorularının yeterli olması, konuların kolaylık-zorluk derecesi, eğitim-öğretim döneminde yetiştirilebilmesi, konu sıralanışının kolaydan zora doğru olması, öğrenci seviye farklılıklarını göz önünde bulundurması ve genel olarak yeterli olması bakımından "olumsuz"; öğrencinin kazanım elde edebilmesi yönünde de "kararsız" bir tutum sergilediği görüşüne sahip oldukları görülmüştür. Özellikle mesleki kıdemi "0-5 yıl" olan katılımcıların, piyano ders kitabının öğretim programı ilkeleri açısından uygun bulmadıkları görülmüştür.

Toptaş ve Karataş'ın (2016) Güzel Sanatlar Liselerinde Kullanılan 9. Sınıf Piyano Ders Kitabındaki Teknik Çalışma Ve İlgili Piyano Eserleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi

araştırmasında; 9. sınıf piyano ders kitabında akor çalışmalarının ardından gelen eserlerin, bu çalışmaları desteklemediği ve teknik çalışmanın ardındaki eserlerin yeterince akor çalışması içermediği, dizi çalışmalarının ardından gelen eserlerin, bu çalışmayı destekler nitelikte olmadığı, eserlerin çok az sayıda dizi içermesi ve dizi içeren pasajlara yer verilmediği, arpej çalışmalarıyla ilgili hiçbir bilgi yer almadığı, buna rağmen kitapta arpej çalışması içeren bazı eserlerin ve alıştırmaların yer aldığı, makamsal çalışmaların piyano ile ilişkilendirilmeden bilgi düzeyinde aktarıldığı, ayrıca hiçbir alıştırmaya yer verilmeden doğrudan makamsal eser çalışmasının yapıldığı, legato tekniği görsellerle anlatıldığı, ardından legato çalışması içeren hiçbir eser ya da alıştırmaya yer verilmediği, staccato tekniğini anlatan bir çalışmanın ardından, eser ve alıştırmalara yer verildiği, ancak eserlerin içinde yer alan staccato çalışmalarının yeteri düzeyde olmadığı, sonuçlarına ulaşıldığı görülmüştür.

Tanrıöver'in (2016) Güzel Sanatlar Liselerinde 9. Sınıf Keman Ders Kitabının Öğrenci Ve Öğretmen Açısından İşlevselliğini İncelenmesi araştırmasında; Keman ders kitabının dersin verimli biçimde işlenmesi için gerekli olduğu sonucuna ulaşmıştır fakat ek kaynak kullanıldığı, çalışmaların uygulanıp uygulanmama durumu karşısında, eser ve etütlerin seslendirilip seslendirilmeme durumunda ve etkinliklerin yapılıp yapılmama durumu karşısında kararsız kalındığını, parmak alıştırmalarının kullanılamadığı, ölçme değerlendirme sorularını cevaplandırılamadığı ve isimleri verilen eserlerin kayıtlarına ulaşmakta zorluk çekildiği gibi sonuçlara da ulaşıldığı görülmüştür.

Baran'ın (2019), Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Alanı 9. Sınıf Piyano Ders Kitabının İçeriğinin İncelenmesi araştırmasında; 9.

Sınıf piyano ders kitabının içeriğinde yer verilen eserlerin ve etütlerin niteliği, niceliği konusunda yetersiz kaldığı, eğitimin kolaydan zora, basitten karmaşığa ilkelerine uygun olmadığı fakat açıklık ilkesine uygun olduğu sonuçlarına ulaşıldığı görülmektedir. Etütlerin ve eserlerin nitelik ve nicelik yönünden yetersiz oluşu piyano öğretmenlerini yardımcı kaynaklardan yararlanmaya ittiği bu durumunda kitabın tam anlamıyla ihtiyaca cevap vermediği sonucuna ulaşıldığı, ayrıca kitapta yer alan görsellerin yetersiz olduğu, nitelik ve nicelik yönünden geliştirilmesi gerektiği, görsellerin yetersiz oluşunun öğrenciyi tek başına çalışma konusunda zor durumda bırakabileceği sonucuna ulaşıldığı, başlangıç metodu olarak görülen 9. sınıf piyano ders kitabının bu eksikliklerinin piyano derslerinin niteliğini olumsuz yönde etkilediği, yardımcı kaynakların varlığıyla bu olumsuz durumun telafi edildiği sonuçlarına ulaşıldığı görülmüştür.

Bayburtlu'nun (2020), Güzel Sanatlar Lisesi 9. Sınıf Viyola Ders Kitabında Yer Alan Türk Müziği Etüt ve Eserlerin Derslerde Kullanımına Yönelik Yaşanılan Sorunlar araştırmasında; Viyola öğretmenlerinin %50'sinin Türk müziği eğitiminde sorun yaşadığı, %71,4'ünün makamsal eğitimde öğrencilerden kaynaklı sorun yaşadığı, %64,3'ünün makam öğretiminde öğrencilerden kaynaklı sorun yaşadığı, %50'sinin viyola ders kitabında yer alan Türk Müziği etüt ve eserlerinin öğretiminde sorun yaşadığı, %64,3'ünün ders kitabında yer alan Türk Müziği etüt ve eserlerinin öğretiminde ders saatlerinden kaynaklanan sorunlar yaşadığı,%50'sinin yardımcı kaynağa ihtiyaç duyduğu, ders kitaplarındaki Türk müziği etüt ve eserlerinin öğretiminde yönetici veya yönetici yaklaşımından kaynaklanan sorunlar yaşamadığı sonuçlarına ulaşıldığı görülmüştür.

Aslan'ın (2021) Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümlerindeki Kanun Öğretimi Ders Kitaplarının İncelenmesi, Buna Dair Uzman Görüşleri Ve Öneri Etüt Çalışmaları araştırmasında; kanun ders kitaplarının içeriğinde yer alan bilgilerin konunun niteliğine bağlı olarak anlamayı ve yorumlamayı kolaylaştıracak ve öğrenmeye katkı sağlayacak şekilde düzenlenmiş olduğu fakat kitapların bu özelliklerinin daha geliştirilebilir olmasının faydalı olabileceği sonucuna ulaşıldığı, kanun çalgısı ders kitaplarının içeriğinde yer alan ön bilgilerin yeni öğrenilecek bilgilere temel oluşturabilecek düzeyde olduğu sonucuna ulaşıldığı, kanun ders kitaplarında teknik çalışmalar için verilen etüt çalışmalarının öğrencinin çalgı gelişimi için yeterli olmadığı sonucuna ulaşıldığı, kanun öğretiminde kanun ders kitapları haricinde farklı metot ve kaynaklardan yararlanılabileceği sonucuna ulaşıldığı, kanun ders kitaplarındaki etüt ve eserlerin aşamalı bir şekilde, kolaydan zora doğru ilerlemesinin gerektiği sonucuna ulaşıldığı görülmüştür.

Akbaş, Kaleli ve Özdek'in (2021), Güzel Sanatlar Liselerinde Kullanılan Bağlama Ders Kitaplarındaki Alıştırma ve İlgili Türkülerin Hedef Davranış Bakımından İncelenmesi araştırmasında; 9. Sınıf bağlama kitabında alıştırma olarak büyük çoğunluğun la eksenli (Dügah) çalışmalara yer verildiği ve pozisyon öğretimi kısmında türkülerin tamamının do pozisyonuyla (müstezat) öğretildiği fakat la pozisyonu içeren hiçbir türkünün bulunmadığı sonucuna ulaşıldığı görülmüştür. 10. Sınıf bağlama kitabında si bemol perdesi öğretimi üzerine türküler yer alırken, benzer durum iki koma si bemol perdesi öğretiminde bulunmadığı, Mi bemol ve iki koma mi bemol perdelerin öğretiminde verilen alıştırmalar ve türkülerin içerik oranlarının doğru orantı göstermediği, ayrıca aynı

ünitede yer alan iki türkünün konu alınan perde öğretimi ile ilgisi bulunmadığı vurgulanmıştır. Do diyez ve fa diyez perde öğretimine yönelik türkü seçimlerinin çok fazla olduğu, yöresel tavır çeşitliliği açısından, zeybek tavrının diğer bölgelere kıyasla hem kapsam hem de içerik bakımından daha detaylı bir şekilde ele alındığı görülmüştür. Bununla birlikte Teke, Silifke ve Azeri yörelerine ait tavırların, alıştırma ve türkü ilişkisi bakımından birbirine oranlarının yakın olduğu. Ancak zeybek tavrının niteliksel anlamda daha detaylı işlendiği vurgulanmıştır. Artikülasyon ve donanımlar açısından yapılan değerlendirmelerde, kitaplarda yalnızca legato, staccato ve tril süslemelerine yer verildiği, Legato öğretiminin teorik olarak açıklandığı ancak uygulama aşamasına yeterince yer verilmediği tespit edildiği görülmüştür. Seçilen türkülerde legato sembollerinin çalınış biçimlerine herhangi bir yönlendirme yapılmadığı, staccato ve tril tekniklerinin ise teorik açıklamalardan yoksun olduğu ve doğrudan türkülerde kullanıldığı ifade edilmiştir.

Göksel'in (2022), Güzel Sanatlar Lisesi 9. Sınıf Viyola Ders Kitabının İşlevselliğinin Viyola Öğretmenlerinin Görüşleri Doğrultusunda İncelenmesi araştırmasında; Öğretmenlerin 1. Ve 2. ünitelerdeki görselleri yeterli, 3. ünitenin görsellerini kısmen yeterli, 4. ve 5. ünitelerdeki görselleri ise yetersiz buldukları, kitapta yer alan hazırlık çalışmalarının öğrencileri güdüleme ve konulara hazırlama yönünden işlevselliğini ve ölçme ve değerlendirme çalışmalarının kapsam yönünden işlevselliğini kısmen yeterli buldukları, kitapta yer alan çalışmaların kolaydan zora sıralanışını 3. ünitede kısmen olmak üzere genel olarak yeterli buldukları görülmüştür. Yay kullanımı ve sol el tekniği ilgili uygulamaların işlevselliğini, kitapta yer alan teorik bilgiler ile çalış/duyuş arasındaki ilişkilendirmeyi yetersiz buldukları, Sayfa 50'de yer alan 'La Telinde Ezgi'nin

müzikal yapısını bozuk olduğu ve kitapta teknolojik araçlardan nasıl yararlanılacağına, nüans sembollerinin nasıl uygulanacağına yönelik bilgileri yetersiz buldukları sonuçlarına varıldığı görülmüştür. Ayrıca kitabın yaz çalışmaları bölümünde yer alan etüt/eserlerin, öğrencilerin yaz tatillerini kendi başlarına verimli geçirmeleri yönünden işlevselliğini yetersiz buldukları ve 9. sınıf düzeyinde viyola ders kitabı dışında 22 farklı kaynaktan yararlandıkları sonucuna ulaştığı görülmüş olup, nedeninin genel olarak farklı etüt ve eserlere ihtiyaç duydukları sonucuna ulaştığı görülmüştür.

Yöntem'in (2023) Güzel Sanatlar Lisesi Kabak Kemane Ders Kitaplarının İncelenmesi ve Bu Kitaplara Yönelik Kabak Kemane Eğitimcilerinin Görüşleri araştırmasında; Ders kitaplarının içeriğindeki sağ el tekniklerine yönelik konular 9. sınıf ders kitaplarında yer verilmiş fakat diğer sınıflarda sağ el tekniklerine ilişkin bilgilere değinilmediği, sağ ve sol el tekniklerine yönelik sembollerin kimi etüt ve eserlerin notasında gösterilip kimisinde gösterilmediği, tekniklerin konu olarak anlatılması fakat eserin nasıl icra edilmesi konusunda nota üzerinde sembollerin veya açıklamaların olmadığı, makam yapılarına ait verilerin sonucunda 9. sınıf ders kitaplarında bir açıklama verilmediği, transpoze bilgilerine yönelik ders kitaplarının tümünde yer verilmediği sonucuna ulaşılmış olup bunun yanı sıra gürlük ve nüans terimleri ile ilgili sadece 11. sınıf ders kitabındaki 1 etütte yer verildiği, diğer kitaplarda bu konulara değinilmediği tespitine varıldığı görülmüştür. Eğitimcilerin, kabak kemaneyi öğretim sürecinde ders kitaplarını çoğunlukla kullanmadığı ve (bazı eğitimcilerin) okullarına ders kitaplarının gönderilmediği, diğer (kabak kemane, bağlama keman vb.) metotlardan faydalandığı ve akort sistemini genellikle tizden pes'e re, la, re, la veya re, la, re, sol şeklinde kullandığı, ders

kitaplarının dışında farklı yay tekniklerine çoğunlukla değinilmediği ve ders kitaplarında farklı akort sistemlerine yer verilmediği sonucuna ulaşıldığı görülmüştür. Ayrıca Kabak Kemane eğitimcilerinin etüt ve eserlerin basitten zora yapılması gerektiğini ve görsel materyallerin güncellenmesi gerektiğini ifade ettikleri görülmüştür.

Sakin ve Bölek'in (2024) Güzel Sanatlar Liseleri Flüt Ders Kitapları: Öğretmen Bakış Açılarına Dayalı Bir İnceleme araştırmasında; Flüt öğretmenlerin flüt ders kitaplarını kullandıkları fakat flüt ders kitaplarında yer alan egzersizleri sayısal açıdan yetersiz buldukları ancak içerik, çeşitlilik, sistematiklik açılarından hem yeterli hem de yetersiz buldukları vurgulanmıştır. Flüt ders kitabı incelemesinde; etütlerin özellikle öncesinde çalıştırılan tona yönelik olduğu fakat etütlerin faklı öğrenci seviyelerini gözetmeyerek öğrenciye görelik ilkesine karşılık gelmediğini vurgulanmıştır. Öğretmenler, eserlerin sıralanışının seviyeden çok döneme ya da tona göre konumlandığını ve bazı eserlerin orijinalliğini korumadığını belirttikleri görülmüştür. Kitaplarındaki en yaygın sorunun seviye uygunsuzluğu olduğu belirtilerek seviyelerin aşamalı olmaması, sayısal yetersizlik ve düzensiz içerik öğretmenlerin karşılaştığı problemler arasında olduğu görülmüştür. Öğretmenlerin kitaplarda karşılaştıkları repertuvar sorunları ya da eksiklikleri kişisel kitaplık ve arşivlerinde bulunan eserlerden yararlanarak, bununla beraber dijital arşivlerden (internet, kütüphaneler vb.) destek alarak tamamladıkları görülmüştür. Öğretmenlerin flüt ders kitaplarında yer alan repertuvara yönelik çoğunlukla olumsuz görüş belirterek, öğrencilerin kitapta yer alan repertuvara karşı ilgili olmadıkları, bazı etüt ve eserleri sıkıcı

buldukları yani flüt ders kitabının öğrenciye görelik ve sıralılık ilkelerine karşılık gelmediği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Yöntem

Çalışmada nitel yöntem izlenmiştir. Nitel yöntem; "gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir" (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s.39). Çalışmada veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmış olup "kişisel bilgilere ilişkin sorular" ve "çalgı ders kitaplarının kullanımına ilişkin sorular" olarak iki farklı başlıkta incelenerek içerik analizi uygulanmıştır. Çalışma grubu rastgele örneklemle seçilerek, Güzel Sanatlar Liselerinde görevli çalgı öğretmenleri oluşturmuştur.

Bulgular

1. Araştırmaya Katılan Öğretmenlere İlişkin Kişisel Bilgiler.

Araştırmaya katılan öğretmenlere ilişkin kişisel bilgiler; Grafik 1.1, Grafik 1.2, Grafik 1.3, Grafik 1.4, Grafik 1.5, Grafik 1.6 ve Tablo 1.1, Tablo 1.2, Tablo 1.3, Tablo 1.4. Tablo 1.5, Tablo 1.6'da yer almaktadır.

1.1 Araştırmaya Katılan Öğretmenlerin Görev Yaptıkları Okullara İlişkin Dağılım.

Araştırmaya katılan öğretmenlerin görev yaptıkları okullara ilişkin dağılım Tablo 1.1' de yer almaktadır.

Tablo 1.1

Okul İsmi	***f***
Aydın Doğan Güzel Sanatlar Lisesi	3
Safranbolu Borsa İstanbul Güzel Sanatlar Lisesi	2
Kocaeli Güzel Sanatlar Lisesi	2
Niğde Güzel Sanatlar Lisesi	2
Bolu Güzel Sanatlar Lisesi	2
Düzce Güzel Sanatlar Lisesi	2
Aksaray Güzel Sanatlar Lisesi	1
Erdemir Güzel Sanatlar Lisesi	1
Trabzon Akçaabat Güzel Sanatlar Lisesi	1
Sakarya Güzel Sanatlar Lisesi	1

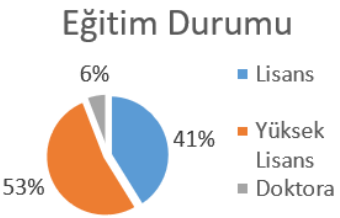
Tablo 1.1 incelendiğinde araştırmaya; toplamda 10 güzel sanatlar lisesinden 17 çalgı öğretmeninin katıldığı görülmektedir.

1.2 Araştırmaya Katılan Öğretmenlerin Eğitim Durumuna İlişkin Dağılım.

Araştırmaya katılan öğretmenlerin eğitim durumlarına ilişkin dağılım Grafik 1.2 ve Tablo 1.2' de yer almaktadır.

Tablo 1.2

Eğitim Durumu	***f***
Lisans	7
Yüksek Lisans	9
Doktora	1



Grafik 1.2

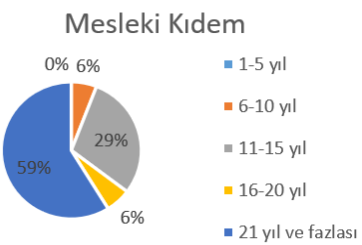
Grafik 1.2 ve Tablo 1.2'de elde edilen bulgulara göre araştırmaya katılan öğretmenlerin eğitim durumu açısından en fazla yüksek lisans mezunu oldukları görülmektedir.

1.3 Araştırmaya Katılan Öğretmenlerin Mesleki Kıdemlerine İlişkin Dağılım.

Araştırmaya katılan öğretmenlerin mesleki kıdemlerine ilişkin dağılım Grafik 1.3 ve Tablo 1.3' de yer almaktadır.

Tablo 1.3

Mesleki Kıdem	***f***
1-5 yıl	0
6-10 yıl	1
11-15 yıl	5
16-20 yıl	1
21 yıl ve fazlası	10

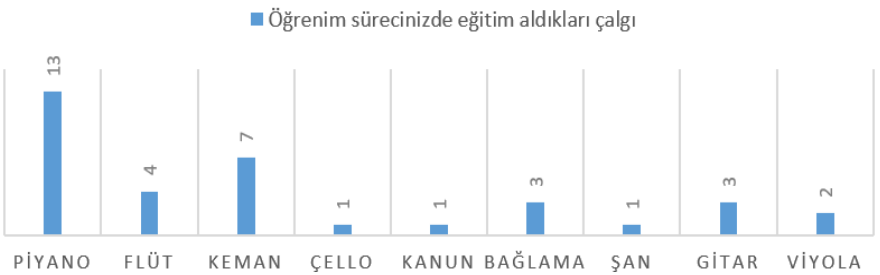


Grafik 1.3

Grafik 1.3 ve Tablo 1.3 incelendiğinde araştırmaya katılan öğretmenlerin mesleki kıdemlerinin en çok 21 yıl ve üzeri aralığında olduğu görülmektedir.

1.4 Araştırmaya Katılan Öğretmenlerin Öğrenim Süreçlerinde Eğitim Aldıkları Çalgılara İlişkin Dağılım.

Araştırmaya katılan öğretmenlerin öğrenim süreçlerinde eğitim aldıkları çalgılara ilişkin dağılım Şekil 1.4'de yer almaktadır.

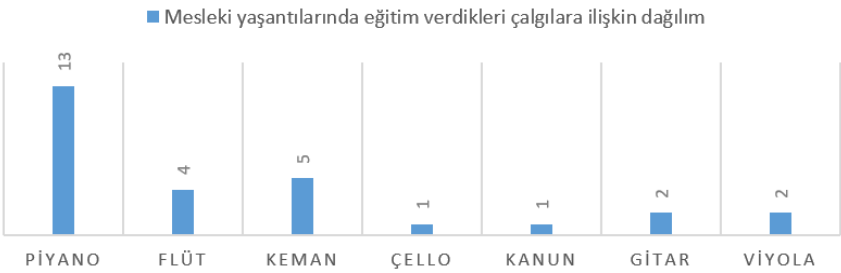


Şekil 1.4

Şekil 1.4 incelendiğinde araştırmaya katılan öğretmenlerin öğrenim süreçlerinde en çok piyano eğitimi aldıkları ve bu çalgıyı sırasıyla keman, flüt, gitar ve bağlama çalgılarının takip ettiği görülmektedir.

1.5 Araştırmaya Katılan Öğretmenlerin Mesleki Yaşantılarında Eğitim Verdikleri Çalgılara İlişkin Dağılım.

Araştırmaya katılan öğretmenlerin mesleki yaşantılarında eğitim verdikleri çalgılara ilişkin dağılım Şekil 1.5' de yer almaktadır.



Şekil 1.5

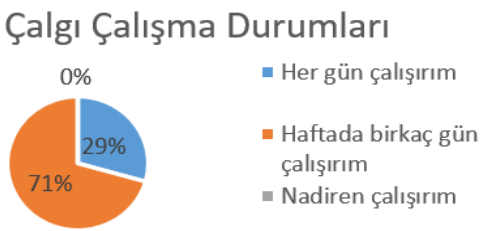
Şekil 1.5 incelendiğinde araştırmaya katılan öğretmenlerin mesleki hayatlarında en fazla piyano eğitimi verdikleri görülmekle birlikte bu bulgunun öğrenim süreçlerinde eğitimini aldıkları piyano çalgısıyla eşleştiği görülmüştür.

1.6 Araştırmaya Katılan Öğretmenlerin Çalgı Çalışma Durumlarına İlişkin Dağılım.

Araştırmaya katılan öğretmenlerin çalgı çalışma durumlarına ilişkin dağılım Grafik 1.6 ve Tablo 1.6' de yer almaktadır.

Tablo 1.6

Çalgı Çalışma Durumları	*f*
Haftada birkaç gün çalışırım	12
Her gün Çalışırım	5
Nadiren çalışırım	0



Grafik 1.6

Grafik 1.6 ve Tablo 1.6'da araştırmaya katılan öğretmenlerin çalgı çalışma durumları incelendiğinde haftada birkaç gün çalgı çalışırım diyen öğretmenlerin çoğunlukta olduğu görülmektedir.

2. Araştırmaya Katılan Öğretmenlerin Çalgı Ders Kitaplarından Beklentilerine İlişkin Bulgular.

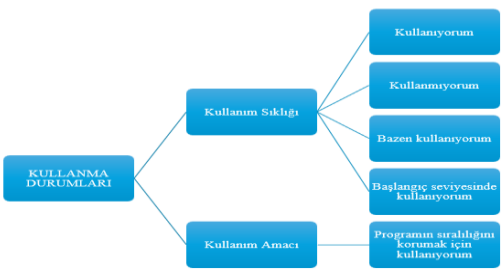
Araştırmaya katılan öğretmenlerin çalgı ders kitaplarından beklentilerine ilişkin bilgiler Tablo 2.1, Tablo 2.2, Tablo 2.3, Tablo 2.4, Tablo 2.5'te ve Şekil 2.1, Şekil 2.2, Şekil 2.3, Şekil 2.4 ve Şekil 2.5'de yer almaktadır.

2.1. Çalgı Eğitimi Dersinde M.E.B. Tarafından Hazırlanan Ders Kitaplarının Öğretmenler Tarafından Kullanılma Durumu.

Çalgı eğitimi dersinde M.E.B. tarafından hazırlanan ders kitaplarının öğretmenler tarafından kullanılma durumuna ilişkin dağılım Tablo 2.1'de ve Şekil 2.1'de verilmiştir.

Tablo 2.1

İfadeler	***f***	**%**
Bazen Kullanıyorum.	8	47,04
Kullanmıyorum.	5	29,04
Programın sıralılığını korumak için kullanıyorum.	2	11,76
Başlangıç seviyesinde kullanıyorum.	1	5,88
Kullanıyorum.	1	5,88



Şekil 2.1

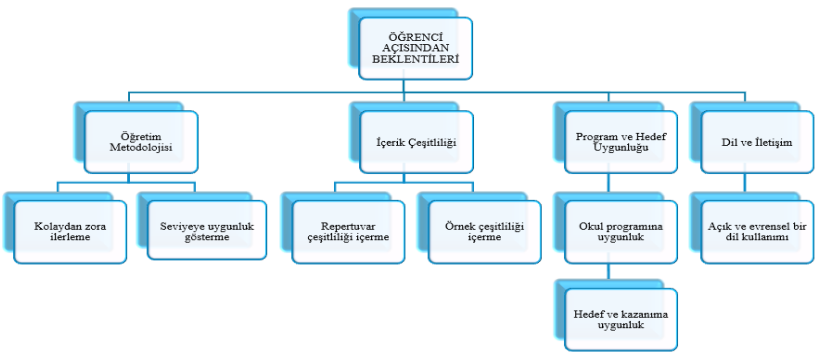
Tablo 2.1 ve Şekil 2.1 incelendiğinde araştırmaya katılan öğretmenlerden elde edilen bulgulara göre; çoğunluğunun çalgı dersi ders kitaplarını bazen kullandıkları görülmüştür. Bulgular doğrultusunda öğretmenlerin çalgı dersi ders kitapları dışında başka kaynaklara ihtiyaç duydukları ve çalgı dersi süreci içerisinde ek kaynak kullanarak eksik materyal ihtiyaçlarını giderdikleri düşünülmektedir.

2.2. Öğretmenlerin M.E.B. Tarafından Hazırlanan Çalgı Ders Kitapları ile İlgili Olarak Öğrenci Açısından Beklentileri.

Öğretmenlerin M.E.B. tarafından hazırlanan çalgı ders kitapları ile ilgili olarak öğrenci açısından beklentilerine ilişkin dağılım Tablo 2.2'de ve Şekil 2.2'de verilmiştir.

Tablo 2.2

İfadeler	***f***
Seviyeye uygunluk gösterme	6
Geniş repertuvar içerme	4
Hedef ve kazanıma uygunluk	3
Açık ve evrensel bir dil kullanımı	2
Örnek çeşitliliği içerme	2
Kolaydan zora doğru ilerleme	2
Okul programına uygunluk	1



Şekil 2.2

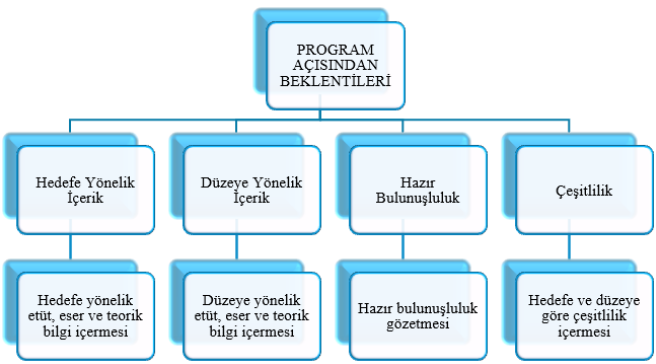
Tablo 2.2 ve Şekil 2.2 incelendiğinde araştırmaya katılan öğretmenlerin; çoğunluğunun ders kitaplarının seviyeye uygunluk göstermesi görüşünü destekledikleri ve ayrıca bir kısmının geniş repertuvar çeşitliliği bulunması gerektiğini vurguladıkları görülmektedir. Çalgı öğretmenlerinin öğrencilerin çalgı eğitimi sürecinde karşılaşabilecekleri zorlukları önlenmek ve motivasyonlarını sürdürmek amacıyla, ortaöğretim düzeyinde yani başlangıç ve orta düzeyde çalgı eğitimlerini sürdürmeleri elde edilen sonuçlara sebep olarak gösterilebilir.

2.3 Öğretmenlerin M.E.B. Tarafından Hazırlanan Çalgı Ders Kitapları ile İlgili Olarak Program Açısından Beklentileri.

Öğretmenlerin M.E.B. tarafından hazırlanan çalgı ders kitapları ile ilgili olarak program açısından beklentilerine ilişkin dağılım Tablo 2.3'de ve Şekil 2.3'de verilmiştir.

Tablo 2.3

İfadeler	***f***
Düzeye yönelik etüt, eser ve teorik bilgi içermesi	8
Hedefe ve düzeye göre çeşitlilik içermesi	5
Hedefe yönelik etüt, eser ve teorik bilgi içermesi	3
Hazır bulunuşluluk gözetmesi	1



Şekil 2.3

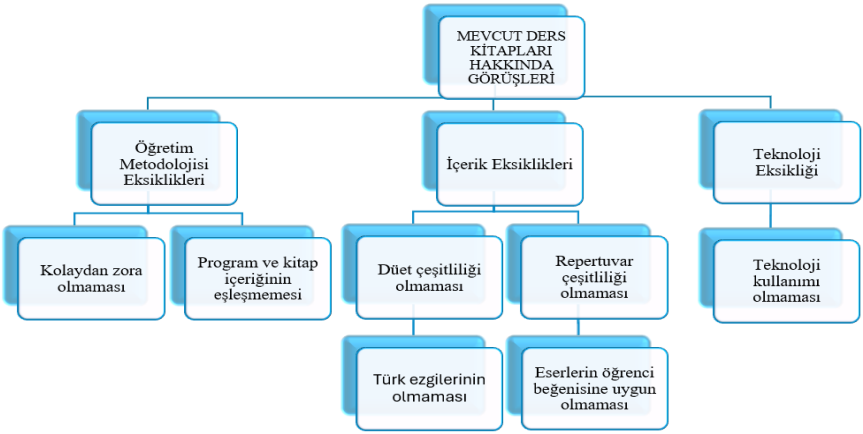
Tablo 2.3 ve Şekil 2.3 incelendiğinde araştırmaya katılan öğretmenlerin; çoğunluğunun hedefe ve düzeye yönelik etüt, eser ve teorik bilgi içermesi gerektiğini vurguladıkları görülmüştür. Eğitim müfredatındaki eksiklikler, ders kitabı geliştirme süreçlerinin sınırlılıkları ve kaynak çeşitliliğinin azlığı bu duruma neden olarak gösterilebilir. Ayrıca, öğretmenlerin her sınıf ve öğrencinin farklı ihtiyaçlarına hitap edebilecek daha esnek ve bireyselleştirilmiş materyale duyduğu gereksinim de bu nedenler arasında ifade edilebilir.

2.4 Öğretmenlerin MEB Tarafından Hazırlanan Mevcut Ders Kitapları Hakkında Öğretmen Olarak Görüşleri.

Öğretmenlerin MEB tarafından hazırlanan mevcut ders kitapları hakkında öğretmen olarak görüşlerine ilişkin dağılım Tablo 2.4'de ve Şekil 2.4'de verilmiştir.

Tablo 2.4

İfadeler	***f***
Repertuvar çeşitliliği olmaması	7
Kolaydan zora olmaması	3
Eserlerin öğrenci beğenisine uygun olmaması	2
Düet çeşitliliği olmaması	1
Türk ezgilerinin olmaması	1
Teknoloji kullanımı olmaması	1
Program ve kitap içeriğinin eşleşmemesi	1



Şekil 2.4

Tablo 2.4 ve Şekil 2.4 incelendiğinde; araştırmaya katılan öğretmenlerin mevcut ders kitapları hakkındaki görüşlerinin genellikle olumlu olmadığı görülmekle birlikte çoğunluğun repertuvar çeşitliliğini yetersiz buldukları ve kitap içeriğinin kolaydan zora olmadığını belirttikleri görülmektedir. Mevcut ders kitaplarının geliştirilme aşamasında öğretmen ve öğrenci ihtiyaçlarına yeterince odaklanılmadığı düşünülmektedir. Standartlaştırılmış müfredat, kitapların farklı okul ve öğrenci gruplarına uygun şekilde çeşitlenmesini engellerken, buna neden olarak geri bildirim süreçlerinin sınırlı olması ve eksikliklerin çözümünde katkı sağlanamaması gösterilebilir.

2.5 Öğretmenlerin Çalgı Eğitimcisi Olarak Bir Çalgı Eğitimi Ders Kitabından Beklentileri.

Öğretmenlerin çalgı eğitimcisi olarak bir çalgı eğitimi ders kitabından beklentilerine ilişkin dağılım ilişkin dağılım Tablo 2.5'de ve Şekil 2.5'de verilmiştir.

Tablo 2.5

İfadeler	***f***
Repertuvar çeşitliliği	9
Kolaydan zora ilerlemesi	4
Öğrencilerin seveceği eserler içermesi	2
Gam/arpej çalışmaları içermesi	2
Seviyeye uygunluk	2
Tekniksel hedefler içermesi	1
Öğrenciye görelik	1

Şekil 2.5

Tablo 2.5 ve Şekil 2.5 incelendiğinde; araştırmaya katılan öğretmenlerin çalgı kitabından en fazla beklentilerinin repertuvar çeşitliliği ve kolaydan zora ilerlemesi olduğu görülmektedir. Öğretmenlerin çalgı eğitimi ders kitabından beklentilerini belirttikleri cevaplar, öncesinde yöneltilmiş sorulara verdikleri cevaplarla örtüştüğü görülmektedir. Buna neden olarak çalgı öğretmenlerinin, öğrencilerin beğenisine ve seviyesine uygun, çeşitlilik gösteren, sıralılık ve öğrenciye görelik ilkelerine karşılık veren ders kitabı içerik beklentileri, başlık 2.2'de de belirtildiği gibi

öğrencilerin ortaöğretim düzeyinde yani başlangıç ve orta düzeyde çalgı eğitimi almaları neden olarak gösterilebilir.

Sonuç ve Tartışma

Bu araştırmada; Güzel Sanatlar Liselerinde M.E.B. tarafından hazırlanan çalgı dersi ders kitaplarının çalgı öğretmenleri tarafından kullanılma durumlarını tespit etmek üzere öğretmen görüşleri alınmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünü oluşturan kişisel bilgilere ilişkin soruların sonuçlarını ele alındığında; 10 okuldan 17 öğretmenin araştırmaya katıldığı, yüksek lisans mezunu öğretmenlerin çoğunlukta olduğu, mesleki kıdemlerinin 21 yıl ve üzeri olan öğretmenlerin çoğunlukta olduğu, öğretmenlerin öğretim süreçlerinde en çok piyano eğitimi aldıkları, öğretmenlerin mesleki hayatlarında en fazla piyano eğitimi verdikleri ve öğretmenlerin çalgı çalışma durumlarına bakıldığında ise haftada birkaç gün çalgı çalışırım diyen öğretmenlerin çoğunlukta olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünü oluşturan çalgı ders kitaplarına ilişkin soruların sonuçları ele alındığında; M.E.B. tarafından hazırlanan çalgı ders kitaplarının öğretmenler tarafından çoğunlukla bazen kullanıldığı, ancak bazı öğretmenlerin bu kitapları kullanmadığı görüşünün ağırlık kazandığı görülmüştür. Bulgular göz önünde bulundurulduğunda M.E.B. tarafından hazırlanan çalgı ders kitaplarının öğretmenler tarafından yetersiz bulunduğu söylenebilir. Ayrıca literatür incelendiğinde yakın sonuçlara ulaşıldığı görülmüştür. Örneğin; Topalak'ın (2014), Tanrıöver'in (2016), Baran'ın (2019), Sakin ve Bölek'in (2024) yaptığı araştırmada da Güzel Sanatlar Liselerindeki çalgı öğretmenlerinin

M.E.B. tarafından hazırlanan çalgı ders kitapları kullanma durumlarıyla ilgili benzer sonuçlara ulaştıkları görülmüştür.

Öğretmenlerin M.E.B. tarafından hazırlanan çalgı ders kitapları ile ilgili olarak öğrenci açısından beklentilerine bakıldığında öğretmenlerin çoğunluğunun seviyeye uygunluk gösterme cevabını verdikleri ve bu cevabı geniş repertuvar içerme, hedef ve kazanıma uygunluk gibi diğer cevaplarla desteklendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Öğretmenlerin M.E.B. tarafından hazırlanan çalgı ders kitapları ile ilgili olarak program açısından beklentilerine bakıldığında ise öğretmenlerin çoğunlukla düzeye yönelik etüt, eser ve teorik bilgi içermesi gerektiğini ayrıca hedefe ve düzeye göre çeşitlilik göstermesi gerektiğini vurguladıkları sonuçlarına ulaşılmıştır.

Öğretmenlerin M.E.B. tarafından hazırlanan mevcut ders kitapları hakkında, çalgı öğretmeni olarak görüşlerine bakıldığında, çoğunluğun ders kitaplarında repertuvar çeşitliliği bulunmadığına dair cevaplar verdiği görülmüştür. Bu durum, öğretmenlerin mevcut ders kitaplarında repertuvar çeşitliliğini yetersiz bulduklarını ortaya koymaktadır. Sakin ve Bölek (2024) tarafından yapılan çalışmada da benzer bir sonuca ulaşılmış, mevcut ders kitaplarının kolaydan zora ve sıralılık ilkelerine uygun olmaması, düzensiz ve eksikliklerinin bulunması gibi problemler ifade edilmiştir. Tanrıöver (2016) ve Baran'ın (2019) araştırmalarında da benzer bulgulara rastlanmış ve ders kitaplarındaki eserlerin öğrenci beğenisine uygun olmadığı sonucuna varılmıştır; bu sonuç, Sakin ve Bölek'in (2024) araştırmasıyla da paralellik göstermektedir. Çalışmada, her ne kadar frekansları düşük olsa da, dikkat çeken bir diğer bulgu, mevcut ders

kitaplarında teknoloji kullanımının ve Türk ezgilerinin yeterince yer almamasıdır. Benzer sonuçlar, Bayburt (2020) ve Tanrıöver (2014) tarafından yapılan araştırmalarda da gözlemlenmiştir.

Öğretmenlerin çalgı eğitimcisi olarak bir çalgı eğitimi ders kitabından beklentilerine bakıldığında, çoğunluğunun ders kitabından beklentisinin repertuvar çeşitliliği olduğu görülmüştür. Ders kitaplarının kolaydan zora, seviyeye uygunluk ve öğrenciye görelik ilkelerini desteklemesi ayrıca Gam/arpej çalışmaları içermesi yine öğretmenlerin çalgı eğitimi ders kitaplarından beklentileri arasındadır.

Öneriler

Tüm bu sonuçlar doğrultusunda Güzel Sanatlar Liseleri çalgı ders kitaplarına yönelik çalışma gerçekleştirecek araştırmacılara;

Güzel sanatlar liselerinde çalgı ders kitaplarının kullanılma durumlarını öğretmen görüşleri doğrultusunda incelendiği bu araştırmanın öğrenci görüşleri doğrultusunda da incelenmesi,

Elde edilen sonuçlar doğrultusunda M.E.B. tarafından hazırlanan çalgı ders kitaplarının kolaydan zora ilerlememesi, seviyeye uygun olmaması, repertuvar çeşitliliğinin az olması sebepleriyle mevcut ders kitaplarının akademisyen ve öğretmen görüşleri dikkate alarak tekrar revize edilmesi,

Bundan sonraki yapılacak araştırmaların daha geniş çalışma gruplarıyla yapılması önerilebilir.

KAYNAKÇA

Akbaş, B.Z., Kaleli, Y.S. Ve Özbek, A. (2021), Güzel Sanatlar Liselerinde Kullanılan Bağlama Ders Kitaplarındaki Alıştırma ve İlgili Türkülerin Hedef Davranış Bakımından İncelenmesi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi,* 10 (4): 3853-3867

Aslan. D. (2021), Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümlerindeki Kanun Öğretimi Ders Kitaplarının İncelenmesi, Buna Dair Uzman Görüşleri ve Öneri Etüt Çalışmaları, Yüksek Lisan tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi

Baran, B. (2019). Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Alanı 9. Sınıf Piyano Ders Kitabının İçeriğinin İncelenmesi, Yüksek lisans tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Bayburtlu, A.S. (2020). Güzel Sanatlar Lisesi 9. Sınıf Viyola Ders Kitabında Yer Alan Türk Müziği Etüt ve Eserlerin Derslerde Kullanımına Yönelik Yaşanılan Sorunlar. *Research in Education and Social Sciences, 47*

Doğan, M.G. (2011), Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri 9. Sınıf Ud Dersi Öğretim Programının ve Ders Kitabının Değerlendirilmesi, Yüksek Lisans tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi

Girgin, D. (2015). Müzik Eğitimi Bölümlerindeki Çalgı Eğitiminde Öğretmen ve Öğrenci Perspektifinde *Beklentiler. E Journal of New World Sciences Academy,3, 169-183.*

Göksel, Ö.G. (2022). Güzel Sanatlar Lisesi 9. Sınıf Viyola Ders Kitabının İşlevselliğinin Viyola Öğretmenlerinin Görüşleri Doğrultusunda İncelenmesi. Yüksek Lisans tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi

Millî Eğitim Bakanlığı (2021). Ders Kitapları ve Eğitim Araçları Yönetmeliği, (s. 31628), Resmî Gazete https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2021/10/20211014-1.htm (E.T.: 22.11.2024)

Sakin, A.Ş. Ve Bölek, A. (2024), Güzel Sanatlar Liseleri Flüt Ders Kitapları: Öğretmen Bakış Açılarına Dayalı Bir İnceleme. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi.* cilt 37, Sayı 1, 211-240

Tanrıöver, A. U. (2016). Güzel Sanatlar Liselerinde 9. Sınıf Keman Ders Kitaplarının Öğrenci ve Öğretmen Açısından İşlevselliğinin İncelenmesi. Yüksek lisans tezi. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi

Topalak, Ş.İ. (2014), Güzel Sanatlar Lisesi Piyano Öğretmenlerinin Güzel Sanatlar Lisesi Piyano Ders Kitaplarına İlişkin Görüşleri. *e – Kafkas Eğitim Araştırmaları Dergisi, 1(3), 2014*

Toptaş, B. ve Karataş, Y. (2016), Güzel Sanatlar Liselerinde Kullanılan 9. Sınıf Piyano Ders Kitabındaki Teknik Çalışma Ve İlgili Piyano Eserleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. *İnönü üniversitesi kültür ve sanat dergisi,* Vol. 2 Sayı/No., 21-31

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (6. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık

Yöntem, V. (2023) Güzel Sanatlar Lisesi Kabak Kemane Ders Kitaplarının İncelenmesi Ve Bu Kitaplara Yönelik Kabak Kemane Eğitimcilerinin Görüşleri. *Trk Dergisi* 4(1): 108/14

Yurtseven, G. (2018). Türkiye Cumhuriyeti'nde Müzik Kurumsallaşması ve Kültürel Kimlik Değişimi. Doktora tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi

https://ttkb.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2023_09/14141220_2023-41_Guzel_Sanatlar.pdf

BÖLÜM III

Tarihsel Gelişimi Sürecinde Kontrbas Pedagojisine Kısa Bir Bakış

Sibel GÖKSEL[1]

Giriş

Kontrabas eğitiminde profesyonelliğe ulaşana dek pek çok aşamadan geçilmesiyle birlikte eğitim süreci tamamlanmaktadır. Öğretim sisteminde en alt aşamadan, en üst aşamaya kadar sağve sol el teknikleri üzerinde ciddiyetle durulması gerekmektedir. Öğrenciye küçük yaşlardan itibaren doğru bir teknikle çalma bilincinin kazandırılması, gelişme sürecinde avantaj sağlayacaktır. Enstürmanını doğru bir enstonasyon, duruş ve tutuş ile çalabilmenin önemli şartlarından biri, düzenli olarak gam ve egzersizlerinden oluşan yazılmış metodlara yer vermesiyle ancak başarı sağlayabilecektir. Yaylı çalgılarda entonasyonun doğru bir şekilde

[1] Öğr. Gör., Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzil Bölümü, Edirne/Türkiye, Orcid: 0000-0002-4960-5751

tınlaması yalnızca sol el ve parmakların doğru konumlandırılmasıyla sağlanmamaktadır. İyi kontrol edilemeyen yayın tel üzerindeki ağırlığı, kulağa yanlış gelen koma seslere neden olabilmektedir. Dolayısıyla yanlış bir yay tekniği, entonasyonu doğrudan etkilemektedir. Yayın kesintisiz devamlılığı, esnekliği, pürüzsüz bir ses elde edilmesi kusursuz bir entonasyon ile orantılıdır. Entonasyon bozukluğundan dolaylı yoldan etkileyen faktörlerden biri de, parmakların güçsüz olmasından kaynaklı tele uygulanan kuvvetin eksikliğidir. Kasların birbirinden bağımsız olarak çalışmasını güçlendirmek ve teknik becerileri geliştirmek için parmak egzersizlerine çalışmalarda sıklıkla yer verilmelidir. Müzik eğitiminde, her bir öğrencinin notada yazan nüansları, nota değerlerini, ve her b ir enstrümanın kendine özel müzik sembollerini çalarken aynı anda görebilmesi ve icrasına yansıtması çok önemli bir unsurdur. Profesyonel müzisyen olma düzeyine ancak bu şekilde erişebilmek mümkün olabilmektedir. Yaylı çalgılarda sol tekniklerinde parmakların bütün tellerde sırasıyla atlamalı olarak diğer tellere geçmesi, parmakların güçlenmesi ile birlikte birbirinden ayrı bir şekilde kontrol edebilme yetisini güçlendirmektedir. Yaylı çalgılarda, pozisyonlar arası geçiş entonasyonun doğru tınlamasına etki etmektedir. Yarım pozisyondan birinci pozisyona geçerken istemsiz oluşabilen seslerin çıkması entonasyonun bozulmasına yol açabilmektedir. Tuşe üzerinde kontrollü ve emin bir şekilde ideal el düzeni ve parmakların tele teması ile pozisyonların birbirine bağlanması, net bir ses tınısının elde edilmesini sağlamaktadır. Öğrencilerin ilk olarak yayı kullanmadan yavaş bir tempoda yalnızca sol el parmaklarının tuşe üzerinde tele basarak güçlenmesi gerekir, sonraki adımda ise tempoyu aşamalı bir şekilde hızlandırarak yay ile kesintisiz bir ses elde edilmesi gerekir. Egzersize başlangıç

temposunun öğrencinin seviyesine göre eğitmen tarafından belirlenmesi gerekir. Parmak egzersizlerini hatasız bir şekilde tamamlayabilmek için sağ ve sol elin senkronize bir şekilde hareket etmesi gerekmektedir. Sol el tekniğinde parmakların tele baskısıyla oluşan sesin temiz olması ne kadar önemli ise, çıkarılan sesin net bir şekilde ve güzel tınlaması da sağ el tekniği için önem taşımaktadır. Tüm bunların sağlanması ve sağlıklı bir kontrabas eğitiminin temellerinin atılabilmesi için tezimde birçok metodun güçlü ve zayıf yönleri, teknik ve genel bilgiler yer almaktadır.(Tokgöz,2019,s.1)

Kontrbas pedagojisi alanında yazılmış metot kitapları tüm kontrbas icracılarının gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Geçmişte yazılmış pek çok metot kitabı bulunmaktadır. Ancak yaklaşık 200 yüzyıldan beri var olan bu kitapların çoğu artık eskimiş veya bulunması oldukça zorlaşmıştır. Yalnızca bunlardan kontrbas için yazılmış dört metot kitabı içerik ve kalite açısından diğerlerinin biraz daha üstünde kaldığı görülmüştür. Sırasıyla; Franz Simandl (New Method For Double Bass), Isaia Bille (Nuovo Metodo Per Contrabasso), Edouard Nanny (Methode Complete Pour La Contrabasse), Ludwig Streicher (Double Bass Method). Bu kitaplar, tüm öğrenciler için günümüzde bile hala mükkemmel bir çalışma kaynağı olmaktadır.

1.Fransız Simandl ‘’New Method For Double Bass’’

Simandl,, yazar (Stuart Sankey tarafından revize edilmiştir); InternationalMusic Company, pub. 511 5th Ave. New York, N.Y.

1 Ağustos 1840 - 15 Aralık 1912yıllları arasında yaşamış Avusturya-Macaristan doğumlu bir kontrbasçı ve pedagogu olan Simandl bugüne kadar standart olarak kullanılan "Simandl kitabı"

olarak da bilinen ‘’Kontrbas için Yeni Yöntem’’ adlı kitabıyla en çok hatırlanan önemli bir kişidir.

Şekil 1. Franz Simandl ve AlmanYay Tutuş Stili

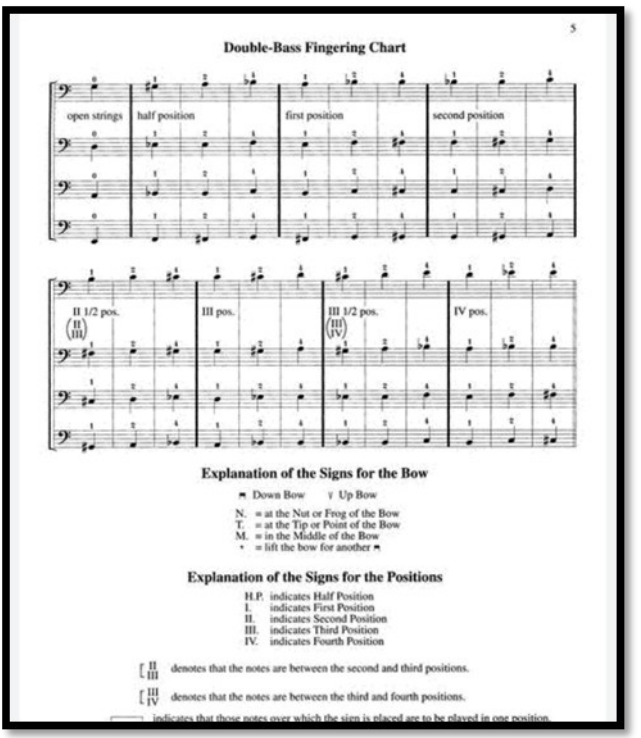
Kaynak: https://www.wikidata.org/wiki/Q875068

İki ciltlik olan bu metot kitabı Almanca ve İngilizce metinlerle ile yazılmıştır. En güzel eserlerden biridir ve bugün bile birçok önde gelen öğretmen tarafından kullanılmaktadır. Minör gamlar ve alıştırmalardan oluşan bir bölümün ardından, öğrenci çeşitli türlerle tanıştırılmıştır. Süsleme ve birinci cilt şu şekilde sonlandırılmıştır. Metodun güçlü yönleri; müzikal örnekler öğrencilerin her bir pozisyondaki tüm notalara aşina olmasını sağlamaktadır. Egzersizler bir pozisyondan diğerine geçmeyi öğretme konusunda başarılıdır. “Various Examples and Combinations of Bowing” bölümü sağ-sol

el koordinasyonu ve arşe kontrolünü geliştirmek için tasarlanmıştır. (Tokgöz, 2019.s.42)

Egzersizlere başlamadan önce yay ile ilgili kullanılan işaretlerle ilgili bilgi verilmiş olup, “yayı, tellere yakın gelecek şekilde yerleştirin ve aşağıdaki egzersizlerde gösterildiği gibi yavaş ve hafifçe yukarı aşağı çekin” şeklinde bir yönerge verilmiştir. (Simandl, 1904, s. 6).

Şekil2. Franz Simandl Metodu



Kaynak: Kişisel Nota Arşivi

Boş teller “çekerek” ve “iterek” yay işaretleriyle her telde gösterilmiş, ardından önce iki tel geçişli, sonra üç tel geçişli toplam

yedi adet ve tüm teller arasında geçiş yapılarak çalınması istenen bir adet egzersiz yazılmıştır. Açık tel yay egzersizlerinde kullanılan nota değerlerinin %63'ü birlik, %12'si ikilik, %25'inin dörtlük nota değerlerinden oluştuğu görülmektedir (Simandl, 1904: 6-7). Açık teller üzerindeki bu alıştırmalar, yayın doğru konumu ve kullanımına yönelik egzersizlerle birlikte, yay üzerinde sağlam ve zarif bir hakimiyet elde edilene kadar uygulanmalıdır. Tüm tellerin geçişli olarak kullanıldığı egzersiz şekil 4'te gösterilmektedir. (Simandl, 1904, s. 7).

Özellikle Pus yani başparmak egzersizlerini ele almasından dolayı bu metot avantaj sağlamaktadır. Yüksek pozisyonlardaki başparmak zıplamasından ziyade teller arasındaki geçişler icracının elinin altında olması bakımından bu egzersiz oldukça fayda sağlamaktadır. Metot uygun çalma pozisyonları ile ilgili doğru fotoğrafları içermektedir. Öğrenciler için büyük ölçüde yardımcı olacak bir şekilde bölümlere ayrılmıştır. Simandl pozisyonları yavaş yavaş tanıtmaya özen göstermiştir

Metodun zayıf yönleri ise, metot da fazla gam kullanımından dolayı egzersizler bir süre sonra sıkıcı hale gelme eğilimindedir. Ancak öğrencinin bu yöntemi kullanması halinde güçlü bir temel kazanılacaktır. Müzikal örneklerde tanıdık melodiler ve açıklayıcı başlıklar kullanılmamıştır. Tam pozisyon yaklaşımı yerine yarım pozisyon yaklaşımı kullanılmıştır. Müziklerin referansları kitapta yer almamaktadır. İlk gam Fa majördür ve mi telinden çalınması istenmiştir. Birçok yeni başlayan için fiziksel olarak 'mi' telinin çalınması zordur. Daha üst tellerden bir gam çalınmaya başlanabilirdi. Sekizlik notalar ve senkoplar uygun açıklamalar yapılmadan kullanılmaya başlanmıştır. Gamların sırası

pozisyonlardaki notalara göre ilerlemektedir. Önce Fa majör, Si bemol majör, Sol majör ve Do majör öğretilmiş daha sonra öğrencinin Re bemol majör ve La bemol majör çalması istenmiştir. Öğrencinin altı diyez ve altı bemolü kullanması beklenmiştir. Öğrencinin majör gamları öğrenmesi için tasarlanan egzersizlerde kromatik ve anarmonik sesler kullanılmıştır.(Tokgöz, 2019.s.43)

2.Isaia Bille"New Method for Double-Bass"

Isaia Bille, author; G. Ricordi & Co., pub.

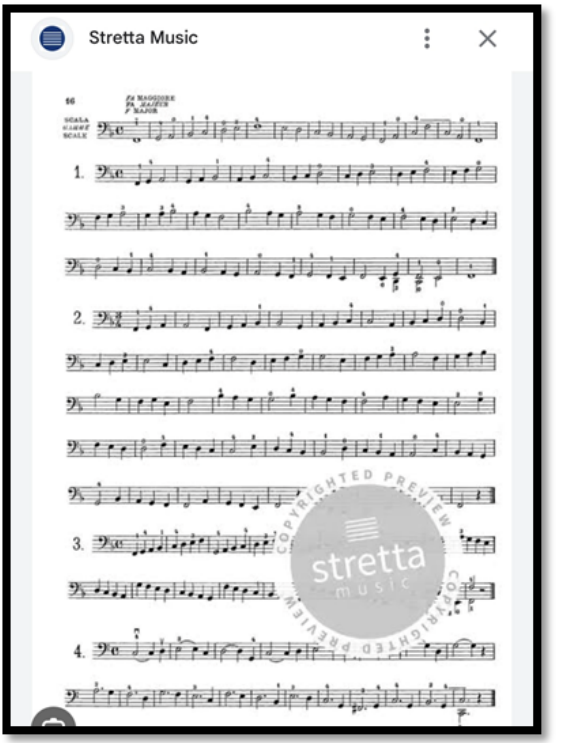
Şekil3.İsai Belle Ve Fransız Yay Tutuş Stili

Kaynak: https://it.wikipedia.org/wiki/Isaia_Bill%C3%A9

Uluslararası bir konser sanatçısı olan Bille 5 Haziran 1874'te İtalya'nın Fermo kentinde doğmuştur, aynı zamanda Ricordi tarafından yayınlanan ve bugün özellikle İtalyan konservatuarlarında hala yaygın olarak kullanılan kontrbas öğretim metodunun da yazarıdır. Bille,24 Nisan 1961 yılında vefat etmiştir.

Kontrbas için oldukça kapsamlı bir çalışma olan Isaia Bille metodu yedi ciltten oluşmaktadır. İlk bölüm dört kitapta yer alan, birçok alıştırmayla kademeli olarak ilerleyen ve ikinci bölümde, akort, doğal armonikler, yapay armonikler ve çifte armoniklere ilişkin en ayrıntılı bilgi ve talimatlarla biten üç kitaptan oluşmaktadır. Bolca açık tel egzersizi içermektedir. Egzersizler öğrencinin, her bir pozisyondaki notalar bilerek öğrenmesi için tasarlanmıştır. Yazar sol eli güçlendirmek için egzersizler oluşturmuştur. Teller Roman rakamıyla numaralandırılırken parmak numaraları için Arap numara sistemi kullanılmıştır. Yazar verilen pozisyondaki notalara öğrencilerin daha aşina olabilmesi için parmak numaralarını en az şekilde kullanmıştır. Tüm majör ve minör tonlar metotta yer almaktadır. Arşe teknikleri ve ritmik varyasyonlar belli etüdlerde yer almaktadır. Armoninin kullanımı açıklanmıştır. İki elin de kullanımını geliştiren, günlük arşe egzersizlerini de içeren egzersizler geliştirmiştir. Metot Fransızca, İtalyanca ve İngilizce olmak üzere üç dilde yazılmıştır. Metot hem dört telli hem de beş telli kontrbaslar için yazılmıştır.

Şekil 4. İsaia Belle Kontrbas Metodundan Bir örnek



Kaynak: https://www.stretta-music.net/gounod-ah-je-ris-de-me-voir-s-belle-nr-2615.html

Metodun dezavantajı günümüz olan 1-2-4 parmak sistemiyle yazılmak yerine eski İtalyan parmak sistemi olan 1-3-4 parmak sistemiyle yazılmıştır. Ancak günümüz metotlarına kolayca revize edilebilmektedir. Bu yöntemin tek gerçek hatası biraz fazla hızlı ilerleme eğiliminde olması ve öğrenci daha sonraki ciltlerde yardım almadan egzersizleri gerçekleştirebilmesi oldukça çok gözükmektedir. Ancak metod oldukça kapsamlıdır, ancak kontrbas çalmaya yeni başlayan ortalama bir öğrenci için ağır çalışma egzersizleri gelebilir. Bu egzersizler için açıklayıcı başlıklar

kullanmamıştır. Majör ve minör gamlar aynı anda öğrenilmesi beklenmemektedir. Minör gamları öğrenmeden önce tüm majör gamları öğrenmesi yönündedir. Gamlar herhangi bir düzene göre sıralanmamıştır. Örneğin öğrenciden Fa diyez majörü, Re majör çalmadan önce öğrenmesi beklenmektedir. Bu kontrbasa başlayan bir öğrenci için fazla zorlayıcıdır. Metot tanınmış şarkılar veya orkestra eserlerine yer verilmemiştir.

3.Edouard Nanny ''Methode Complete Pour La Contrabasse''

Edouard Nanny (24 Mart 1872, Saint-Germain-en-Laye- 12 Ekim 1942, Paris) Önemli bir Fransız kontrbasçı, öğretmen ve bestecidir. Paris Konservatuarı'nda uzun süre kontrbas profesörü olarak çalışmıştır

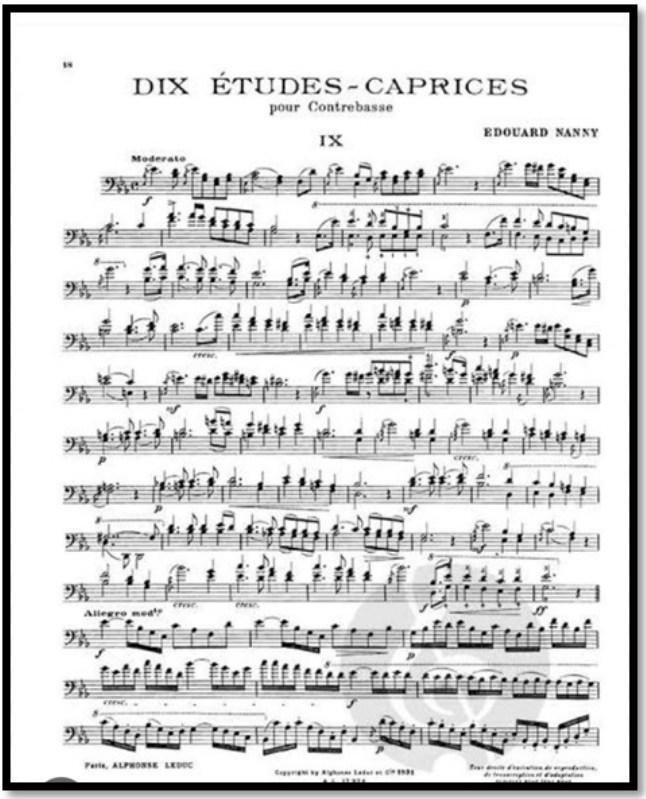
Şekil 5.Edouard Nanny

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Nanny

Nanny'nin metot kitabı orijinal olarak Fransızca, Almanca ve İngilizce metinlerle birlikte iki kitap halinde yayımlanmıştır. İlk kitapta pozisyonlar ele alınırken, ikinci kitapta daha ileri teknikler ele alınmaktadır. Geçişler, armonik bilgi ve daha fazla çalışmalar ve alıştırmalar sunmaktadır. Bugüne kadar yazılmış en iyi egzersiz kitaplarından biri olarak öğretmenler tarafından öğrenciler için sıklıkla ders çalışmalarında kullanımı diğer metotlara göre daha fazladır.(Boyd,1978,s 5) Bu metod kitabı beş telli kontrbas için yazılmış ilk egzersiz kitabı olması sebebiyle de ayrıca bir öneme sahiptir.

Bu egzersiz kitabının en büyük eksiği orkestra çalışmalarına yer vermemesidir. Bu dört metot kitaplarından yalnızca Simandl orkestra parçalarını dahil ettiği kapsamlı bir bölüm yazmıştır. (Boyd,1978,s 5) Nanny de Bille gibi metodunda kapsamlı egzersiz ve etüdlere yer vermiştir. Öğrenci Nanny'nin metodunda nasıl bir performans sergileyeceğine kendi karar verir, yazar sadece artükülasyon için parmak numaralarını vermiştir. Bu yöntemin en büyük avantajı uzatılmış parmakların dahil edilerek, baş parmağın daha düşük pozisyonda kullanılması dahil edilmiştir. Nanny'nin metodu öğrencide kendi kapasitesi üzerine düşünmesine bu egzersizlerle kendini geliştirmesine olanak tanımıştır.

Şekil 5.Edouard Nanny İleri Seviye Kapris



Kaynak: Kişisel Nota Arşivi

Metodun ikinci cildi birinci cildin sona erdiği yerde başlaması sebebiyle avantajdır. İkinci cilt daha çok başlangıç seviyesinden ziyade artık solistlere yönelik daha ileri bir seviyeye taşıyacak ve enstrüman hakimiyetini arttıracak etüdler ve egsersizler sunmaktadır. Yazar Simandl gibi öğrencilerine bu bölüm çalışmalarını yaklaşık olarak dördüncü veya beşinci yılında tanıtmak istemiştir. (Boyd,1978,s6)

4. Ludwig Streicher ‘’Double Bass Method’’

26 Haziran 1920’de Viyana’da doğmuş, 11 Mart 2003’de ölmüştür. Viyana Filarmoni Orkestrası'nın eski baş kontrbasçısı solisti, eğitimci ve aynı zamanda kontrbas ders metodunun yazarı olarak da tanınmaktadır. Pek çok klasik eserini de kontrbas çalgısına uyarlamıştır.

Şekil 6.Ludwig Streicher

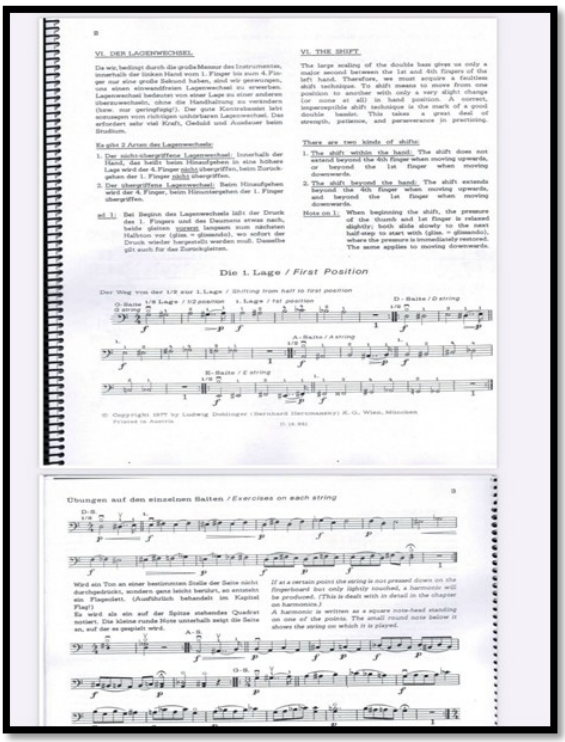
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Streicher

İki cilt halinde olması amaçlanan alıştırmalar ve egzersizleri içeren bu kitap zengin bir bilgi birikimine sahiptir. Öğrencilere ve profesyonellere yönelik çalgı tekniğini önemli ölçüde geliştirmeyi

amaçlayan çalışmalar içermektedir. Kitabın ikinci kısmı başparmak pozisyonunun geliştirilmesine adanmıştır, ustaca armonik çalışmalara doğru ilerlediği gözlenmiştir. Her bir bölüm başparmak pozisyonunu yarım aralıklarla adım adım ilerleyen egzersizler sunmaktadır. Streicher egzersizlerinde halk müziği materyallerini ustaca işlemiş metodunu sıkıcı bir halden kurtarmış ve öğrenciyi bunaltmadan çalışma fırsatı sunmuştur. Öğrenci sadece egzersizleri ve etütleri öğrenmek yerine, klasik müzik edebiyatının en önemli senfonilerinin zor pasajlarını da farkına varmadan bu sayede öğrenmesini amaçlamıştır. (Boyd,1978,s7)

İkinci cildinde ise metodun, kariyerini solistlik olarak devam etmek isteyenlere yönelik ustaca hazırlanmış ve çalışılması gerekli olan armoniklere yer verdiği görülmektedir. Yine ünlü soloların çeşitli bölümlerini parçalayacak ve bunları egzersiz olarak kullanmıştır. Bu egzersizler başlangıç seviyesi erken olması sebebiyle öğretmenler öğrencilere ilk aşamada vermeyi tercih etmemektedir. Bu kitap kontrbas yöntemleri ve sololardan oluşması sebebiyle kontrbas literatürüne önemli katkı sağlamaktadır.

Şekil 7.Ludwig Streicher'ın Metodundan Bir Örnek



VI. DER LAGENWECHSEL

Da wir, bedingt durch die große Mensur des Instrumentes, innerhalb der linken Hand vom 1. Finger bis zum 4. Finger nur eine große Sekund haben, sind wir gezwungen, uns einen einwandfreien Lagenwechsel zu erwerben. Lagenwechsel bedeutet von einer Lage zu einer anderen überzuwechseln, ohne die Handhaltung zu verändern (bzw. nur geringfügig!). Der gute Kontrabassist lebt sozusagen vom richtigen unhörbaren Lagenwechsel. Das erfordert sehr viel Kraft, Geduld und Ausdauer beim Studium.

Es gibt 2 Arten des Lagenwechsels:

1. Der nicht-übergriffene Lagenwechsel: Innerhalb der Hand, das heißt beim Hinaufgehen in eine höhere Lage wird der 4. Finger nicht übergriffen, beim Zurückgehen der 1. Finger nicht übergriffen.
2. Der übergriffene Lagenwechsel: Beim Hinaufgehen wird der 4. Finger, beim Hinuntergehen der 1. Finger übergriffen.

ad. 1: Bei Beginn des Lagenwechsels läßt der Druck des 1. Fingers und des Daumens etwas nach, beide gleiten sozusagen langsam zum nächsten Halbton vor (glim. = glissando), wo sofort der Druck wieder hergestellt werden muß. Dasselbe gilt auch für das Zurückgleiten.

VI. THE SHIFT

The large scaling of the double bass gives us only a major second between the 1st and 4th fingers of the left hand. Therefore, we must acquire a faultless shift technique. To shift means to move from one position to another with only a very slight change (or none at all) in hand position. A correct, imperceptible shift technique is the mark of a good double bassist. This takes a great deal of strength, patience, and perseverance in practicing.

There are two kinds of shifts:

1. The shift within the hand: The shift does not extend beyond the 4th finger when moving upwards, or beyond the 1st finger when moving downwards.
2. The shift beyond the hand: The shift extends beyond the 4th finger when moving upwards, and beyond the 1st finger when moving downwards.

Note on 1.: When beginning the shift, the pressure of the thumb and 1st finger is relaxed slightly; both slide slowly to the next half-step to start with (glim. = glissando), where the pressure is immediately restored. The same applies to moving downwards.

Die 1. Lage / First Position

Der Weg von der 1/2 zur 1. Lage / Shifting from half to first position

1/2 Lage / 1/2 position — 1. Lage / 1st position

D-Saite / D string — A-Saite / A string — E-Saite / E string

© Copyright 1977 by Ludwig Streicher (Bernhard Herzmansky) K.G. Wien, München

Printed in Austria

Übungen auf den einzelnen Saiten / Exercises on each string

Wird ein Ton an einer bestimmten Stelle der Saite nicht durchgedrückt, sondern ganz leicht berührt, so entsteht ein Flageolett. (Ausführlich behandelt im Kapitel Flag!)
Es wird als ein auf der Spitze stehendes Quadrat notiert. Die kleine runde Note unterhalb zeigt die Seite an, auf der es gespielt wird.

If at a certain point the string is not pressed down on the fingerboard but only lightly touched, a harmonic will be produced. (This is dealt with in detail in the chapter on harmonics.)
A harmonic is written as a square note-head standing on one of the points. The small round note below it shows the string on which it is played.

Kaynak:Kişisel Nota Arşivi

Kontrbas literatür tarihi boyunca pek çok metot yazılmıştır ama en çok uygulanan bu dört kitap eğitimciler ve öğrenciler arasında geçmişte tartışmasız en çok tercih edilenlerden arasındadır. Ancak bu eski kitapların çoğunun artık baskısı ya tükenmiş durumda ya da elde edilmesi neredeyse imkansız olduğundan birçoğuna her bir kontrbas icracısının ulaşması neredeyse artık imkansızdır. Günümüz kontrbas virtüözü ve eğitimcileri tarafından pek çok yeni teknik metotları yazıldığı ve sayılarının arttığı görülmektedir.

5.Kontrbas İçin Yazılmış Diğer Metotlar

Pek çok eski kontrbas metotlarının artık yeni basımı zor eski basımlarının sınırlı sayıda olması nedeniyle ulaşımı güçtür. Ancak eğitimciler orijinallerinin kopyaları ile öğrencilerine bu metotları ulaştırmaya çalışmaktadır. Aşağıda sırasıyla yer alan metotlar ve yazarlarının egzersizleri ve etüdleri (bazı istisna metotlar hariç) çoğu günümüz parmak sistemine uygun yazılmıştır.

- B. ASIOLI- sıkıştırılmış parmaklar 1 -L1 ve 1 -3, eski eski tarz parmak sistemi ile yazılmıştır.
- T. BATTIONI- 1 -3 -4 günümüzde kullanılmayan parmak sistemi,
- F. BERNIER- iki kontrbası kapsayan çalışmalardan oluşan bir ciltlik metot.
- G. BOTTESINI- üç telli kontrbas için yazılmış bir metot.
- : ITALO CAINYI- günümüzde kullanılmayan 1-3-4 parmak sistemi metodu.
- EUGENE CRUFT- Kitapta çok az istisna dışında tanınmış orkestra eserlerinden alıntılar kullanılmıştır. Öğrenci pozisyonlarda ilerledikçe öğretilen armonikler, tonlamaya yardımcı olmaktadır.
- A. F. CUNEO- 1 -3-4 eski parmak sistemi, yeniden uyarlanabilmesi mümkün
- CHARLES DELAJIOUR- Esas olarak üç telli basları içeren çok kısa, oldukça yetersiz bir çalışma.
- CHARLES DOLLER- 1890. Pek değeri olmayan küçük kontrbas metodu.

- T HEODOR ALBIN FINDEISEN- Fransız yay tutma sistemi için yazılmıştır dört kitaptan oluşur ve eski parmak sistemi ile yazılmıştır.
- F. C. FRANKE- egzersizdeki aralıklarda kullanılan parmak sistemi elverişsiz, icracının istenilen parmakları uygulayabilmesi için oldukça büyük bir ele sahip olması gerekmektedir.
- WM. GODDON- egzersizler oldukça yararlıdır ancak üç telli kontrbas için yazıldığı görülmektedir.
- ACH. GOUFFE- Egzersizler kademeli ilerlemektedir. Özellikle orkestra icracılarına yönelik alıştırmalar oldukça faydalıdır.
- W. HAUSE- Alman yay tutuş stili için yazılmış bir metotdur.
- HEINZ HERMANN- Alman ve Fransız yay tutuş stilleri için yazıldığı resimlerden anlaşılmaktadır. Zorluklar kademeli olarak artmaktadır.
- JOSEPH KRAJO- Günümüz 1 -2 -4 parmak sistemine uygun yazılmış yararlı egzersizler içeren metot.
- CHARLES LABRO- 1860. Modern parmak ve akor sistemine uygun yazılmış metot.
- GUSTAV LASKA- Piyano eşliği ile birlikte katkı sağlayan metot.
- ADOLF LOTTER- Üst pozisyonlara oldukça hızlı ilerlemesinden dolayı kitap biraz zayıf kalmaktadır.

- H. MICHAELIS- Alman yayı için yazılmış faydalı egzersizleri mevcut.
- LAJOS MONTAG- Eğitimci ve öğrenciler için sıklıkla tercih edilen bir kitaptır. Günümüz tekniğine uygundur.Her bölümü sololarla bitmesi açısından da oldukça faydalı bir metotdur.
- CARLO MONTANARI- eski sistem 1 -2 -3 -4 parmaklar için yazılmıştır.
- L. F. ROSSI ve G. ANGLOIS- Üç telli kontrbas için yazılmıştır. Üçüncü pozisyona kadar parmak kullanımı 1-2-4 şeklindedir.
- ALWIN STARKE- 5 telli kontrbas için yazılmıştır.
- WILHELM STURM- Modern parmak sistemi ile yazılmıştır.
- FR. WARNECKE- Resimli anlatımı ve parmak sistem çalışmalarını ayrıntılı vermesi sebebiyle değerli bir kitaptır.

SONUÇ

Eğitimciden öğrenciye, solo ya da orkestra icracısına dek en temel başlangıç seviyeden (tutuş, stil, pozisyon) profesyonel olana de kendini geliştirebilmesi açısından ihtiyaç duyacağı temel kaynak enstrüman temel teknikleri için yazılmış metotlardır. Bu kaynaklar etüdler ve gam gibi egzersizlerinden oluşan metotlardır. Bu metotların birçoğu günümüzde basımı durmuş ya da modern çalım tekniğine uyulmadığı için artık ortadan kalkmıştır. Öğrencinin ve ya icracının doğru kaynağa ulaşabilmesi için öncellikle kontrbas

literatüründe hangi metotların var olduğunu, hangilerinin kendi çalış tekniğine uygun olduğunu ve günümüzde en çok hangilerinin kullanıldığını tanımasına yardımcı olacak araştırmalar olmalıdır ki kendine uygun en iyi metodu seçebilmelidir. Metotlarda kullanılan yöntem ve önerilerinin araştırıldığı bu çalışmada, metot seçimlerinin öğrencinin fiziksel yapısı, çalacağı stil ile bağlantılı olması ve metodun zayıf yönlerinin tespiti ve bu zayıf yönler üzerine eğitmenin yapması gereken çalışmaların önemi tespit edilmiştir. Eğitmenin repertuvarındaki metotlara dayalı çalışma programlarını oluşturması özellikle metotların güçlü yanlarının tespiti ve bundan faydalanılmasının geliştirici yönleri belirtilmiştir. Sonuç olarak metot seçiminde stilin, amacın seçim konusunda en önemli husus olduğu, metotlara yönelik karşılaştırma sonucunda temel sorunun hızlı ilerleme beklentisinin öğrencinin yapabileceğinden fazla olduğu, metotlardaki beklentinin sadece çalgının çalışılmasının dışında, kontrbas metotlarına dair tarihsel sürece de ışık tutmuştur.

KAYNAKÇA

Akyel, U.R. (2012). “Kontrabas Tutuş Ve Çalım Tekniklerinin Ses Üzerindeki Etkileri”, Sanatta Yeterlilik, Tezi,İstanbul.

Baines, F. (1977), “ What Exactly Is A Violine “, Early Music,Cilt: 5, Sayı: 2, Oxford

Baines, F. (1988), “ The Five String Fretted Double Bass “, The Galpin Society Journal, Sayı:41, Oxford

Boyd,J,T (1978), An Hıstorical Survey Of Double Bass Pedagojy And Performance, Doctor Of Musical Arts In the Graduate CollegeThe University Of Arizona,ABD.

Bowman, R. (1977). “ Lower Strings “, The Musical Time, Cilt:118, Sayı: 1618, Londra

Benfield, W., (1973), The Art Of Double Bass Playing, Summy- Birchard Press, Evanston, Ill., 1973.

Elgar, R., (1960). Introduction To The Double Bass, Published by the Author, Sussex, England, 1960.

Grodner, M.,(1965). Compherensive Cataloge Of The Available Literatur For Doble Bass, Lemur Musical Research,

Simandl, F. (1964). "New Method for The Double Bass", Book 1, edited by Lucas Drew, New York: Carl Fischer

Tokgöz,H., (2024). “New Method for the Double Bass” (Franz Simandl) 1. Kitap, 1. Bölümünün Detaylı Analizi, Araştırma Makalesi, DOI: 10.26650/CONS2024-1523172.

IUP: 1026650/CONS2024-1523172

Zahtilla, P.(1972). Suziki In The STRING CLASS- "An Adaptation of the Teachings of Shinichi Suzuki ",Summy Birchard Press Evanston, Ill.,1972.

İnternet Kaynakları

Şekil 1:

Kaynak: https://www.wikidata.org/wiki/Q875068

Şekil 3.

Kaynak: https://it.wikipedia.org/wiki/Isaia_Bill%C3%A9

Şekil 4. Kaynak: https://www.stretta-music.net/gounod-ah-je-ris-de-me-voir-s-belle-nr-2615.html

Şekil 6:

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Streicher

BÖLÜM IV

Mehter In The Ottoman Palace

Aylin Mentiş

1.Introductıon

The relationship of Turks with music has a deep-rooted history dating back to prehistory. Music, especially in the military field, has become the symbol of Turkish states and played an important role in wars. This tradition extending from the Köktürks to the Ottomans reveals the military dimension in the music culture of the Turks. It is known that music has an important place in Turks not only as a social and religious but also as a military tradition and this tradition has continued throughout history. From Kashgarli Mahmud to the Ottomans, Turks used musical instruments in wars to provide moral motivation and establish psychological superiority over the enemy.

One of the most prominent characteristics of the Turks on the stage of history is their warrior spirit. This warrior spirit has emerged not only with physical strength, but also with the combination of an

artistic element such as music. Turks have created a unique identity throughout history with their military achievements supported by music (Erendil 1992). One of these is the mehter. In the Ottoman Empire, the mehter was an institution symbolising the power and splendour of the state. The thunder of the drums was used to intimidate enemies on the battlefields, and in times of peace it was used in ceremonies where people came together (Ögel 1978).

In Turkish history, music has had an important place in the military field as in all segments of society. Military music tradition is an important cultural heritage of the Turks, which is based on a deep-rooted history and exhibits an institutionalised structure. Turks have been meticulous about having a strong army throughout history. While developing war tactics, techniques and strategies to ensure military superiority, they also attached great importance to military music in order to keep the morale of the soldiers high and increase their combat capabilities. This tradition, which started from the Great Hun Empire, has significantly increased the combat capability of Turkish armies (Güner 2007). Military music was used not only as a branch of art but also as a powerful weapon by the Turks. Military music, which provided great morale and motivation to the soldiers with its dynamic and enthusiastic structure, also created a frightening effect on the enemy and played an important role in achieving victory in war. Turks used military music not only as a morale tool but also as a weapon of psychological warfare. This music, which was heard from a distance and evoked an approaching threat, demoralised the enemy soldiers and made them reluctant to fight, thus ensuring that the battles were concluded more quickly (Tanrıkorur, 2005).

In this descriptive study based on a literature review, the use of the mehter as a symbol of power and authority in the Ottoman Palace, a brief history, the training they received, the instruments they used and their clothing were tried to be examined.

In this research, a descriptive situation analysis was made based on the data about the current situation by comprehensively examining the published studies and existing records in the literature on the subject.

2.Mehter

Mehter is a traditional military music genre that played an important role in social and political life for 537 years from the foundation of the Ottoman Empire until the reign of Mahmud II (Say, 2005). The foundations of the Ottoman mehter organisation were laid with the gifts sent by the Seljuk Sultan to Osman Gazi. The tabl and alem among these gifts were the first step in the establishment of the mehter organisation in the Ottoman Empire. This organisation, which developed over time, spread from the sultan to all the state officials and gained a centralised structure (Türkmen, 2009). Although the mehter tradition in the foundation of the Ottoman Empire started during the reign of Osman Bey, there was no significant increase in the number of mehter teams during the reign of Orhan Bey. Probably there was only one mehter team belonging to the sultan at that time. During the establishment and expansion of the Ottoman Empire, the mehter organisation also showed a significant development. Especially during the reign of Murad I, with the establishment of the janissary corps, the mehter organisation gained a more organised structure. With the increase in the number of wars, the number of mehterans was also increased and

thus the mehterans assumed an important role in the Ottoman army (Yaldır, 2009).With the growth of the state and conquests, the mehter organisation also developed and became institutionalised by giving mehter teams to viziers, beys and sancak (Boztaş 2009). The mehterhane system in the Ottoman Empire was shaped around the Mehteran-ı Tabl-ı Alem-i Hâssa, the mehter of the Sultan. In addition to the sultan, the vizier-i azam, other viziers, janissary agha, defterdar, beylerbeys, permanent embassies, sanjak beys and yörük beys also had a mehterhane according to their seniority. Within this hierarchical structure, Mehteran-ı Tabl-ı Alem-i Hâssa was at the highest level, and the number of mehterans reached 200 in the 16th century and 228 in the early 17th century (Şahiner 2007). Mehter is a traditional military music genre used by Turks throughout history and remains popular today. Mehter music, whose origins go back to Central Asia, had an important place in the Ottoman Empire. Today, it is performed by the Turkish Armed Forces, the Ministry of Culture and many private organisations. The increase in the number of mehter teams shows how strong the place of this tradition in society is. Mehter music is a subject that requires a multifaceted study due to both its musical characteristics and its social role. While musicology analyses the musical structure, instruments and maqams of Mehter music, history, anthropology and sociology investigate the historical development of this music, its social functions and its relationship with cultural identity. At the intersection of these disciplines, ethnomusicology analyses the meaning and importance of music within the cultural context (Kaplan, 2005; cited in Tekin and Doğrusöz). Although the origins of Mehter music date back to the Seljuks, it is known that it was performed within an organisation called ‘nevbethane’ for a long time during the Ottoman period.

Historical documents show that the word ‘nevbethane’ was widely used for an official organisation of musicians until the late 15th and early 16th centuries. Mehmed II's construction of a nevbethane for musicians only can be given as an example of this situation. This situation reveals that the transition to mehterhane took place over a long period of time and the two terms were used together for a while. The word ‘mehter’ began to be used to describe musicians about a century after Mehmed II. Nevertheless, the word ‘nevbet’ was used for a long time to express the music played by the musicians with expressions such as ‘mehter nevbet vurdu’. This situation reveals that it took time for the term ‘mehter’ to become established and that the two terms were used together for a while (Sanlıkol, 2011).

In the Ottoman Empire, the mehter tradition started with nevbet teams and was institutionalised as tabl-ı alem mehters during the reign of Sultan Mehmet the Conqueror. In this way, the importance of military music in the Ottoman army increased and mehters played an important role in raising the morale of soldiers in wars (Özcan, 2003).

In the Ottoman Empire, the mehter had an important role both in times of war and peace. The mehter, which boosted the morale of the army during wars and put psychological pressure on the enemy, served as a respected musical ensemble used in religious and state ceremonies in times of peace. Organising praises to Allah, the Prophet, the Sultan and his people, the mehter was also an element that determined the rhythm of daily life. The size and splendour of the mehter was directly proportional to the number of instruments used. While the Sultan's mehter was the largest and most splendid, the mehters of the grand viziers and other statesmen were also

organised according to a certain hierarchy. During wars, the mehter would march in a neat line, but in times of peace it would be in a different order. In addition to large drums, cymbals, cymbals and horns, huge kös loaded on horses and mules played an important role in the ceremonies. Zinciris, on the other hand, would set the rhythm with sticks made of horsehair and would cheer the soldiers. In times of peace, the mehter played regularly, especially in the afternoon. While the mehterans would stand with instruments such as drums, zurna, cymbals and pipes, the nakkareciler would sit cross-legged on the ground and form a half-moon formation. This regular and rhythmic music was considered both a religious and social activity (Tanrıkorur, 2005; cited in Kaya, 2012). Mehter music had a significant impact on the world both as a military instrument and as a cultural ambassador. The mehter, which served as a bridge in the interaction of the Ottoman Empire with the West, was introduced to Westerners through wars or works written by foreign travellers. The mehter music, which spread to Europe especially through Austria, is one of the first examples of musical interaction between different cultures. Ottoman-Austrian relations played an important role in the spread of Mehter music to Europe. Especially the mehter performances organised during wars and diplomatic visits attracted great interest in Europe. In the 17th and 18th centuries, interest in mehter teams increased in countries such as Austria, Poland and Russia, and some states even established their own mehter teams (Kaya, 2011; cited in Kaya, 2012). The Westernisation movements that started in the Ottoman Empire during the reign of Mahmud II caused the traditional Turkish music, the mehter, to be replaced by a Western-style musical institution. With the abolition of the Janissary Corps, the mehter house was abolished and replaced by the Muzıka-

i Hümayun. Although Mehter music was forgotten for many years, it was revived thanks to the efforts of music lovers such as Celal Esad Arseven (Sanlıkol, 2011).

Picture 1. Ottoman Mehter Team Arif Pasha Series 16

2.1. Training of Mehters

In the Ottoman Empire, mehter sazendis were trained in special educational institutions such as Enderun. The novice boys recruited to Enderun would undergo a long and disciplined education process and specialise in music. Especially the mehterhane of the Ibrahim Pasha Palace offered a wide range of musical education and trained many talented musicians. The musical knowledge and skills learnt in this palace were of great importance in the training of the musicians who would take part in the mehter cadres.

The mehter sazendes trained in Enderun received a very comprehensive musical education. Studying a wide repertoire of music such as 12 maqams, 24 branches, 24 usul and 48 orders, the novice boys were evaluated through regular examinations and were transferred to different rooms according to their abilities and

continued their education. The musicians thus trained would serve Ottoman music by filling the vacancies in the mehter cadres (Türkmen, 2009).

According to Evliya Çelebi's records, mehter sazendes trained in the Ottoman Empire would start their musical training with an instrument called the mehter whistle. A group of 35 people trained on this instrument would wait to be assigned to the mehter cadres. This training system, which also utilised music masters from outside the palace, was aimed at raising the musical quality of the mehter houses. In the fasıls of the Mehteran-ı Tabl-ı Alem-i Hassa, the singers and instrumentalists would line up in a half-moon formation, with the mehter master in the centre of this formation. However, unlike the others, the nakkarazens would sit cross-legged. This arrangement not only provided a visual feast, but also ensured musical harmony and revealed the unique visual identity of the mehter team. The commands used during the training of the mehter and in ceremonies had a very distinct structure. With commands such as ‘Attention’, ‘Hey hey’, ‘Main stance’, ‘Has dur’, ‘At ease’, ‘March’, ‘Haydi yallah’, ‘Look to the right (left)’, ‘Wheel to the right (left)’, the mehter team would move in an orderly manner. Thanks to these commands, the mehters gained the ability to act in a disciplined manner both individually and as a team (Türkmen, 2009).

2.2 Mehter Instruments

2.2.1 Zurna

The zurnas used in the Ottoman mehter are divided into two main types: ‘kaba zurna’, which is large and has a thick sound, and ‘curazurna’, which has a thinner sound. The kaba zurna is generally

used in Ottoman and Crimean mehters, while the curazurna is a different type of zurna played with drums and nakkare (Yaldır, 2009).

Picture 2

2.2.2 Bell

The cymbal is a circular percussion instrument made of copper and used in the Ottoman mehter. The middle part is slightly curved outwards and has a hole through which the string connecting the two cymbals passes. This instrument is one of the important elements that make up the characteristic sound of mehter music. The cymbal was used not only as a musical instrument but also as an important means of communication in wars. The cymbal, called 'çeng' in ancient Turks, influenced the course of battles, encouraged the soldiers or announced the end of the war, especially with special orders called 'ceng-i harb' (Pirgon, 2014).

Picture 3

2.2.3 Pipe

The pipe is a wind instrument used in the Mehter team and played by members called ‘boruzen’. The pipe is made of yellow brass, has a flat and curved structure, and is blown in the mouth to produce sound. The pipe is not usually used for long airs such as peşrev or semai, but rather for ‘dem ’s, which are short and effective signals (https://www.bursamehter.com).

Picture 4

2.2.4 Drum

The drum, which has an important place in the music culture of Turks, came from Central Asia and moved to Anatolia during the Seljuk period. With the expansion of the Ottoman Empire, the drum reached Europe and started to be used in different cultures. Drums can be of various sizes. The big one is called Kaba Drum, the small one is called Cura Drum or Davulbaz. In South Eastern Anatolia, the big drum is called Nagara.

The drum usually consists of pieces of leather stretched over a pulley made of trees such as walnut and pine. This pulley, which varies between 50-90 cm in diameter, is covered with goat or calf leather tightly stretched with hoops and straps. The straps determine the sound of the drum by adjusting the tension of the leather.

The sound of the drum is created by two different sticks called mallet and chibik. The mallet is a thicker stick made from the root of a wild tree and suitable for strong beats, while the chibik is a thin and flexible stick made from dogwood or juniper tree branches. The mallet sets the main rhythm of the tune, while the chibik is used to create more subtle nuances and rhythmic patterns. The çıbık can produce different sounds with techniques such as whisking and picking (https://www.bursamehter.com).

Picture 5

2.2.5 Kös

The drum, called 'küvrüğ' in ancient Turks, consists of two equal-sized pieces used in pairs. Covered with camel skin stretched over a copper hoop, the drum is shaped like half an egg and has the widest part on top. Played with a mallet, this instrument attracts attention with its rhythmic structure (Öztuna, 1990).

Picture

2.2.6 Nakkare

This instrument, a percussion instrument used in the Mehter team, is played with the help of two small sticks. It is shaped like a double bowl covered with leather, big enough to fit the hand. This instrument is called kudüm in religious ceremonies and çifte nakkare in military music (Pirgon, 2014; cited in Bayburtlu, 2017).

Picture 7

2.3. Clothing

The members of the Mehteran-ı Tabl-ı Alem-i Hassa used to add a distinct visual aspect to the ceremonies with their dazzling colours and elegantly cut outfits. Mehterbaşı would participate in the ceremonies with his red turban, white destar, al çuha çakşırı and yellow mest shoes, standing out as an authoritative and majestic

figure. The zurnazens would participate in the ceremonies with their red riding gear, purple turban, white robe, sash, red shalwar and yellow yemen, and would present a visual feast with their music. The members of the mehter team, such as the boruzens, zilzens, tabılzens and nakkarezens, would participate in the ceremonies wearing a green turban, white destar, colourful mount, al çakşır and red yemen, creating a visual unity. The chief sergeants of the vizier's içoğlans, who accompanied the mehter team with the agitan, would participate in the ceremonies wearing red mounts, green turbans, white destars, yellow three-skirt coats and yellow oaths, creating a harmonious appearance with the other members of the mehter team. The neferat, wearing a green turban with a white cheesecloth, a navy-blue chiffon riding gear, a red shalwar and a red sahtian yemen, reflected both his warrior identity and the aesthetics of traditional Turkish attire. The wedge worn on the waist stood out as a detail complementing this image (Türkmen, 2009).

3.Conclusıon

The music of different nations is distinguished from each other by the instruments, maqams, melodies and nuances in their performance, and each speaks its own musical language. In Turkish culture, music has been an integral part of religious and military life. Music, which is of great importance especially in the military field, has become more institutionalised with the development of state structure. This tradition continued uninterruptedly from the Seljuk period to the Ottoman period and became an integral part of the Turkish armies from Osman Gazi onwards. Mehter is one of them. The military music ensembles called Mehter gained a regular structure during the reign of Murad I and became the symbol of the

Ottoman army. In the Ottoman Empire, the mehter was not only a musical ensemble that raised the morale of the army in wars, but also a respected institution used in religious and state ceremonies in times of peace. Ensuring the unity of the society by organising praises to Allah, the Prophet, the Sultan and the people, the mehter also had an important function as an element that determined the rhythm of daily life. In this period, the mehter organisation gained a more regular structure in terms of task distribution and organisation. The size and splendour of the mehter teams in the Ottoman Empire was generally directly proportional to the social position of the owner of that team. While the Sultan's mehter was the largest and most splendid, the mehters of the grand viziers and other statesmen were also organised according to a certain hierarchy. In times of war and peace, the formation and duties of the mehter differed. During wars, the mehter would march in a regular line, while in times of peace it would take part in ceremonies in a different order. At the same time, the instruments used in mehter music became more distinct and instruments such as zurna, cymbal, pipe, drum, kös and nakkare became the cornerstones of this music.

REFERENCES

Bayburtlu, A. S. (2017). Türklerde askeri müzik tarihi hakkında bir inceleme. *Onlıne Journal Of Musıc Scıences*, 2 (1), 07-30.

Boztaş, F. (2009). Onaltıncı Yüzyılın Sonuna Kadar Osmanlı Devleti'nde Tabl-I Alem Mehterleri Teşkilatı. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Erendil, M. (1992). Dünden Bugüne Mehter, *Genelkurmay Başkanlığı Yayınları,* Ankara.

Güner, S. S. (2007). Osmanlı Musikisi ve Mehter. *Karadeniz Araştırmaları* (14): 101-130.

https://www.bursamehter.com/index.php?sayfa=mehter&alt=2 adlı internet sitesinden 19.11.2024 tarihinde alınmıştır.

Kaya, E. E. (2012). Türk ordu geleneğinde askeri müzik olgusu. *İdil Sanat ve Dil Dergisi,* 1(03), 93-105.

Ögel, B. (1978). Türk kültür tarihine giriş: Türklerde devlet ve ordu mehteri (Vol. 13). *Kültür Bakanlığı Yayınları*, Ankara.

Özcan, N. (2003). *"*Mehter*"* maddesi. İA. Ankara: *Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.*

Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi. *Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.*

Pirgon, Y. (2014) Osmanlı Dönemi Mehteran-I Tabl-I Alem Teşkilatına Genel Bir Bakış*, Akademik Bakış Uluslararası Hakemli E- Dergi* Sayı: 42 Mart – Nisan 2014.

Resim 1. *https://tr.wikipedia.org/wiki/Mehter* adlı internet sitesinden 20.11.2024 tarihinde alınmıştır.

Resim 2. *https://www.bursamehter.com/index.php?sayfa=mehter&alt=2* adlı internet sitesinden 20.11.2024 tarihinde alınmıştır.

Resim 3. *https://www.bursamehter.com/index.php?sayfa=mehter&alt=2* adlı internet sitesinden 20.11.2024 tarihinde alınmıştır.

Resim 4. *https://www.bursamehter.com/index.php?sayfa=mehter&alt=2* adlı internet sitesinden 20.11.2024 tarihinde alınmıştır.

Resim 5. *https://www.bursamehter.com/index.php?sayfa=mehter&alt=2* adlı internet sitesinden 20.11.2024 tarihinde alınmıştır.

Resim 6. *https://www.bursamehter.com/index.php?sayfa=mehter&alt=2* adlı internet sitesinden 20.11.2024 tarihinde alınmıştır.

Resim 7. *https://www.bursamehter.com/index.php?sayfa=mehter&alt=2* adlı internet sitesinden 20.11.2024 tarihinde alınmıştır.

Sanlıkol, M. A.(2011). Çalıcı Mehterler. İstanbul: *Yapı Kredi Yayınları.*

Say, A. (2005). Müzik Ansiklopedisi, *Müzik Ansiklopedisi Yayınları*, Ankara.

Şahiner, N. (2007). Avrupa'yı titreten musiki mehter. *Ankara, Elips Kitap Yayınevi.*

Tanrıkorur, C. (2005). Osmanlı Dönemi Türk Mûsıkîsi, *İstanbul: Dergâh Yayınları.*

Tekin, E., & Doğrusöz, N. (2018). Yirminci Yüzyılda Kültürel Bellek ve Geleneğin Yeniden İhyası Bağlamında Mehterhâne-İ Hâkânî. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, *17*(65), 317-336.

Türkmen, M. N. (2009). Osmanlı'da Askeri Müzik Mehter. *İstanbul: AVK Yayın Dağıtım.*

Yaldır, A. A. (2009). Askeri müzik topluluğu mehter, geleneksel kıyafet ve müzik enstrümanlarının plastik açıdan seramik sanat objelerine dönüşümü. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir.

BÖLÜM V

Ezoterik Kozmik Uyum Eleştirisi: İbnü'l -Arabî'nin Müzik Görüşü ve Pergel Metaforundan Müzik Edvarına, Edvardan Semaya, Semahdan Devriyeye

Recep USLU[5]

İlim bir nokta idi cahiller onu çoğalttı.

Hz.Ali.

GİRİŞ

Endülüs Emevilerinin getirdiği kültürün etkisi sonucunda menfaatlerini kaybedeceğini gören Avrupalı şövalyeler, din adamları, zenginler ve Roma kilisesi birleşmek zorunda olduklarını hissettiler. Yaklaşık 300 yıldır İspanya'da yakından tanıdıkları müslümanların ve yöneticilerin zaaflarını artık çok iyi biliyorlardı. İçki, kadın, fuhuş, para, eğlence yöneticilerin en büyük zaafı idi. Yöneticilerle işbirliği yapan casuslar ve hristiyanlar, İspanyollar ve Papa'nın desteklediği ordular bu zaaflardan bahsediyorlardı. Bu

[5] Recep USLU* Prof.Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Türk Musikisi Öğretim Üyesi, İstanbul, Türkiye; Email: recep.uslu@medeniyet.edu.tr; ORCID ID: 0000-0002-3849-2982

araştırmanın ilgilendiği 1165-1240 yılları arasında bugünkü İspanya'da Endülüslüler, en güçlü oldukları 711-1031 yıllarını çoktan geride bırakmışlardı. 1147'de Murabıtların yıkılışı Endülüs'te müslümanların hakimiyetindeki gücün sonuna gelindiğine işaret etmişti. Bu olaydan 40 yıl sonra Endülüs'ü terk eden biri vardı: Muhyiddin İbnü'l-Arabî.

Problem Çerçevesi

Yirmi altı yaşında iken Endülüs'ü terk eden Muhyiddin İbnü'l-Arabî (1165-1240) üzerinden müzik konusunda bir çalışmanın sağlıklı sonuç vermesi için esasen, eserlerinin kronolojisine ve müzik üzerinden ayrıntılı bir konular fihristine ihtiyaç vardır; ancak ne kronoloji ne de konular fihristi olarak müzik hakkında istenen derecede ayrıntılı bir çalışma yapılmamış olduğu görülmüştür. Bu araştırmada ele aldığımız, merak ettiğimiz konu İslam sufizmi ve felsefesinde önemli bir açılım yapmış, İspanya'dan Orta Doğuya kadar yolculuk yapan Ortaçağın ünlü sufilerinden biri olan Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin müzikle ilgili görüşü neydi acaba? sorgusudur. Mevcut olanlar üzerinden İbnü'l-Arabî'nin müzik için ne düşündüğü hakkında neler söyleyebiliriz şeklindeki bir amaçla başlayan araştırmanın bizi Urmevî'nin Kitabu'l-edvar eserindeki dairelerden devriye, sema ve semah üzerindeki etkisi ve Anadolu irfanı ve müzik kültüründe "kozmik uyum"un nasıl anlaşılması gerektiğini sorgulamaya kadar götürmesi araştırmanın ilginç ve beklenmeyen sonuçlarından biri olabileceği var sayılmaktadır.

Yöntem

Nitel araştırma yöntemi kullanılan bu araştırmada bibliyografik müzik literatüründe görülemediği için müstakil olarak araştırılmadığı anlaşıldığından, Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin eserlerinde bulunan müzikle ilgili bilgiler, eserlerinin çoğunlukla

Türkçeye tercümeleri üzerinden taranarak elde edilen görüşleri bir araya getirilecek ve görüşlerinin etkisi tespit edilmeye çalışılacaktır. Tercümelerin tercih edilmesi, Türk okuyucusu için araştırmada kullanılan kaynakların ulaşılabilir ve araştırılabilir olması dileği önemli bir etkendir. İbnü'l-Arabî'nin eserlerine ilave olarak, literatür kısmında belirtilen, kullandığı terimler ve fikirleri üzerine yapılan sözlükler de taranmıştır.

Literatür Taraması

Müzikle ilgili bibliyografyalar (Uslu, Işık, Ergan bibliyografyaları, tez merkezi vs) üzerinden Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin müzikle ilgili görüşünden söz eden müstakil bir esere (makale veya kitaba) rastlanmamıştır. Ayrıca literatür taramasında bu konunun bulunabileceği Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin eserleri üzerinden birkaç sözlük yapıldığı görülmüştür: A.Miftah'ın, T.Izutsu'nun, S.el-Hakim'in sözlükleri en meşhurlarıdır. Bu sözlüklerde doğrudan "müzik" maddesi veya yakından ilgilendiren kelimelere rastlanmaması, İbnü'l-Arabî'nin eserlerinde müzikten söz edilmediği anlamına gelmemektedir. Sözlükleri hazırlayanların müzik üzerinden bir okuma yapmamalarından kaynaklanmaktadır. Bununla beraber sözlük araştırmaları dolaylı yoldan bu araştırmaya faydalı olmuşlardır. Araştırmasında konuyla ilgili birkaç paragraf söz eden Miftah'ın değerlendirmesinden biraz sonra bahsedilecektir. İbnü'l-Arabî'nin (1165-1240) ayrıntılı bir biyografik kronolojisi için N. Keklik'in (1980, c.2/B, s. 257-339) eserinden faydalandık.

İbnü'l-Arabî'nin pergel metaforu/ daire, nikah metaforu gibi kullandığı çeşitli metaforlar konusunda Kılıç'ın (1995: 207, 221) doktora tezi iyi bir çalışmadır. Konunun zorunlu olarak müzikte ve sufizmde devir/ devriye, kozmik uyum ve sema/ semaha kadar

uzamasında, bahsi geçen konularla ilgili son yıllarda, 2012 yılından itibaren yayınlanan bazı müzikolojik- sosyolojik- felsefi (Kılıç, 1995; Öztürk, 2014; Güray, 2012, 2018, 2024) yaklaşım gösteren araştırmalar ve makalelerdeki görüşler etkili olmuştur.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma sayesinde bugüne kadar ele alınmayan Muhyiddin İbnül-Arabi'nin müzik görüşleri özelinde, doğduğu Endülüs İspanyasından gezdiği Kuzey Afrikadan, Anadoluya, Şam ve Bağdat'a kadar sufilerin birbirinden farklı ve benzer müzik görüşlerine ışık tutulmuş olacaktır. Buna ilave olarak günümüze kadar süregelen Anadolu irfanı geleneğinde izleri görülen müzik üzerinden "kozmik uyum" anlayışının nasıl müzik teorisindeki "edvar" ile şekillendiği, zamanla farklı sufi akımları ile sema/semah ve devriyeye dönüştüğü, Muhyiddin İbnül-Arabi'nin pergel metaforu üzerinden anlattığı sufi-felsefi düşüncesinin temelleri ve etkileri üzerinden açığa çıkacağı düşünülmektedir. Bu araştırma aynı zamanda, günümüzde bazı araştırmalarda ve makalelerde işlenen ve antik çağlardan Anadolu irfanına intikal ettiği iddia edilen "ezoterik kozmik uyum"un eleştirisi anlamına gelmektedir.

BULGULAR

Araştırmanın bulgular bölümünde önce araştırmacı Miftah'ın araştırmasına göre, daha sonra onun işaret ettiği İbnü'l-Arabî'nin Futuhat'ından elde edilen veriler, ardından İbnü'l-Arabî'nin farklı eserlerinde rastladığımız kendi ifadesine göre müzik görüşünden elde edilen bulguları ayrı başlıklarla ortaya koyduk. İbnü'l-Arabî'nin müzik görüşünü araştırırken eserlerinde rastladığımız konuyu destekleyen paragrafları "Müzikle Coşan Sufiler Tecrübesi, Müzikte Sözler Yani Güftelerin Önemi, Müzik ve Söz Gücünden Yararlanan

Sufiler, Müzik ve Sözün Zararlı Gücünden Korunmak, Kalb-i selim ve pergel metaforu, Kozmik Uyum ve Sema'nın Kökeni" gibi başlıklar altında hem İbnü'l-Arabî'nin müzik hakkındaki yazdıklarından elde edilen bulguları hem de kozmik uyumu etkileyen devir/ daire/ pergel metaforu konusundaki bulguları bir araya getirdik.

Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin Müzik Görüşü: Miftah'a Göre

Bu araştırmanın öncelikle görüşünü inceleyeceği Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin (1165-1240) müzik hakkında ne düşündüğünü derleyen A.Miftah'ın 2007 yılında yayınlanan eserinde konuyu bir başlık altında kısmen bir araya getirdiğini görüyoruz.

Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin hayatını derleyen araştırmacı Miftah, Hatmü'l- Kuran (2007) adlı eserin girişinde, İbnü'l-Arabî'nin hayatındaki değişimi kendi ifadeleriyle şöyle özetlemiştir: çocukluk dönemini ikiye ayırmış, "Birinci kısımda, Kur'an'ı hıfzediyor, şeri ilimleri ve dilbilgisini öğreniyordu. İkinci kısımda ise, seçkin askerlerin çocuklarıyla birlikte oynuyordu. At binmeyi öğreniyor, ava çıkıyor ve müzik dinliyordu. İbnü'l-Arabî, çocukluk günlerinde içinde bulunduğu ortama dair bazı işaretler vermiştir. Örneğin Ruhu'l- Kuds adlı eserinin başında özetle şunları söylüyor: - Gecenin sonunda uyuyordum, kötü topluluk da benim gibi yapıyordu. O kadar çok raks ederdik ki yorgun düşerdik. Henüz uyumuştuk ki şafak sökerdi. Kalkar, öylesine bir abdest alırdık. Sonra mescide giderdim (Miftah, 2007, s.60)". Miftah, İbnü'l-Arabî'nin bu durumdan ayılmasını geçirdiği ağır bir hastalığa bağlayarak "Muhtemelen İbnü'l-Arabî'yi içinde bulunduğu bu ortamdan çıkaran ilk hadise, 12 yaşında iken geçirdiği bir hastalıktı. Hastalık o kadar ilerlemişti ki öleceği sanılıyordu (Miftah, 2007,

s.59)” şeklinde açıklamaktadır. Diğer taraftan Muhyiddin İbnü'l-Arabî’nin entellektüel bir çevrenin çocuklarıyla birlikte 12 yaşına kadar oyun, müzik, eğlence ve dans ile birlikte dinle ilgisini tamamen kesmediği bir hayatı olduğunu anlıyoruz. İbnü'l-Arabî, 12 yaşından sonra da birçok müzikli sufi meclisine katıldığını eserlerindeki anılarında bahsetmektedir.

Miftah, Hatmü’l- Kuran (2007) adlı eserde özel bir başlık açarak İbnü'l-Arabî’nin “Müzik Hakkında ki Görüşleri”ni özetle yer vermeye çalışmıştır. Miftah “Şeyh’in Müzik Hakkında ki Görüşlerinden Bazıları: Şeyh, müzik karşısındaki tavrını Futuhat'ın 182. ve 183. bablarında açıklamıştır. Bu hususta şunları söylüyor (İbnü'l-Arabî, Futuhat, IV:270’dan Miftah, 2007, s.369)” diyerek konuya girmiştir. Bu başlık altında Miftah’ın verdiği İbnü'l-Arabî’nin müzik hakkındaki ifadeleri: “Feraset sahibi bir mümin, Allah'ın kelamından ve Allah adına tebliğde bulunan davetçinin (Resulullah) sözünden hiçbir şeyi ihmal etmemelidir. Çünkü yüce Allah onun hakkında şöyle buyurmuştur: "O hevasından konuşmaz" (Necm 53/3). Yine yüce Allah, dinlerini eğlence ve oyun haline getiren toplulukları da yermiştir. Bu zamanda onlara tekabül edenler müzik dinleyen, davul ve ney çalanlardır. Allah tarafından yüzüstü bırakılmaktan Allah'a sığınırız (Futuhat, IV:270’dan Miftah, 2007, s.369)” şeklindedir.

Özetle araştırmacı Miftah’ın bir başlık altında verdiğine göre İbnü'l-Arabî, Futuhat adlı eserinde verilen ayetteki yorumda belirttiği müzik dinleyen, “davul ve ney çalanlar” dinlerini eğlence haline getiren kişiler demekle, müziğe karşı olumsuz bir görüş sahibi gibi görünmektir. Miftah’ın derlediği bölümde İbnü'l-Arabî’nin müzikle ilgili başka bir görüşüne yer vermediği görülmektedir.

Muhyiddin İbnü'l-Arabî, Futuhat'ın bir başka yerinde ise, 40 yaşlarında iken Musul'da sohbet ettiği hocalarından biri olan Mukrî'nin çeşitli görüşlerinden bahsederek gına/ teganni yani şarkı söylemenin dinimizde helal, çalgı çalmanın haram olduğu (Futuhat, Kahire 1282, c.4, s. 541-542'dan Keklik, 1966, s.149; 1980, s.301) kişisel görüşünü aktarır. Bu konuyu buraya taşımamız, İbnü'l-Arabî'nin müzik konusundaki görüşünü ele almadan önce, onun eserlerini ve görüşlerini besleyen herhangi bir bilgiyi atlamamak, farklı yaklaşımlardan da söz ettiğine dikkat çekmek içindir.

Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin Müzik Görüşü: Veriler

Acaba Miftah, İbnü'l-Arabî'nin müziğe karşı olumsuz bir görüş sahibi olduğu konusunda yanılıyor olabilir mi? Biz de bu soruyu kendimize sorduk ve İbnü'l-Arabî'nin eserleri üzerinden konuyu araştırmaya başladık. İlk okuduğumuz R.A.Nicholson (1911) tarafından İngilizceye, V.İnce tarafından Türkçeye çevrilen İbnü'l-Arabî şiirlerinden birinde müzikten şöyle bahseder:

Böyle kederli nağme ve terennümlerle (o güvercinin) ötüşleri/ Hatırlatıyor bana o kadının terennümlerini/ Ne zaman düzen verse o güzel kadın üç telli müzik çalgısına/ Unutuverirsin birden el-Hâdi'nin kardeşini/ Yükselse müziğin perdeleri duyulsa nağmeleri ezgileri/ Deve çobanı Enceşe'nin ne hükmü kalır ki (İbnü'l-Arabî, 1911, s.148, no.LXI; 2010, şiir no.LXI). Kasidede geçen el-Hadi (ö.170/786, annesi tarafından zehirlendi), iki yıl gibi çok kısa süre Abbasi halifesi oldu, zamanında oğlu Abdullah çok iyi bir müzisyen olarak ünlüydü. el-Hâdi'nin yerine geçen erkek kardeşi Harun er-Reşid hem müzisyen hem de müzisyenleri koruyup kollamasıyla meşhur olmuştur. Enceşe, Hz.Peygamber zamanında güzel sesi ve söylediği Arapça nasb türü çalgısız şarkılarıyla ünlü bir Hicaz

bölgesi deve çobanıydı. İbnü'l-Arabî'nin bu şiiri Bağdat'ta yazdığına dair bir izlenim var. Güzel bir kızın çalgı çalması motifi muhadram şairi Lebid b.Rebi'a'nın (ö.661) muallakasında geçmekte oluşu (Uslu, 2023c, s.46), İbnü'l-Arabî'nin onun şiirinden etkilendiğine işaret etmektedir.

Kasidelerinde hayali bir Selma'ya aşkından söz eden İbnü'l-Arabî, şiirde geçen kişilerle yaşadıkları zaman farkından dolayı tanışmamıştır. İbnü'l-Arabî'nin kasidelerinde Arapça eski kelimeleri ve motifleri kullanması, daha önceki şairlerden etkilendiğini göstermektedir. Lebid'in muallakasında "kerîne" (: çenk çalgıcısı) diye Lahmilerin kullandığı kelimenin işaret ettiği çeng türü (: çenggil) teltınlak çalgıdan İbnü'l-Arabî ise üç telli udgilden söz etmektedir. Çünkü Hicaz Arap ve Bağdat kültüründe, Mekke'de öncülüğünü Abdullah b. Süreyc'in yaptığı gına öncülüğünde ilk meşhur teltınlak çalgı bu tip üç telli bir udgildi. Ritimle çalınan bu çalgı Abbasiler zamanı ünlü müzisyeni İshak Mevsıli'ye (ö.804) kadar saray müzisyenlerinin gözde çalgısı olmuştur (Ayrıntılı bilgi için bk.Uslu, 2021b, s.188; Uslu, 2023a ve 2023b; Benlioğlu, 2011).

Tekrar İbnü'l-Arabî'de müzik konusuna dönecek olursak: Miftah'ın belirttiği gibi, İbnü'l-Arabî, Futuhat'ının 182. ve 183. bablar (2007, c.8, s.296-307) konusu "sema" yani "müzik dinlemek/ müzik dinleyerek coşmak" hakkındadır. Sema kelimesinin zamanla anlam genişlemesi olduğu için günümüz mazmununda olmadığına dikkat edilmesi gerekir.

Miftah'ın işaret ettiği bablar sufi şeyhlerine hürmet etmenin öneminin anlatıldığı 181.bab konusundan sonra yer almaktadır. Bahsi geçen bablarda neler anlatıldığını kendi ifadelerimizle özetlemeye çalışalım. 182.bab "sema makamının bilinmesi" başlıklı

kısımda semayı (yani müzik dinleyerek vecde gelme halini), bir sufilik makamı/menzili olarak kabul etmekte ve semayı üç çeşit olarak anlatmaktadır: ilahi sema, ruhani sema, doğal sema. Bu bölümde sema çeşitleri arasındaki ince farklardan söz eder, semayı anlamaya ve anlatmaya çabalar. 183.bab "semanın terki makamı" hakkında olup özetle bir kişinin kendisini sema ile tanıması ve ona zarar verecekse semayı terketmesini şu sözüyle tavsiye eder: "böyle birine sema yasaklanmasa bile yine de onu terketmesi daha yerindedir (İbnü'l-Arabî, 2007, c.8, s.308)". Görüldüğü kadarı ile bu iki babda müziğin haram olduğundan söz edilmemekte, ikinci babda daha çok sufilerin olumlu ve olumsuz görüşlerinden ve öncü sufiler için semaya takılıp kalmamanın daha doğru olacağından söz edilmektedir. Bir yerde İbnü'l-Arabî "nefsi hakkında temkin sahibi olan kişi semayı -büyük bir arzuyla- istemez, sema meclisinde bulunduysa da o meclisi terketmesi gerekmez" (İbnü'l-Arabî, 2007, c.8, s.307) diyerek müzikten dolayı bir sufi meclisinin terk edilmesine gerek olmadığını vurgular.

Burada özetlediğimiz gibi Miftah'ın bahsettiği ayetin tefsirinden ve yorumundan herhangi bir bahis 182.-183.bablarda yoktur. Bununla beraber 181.babın girişinde yazdığı şiirinde halka önderlik eden sufileri övdükten sonra onları takipte ölçüyü İbnü'l-Arabî şöyle belirtmiştir: "Şeriatle çelişen hal gözükürse/ Bırak onları Allah ile başbaşa/ İzlerini sürme eserlerini takip etme/ Çünkü Allah'ta Allah'ın serbest kullarıdır (İbnü'l-Arabî, 2007, c.8, s.297)".

İbnü'l-Arabî'nin Müzik Görüşü: Kendi İfadesi

Bu başlık altında Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin müzik hakkında ne düşündüğünü anlamak için eserlerinde yaptığımız tarama sonucu rastladığımız kendi ifadelerine yer verdik.

Muhyiddin İbnü'l-Arabî, Ruhu'l-Kuds (2005b) adıyla tercüme edilmiş eserinde konu hakkında şöyle der: "Şiir ve Şarkının Şeriatta Müsaade Edildiği Kadarıyla Mubah olması: … (Sufinin biri) Bizim müzikten, caiz oluşundan konuştuğumuzu, sufiliğin makamlarında eksik oluşunu, kişiyi hangi akıbete götürdüğünü açıkladığımızı dinlemiş, kızarak meclisi terk etmiş. … Biz, şiir ve şarkı dinlemenin haram olduğunu söylemedik. Aksine, şeriatın müsaade ettiği ölçülerde şiir ve şarkı dinlemenin mubah olduğunu söyledik. Sonra müzik dinlemenin makamlar içinde eksiklik oluşunu açıkladık, menzilinin nerede olduğunu belirttik. Onunla başka makamlar arasında farka dikkat çektik (İbnü'l-Arabî, Ruhu'l-Kuds, 2005b)".

Burada açıkça belirttiği gibi Muhyiddin İbnü'l-Arabî müziğin genel olarak haram olduğuna inanan biri değil, ancak İspanyadan, Kuzey Afrika'ya, Anadolu'ya ve nihayet Şam'a kadar görüştüğü, etkilendiği, etkilediği, sohbet ettiği sufileri anlatırken, bir sufinin müzik yapanlar hakkındaki eleştirilerinden dolayı kendisine kızmasının haksızlığını ve kendisinin net düşüncesini açıklamaktadır. Arada geçen konuşmanın müzik üzerine, özelde dine aykırı müzik sözlerini dinleyen veya nefsinde bu konuda sorunu olan sufi önderleri hakkında olduğu anlaşılmaktadır. Bununla ilgili olarak Muhyiddin İbnü'l-Arabî, Ebu Muhammed Abdülaziz için 600/1204 senesinde yazdığını belirttiği Ruhul-Kuds adlı eserde "müzik" başlıklı yerde, "makamlarda temekkün" etmemiş bir sufi önderi şeyhin müzik dinlemeyi "haram" saydığını ifade eder.

Buna ek olarak Miftah'ın yukarıda Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin müzik hakkındaki görüşünden bahsettiği kısmın da açıklanması gerekir. Birçok tefsirde görüldüğü gibi bahsi geçen bazı ayetlerde bulunan "lehv: eğlence" ifadesini müzik hakkında

yorumlayan müfessirler vardır. Bu ayetlerden biri hakkında İbnü'l-Arabî'nin yaptığı yorumu aktaran Miftah, onun görüşlerinden sadece bir kısmına yer vermiş olduğu anlaşılmaktadır. Oysa aktardığı bu kısım uyarı niteliğinde olan cümlelerden oluşmaktadır. Bu ifadeleriyle Muhyiddin İbnü'l-Arabî, Hz.Peygamber'in hadislerinin önemine işaret eden Necm 53/3 nolu Kur'an ayetini hatırlatmakta ve kendi zamanında bir kısım insanların dini eğlence haline getirmelerine karşı olduğunu söylemektedir. Yani müziğe, dinden daha fazla değer verilmemesi gerektiği görüşünü aynı yerde yazdığı şiiriyle de pekiştirmektedir: "Din: davul, ney ve oyun değildir/ Bilakis din: Kur'an ve adaptır (Futuhat, IV:270'dan Miftah, 2007, s.369)". Ancak o, yukarıda aktardığımız şiirde görüleceği üzere bu kişiler hoşumuza gitmese de, bu kişiler hakkında tartışma, münakaşa yapılmaması ve onları kendi hallerine bırakılmasını önerir.

İbnü'l-Arabî ve Müzikle Coşan Sufiler Tecrübesi

Yukarıda bahsi geçen yerde Miftah, Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin eserinde geçen "musiki ilahi ilimlerdendir" sözünden hiç bahsetmemiştir, İbnü'l-Arabî'nin görüşlerinden bir kısmını vermiştir. Oysa İbnü'l-Arabî, Endülüs Sufileri (2002) adlı eserinde Ebu Cafer el-Uryani adlı sufiden ne zaman müzik dinlese vecde gelip coştuğundan söz etmiştir. Ve müzik dinleyip vecde gelme durumunun sadece İbnü'l-Arabî zamanına veya Endülüs'e mahsus olmadığını Hucvirî'nin (ö.1072) verdiği bilgilerden anlıyoruz. Endülüs Sufileri kitabını Türkçeye çeviren Algan, konuyu dipnotla açıklama ihtiyacını hissetmiş ve Hucvirî'nin eserinden alıntıyla şöyle açıklamıştır: "Genel bir ilke olarak işitsel deneyim, bir dış sese ait içsel kuvvet yolu ile içsel manevi hallerin uyandırılmasıdır. Daha özel bir biçimde dile getirilecek olursa, bazı Sufi tarikatlarında

uygulandığı gibi, böylesine halleri uyandırmak için müzik ya da şiir dinlemektir (Hucvirî, Keşfü'l-mahcub, s.393; İbnü'l-Arabî, 2002, s.71-72, dipnot 15)". Ünlü sufilerden biri olan Hucvirî (ö.1072), Orta Asya-Gazne'li bir yazardır ve Orta Asya sufilerinde görülen bir sema halinden söz etmektedir. Yani müzikten etkilenip vecde gelmek sadece Endülüs sufilerinde değil Orta Asya ve Irak sufilerinde de görülen bir durumdu, Hucvirî sema-vecd konusunu İbnü'l-Arabî'den yaklaşık 200 yıl önce, Gazzalî (ö.1111) ise İhya'sında 100 yıl önce yazmışlardı. Şüphesiz bu sema/müzikten kasıt, müzik eşliğinde söylenen güzel ve etkileyici sözlerdir. Nitekim İbnü'l-Arabî eserlerinde güzel ses ve güzel sözler konusuna sık sık değinmiştir.

Müzikte Sözler Yani Güftelerin Önemi

Araştırmacı M.Salim, Futuhat-ı Mekkiye Okuma Kılavuzu (2011), adlı eserinde Futuhat'ın 472.bölümünde, şu: "Sözü dinleyip onun en güzeline uyanlar, onlar Allah'ın hidayete erdirdiği kimselerdir, onlar gerçek akıl sahipleridir (Salim, 2011, s. 281)" ayetin işaret ettiği ve adına "güzel söz dinleme" denebilecek sufi menzilini açıklar. Bu ayet müzikte sözlerin önemine, sözlerin en güzeli ile söylenmesi gerektiğine, hatta müzikle söylenen sözlerin en güzeline uyulması gerektiğine, sözlerin en güzeline uyan kişilerin, Allah'ın hidayete erdireceği kişilerden olacağına, bu kişilerin ise aklını kullanmış sayıldığına işaret etmektedir. Müziğinde sözlerin en güzelini söyleyen müzisyenler kadar, müzikteki sözü dinleyen dinleyicilere akıllarını nasıl kullanabileceklerine dair yol gösteren bir ayettir. Açıklamasının devamında "Suretle zuhur, ilahi isimle de ahlaklanma ve onaylanma anlamındadır (Salim, 2011, s.282)" diyerek müzikle kulağına erişen sözün en güzeline uyan kişinin

aklını kullanarak suretle zuhur eden bir hakikate uymak suretiyle, ilahi isimle ahlaklanmış olabileceğine ve bu ahlakın Allah katında onaylanacağını belirtmektedir. İbnü'l-Arabî bu sözleriyle müzikte söz unsurunun önemine, bu tür müzikleri dinlemenin önemine, hatta dinlenen müzikteki güzel sözlerle ahlaklanmanın önemine işaret etmektedir.

İnce'nin tercüme ettiği İbnü'l-Arabî'nin bir başka eseri olan Mekarimu'l-ahlak (: Üstün Ahlak, 2005a, Kitsan yay) adlı eserinde İbnü'l-Arabî'nin "İnsan çirkin şeylerden ancak akıl ve temyiz gücüyle korunabilir" sözünün ardından müzik seven insanların nasıl korunabilecekleri hakkında tavsiyesi vardır. Arapça adıyla Tehzibü'l-ahlak (1977) adlı eserinde İbnü'l-Arabî, "insandaki güç doğuştan üç tanedir" der ve ona göre insanın bütün yapıp ettikleri bu güçlerden kaynaklanır ve bunları şöyle isimlendirir: "şehevi öz (şehvet gücü/ arzu gücü, sevgi gücü) ve gazab özü (öfke gücü/ şiddete meyil) ve natıka özü (akıl gücü/ düşünce gücü/ iletişim gücü). (İbnü'l-Arabî, 1977, s.15)" ve yine aynı bölümde "İnsan çirkin şeylerden ancak akıl ve temyiz gücüyle korunabilir (İbnü'l-Arabî, 1977, s.13-14)" der. Muhyiddin İbnü'l-Arabî, bu ifadesiyle bir taraftan kendi hayatındaki değişime diğer taraftan insanların çirkin müzik yaşantısından nasıl kurtulabileceklerine de işaret etmektedir. Yeri geldiğinde bu konu açıklanacaktır.

Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin, müziğin seslerinin de içinde bulunduğu kainattaki bütün seslere önem vermekte olduğunu şu şekilde bulabiliriz. Suad Hakim'in hazırladığı İbnü'l-Arabî Sözlüğü'nde (2005) devir, müzik ve ses (savt) madde başı olarak yoktur, ancak eserlerinde makam, ses, güzel ses, hava, nefes, sa'k, zevk, zikir, üfleme, daire, devir/ devriye, nisbet/ oran gibi müzik

felsefesi için faydalanacak birçok kelime ve açıklamalar vardır. Hakim'in sözlüğünden bir örnek verecek olrsak, örneğin: ilahi hitap: âlemde sesin bütün tezahürleri ilahi bir hitap veya kelâmdır (Suad Hakim, 2005, s.333, cem 132; harf: 257; sa'k 543; zevk 724; zikir 726) gibi ses ve sesin meydana getirdiği birçok hallerden söz eder.

Müzik ve Söz Gücünden Yararlanan Sufiler

Muhyiddin İbnü'l-Arabî yaşadığı dönemde müzikli sözlerle meşgul olan her sufi önderi bir şeyhi yermemiş, zemmetmemiş yani kötülememiştir. Bu durumun olumlu yanını İbnü'l-Arabî şöyle yorumlamıştır: "Allah doğrusunu herkesten daha iyi bilir. Şeyh, dünyevi nefsine merhameten müzik makamına inmiştir ve müziği şereflendirmek için müzik dinlemeye koyulmuştur. Çünkü müzik ariflerle şereflenir, arifler onunla şereflenmezler. Böylece şeyhin müzik makamına inişi, Hakkın kullarına inip "tevbe eden yok mu onu bağışlayayım" demesi gibidir. Biz, Hakkın bize inmesiyle şerefleniriz, O bizimle şereflenmez. Ama bu, şeyhin yüce bir makamda olması durumunda geçerlidir. Ama bu da yüce makamdaki bir şeyhten nadiren sadır olur. Eğer Allah onu uzun süre bu makamda tutarsa ve şeyh de makama yerleşmiş bir arif olursa, kendisinin kovulduğunu ve müzik dinleme makamına dönüşünün Allah'ın, onun işlediği bir günaha verdiği ceza olduğunu, bu yüzden müzikle karşılandırıldığını bilir. Halini ancak onda bulur. Allah'ın bir mekri ve yavaş yavaş akıbete uğratma planı olarak onu yitirdiği zaman, arar ve nefsi için ağlar. Nefsinin meylettiği hususu araştırır. Sonunda kaçınılması mümkün olmayan zorunlu bir günah bulur. Allah bize ve size afiyet ridasını giydirsin. Bizi ve sizi yüksek, üstün mertebelere yerleştirsin. Bizi ve sizi, müzik dinlemeye yatkın, onu alıp haz alan kulakları olan, dolayısıyla kalpleri boş, eğlenceye dalan

kimselerden eylemesin (İbnü'l-Arabî, Ruhu'l-kuds, 2005b)". Anılan bu sözleriyle İbnü'l-Arabî, müzik dinleyen bazı önder şeyhlerin, halk için bu hale razı olduklarını, kendi nefislerini bu uğurda cezaya razı olduklarını, halkı bu yöntemle hakka daveti kabul ettikleri şeklinde açıklamaktadır.

Burada dikkat çekmek istediğimiz son nokta Muhyiddin İbnü'l-Arabî, Ruhu'l-kuds adlı eseri son eseri değildir, daha sonra Futuhat ve Fusûs adlı eserlerini yazmıştır, dolayısı ile anılanlar onun son görüşleri sayılmayacağı gibi, daha sonra yazdığı eserlerde de birbirine zıt görüş ortaya koymamış olduğu anlaşılmaktadır. Yine de daha sonra yazdığı eserlerden biri olan Futuhat'ın 182-183.bablarında semanın haram olduğundan bahsetmemesi, konu hakkında kişisel görüşünün yumuşadığı izlenimini vermektedir. Durum tespiti anlamında değerlendirebileceğimiz Endülüs Sufileri, Ruhu'l-Kuds gibi ilk yazdığı eserlerinde görülen bazı görüşlerinin zamanla sonradan değiştiği de bilinmektedir (Suad, 2005, s.113, Belkis konusu). Nitekim biraz sonra sözünü edeceğimiz hayrete düşen kimsenin devirsel harekete geçiş ifadeleri, kastedilen klasik "sema"dan değil, farklı ve yeni bir devirsel "sema" anlayışın temeli olmuş gibidir (Güray, 2018, s.23). Ancak Muhyiddin İbnü'l-Arabî "serzeniş şahidi babı"nda harekette kalınmaması gerektiğini "Her menzil Allah katındandır ve dönüşü de O'nadır. Dolayısıyla bir menzile inen kimse, onunla döner. … Sukunet/ sakinlik/ durmak hakkın yanında kalmaktır, hareket ise, yanından çıkmaktır. Müzik dinleyenler/ sema ehli, oynayın, raks edin, bilin ki, siz raks ediyorsunuz ve bilin ki raks ettiğiniz sürece, nefislerinizle beraber kalmaya devam ediyorsunuz" (İbnü'l-Arabi, Risaleler 2, trc. V. İnce, "Serzeniş Şahidi Babı", sayfa belirtilmemiş) diyerek uyarmaktadır.

Müzik ve Sözün Zararından Korunmak

Dünya hayatını verimli yaşamak isteyen müzisyen, müziksever acaba kendini müziğin zararlı yönünden nasıl koruyabilir sorusuna İbnü'l-Arabî şöyle bir tavsiyede bulunuyor: "İnsan çirkin şeylerden ancak akıl ve temyiz gücüyle korunabilir. … Şu halde iffetli olmak isteyenin en belirleyici özelliği şarap meclislerine katılmaması, şarapçılara karışmaması, onlarla çok oturup kalkmamasıdır. Şehvani nefsini ezmek isteyen kimsenin müzik dinlemeyi azaltması, özellikle kadınları, onlardan da çekici, etkileyici makamlarla şarkı söyleyen gençleri dinlememesi gerekir. Çünkü müzik, şehveti uyandırma hususunda güçlü bir etkiye sahiptir. Özellikle dinlenen müzik baştan çıkarıcı, günahı öğretici ve de dikkatleri çekici olursa, müzikten birçok olay kaynaklanır. Bazen insan müzik dinleme isteğini bütünüyle ortadan kaldıramayabilir. Şehvetini bastırmaya niyetlenen kimsenin bu tür müzikten uzak durması, eğer bundan kaçamıyorsa, müziği bütünüyle terk etme hususunda nefsine söz geçiremiyorsa, o zaman sadece erkekleri dinlemesi ve de çekici, şehevi duyguları kabartıcı olmayan müzikleri dinlemesi gerekir. Bunu da azaltmak iffetli bir hayat yaşamak isteyen kimse için daha iyi ve daha koruyucudur (İbnü'l-Arabî, Mekarimül-ahlak, 2005a)".

Muhyiddin İbnü'l-Arabî, gelişmekte olan bir insan için yanlışa takılıp kalmanın doğru olmadığını bir başka eserinde de değinir: "sürekli kuşların nağmelerini dinlemesi ve makyaj yapan kızlarla müzik yaparak kısır döngüde kalması, hakikâtten meşgûl ederek onu her şeyden engeller. Böylece kısır döngüde olan herkes sapıtarak şaşkın hâlde kalır (İbnü'l-Arabî, 2020, s.63-64)". Yukarıda da geçtiği gibi Muhyiddin İbnü'l-Arabî, "Serzeniş Şahidi Babı"nda geçen

“nefislerinizle beraber kalmaya devam ediyorsunuz (İbnü'l-Arabî, 2005c)” ifadesini bir başka eserinde “Aslında nefislerinde, şarkı söyleyen kimsenin sözlerini tefekkür etmelerine engel olan hayâlleri onlarda bir sevinç oluşturmaktadır. O kimsenin sözlerini idrâk etmeleri o sevinçlerinin asıl sebebi değildir. Bu kimselerin hali kendisini görmeden haberini işitenlerin durumu gibidir. Hatta şöyle de diyebiliriz. Belki de o kimsenin konuşmalarını dinlemeleri musiki sesini dinlemelerine benzer. Musiki tesiri kendisinden olan ve soyut bir sestir. Musikiyi dinleyenler kendi nefislerinde onu somutlaştırmaktadırlar. (İbnü'l-Arabî, 2020: 232)” şeklinde açıklamaktadır. İbnü'l-Arabî bu sözleriyle hayatın irfanî tekamülü anlamında salt sema/ müzik makamında kalınmaması gerektiğini vurgulamaktadır.

İbnü'l-Arabî her güzel sözün bestelenmesi, güftenin (yani bestelenmiş şiir) oluşumundaki tehlikeye de dikkat çekerek her güftenin sağlıklı olduğunu sanmaktan da şu sözlerle sakındırmaktadır: “Ama şiir ve müzikten kaynaklanan bütün haller, kişiyi işaret ettiğimiz derekelerden birine indirebilir. Bunun sırrı şudur: Kur'an'ın kaynağı, Allah'ın kutsal kelamıdır. Bu kaynağa kesinlikle eksiklik, çarpıtma karışmaz ve böyle bir ihtimali düşünmek dahi caiz değildir. Kur'an'ı, tertemiz olduğunu kabul ederek almaktan başka bir ihtimal mümkün değildir. Şiirin kaynağı ise kulların, eksik ve çarpıklıkla karışık sözleridir. Karışık olması hasebiyle eksiksiz bir şekilde temiz olması mümkün değildir. Şiirin varabileceği son nokta karışık olmasıdır. Temizliği hiçbir zaman kemal düzeyinde olmaz. Hala şiir, eksik ve karışıktır. Dolayısıyla şiirden ancak eksik ve karışık bir hal hasıl olur; aksi imkansızdır (İbnü'l-Arabî, Ruhu’l-kuds, 2005b)”. Konuyla ilgili şu ayeti

hatırlatır: “Allah'ın şu sözü ne güzeldir: "ve ma allemnâ-hu'ş- şi're ve-mâ yenbaği leh / Biz Ona şiir öğretmedik. Bu Ona yaraşmaz da" (Yasin, 41/69). Allah'ın Resulüne layık görmediği bir hasletten uzak dur” der. Bu sözleriyle İbnü'l-Arabî, her güzel sanılan sözün insanı doğruya götürmeyeceğine, yanlışa götürme ihtimaline ve güftenin güzel söz olmasına aldanmamak ve anlamları konusunda uyanık olmak gerektiğine ve kalb-i selim olmaya dikkat çekmektedir.

Kalb-i selim ve Pergel metaforu

İbnü'l-Arabî’nin eserlerinde sıkça rastladığımız konulardan biri insanda aranan “selim” özelliktir. İnsanın “selim” özellikte tutması gereken iki merkezi yeri vardır: akl-ı selim ve kalb-i selim. Her ikisi de insan vucudundadır, biri düşüncenin diğeri ise kalbin manevi merkezidir; biri insan idrakinin merkezi, diğeri ise vucud ikliminin merkezidir. Abdülkadir Meragi, bir müzisyen olarak “kalb-i selim sahibi” olmanın önemine Allah’a yaptığı meşhur hamdele duasında dikkat çeker (Uslu, 2023d: 391 vd), ona göre bu özellik sanatçının “mutlak kulak/ absolut kulak” sahibi olması kadar önemlidir.

İbnü'l-Arabî “ilimlerdeki eksilmenin sebebine gelirsek, bu konuda iki durum vardır. Bunlar mizaçtaki kötülük/kötü huy ve bilgiye ulaştıran güçteki azalmadır (akli melekelerin azalması). (İbnü'l-Arabî, 2007, c. 2 (3.sifr/15.kısım/19.bölüm), s.28)” diye başlayan ifadesiyle İbnü'l-Arabî, yaratılıştaki doğuştan gelen kötülüğün değişmeyeceğini ama doğuştan gelen bu durumu şöyle değerlendirir. “Kötü huy, şeref ve mutluluğun bulunduğu bilgileri elde etmeden alıkoyuyorsa, bu da Hakkın çağrısıyla kalpten silinebilir -yani silikleşebilir- ve kişi doğru düşünceye yönelir. Kişi anlar ki dünya, yolcu için bir konaklama yeri ve geçilmesi gereken

bir köprüdür ve kişi doğru düşünceye yönelir. Kişi anlar ki, dünya yolcu için bir konaklama yeri ve geçilmesi gereken bir köprüdür. Bir konaklama yeri ve köprü olan bu dünya hayatında insan, düşünceyi doğru düşünceden ve ilahi ilimleri elde etmeden alıkoyan doğal arzulardan uzaklaşıp bilgiler, güzel huylar ve temizlik gibi yüce mertebenin özellikleriyle burada nefsini bezemediği sürece ebedi mutluluğa ulaşamaz. (İbnü'l-Arabî, 2007, c.2, s.28-29)". Bu ifadeleriyle yaratılıştan gelen kötü huyun zayıflayabileceğine dikkat çeker. Bu düşünce ile yol alan bilinç akl-ı selime ve sonunda kalb-i selime ulaşır. İbnü'l-Arabî'nin bu sözleriyle bize kalb-i selim sahibi olmanın nasıl mümkün olabileceğini göstermektedir. Bir pergelin ayağının sabit olması gibi kişi bir yönüyle eğer merkezde devamlı ilahi ilimlerle meşgul olursa, diğer ayağı ile nereye basarsa bassın oluşturacağı dairenin merkezi olan "Hak" (nokta, "çünkü nokta dairenin merkezidir, aslıdır"; Bk.Şekil 1) onu kalb-i selime götürecektir.

İbnü'l-Arabî, kalb-i selim sahibi olmanın yolunu ilahi ilimlerle mümkün olabileceğini göstermektedir. Kişi eğer kalb-i selim sahibi olmak istiyorsa ilahi ilimlerle öğrenilenleri öğrenmesi ve amel etmesi gerekir. Böylece "tecelli ilimler (İbnü'l-Arabî, 2007, c.2, s.29)" kendisinde artar. Bu yolda ilk basamak İslam olmaktır, son basamak fena-bekadır (İbnü'l-Arabî, 2007, c.2, s.30). "Tecelli ilimlerin zahirde ve batında artışın nedeni bileşimdir (terkiptir) (İbnü'l-Arabî, c.2, s.30)" yani terkip yapabilmektir. İbnü'l-Arabî, kalb-i selim için yükselişe kişiyi şöyle davet eder "Anladıysan sana yöntemi açıkladık, ve senin için miracı ortaya koyduk. Artık yola koyul ve yüksel ki, açıkladığımız şeyi gör ve müşahede et (İbnü'l-Arabî, 2007, c.2, s.31)". "İsevi ilim, harfler ilmidir. Bu nedenle

İsa'ya Üfleme verildi. Üfleme yani nefes, hayatın ruhu olan yüreğin/ciğerin içinden çıkan havadır. Havanın kesintisiyle harflerin varlıkları ortaya çıkar. Bu harflerin terkibinden ise, manalardan oluşan duyusal hayat ortaya çıkar. Bu ilahi mertebeden aleme gözüken ilk şeydir. Yokluk halinde hakikatler için sadece "duyma" nisbeti vardır. Hakikatler yokluk halinde iken ve ilahi emir varlık ile onlara ulaştığında, onu kabul istidadına sahiptir. Allah var olmalarını istediğinde "ol (kün)" demiş, onlar da varlık oluşmuş ve dış varlıklarda ortaya çıkmışlardır. Binaenaleyh kendisine yaraşan sözle ilahi kelam, hakikatlerin Allah'tan algıladığı ilk şeydir. -ve devamı-. Terkip olarak meydana gelen ilk kelime "kün (ol)" sözüdür ve üç harften oluşur: Kef, vav, nun. Böylece her biri üç harf olan toplam dokuz harftir. Üç, tek sayıların ilkidir. xxx Varoluş, birden değil tekten meydana gelir. Hak, türeyenlerin suretlerindeki canlılığın sebebini ilahi üfleme olduğunu ayetle bildirmiştir (Hicr, 29.ayet ve Sad, 72.ayet). Üfleme, Allah'ın kendisiyle imana hayat verip ortaya çıkardığı nefestir. Böylece bu Rahman'ın nefesi vasıtasıyla müminlerin kalplerinde imanın ve meşru hükümlerin sureti hayat bulmuştur. Hız. İsa'ya bu ilahi üflemenin bilgisi ve nispeti verildi. Bu nedenle kabirdeki surete ya da topraktan yaptığı kuş suretine üfler, bu üfleme ve havaya sirayet etmiş ilahi izin sayesinde suret canlanırdı. Ona ilahi izin sirayet etmeseydi, hiçbir surette canlılık meydana gelmezdi. İsa'ya ait ilim Rahman'ın nefesinden kendisine gelmiştir, böylece üflemesiyle ölüyü diriltirdi. Söz konusu ilim, üflenilen şeyde sonlanırdı. Bu da, her varlığın Allahtan olan payıdır ve her varlık, bütün işler Hakka döndügünde onun vasıtasıyla Hakka kavuşur. İnsan Rabbine yönelik miracında yükselirken çözünüp yol sürecindeki her oluş, kendisine uygun parçayı insandan aldığında, arkasında ondan geriye sadece Allah'tan bulunan bu sır kalır. Artık

insan, Allahı ancak o sır vasıtasıyla görür, sözünü ancak bu sır vasıtasıyla duyar. Çünkü Allah, söz konusu sirrın aracılığı olmaksızın algılanmaktan münezzeh ve mukaddestir. (İbnü'l-Arabî, 2007, c.2 (20.bölüm), s.32-33)". Konunun devamında İbnül-Arabi, kelimelerin harflerden, harflerin havadan, havanın Rahmanın nefesinden meydana geldiğini; insanın kelimeler vasıtasıyla kelimelerle canlanmasını istediği şeye hayat vermesini yani var olmasını sağladığından ve böylece amelin/kârın/işin/var olmanın sürekli döngüsel (devriye) bir şekilde devam ettiğini söyler. İlahi üflemenin canlı tutulabilmesi pergelin bir ayağının daima Allah'a veya onu temsil eden bir mürşide/ öğreticiye ait olduğu bilincinin önce akl-i selimin (nazari ilim ve tecelli eden ilme) daha sonra kalb-i selimin (Hakk sırrının) oluşturulmasına bağlıdır.

Kozmik Uyum ve Sema'nın Kökeni

Allah'ın yaratması ile başlayan evren, insan, sema, devriye, devir felsefesi sonucunda müzik teorisinde de bir "kozmik uyum"dan söz edilir. Bu "kozmik uyum/ küresel uyum" teorisi, felsefe tarihinde olduğu kadar müzik yazarları tarafından da çoğu zaman Grek felsefesine bağlanır (örneğin bk. Şahin-Guray-Aydın, 2018, s.115; Öztürk, 2014, s.14; Güray, 2024) ve bu görüşün Osmanlı müzik teorisini ve sufi geleneğini etkilediğinden söz edilir.

Bu konuda yapılan araştırmalarda birkaç değerlendirme hatası olabileceğine dikkat etmek gerekir: Mantıksal karşılaştırmaların sürekliliği hatası (1), Anakronizm değerlendirme hatası (2), bir tek tanrının vahye dayanan ayet ve yorumlarını pagan veya panteist monizm denen görüşlerle bir kefeye koyma hatası (3).

Birincisi: Benzer ve hakikat barındıran cümleler sebebiyle, Antik dönemden aktarılan Greklerin matematik ilminin önemi için

tespitleri ve doğayla özdeşleştirme çabaları "tanrısal bilgiyi paylaşmak" olarak değerlendirilmesi doğru olmayıp, onların "tanrısal bilgiyi paylaşmak" gibi bir dertleri olmamıştır (birden çok tanrıdan söz eden filozofların tanrısal bilgiden söz etmeleri, günümüz İslami düşünceye sahip bakış açısıyla aynı tanrıdan söz etmeleri mümkün değildir). Pergel metaforu kullanılarak oluşan "bir dairenin başlangıcı aynı zamanda sonudur" gibi gerçeği ifade eden cümle benzerlikleri, "huzur-i ilahi ve ahiret" (bk.Şekil.1 ve 2) anlayışı olmayan Antik görüşlerle, insan hayatının gerçek anlamını öğreti haline getiren ilahi/İslami irfan arasındaki temel farklılıkları ortadan kaldırmaz. Dolayısı ile bazı yazarların iddia ettiği gibi Ezoterizmle eşdeğer gördükleri Batınilik ile sufiliğin arasındaki ince çizgiyi ayırt edemedikleri için aynı tabloda göstermeleri (Gezer, 2002: 6), hatta Muhammedi yolu ezoterizmle yani panteizmle ilgili göstermek doğru ile yanlışı, zehirle ilacı aynı kefeye/ aynı kaba koymaktan farksızdır. Anadolu irfan geleneğinde "Allah Muhammed Ali" üçlemesini Hristiyanlıktaki üçleme ile, sırf üçleme diye birbirine eş tutmaya/ eş anlam yüklemeye benzer, oysa aralarında içanlam/ özanlam/ mazmun bakımından hiçbir benzerlik yoktur. Buna benzer araştırmalarda, yayınlarda, kaynak olarak kullanılan eserlerdeki yanlış temeller üzerine doğru fikirler inşa edilemez.

İkincisi: Gordon Childe, M.Eliade, Josef H.Reicholf, Yuval N. Harari gibi yazarların eserlerinde görüldüğü gibi, bazı mitoloji tarihçileri (veya din tarihçileri), etnograflar, sosyologlar, antropologlar tarafından, antik düşünceler, pagan ve panteist görüşler üzerinden günümüzde oluşan fikirler/ bilgiler arasında akılcı gibi görünen türlü yorumların yapılabilmesi mümkündür, buna

kimse mani olamaz. Hatta bu akılcı gibi görünen yaklaşımların yerli söylemleri ve yorumlarının (C.Şengör, C.Gezer, Kürşat Demirci vb) ortaya çıkması da normaldir. Hatta bazı tezlerde (Tekin, 2024: 32-33 gibi) de Panteizm, Gnostizm, Kabala, Tasavvuf, Batıni görüşler arasında ilişkilerden söz eden ifadelerde bu yorumların etkisi çok açık bir şekilde görülür. Ancak bu türlü yorumlarda, günümüzden geriye doğru yapılan bilgi yolculuğu sonucunda, yani toplumsal bilinç olduğu söylenen birikimlerin orijinal kaynaklarında varlıkları bilinmeyen ancak aktarılan tarihi bilgilerin anakronizm içeren, birbirinden farklı terimlerin aynı kefeye konulması, değişken ve abartılı yorumları üzerinden değerlendirme yapılırken yanılmaların ve hatta zorlamaların olma ihtimali çok yüksektir (hatta kaçınılmazdır). Sadece bu tip bir ihtimal bile, bu yazarların değerlendirmelerinden haklı olarak zaman zaman şüphelenmeyi gerektirmektedir. Onların pek çok değerli katkıları yanında arketip teorisi üzerinden her yazdıklarının doğru olduğu anlamına gelmez.

İnsanoğlu'nun "irfani tevhid"den (Güray, 2011: 160) uzak biriktirdiği bilgiler sayesinde "varoluşun ancak sevgi ile algılanabilecek ve akılda ortaya koyulabilecek sebeplerini savunan ve insanın "kâmil insana" dönüşerek tanrıya kavuşabilmesini hedefleyen bir akım olarak da tanımlanabilir" (Gener, 2002; Sever, 1993, s. 21'den Tekin, 2024: 32) ifadesi bir yanılgıdır, çünkü sadece sevgi, insanı, kâmil insana dönüşmesini ve tanrıya kavuşmasını sağlayamaz (ayrıca çok tanrılı inançlarda sevginin hangi tanrıya kavuşturacağı sorunu vardır). Demirci'nin (2024) özetlediği daire teorisi gibi, ona göre: "Onbinlerce yıl boyunca insanların fiziksel mekanlarında tecrübe ettikleri dairesel hareketler ve şekiller kollektif bilinçaltında inanılmaz bir arketip daire figürünün

oluşumuna zemin hazırlamış görünmektedir". Bu teorinin tamamen doğru olduğunu düşünmek, onbinlerce yıl dairenin kutsal olduğunu iddia etmekle aynı şeydir, oysa Sümerlerden beri Zigguratlar, Grek tapınakları dairesel yapılmamıştır. Eliade'nin ve benzerlerinin bakış açısıyla Pisagor peygamber kabul edilecek, İslamî irfandaki "vahiy" olgusu, düşünce ile elde edilen tecrübe veya akla gelen sıradan bir fikir ile aynı kefeye konacak, hiç bir zaman salt ve saf gerçeğini öğrenemeyeceğimiz Aristo-Pisagor'un felsefeleri (çünkü onların fikirlerinin günümüze saf/ katkısız olarak gelmediği her kes tarafından bilinmektedir) ile İbnü'l-Arabî'nin fikirleri birbirine karışacak, aralarında "değer" olarak hiçbir fark görülmeyecektir. Bu bilgilerin birbirine karıştırılmasının sonucu, müzik tarihimizin kaynakları olan edvarlarda görülen Pisagor'un riyazet yaptığını ve böylece müziği bulduğunu söyleyenler gibi, aslı ile ilgisiz karmaşık söylemler ileri sürmeye kadar gider. Oysa kadim söylentilerin günümüz yansımalarından biri olan Paganist, Budist ve benzeri söylemlerin ne kadar İslami İrfandan uzak olduğunu Psikiyatrist Dr.Mustafa Merter ve Prof.Dr.Nevzat Tarhan gibi bizim kültürümüzü yakından bilen ve farklı kültürleri deneyimleyen uzman ve akademisyenler kitaplarında açıklamaya çalışırlar.

Üçüncüsü: Bu araştırmanın dikkat çektiği konulardan biri de Orta Doğu müzik teorisinde sembol haline gelen "kozmik uyum"a işaret eden anlatılar ve Heterodoks Anadolu sufi müzisyenleri de dahil olmak üzere Anadolu edvar/ müzik felsefesi, içinde Allah inancının olmadığı eski Grek felsefesinin ürünü bir kadim "kozmik uyum"dan mı; yoksa İbnü'l-Arabî'nin eserlerinde açıkça görülen pergel metaforunu (Kılıç, tez, 1995: s.221-222) hatırlatan "dairenin ortasındaki nokta Allah'ı veya ona davet eden bir mürşidi temsil

eder” ve “Allah’tan geldik ona döneceğiz” diyen bir sufi “devriye”sinin kastettiği “kozmik uyum” (İbnü'l-Arabî, 2007, c.2, s.95 harfler ve doğası; s.296 dört element ve dört sabit sıfat ve Allahın huzuru ile insan ilişkisi sembolik daireler; Bk.Şekil.2. Aynı biçimde bu dairelerin müzikte sesler arası ilişkisini A. Kircher’in Musigua Universalis, 1650, s.187 adı eserinde de görebiliyoruz-; s.307 devirsel değişim dairesi) felsefesinden mi etkilenmiştir? Bu sorunun cevabı şüphesiz ki İslam temelli bir sufi irfan devriye geleneği ve felsefesi olmalıdır; Antik pagan, panteizm veya çok tanrılı Grek, Mısır, Sümer felsefesinin, irfan devriye geleneğin ortaya çıkış kaynağı olması mümkün değildir. İbnü'l-Arabî’nin eserlerinde açıkça görülen kadim bilgilerden (dört element gibi) yararlanarak kendi felsefesini anlatmaya çalışması, kadim bilginin devamı değil, kendisine ait özgün ve Kur’ânî bir düşünceyi/ inancı/ felsefeyi/ dini anlayışı kadim bilgiyle anlatmaya çalışmasından kaynaklanmaktadır. Tam da buna uygun olarak dairenin merkezinde Hak teala’yı ve evreni oluşturan onun ilk emri “kün (ol!)” emri, Adem ve evrenin yaratılışını pergel metaforuna ilave olarak “zahir/batın sembolizmi, ağaç sembolizmi, semavi nikah sembolizmi, semavi adem/ havva sembolizmi, kuş sembolizmi, vahdet/ kesret sembolizmi, ışık/ gölge sembolizmi, ayna sembolizmi, sanatkar/ eser sembolizmi, nokta/ daire sembolizmi, harfler sembolizmi” (Kılıç, 1995: 197, 204, 206, 207, 208, 211, 218, 221, 222) gibi çeşitli sembollerin (pervane sembolü ve vahdet: Güray, 2011: 160) ortak noktası olarak görülür. Kılıç (1995: s.221 dipnot 927) hocanın dikkat çektiği gibi İbnü’l-Arabi’nin “daire sembolizmi/ pergel sembolizmi” başlı başına araştırma konusu olacak kadar pek çok Avrupalı araştırmacının da dikkatini çekmiştir.

Sonuç: İbnü'l-Arabî, Müzik Edvarı ve Kozmik Devriye

Bu araştırmanın sonucunu şöyle özet bir başlıkla da sunabiliriz: İbnü'l-Arabî'nin pergel metaforu üzerinden Makam, Daire, Devir Nazariyesi Müziğin Edvar Teorisine Etki Etmiştir. Fakat kısa cümle ile konunun hem müzik hem de sufi tarihi için ortak bazı sonuçlar yazılmamış olur. Ezoterik konusu eksik kalır.

Araştırmada ilk elde edilen sonuç: İbnü'l-Arabî'nin eserlerinden takip edilebildiği kadarıyla çoğunlukla müzikle eşdeğerlendirilen "sema"nın (vecde gelmeye sebep olan müzik ve makamla okunan Kur'an'ı dinlemek anlamıyla) dini açıdan keyfiyeti konusunda fikirlerinde değişim olmuş olabilir. Bu değişimi haramı helal yapmak şeklinde değil, helal olan dinleme ile haram olanı dinlemeyi birbirinden ayırmış olduğu şeklinde anlaşılmalıdır.

Araştırmanın ikinci önemli sonucu: Sufiler arasında vahdet-i vucud, varlık dairesi görüşüyle tanınan Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin eserlerinde ve sohbetlerinde bolca kullandığı sembol kelimelerden "makam, daire, devir" kelimelerinin, dolaştığı Fas, Anadolu, Şam, Kudus, Mekke, Bağdat şehirlerinde hem sufilerde, hem de entelektüel çevrede pergelle daire metaforunu moda haline getirdiğini söyleyebiliriz. Hayatının sonlarına doğru yerleştiği Şam-Dımaşk'ta, bir taraftan ünlü filozof Kindî'nin kaybolmaya yüz tutan müzik eserlerinin 1224 yılında yeniden istinsah edilmesi (Uslu, 2021a, s.6), diğer taraftan İbnü'l-Arabî'nin 627/1229 yılında en ünlü eserlerinden Fusûsü'l-hikem adlı neredeyse son eserini yazması, 1230 yılında eserlerini okutması için Eyyubiler asilzadesi Musa el-Melikülâdil'e icazet vermesi ve ölümünden dört sene önce 1236 yılında Futuhatü'l-Mekkiye adlı eserini son kez temize çekip tamamlaması (Miftah, 2007, s.432; Suad, 2005, s.113) Orta Doğu

İslam aleminin sufi ve saray entellektürel çevresinde çok konuşulan konulardan biridir. Eserlerini kısa sürede yazıp tamamlaması, çokça kullandığı makam, daire, devir kelimelerinin entellektürel çevrede moda olmasının sebebi olmuştur. Makam kelimesinin özellikle vefat ettiği Şam-Dımaşk şehrindeki muhtemelen sufi müzisyenler tarafından kullanılması, 1272 yılından sonraki bir tarihte Anadoludan Şam-Dımaşk şehrine elçi olarak gelip buradaki entellektürel çevreyle konuşan müzik teorisyeni Kutbuddin Şirâzî'yi (ö.1311) etkilemiş, makam kelimesini müzik eserinde kullanmıştır. Safiyyüddin Urmevî'nin (ö.1294) öğrencisi olan Şirâzî'nin müzik eserinde devirle birlikte makam kelimesini kullanan ilk kişi olması bu etkileşmeye bağlıdır.

Yine İbnü'l-Arabî'nin daire için söylediği "Dairenin sonu başlangıcına komşudur (İbnü'l-Arabî, 2007, c.2, s.294)" kadim dönem bilgisi ve pergel metforu üzerinden devirlerle Allah-insan ilişkisini açıklaması, Fusûs'da daire ve devirler üzerinden anlattığı Allah'ın tecellisi ve hatta Futuhat'ta çizimini yaptığı iç içe devirler modeli (İbnü'l-Arabî, 2007, c.2, s.296, 308 ve c.12, s.311; ve DİA; bk.Şekil.1; A Kircher'in Musigua Universalis, 1650, s.187), sadece Bağdat değil Anadolu entellektüel (yani saray ve medreseliler) ve müzisyenler çevresinde çok konuşulan konulardan biriydi. İbnü'l-Arabî, son eseri Fusûs'da yazdığına göre "Hayrete düşen kimse daire çizer" ve "böyle bir insan ilahi tecelli dairesini yansıtır" ve "bu daireyi çizen Allah ile -maa'Allah- ve Allah'tan -ani'llah- ve Allah'a doğru -ila'Allah- yürür" (Fusûs, s. 56/73/64/I-297'dan Izutsu, 1998, s.59; Konuk, 2017, c.1, s.327, 328; c.2, s.909; Bk.Şekil.2) gibi ifadeleriyle sembolik daireyi ve deviri çok örnek veriyordu (Miftah, 2008, s.39 Fusûs'un temel anahtarı dairesel cetvel, 329 daire, 363

kemal dairesi; Keklik, 1974, s.163; 1980, s.404, 406; Karadaş, 2018, s.153-154). Önerdiği günlük sabah namazı zikrinden sonra okunan evradlarından birinin adı ed-Devrü'l-â'lâ (: Yüce devir/devriye) idi (Erbakan-Akkaya, 2024, s.13).

Eserlerinden Fusûs'un değerlendirmesini yapan Anadolu sufilerinden İbnül-Arabi'nin öğrencisi ve takipçisi Sadreddin Konevî (d.1210-ö.1274), "Adem fassındaki mührün açılması" başlığını açıklarken "Hakkın bütün şe'nlerini ve bunların hükümlerini birleştiren şe'ninin hükmü devrîdir -bir devir halindedir-; … İşte bu nedenle "devir" sırrı, varlıkların hallerinde, hükümlerinde ve zâtlarında zuhûr etmiştir (Konevî, 2014)" diyerek daire/ devir/ devriye nazariyesinin önemine vurgu yapar. Konevî, eserdeki başlıklarından birinde "varlık deviri"ni izah etmeye çalışarak konuyu pekiştirir ve devir nazariyesine işaret eder. Endülüs- Orta Asya- Irak-Şam'dan gelen bu sufi fikirler, şüphesiz Şems-i Tebrizî'nin ilahi aşkı ile birleşince aynı tarihlerde Anadoluda Mevlana'nın devirsel sema ritüelinin oluşmasında önemli bir rol üstlenmiştir. İbnü'l-Arabi'nin veya Mevlana'nın antik dönemden gelen pergel metaforunu (Keklik, 1987: s.33) veya tevhid dairesinin etrafında dönen pervane metaforunu (Güray, 2011) kendi öğretilerinde kullanmaları örneğinde olduğu gibi Mevlevi semasının, Alevi semahının ve irfanının oluşumunda pagan kozmik düşüncelerin izini aramak boşunadır. Ancak yorumcuların bu tür benzetmelerde hatalar yaptıkları araştırmada zaman zaman gösterilmiştir.

Miftah'ın "Fusûsü'l-hikem Anahtarları Kur'an, Varlık" adlı eserinde ve arayışta olan insan için "Dairenin merkezi insan-ı kâmildir" terimine yer veren Suad el-Hakim'in (2005) sözlüğünde

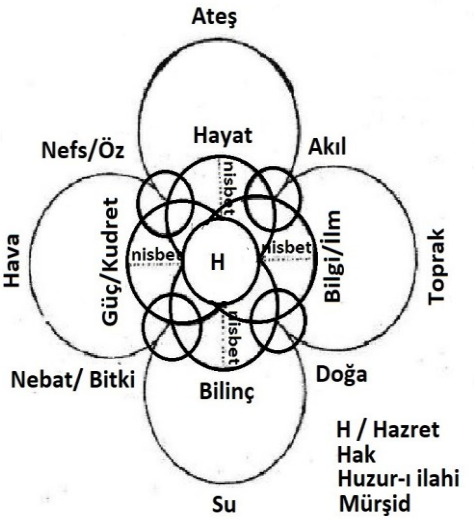
daire hakkında İbnü'l-Arabî'nin görüşlerine dayalı birçok açıklamayı bulabilirsiniz. Daire ve devir konusundaki İbnü'l-Arabî'nin görüşlerini burada derlemek bu araştırmanın sınırlarını aşacaktır. İbnü'l-Arabî, üzerinde çokça durduğu daire ve devir sufi kültürü üzerinden, Güray'ın (2018: 23) araştırmasında görüleceği üzere yeni bir müzik eşliğinde "devirsel sema" anlayışının gelişmesine zemin hazırlamıştır, bu sebeple Anadolu'da İslam sonrası gelişen "devirsel sema/ semah"ın köklerini İslam öncesinde veya Antik dönemlerden gelen kollektif bilincin artikellerinde aramak boşuna bir çabadır. Vahiy üzerine kurulu İslami tevhidi, sufi ve entellektüel çevreyle yaygınlaşan İbnü'l-Arabî'nin (Futuhat, 1999, c. 5, s.406; c. 6, s.186-193) daireyle devirlerle anlatım modeli, Safiyyüddin Urmevî'nin (d.1216-ö.1294) ilk müzik teorisi eseri Kitabü'l-edvâr fi ilmi'l-musîkâ (: Müzik ilminde devirler kitabı) adlı eserini, Bağdat'ta saray kütüphanesinde, henüz 19-20 yaşlarında iken, yakın tarihlerde 633/1236 yılında yazdığı sırada gelişen "devir/ devriye" terimi ve modelinin ortaya çıkmasını tetiklemiş olması yüksek ihtimaldir. Çünkü "edvar" eseri yazıldığı sırada İbnü'l-Arabî hayatta ve sarayın entellektüel çevresinde görüşleri en çok konuşulan kişi idi. Onu özel olarak takip edenlere "Ekberilik" denilen görüşleri bir ekol halinde daha sonraki süreçte hem sufiler hem de devletlerin entellektüelleri nezdinde saygı görmüş (Erbakan-Akkaya, 2024, s.4), hakkında büyük bir literatür oluşmuştur. Vahdet-i vucut felsefesiyle başlayan sufi ekolün Anadolu sufi kültürü ile etkileşmesinin tarihi sürekliliği sonucu, çeşitli sufilerin (Sünni, Bektaşi, Alevi vb) şiirlerinde, nutuklarında, nefeslerinde yaşadığı ve günümüz Anadolu "Devriye irfan kültürü"ne kadar süregeldiği söylenebilir (Öztürk, 2014: s.2; Uslu, 2017, s.667; Güray, 2011: 162; Güray, 2018: 23; Güray, 2024: 75).

Ezoterik Batınî/ Panteizm felsefesinde “yaratan tanrı” kavramı yoktur, “Evrenin/ Doğanın suduru” ilkesi vardır; ve bu ifadeyle “ yaratıcı tanrının doğada suduru” kastedilmemektedir. Panteizmde evren/ doğa kelimesinde “vahdet” var ise de, bu görüş “yaratıcının vahdet” fikri ile aynı şey değildir. Ezoterik Batınî felsefenin vahdet anlayışı, İslamî İrfanî vahdet/ tevhid anlayışına aykırıdır. Bir kısım eski inançlar veya Dinler tarihi ile uğraşanların iddia ettiklerinin aksine İslamî sufizminin kozmik uyum anlayışı ile panteizmin kozmik uyumu, zarf (teorik olarak) aynı görünse de, mazruf (içerik) olarak farklıdır. Çapları farklı iki daire benzer görünüyor diye, aynı olduğunu iddia etmek basit bir mantık hatasıdır, kaldı ki burada daha fazlası vardır. İslamî müzik felsefesindeki kozmik uyumun yani devirin (veya devriyenin) merkezindeki vahdet yaratıcı Allah’tır, tevhiddir. Bu çok önemli farka değer verilmezse İbnü'l-Arabî’nin bahsettiği ilahî sema/ döngü / devir/ uyum anlayışı ile Panteizmin doğal/ göksel uyum anlayışı aynı kefeye konulmuş olur. Bazı yorumcuların anlatımındaki ifadelerde Şamanist raksı ile Mevlevi raksının, Alevi pervanesinin, Sufi devriyesinin sadece bazı benzer davranışlara bakarak aynı değerde gösterilmesi bu nedene dayanmaktadır. Bu araştırma aynı zamanda Türk edvarlarında Ezoterik/ Batınî kozmik uyumun varlığından söz eden görüşlere bir karşı duruştur, müzikolojik eleştiridir. Oysa İbnü'l-Arabî’nin evrenin 28 sabitinden bahsetmesi, günümüz astronomi biliminin evrenin 26 sabitinden söz etmesi ile aynı kefeye konulup konulamayacağı tartışılabilir.

Bu araştırma ile, ilk Anadolu müzik teorilerini destekleyen Karamanlılarla aynı bölgede faaliyetleri bilinen İbnü'l-Arabî’ye ait pergel metaforu üzerinden görüşlerinin, 13.yüzyılda ilk yazılan

Safiyyüddin Urmevî edvarındaki etkisi, İbnü'l-Arabî'nin de daireler çiziminde kullandığı dört element unsurlarının müzikteki karşılıklarına vurgu yapan hem 14.yüzyıl Mısır-Kölemenleri hem de 15.yüzyıl Anadolu edvarlarında da mevcut olduğu tespiti açısından bakıldığında, araştırmanın ortaya çıkardığı sonuçlara göre İslamî müzik teorisi ile sufilerin devir- evren- uyum felsefesi etkileşmesi, Anadolu edvarlarının yazılmaya başlandığı 15.yüzyıldan daha öncesine, 13.yüzyıl başlarına kadar uzanmaktadır denebilir.

Muhyiddin İbnül-Arabi'ye göre Hak ile mümkün ilişkisi.



Şekil 1: Dairenin merkezi Hakk'ın menzilidir.

(İbnü'l-Arabî, 2007, c.12, s.311)

Şekil 2: Hakkın huzuru ile varlık alemi edvarı/devriye sır ilişkisi.

(İbnü'l-Arabî, 2007, c.2, s.296)

İlahi Sır/ Hak/ Hakikat/Mürşid ile evren-insan ilişkisi: Devriye

KAYNAKÇA

Benlioğlu, S. (2011). *İlk Dönem Abbasi Sarayında Musiki.* Yüksek Lisans tezi, Uludağ Üniversitesi SBE

Demirci, K. (2024). Kendi ifadelerinden alıntının videosu: (https://www.youtube.com/watch?v=OumqgErIo6E). Er.Tar.02.09.2024

Erbakan, İ.- Akkaya, V. (2024). *"Osmanlı Döneminde Şam'da İbnü'l-Arabî Ekolü"*. Cumhuriyet İlahiyat Dergisi. 28/1 (Haziran): 1-21 (Çevrimiçi).

Gezer, C. (2002). *Ezoterik-Batıni Doktrinler Tarihi*, Ankara

Güray, C. (2018). *"Devirsel İbadet Modelleri Olarak Semah-Semâ Uygulamalarının Tarihsel Kökenleri"*. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi. 87: 23-48 (Çevrimiçi)

Güray, C. (2024). *"Music Theory Sources in Ottoman Urban Culture and the Court Space Between the 14th and 15th Centuries"*. Sounds of Power. Ed.A.Tül Demirbaş-Margaret Scharrer. Böhlau Brill grup printed, s.63-78

Izutsu, T. (1998). *İbnü'l-Arabî'nin Fusûs'undaki Anahtar Kavramlar*, Çev. Ahmed Yüksel Özemre, İstanbul Üsküdar yay.

İbnü'l-Arabî (1911), *The Tarjuman al Ashwaq*, haz. ve İngilizce'ye Çev.R.Nicholson, London Royal Asiatic Society yay. 1911, s.148, no.LXI; *Tercümanü'l-eşvak Arzuların Tercümanı*, Çev.Mahmut Kanık, 2010, Şiir no.LXI.

İbnü'l-Arabî (1977), *Tehzibü'l-ahlak*, haz.Abdurrahman Hasan Mahmud, Kahire Alemül-fikr yay.

İbnü'l-Arabî (2002), *Endülüs Sufileri*, Çev.Refik Algan, İstanbul Dharma yay.

İbnü'l-Arabî (2005a), *Mekarimü'l-Ahlak Üstün Ahlak*, Çev.Vahdettin İnce, Kitsan yay., Bu eser "Tehzibu'l ahlak", "el-Ahlak", "Siyasetu'l ahlak ve Tehzibu'n-nüfus" , "Mekarimu'l Ahlak" gibi birçok isim altında defalarca yayımlanmış.

İbnü'l-Arabî (2005b), *Ruhu'l-Kuds* İbnü'l-Arabî'nin Feyz Aldığı Sufiler, Çev.Vahdettin İnce, İstanbul Kitsan yay.

İbnü'l-Arabî (2005c), *Risaleler 2*, Çev.V. İnce, İstanbul Kitsan yay.

İbnü'l-Arabî (2007-2011*), Futuhat-ı Mekkiyye*, Çev.Ekrem Demirli, c.1-18 c, İstanbul Litera yay.; Arapçası: haz.Ahmed Şemseddin, Beyrut, Darul-Kutubil İlmiyye, 1420/1999.

İbnü'l-Arabî (2020), *Mevakiu'n- Nucum Yıldızların Mevki*, Çev.Abdullah Taha Feraizoğlu, İstanbul Kitsan yay.

Karadaş, C. (2018). *Muhyiddin İbn Arabî ve Düşünce Dünyası*. Ankara Ayrıntı basım.

Keklik, N. (1966). *Muhyiddin İbnü'l-Arabî Hayatı* ve Çevresi. İstanbul Çığır yay.

Keklik, N. (1974). *İbnü'l-Arabî'nin Eserleri ve Kaynakları İçin Misdak Olarak el-Futuhat.* c.2/ A, İstanbul Edebiyat Fakültesi yay.

Keklik, N. (1980). *İbnü'l-Arabî'nin Eserleri ve Kaynakları İçin Misdak Olarak el-Futuhat.* c.2/ B, İstanbul Edebiyat Fakültesi yay.

Keklik, N. (1987). *"Mevlana'da Metafor Yoluyla Felsefe"*. Felsefe Arkivi. 26/ 10398: 19-55 (2013 yeniden basım).

Kılıç, M.E. (1995). *Muhyiddin İbnü'l-Arabî'de Varlık Mertebeleri*, Doktora tezi, MÜ SBE

Kılıç, M.E. (1999). *"İbnü'l-Arabî, Muhyiddin"*, TDV İslam Ansiklopedisi, c.20, s.520-522 (Çevrimiçi)

Kircher, A. *Musigua Universalis*, c.1, Roma 1650 baskısı (archive.org'dan).

Konevi, S. (2014), *Fusûsi'l-Hikem'in Sırları*, Çev.Ekrem Demirli, İstanbul İz yay.

Konuk, A.A. (2017). *Fusûs Tercüme ve Şerhi*, haz.Mustafa Tahralı vdğr. c.1-2, İstanbul Mega Basım yay.

Miftah, Abdülbaki (2007), *Muhyiddin İbnü'l-Arabî Hatmü'l-Kuran*, Çev.Vahdettin İnce, İstanbul Kitsan yay. (İbnü'l-Arabî'nin hayatı)

Miftah, A. (2008), *Muhyiddin İbnü'l-Arabî Fusûsü'l-hikem Anahtarları Kur'an Varlık*, Çev.Vahdettin İnce, İstanbul Kitsan yay.

Öztürk, O. M. (2014). "*Makam, Âvâze, Şûbe Ve Terkib: Osmanli Musiki Nazariyatinda Pisagorcu Kürelerin Uyumu/Musikisi Anlayişinin Temsili*". Rast Müzikoloji. 2/1: s.1-49

Salim, M. İbrahim M. (2011). *Futuhat-ı Mekkiye Okuma Kılavuzu* (Çev.Ali Akay), İstanbul Kurtuba Kitap yay.

Suad el-Hakim (2005), *İbnü'l-Arabî Sözlüğü*, Çev. Ekrem Demirli, İstanbul Kabalcı yayınevi yay.

Şahin, N.-Guray, C.-Aydın, A.F. (2018), *Cross-Cultural Influences* in Makam Theory: The Case of Greek Orthodox Theorists in Ottoman Empire. Musicologist. 2/2: s.115-126

Tekin, E. (2024). *İrfan Fikrinin 13.-15.Yüzyıl Ortaçağ İslam Dönemi Edvar Kaynaklarındaki Yansımaları*. Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi GSE

Uslu, R. (2017). "*Yusuf Kırşehri Mevlevi'nin Türk Müzik Tarihindeki Yeri: Yeni Sistemcilerin Kurucusu Müzik Teorisyeni*". Researcher: Social Science Studies RSS. 5/ 4: s. 655-679 (Çevrimiçi)

Uslu, R. (2021a). "*Kindi'nin Eserinde Müzik Terapi*". Yegah Musiki Dergisi. c.4/ sy. 1 (Haziran): s.1-14 (Çevrimiçi)

Uslu, R. (2021b). "*Süreycoğlu Türki Muhannes Miydi? Orta Doğu Erken Müzik Tarihi Hicaz Gina Ekolü Öncüsü*". 10.Uluslararası Kültür ve Medeniyet Sempozyumu, 10th International Conference on Culture and Civilization, Full texts book (ed.Semra Tetik), Erzurum 2021, s. 188-192, (ISBN 978-625-7898-50-8).

Uslu, R. (2023a). "*Hicaz Ekolü Müziğin İlk Yüzyılı*". Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Araştırmalar. Ed.Prof.Dr.Serdar Tuna, Ankara Platanus publishing, 1.Bölüm, s. 5-35. (ISBN: 978-625-6971-47-9).

Uslu, R. (2023b). "*İbn Süreyc Ve Erken Orta Doğu Müzik Tarihi Hicaz Gına Ekolü*". AICMES 1.uluslararası Ortadoğu Disiplinlerarası Çalışmalar Kongresi, 23-27 Ocak 2023. Academy Global Publishing House yay. s.12-16 (ISBN: 978-625-6393-15-8)

Uslu, R. (2023c). "*Lebid b.Rebia Uddan Bahsetmiş midir? Kerine ve Kiran Çalgısı Hakkında Müzikolojik Çözümleme*". Atatürk Üniversitesi Doğu Esintileri Dergisi, 18(1), 44-52 (Çevrimiçi)

Uslu, R. (2023d). "*Merâgî'nin Savt Hamdele'si Ve Ses Anlamlı Kelimelerin Müzik Terimine Dönüşmesi: Savt, Nağme, Âvâze*". Ses Kitabı (Ed.Emine Gürsoy Naskali). Çanakkale Paradigma Akademi yay. 2023, s. 391-406

BÖLÜM VI

Flüt Eğitiminde Kullanılan Ernesto Köhler "25 Romantische Etuden" Op. 66 Etüt Kitabından 22 Numaralı Etüdün İncelenmesi

Zeynep Deniz UYAN[6]

Giriş

Etüt kelimesinin kökeni Fransızca "étude" kelimesine dayanmaktadır. "Çalışma" veya "inceleme" anlamına gelen "Étude", Latince "studium" (çalışma, ilgi) kelimesinden türetilmiştir. Etüt, genel anlamda herhangi bir konunun derinlemesine incelenmesi veya üzerinde çalışılması demektir. Fakat müzik alanında bu çalışma müziksel öğeler ve çalgı tekniği olmak üzere iki ana noktada toplanmaktadır (Hodeir, 1994). Harvard Müzik Sözlüğü, etüdü "belirli zorlukları ele alarak ve çabalarını bu zorlukların üstesinden gelmeye yoğunlaştırarak, icracının tekniğini geliştirmek için tasarlanmış bir kompozisyon" olarak tanımlamaktadır (Randel,

[6] Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi, Görele Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Orcid: 0000-0001-8696-0544, deniz.uyan@giresun.edu.tr, donisture@yahoo.com

2003). Cangal (2011) etüdü, “Çalışarak ve araştırarak bir çalgı yada ses üzerinde güçlülüğü arttırmak ve tekniği geliştirmek amacıyla (gam, arpej, çift ses, akor, oktav, tril, legato, staccato vb. gibi) belli bir konu ele alınarak yazılmış parçalardır” şeklinde tanımlamıştır.

Çalgı eğitiminde etüt çalışmaları, öğrencilerin teknik ve müzikal açıdan gelişmelerini desteklemesi açısından önemli bir yer tutmaktadır. Etütler seviyelerine göre teknik zorluklar içermekte ve icracının çalgısında ustalık kazanmasına katkı sağlamaktadır (Sözer, 1996). Teknik gelişimi sağlamak için bir başka araç olan “egzersiz”, orijinal haliyle ya da çeşitli gamlar veya anahtarlar arasında transpoze edilerek istenildiği gibi tekrarlanabilen kısa bir müzik figürü veya pasajdır. Öte yandan etüt, öncelikle teknik gelişime odaklanan, bunun yanında müzikal gelişimi de destekleyen, kendi içinde bütünlüğe sahip bir müzik parçasıdır (Jeong, 2024). Bu nedenle düzenli olarak çalışılan günlük egzersizlerin akabinde etüt çalışmalarına yer vermek gerekmektedir. Çalgı eğitiminde etütler sadece teknik becerileri değil, aynı zamanda sanatsal ifadeyi geliştirmek için de gereklidir (DonnaLipke-Perry, 2008). Bu nedenle, etütlerin amacına uygun bir şekilde çalışılması, icracının gelişimi için büyük önem taşımaktadır.

Flüt eğitimi için, başlangıç seviyesinden profesyonel seviyeye kadar icracının çalgı hakimiyetini büyük ölçüde etkileyen birçok etüt mevcuttur. Bu etütler, belirli müzikal formlarda hazırlanmış, “Köhler, Gariboldi, Altes, Andersen, Berbiguier, Boehm, Trevor Wye” gibi flüt literatüründe önemli bir yere sahip olan bestecilerin metotlarıyla şekillenmiştir. Bu bestecilerin etütleri, belirli bir formda (ton, modülasyon, cümle yapısı) yazılmış ve teknik zorluk derecelerini kademeli olarak artırmıştır. Başlangıç seviyesindeki

etütler icracının teknik yeterliliklerini artırmaya yöneliktir, ileri seviye etütler ise teknik zorluklar ve geniş bir müzikal ifade yelpazesine sahip olmakla beraber, ileri gelen flüt icracılarının konser repertuvarlarında ve bis parçalarında da yer almaktadır (Ceyhan, 2022).

Ernesto Köhler'in Etüt Çalışmaları

İtalyan flüt virtüözü ve bestecisi Ernesto Köhler (1849-1907) İtalyanın Modena kentinde doğmuş, Flüt çalmayı Duke Of Modena orkestrasında baş flütçüsü olan babasından öğrenmiştir. Genç yaşta büyük bir yetenek sergilemiş, piyanist kardeşi Ferdinando ile birlikte İtalya'da birçok konser vermiştir. 20 yaşında Viyana'ya taşınarak Karl Tiyatrosu orkestrasında baş flütçü olarak görev almıştır. Bu dönemde flüt ve piyano için birkaç eser yayımlamıştır. 1871'de Rusya'ya taşınmış ve Saint Petersburg'da ve İmparatorluk Baleti orkestrasında görev almıştır. 1900 yılında İmparatorluk Rus Operası orkestrasında baş flütçü olarak atanmıştır ve kariyerine burada devam etmiştir Lorenzo, 1992).

Flüt için etütler, düetler, solo parçalar, opera ve baletler olmak üzere yüzden fazla eser yazan Köhler'in özellikle flüt için yazdığı etütler, flüt eğitiminin birçok aşamasında kullanılmaktadır. En çok bilinen "Proggress in Flute Playing" Op.33 kitap serisi kolay seviyeden zor seviyeye doğru hazırladığı üç kitaptan oluşmaktadır. Bunun yanında daha ileriki seviyelerde, Romantik Etütler Op.66 (25 Romantische Etüden für Flöte) ve Virtüözite Etütleri Op.75 (Virtuose Etüden für Flöte) flüt eğitiminde sıkça kullanılan etüt kitaplarındandır.

Köhler'in Romantik Etütler'inde, romantik dönem müziğinin genel özellikleriyle uyumlu olarak, klasik dönemin müzik teknikleri

korunurken, yaratıcılık, bireysellik, duygusallık ve biçimsel özgürlük öne çıkmaktadır (Sözer, 1996). Öyle ki her etüdün bir adı ve adına uygun bir melodisi ve armonik yapısı vardır. Etütlerde yine romantik dönem özellikleri ile paralel olarak, kromatizm, alterasyon, sekvens (sekans), anarmonik unsurlar dikkat çekmektedir. Doğayı ve evreni en iyi temsil eden doğal tınılar romantik dönem özellikleri arasındadır (Say, 1997). Köhler'in Romantik Etütler' inde de doğa teması sıkça işlenmiştir.

Etüt isimleri:

1. Auf der Schaukel (Salıncak)
2. Puppen-Walzer (Oyuncak Bebeklerin Valsi)
3. Die Neckerin (Şakacı)
4. Trost (Teselli)
5. Finger-Gymnastik (Parmak Egzersizi)
6. Am Springbrunnen (Fıskiyede)
7. Im Mondschein (Ay Işığında)
8. Zick-Zack (Zikzak)
9. Oktaven (Oktavlar)
10. Schwalbenflug (Kırlangıç)
11. Tantalus-Qualen (Tantalus'un İşkenceleri- Yunan Mitolojisi)
12. Hand in Hand (El ele)
13. Lebe wohl (Elveda)
14. Der Doppelzungenstoss (Çift Dil)

15. Am Spinnrad (Çıkrık)

16. Cantabile alla Moderna (Modern tarzda şarkı)

17. Triller und Vorschläge (Triller ve Apojiyatürler)

18. Der Wind (Rüzgar)

19. Mückentanz (Sivrisineklerin Dansı)

20. Die Taube (Kumru)

21. Am Meer (Deniz Kıyısında)

22. Kuckuck und Nachtigall (Guguk Kuşu ve Bülbül)

23. Spanische Caprice (İspanyol Kapriçyosu)

24. Gavotte (Gavot şarkı formu)

25. Russischer Tanz (Rus Dansı)

22 Numaralı Etüdün İncelenmesi

Kuckuck und Nachtigall ((Guguk Kuşu ve Bülbül)

Bu çalışmada; geniş ses aralığında kromatik dizilere ve süslemelere bolca yer vermesi, flütte belli bir ustalık seviyesi gerektiren üçüncü oktav seslerinde yoğun, hareketli geçişler gibi teknik unsurların çeşitliliği ve romantik dönem müziğinde öne çıkan doğa temasını kuş seslerinden esinlenerek yansıtan ilgi çekici melodisi gibi özelliklerinden dolayı orta-ileri seviyedeki 22. Etüt incelenecektir.

Form ve Armonik Analizi

Birinci bölme (A) : Şekil 1 de görüldüğü gibi ilk sekiz ölçü A'yı oluşturmaktadır. Guguk kuşunu taklit eden tema ilk motifte duyulmaktadır. Birinci cümle ana tonda (mi majör), ikinci cümle

dominant tonuna geçişle (si majör) bitmektedir. Cümlelerin birinci ve ikinci motifleri, kuşların karşılıklı ötüşmesini yansıtmaktadır. İlk motifler guguk kuşuna, ikinci motifler bülbüle atfedilebilir.

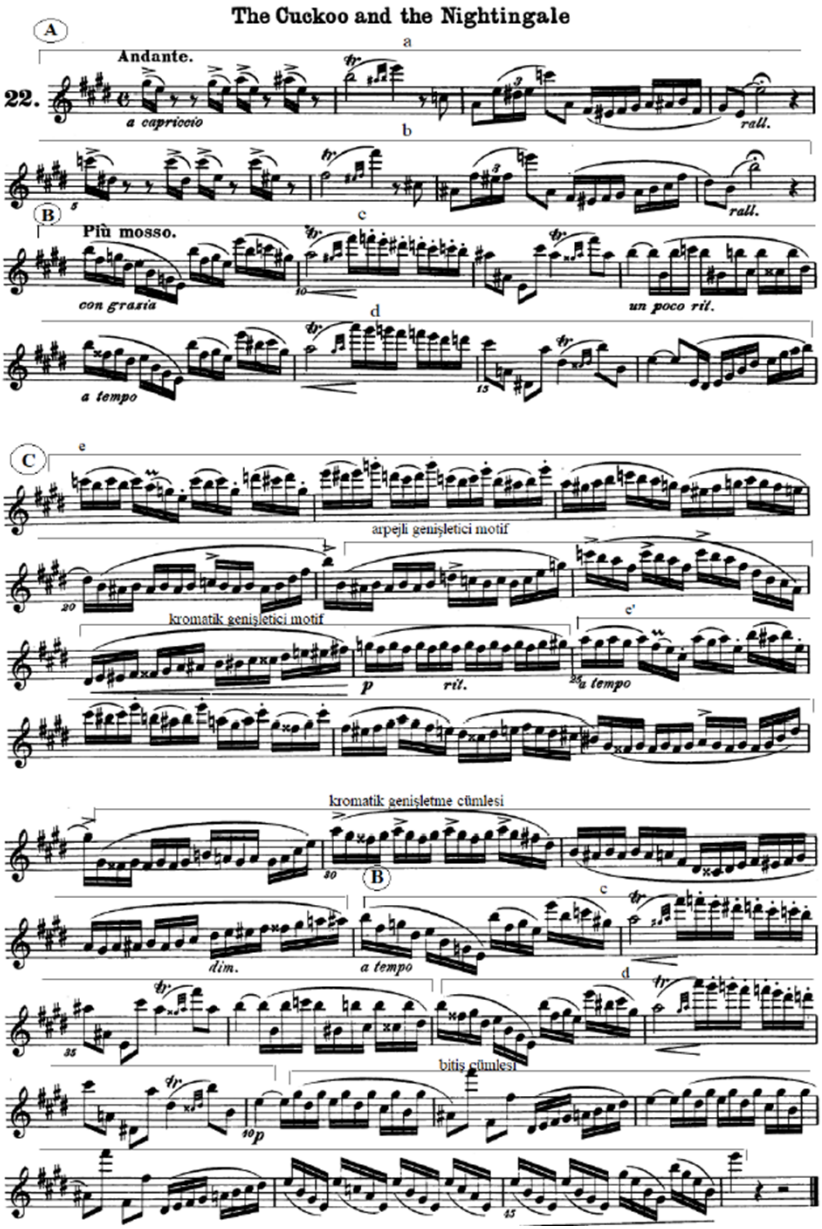
İkinci bölme (B): Şekil 1 de görüldüğü gibi bu bölimün ilk cümlesi adaş minör tonda (mi minör) yazılmıştır. Ana ton ile ortak dominant olan si majöre ikincil dominant aracılığıyla (F# majör) ulaşmakta kromatik özellikte bir pasajla ikinci cümleye bağlanmaktadır. İkinci cümle, birinci cümlenin ana tonalitede bir tekrarı sayılabilir. İki cümlede de hemen hemen aynı fikirlerin işlendiği gözlenmiştir.

Üçüncü bölme (C): Bu bölme, Şelil 1 de görüldüğü gibi modülasyon yoluyla tekrar eden motif ve cümlelerden oluşmaktadır; arpejler ve kromatik dizilerle 16 ölçüye kadar genişletilmiştir. Bölmenin ilk cümlesi, ana tona uzak bir ton olan (mi majör ile kromatik medyan ilişkili) do majör ile başlamakta, daha sonra, tonik akoru duyulmamakla beraber, dominant ve ikinci derece akoru ile hissettirilen adaş minör tona (mi minör) geçiş yapılmaktadır. Bu bölmenin beşinci ölçüsünün başından sekizinci ölçüsünün sonuna kadarki arpejli ve kromatik yapılar mi minör tonunu çağrıştırmaktadır ve birinci cümlenin la majör tonundaki (subdominant tonalite) tekrarı niteliğindeki ikinci cümye bağlanan bir köprü niteliğindedir. Birinci cümle sonundaki genişletmenin benzeri, ikinci cümlenin ardından da gelmekte, ilgili minör ton (C# minör) etrafında dolaşarak kromatik bir dizi ile ikinci bölme B'nin tekrarına bağlanmaktadır.

Dördüncü bölme (B) ve bitiş cümlesi: Şelil 1 de görüldüğü gibi B bölmesinin yeniden duyulmasının ardından, tekrarlı bir motif ve peşine gelen minör subdominantla oluşturulmuş bir plagal kadans

arpejinden oluşan, coda benzeri yedi ölçülük bir bitiş cümlesi ile etüt sonlanmaktadır.

Genellikle şarkı formunda yazılan etütler tek bölmeliden yedi bölmeliye kadar yazılabileceği gibi büyük etütler nadiren rondo formunda yazılabilmektedir (Cangal, 2011). Bu etüdün genel yapısı dört bölmeli şarkı formu niteliğindedir. Üçüncü ve dördüncü bölmelerin uzun genişletmeler içerdiği görülmektedir. Bu genişlemeler başlı başına birer cümle gibi değerlendirilebilirler ancak baş ve sonlarındaki bağlantı pasajları başlangıç ve bitişleri belirsizleştirmektedir. Romantik dönemin armonik özellikleriyle uyumlu olarak sık gerçekleşen modülasyonlar (Etüt boyunca, ana ton hariç beş farklı tonalite ziyaret edilmiştir. Bu tonlar sırasıyla si majör; mi minör; do majör; la majör; do# minör tonlarıdır) ve yoğun kromatizm, tonal merkez hissinin zaman zaman zayıflamasına yol açmaktadır.



Şekil 1. Form analizinin nota üzerindeki gösterimi

Teknik ve Müzikal Analiz

Guguk kuşu, edebiyatta baharın habercisi olarak görülürken, bülbül doğaçlama sesiyle ilham perisi olarak temsil edilir. Etüdün ilk pasajında guguk kuşunun ötüşü taklit edilmiştir. Bülbülün ötüşü ise piu mosso bölümünde, kısa kesik nota patlamalarıyla belirginleşmektedir. İki kuş sesinin ayırt edilebilmesi için tempo ve stilistik göstergelerin yanı sıra iki farklı kuşun karakteristik özellikleri de göz önünde bulundurularak her bölümü farklı ton renklerinde çalmaya özen göstermek gerekmektedir (Flores-Everett, 2018).

Süsleme ve Triller: Bu etüdün en dikkat çeken özelliği kuş ötüşü etkisi yaratmak için süsleme ve trillerin bolca kullanılmasıdır. Tril, yazılı nota süresi boyunca yazılı nota ile hemen üst nota arasındaki salınımdır. Apojiyatürler, kendisinden sonra gelen notaya vurgu yapan süsleme notalarıdır. Trillerin süresine dikkat ederek bir enerjik bir şekilde ve trillerden hemen sonra gelen apojiyatür süslemeleri yumuşak ve akıcı bir şekilde ritmi aksatmadan çalmak gerekmektedir.

Artikülasyonlar (Dil teknikleri): Artikülasyonlar müzik dilinin noktalama işaretleridir. Artikülasyon işaretleri; uzunluk, dinamik ve notalar arası ilişkileri ifade eder (Connaghan, 2023). Flütte artikülasyonlar, dil vuruşu ile yapılmaktadır. Bu etüt içerisinde; uzun legatolar (bağlı çalma), iki bağlı, üç bağ bir staccato ve genellikle kromatik dizilerde staccatolar (kesik-kısa çalma) gibi artikülasyonlar sıkça görülmektedir. Uzun legatolarda nefes kontrolünü sağlamaya, staccatolarda dinamik ve temiz çalmaya dikkat etmek gerekmektedir. Ayrıca legato notaların belirli

yerlerinde ifadeyi güçlendirmek için vurgulu çalma anlamına gelen "forzando >" işareti de kullanılmıştır.

Aralıklar ve arpejler: Etüt, birinci oktav re'den (flütte en kalın re), üçüncü oktav la'ya (flütte en ince la) kadar oldukça geniş bir ses aralığına sahiptir. Etüt içerisinde küçük ikili aralıktan on üçlü aralığa kadar neredeyse bütün aralıklar bulunmaktadır. Genellikle çıkıcı ve inici dizilerin hakim olduğu ve akor seslerinin arka arkaya çalınması anlamına gelen arpejlere de bolca yer verildiği görülmektedir. Etüdün **s**es aralığı, diziler ve arpejler açısından zengin bir çalışma alanı vardır.

Müzikal Terimler: Etüt içerisinde, müzikal ifadeyi güçlendirmek, icracının daha anlamlı ve temaya uygun çalabilmesini sağlamak amacıyla tempo, ifade ve gürlük belirten birçok müzikal terim kullanılmıştır. Eserin başında belirtilen hız terimi "Andante", Tipik olarak "yürüme hızında" gerçekleştirilen bir tempo anlamındadır. Etüdün başlangıcında guguk kuşunun ötüşünü tasvir etmek için hayali veya kaprisli bir tarzda anlamına gelen "A capriccio" ifade terimi kullanılmıştır. Daha sonra bülbülün ötüşünün tasviri için daha hareketli anlamına gelen "Più mosso" hız terimi ve zarafetle anlamına gelen "Con grazia" ifade terimi kullanılmıştır. Etüdün devamında ise dinamizmi ve kuşların ötüşündeki iniş çıkışları tasvir etmeye yardımcı olan "Un poco ritardando (Hızda hafif bir yavaşlama), A tempo (Genellikle bir ritardando veya benzer bir hız yavaşlamasından sonra başlangıç temposuna dönüş), Ritardando (Hızın yavaşlaması), Dimenuendo (Ses seviyesinde kademeli bir azalma) ve Rallentando (Tempo veya hızın yavaşlaması)" gibi hız ve gürlük terimleri bulunmaktadır. Ayrıca gürlük ifade eden "Crescendo (giderek sesin kuvvetlenmesi) ve

Decrescendo (giderek sesin hafiflemesi) işaretleri de etüt içinde yer almaktadır.

Tartımlar: Etüdün ölçü sayısı 4/4 lüktür ve 64 ölçüden oluşmaktadır. İkilik, dörtlük, sekizlik notaların bulunduğu fakat en fazla on altılık notaların kullanıldığı görülmektedir. Etüt içinde sadece iki yerde onaltılık üçleme tartımı kullanılmıştır. Onaltılık notaların arka arkaya ve yoğun olarak bulunması etüdün teknik seviyesini artırmakta ve icracının on altılık nota sürelerini eşit çalması önem arz etmektedir.

Sonuç

Flüt eğitiminin orta ileri seviyelerinde kullanılan "Köhler, Romantik Etütler, Op.66" etüt kitabının "Guguk Kuşu ve Bülbül" isimli 22. etüdünün incelendiği bu araştırmada romantik dönem özellikleri ile uyumlu olarak, birçok tril ve süsleme, alterasyon, sekvens unsurları, kromatik diziler, anarmonik notalar ve modülasyonlar bulunduğu belirlenmiş, etüdün melodisinin gerçekten de bir guguk kuşu ile bülbülün ötüşmelerine benzediği görülmüştür.

Ölçü sayısı 4/4'lük olan ve 64 ölçüden oluşan etüdün genel yapısı 4 bölmeli şarkı formu (ABCB) niteliğindedir. İçerisinde sık sık modülasyonlara yer verilmiştir, etüdün ana tonu mi majör olmakla beraber, si majör; mi minör; do majör; la majör; do# minör tonlarına yapılan modülasyonlar ve yoğun kromatizm tonal merkez hissini zayıflatmaktadır.

Guguk kuşu ve bülbülün ötüşmelerinin tasvir edildiği etütte, ifadeyi güçlendirmek için, triller, süslemeler ve kromatik dizilerle kuşların ötüşü hissi yaratılmıştır. Hız, gürlük ve ifadedeki

değişimleri vurgulamak için birçok müzikal terim kullanılmış, kuşların ötüşündeki çeşitlilik ve iniş çıkışlar yansıtılmıştır. On altılık notaların yoğun olarak kullanıldığı etütte özellikle uzun legatolar ve staccato dil teknikleri (artikülasyonlar) ile dinamik anlatım desteklenmiştir. Birinci oktav re' den, üçüncü oktav la' ya uzanan geniş bir ses alanında yazılmıştır ve küçük ikiliden, on üçlü aralığa kadar birçok aralık ve farklı tonlarda bolca arpej barındırmaktadır.

Romantik dönemin birçok özelliğini yansıtmakta olan bu etüt, orta-ileri seviyedeki flüt öğrencileri için önemli bir çalışma kaynağıdır. Süsleme ve triller, kromatik diziler, tiz seslerde 16'lık staccato notalar, inici-çıkıcı uzun legato diziler ve arpejler teknik becerileri, kuş ötüşmelerini tasvir eden yoruma açık melodik yapısı müzikal becerileri, bol modülasyon içeren armonik yapısı ile de teorik bilgileri geliştirici özelliktedir.

Kaynakça

Cangal, N. (2011). *Müzik Formları*, (4. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Ceyhan, Ş, (2022). Ernesto Köhler Op.33 Vol.I 7 Numaralı Flüt Etüdünü Çalmaya Yönelik Bir Çalışma Örneği. *İdil*, *89*, 35-45. Doi: 10.7816/idil-11-89-04

Connaghan, T. (2023) *What is Articulation in Music?* (12.12.2024 tarihinde https://emastered.com/blog/what-is-articulation-in-music 12.12.2024 adresinden ulaşılmıştır.)

Flores-Everett, C. (2018). *A Critical Edition of Köhler's 25 Romantic Etudes, Op. 66* (Yüksek Lisans Tezi, Alabama Üniversitesi, Alabama). Erişim adresi: https://ir-api.ua.edu/api/core/bitstreams/0e7ef5dd-23cf-4d86-af02-f7dd239547c1/content

Hodeier, A. (1994). *Müzik Türleri ve Biçimleri.* İletişim Yayınları, (2. Baskı) (İlhan Usmanbaş, Çev. Ed.) İtanbul: İletişim Yayınları.

Jeong, S. (2024). *Chopin's Études, Op. 10: Historical Context, Musical Analysis, Kinesthetic Insight, and Practice Strategies.* (Doktora Tezi, Rive Üniversitesi, Houston-Texas) Erişim adresi: https://www.proquest.com/docview/3112817032/B4E8EA4AB9334BCDPQ/1?accountid=25084&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses

Köhler, E. (1894). "25 Romantische Etüden für Flöte Solo im Modernen Stil, op.66. Leipzig: Zimmermann,

Lipke-Perry, T.D, (2008). Integrating Piano Technique Physiology and Motor Learning: Strategies for Performing the Chopin Etudes (Doktora Tezi, Arizona Üniversitesi, Arizona). Erişim adresi: https://repository.arizona.edu/handle/10150/193854

Lorenzo, L. (1992) *My Complete Story of the Flute: the Instrument, the Performer, the Music*. Lubbock: Texas Tech University Press.

Randel, D.M. (2003). *The Harvard Dictionary of Music*, (4. Basım). Cambridge: Harvard University Press.

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

Sözer, V. (1996). *Müzik / Ansiklopedik Sözlük*. (4. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi

BÖLÜM VII

Okul Öncesi Programındaki Müzik Etkinliklerinin İçeriğine Yönelik Öğretmen Görüşleri

Muhsin SARIKAYA[7]
Kerem GÜRLER[8]

Giriş

Okul öncesi dönem, çocukların doğduğu günden başlayıp ilkokula başladığı güne kadar geçen süreyi kapsamaktadır. Bu dönemde alınan eğitim, çocukların bireysel farklılıklarını ve gelişimsel özelliklerini destekleme adına gerekli imkânları sunmaktadır (Poyraz & Dere, 2011). Bu eğitim kademesi çocukların; bedensel, zihinsel duygusal gelişimini destekler, onlara doğru alışkanlıklar kazandırır, çocukları bir sonraki eğitim kademesine hazır kılar, elverişsiz şartları olan bölgelerde ve ailelerde yaşayan çocuklara ihtiyaç duydukları imkânları sağlar ve çocukların Türkçe konuşma becerilerini geliştirmelerini sağlar. Bu amaçları gerçekleştirmek üzere okul öncesi eğitimde uygulanan etkinlik çeşitleri; matematik, drama, okuma yazmaya hazırlık, sanat, Türkçe,

[7] Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Erzurum/Türkiye, Orcid: 0000-0003-0595-8958 muhsinbey@atauni.edu.tr
[8] Müzik Öğretmeni, Erzurum Aziziye Gençlik Merkezi, keremgurler2525@gmail.com

oyun, fen, hareket, alan gezisi ve müzik etkinlikleridir. Müzik etkinlikleri çocukların tüm gelişim alanlarını ve müziksel gelişimini destekleyen çalışmalardır. Okul öncesi müzik etkinliklerinin içeriğinde sesleri dinleme ve ayırt etme, ritim çalışmaları, nefes açma çalışmaları, yaratıcı dans, müzikli dramatizasyon, çalgı çalma, şarkı söyleme gibi etkinlikler yer alır (MEB, 2024).

Okul öncesi müzik etkinliklerinde amaç, çocukların müziğe karşı olumlu bir tutum geliştirmelerini sağlamak, müziksel yeteneklerini ortaya çıkarmak ve geliştirmektir. Bu amaç doğrultusunda okul öncesi öğretmenleri yeteri kadar müzik kültürüne, teknik bilgilere sahip olmalı ve bildiklerini müzik etkinlikleri aracılığıyla çocuklara sunmalıdır. Okul öncesinde yapılan müzik etkinlikleri sayesinde çocuklar kendini ifade etme, bedenini uygun bir şekilde kullanma becerileri kazanır. Müzik etkinlikleri aynı zaman çocukların öğrenme gücünü artırır. (Yıldız, 2019).

Müziksel etkinlikler çocukların dil ve sosyal gelişimi açısından destekleyici nitelikte olmakla birlikte olumsuz duygularla baş ederek psikolojik yönden rahatlamalarına yardımcı olmaktadır (Kabataş, 2017; Eren, 2012). Çocukların özellikle okul öncesi dönemde müzikle tanışması ve müzik eğitimi alması oldukça önem arz etmektedir. Çünkü okul öncesi gibi erken bir dönemde müzikle tanışmaları ve müzik eğitimi almaları, çocukların müziksel yeteneklerinin ortaya çıkmasına ve bu yeteneklerinin gelişmesine imkân tanımaktadır (Dalgın & Acay Sözbir, 2019). Özellikle 3-6 yaş dönemi, çocukların müziksel yeteneklerinin ortaya çıkarılması açısından kritik bir dönemdir. Bu dönemde çocukların arkadaşlarını ve öğretmenini model alması ve onlarla duygusal yakınlık kurması müzik eğitimi açısından önemli bir avantaj oluşturmaktadır (Yıldız, 2017).

Okul öncesi öğretmenlerinin birçoğu müzik eğitimini şarkı söyleme çalışmalarından ibaret olarak değerlendirmektedir. Oysa bu dönemdeki müzik etkinlikleri sadece şarkı söyleme, dinleme çalışmalarından ibaret değildir. Sesleri ayırt etme, sesin geldiği yönü bulma, ritim çalışmaları, nefes açma çalışmaları, müzik eşliğinde

hareket ve yaratıcı dans çalışmaları, basit çalgıların da eşlik ettiği çalışmalardan oluşmalıdır (Koca, 2019).

Okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinlikleri konusundaki yeterlilikleri, lisans eğitimi sırasında aldıkları müzik eğitimine bağlıdır. Fakat ülkemizde okul öncesinde müzik eğitimi dersi yalnızca bir dönem olarak verilmektedir ve bu ders uygulama içermemekte sadece teorikte kalmaktadır (Fidan, Çiftçibaşı & Turan, 2020). Okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinlikleri planlama ve uygulama konusunda eksikleri bulunmaktadır. Bu sebeple çocuklara verimli müzik etkinlikleri sunmakta da yetersizdirler (Sözmezöz & Haseski Hakyol, 2016).

Bu araştırmada, okul öncesi programdaki müzik etkinliklerinin içeriğine yönelik öğretmen görüşleri alınarak okul öncesi müzik etkinliklerinin okul öncesi öğretmenleri tarafından uygulanma şekilleri ve öğretmenlerin ve okul öncesi eğitim programının bu konudaki yeterlilik durumlarının ortaya konulması amaçlanmıştır. Araştırma kapsamında aşağıda belirtilen sorulara cevap aranmıştır.

Okul öncesi eğitimde müzik programı açısından kazanım, gösterge ve kavramlara yönelik öğretmen görüşleri nelerdir?

Öğretmenlerin okul öncesi eğitim programına kazanım ekleme durumları nelerdir?

Okul öncesi eğitiminde ideal müzik eğitimine yönelik öğretmen görüşleri nelerdir?

Okul öncesi programında müzik etkinlikleri kapsamında yer verilen çalışmalara yönelik öğretmen görüşleri nelerdir?

Okul öncesi programında müzik etkinlikleriyle bütünleştirilen etkinliklere yönelik öğretmen görüşleri nelerdir?

Okul öncesi programında müzik öğretim yöntemlerini uygulama durumlarına yönelik öğretmen görüşleri nelerdir?

Müzik dersinin uygulanması açısından müzik merkezi ve materyalleri bakımından öğretmen görüşleri nelerdir?

Okul öncesinde ideal müzik eğitimi için uygun sınıf düzenine yönelik öğretmen görüşleri nelerdir?

Okul öncesi öğretmenlerinin müzik eğitimi konusundaki yeterliliğine yönelik görüşleri nelerdir?

Okul öncesi programında lisans döneminde verilen müzik eğitiminin yeterliliğine yönelik öğretmen görüşleri nelerdir?

Yöntem

Bu araştırmada okul öncesi programındaki müzik etkinliklerinin içeriğine ilişkin okul öncesi öğretmenlerinin görüşlerini ortaya koymak amacıyla nitel araştırma desenlerinden görüşme tekniği kullanılmıştır. Nitel araştırmalarda amaç araştırma kapsamında görüşleri alınan kişilerin bakış açısıyla bakabilmektir. Nitel araştırmalarda bütün görüşler önem arz etmektedir. Araştırmacı aldığı görüşler içerisinde doğru olanları ya da uygun olanları seçmeden, tüm görüşleri veri olarak değerlendirir (Tavşancıl Tarkun, 2000).

Araştırmanın katılımcılarını, 2023-2024 eğitim öğretim yılında Erzurum ilinin Aziziye ilçesinde Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı kurumlarda görev yapan 25 (24 kadın, 1 erkek) okul öncesi öğretmeni oluşturmaktadır. Araştırmada araştırmacı tarafından geliştirilen ve müzik eğitimi alanında 3 öğretim üyesi tarafından görüş alınarak düzenlenen 10 soruluk yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Okul öncesi öğretmenleriyle görüşme sonucu elde edilen veriler içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. Öğretmenlerden alınan cevaplar "Ö1, Ö2, Ö3 …" olarak kodlanmıştır.

Bulgular

Araştırmaya katılan öğretmenlerin okul öncesi eğitimde, müzik programı açısından kazanım, gösterge ve kavramlara yönelik görüşlerine ait dağılıma Tablo 1'de yer verilmiştir.

Tablo 1: Okul Öncesi Eğitim Programındaki Kazanım, Gösterge ve Kavramlara Yönelik Öğretmen Görüşleri

Görüşler	Frekans (*f*)
Çocukların gelişim düzeyine uygundur	7
Yetersizdir	8
İfade etme becerilerini destekler	3
Bütünsel gelişimi destekler	1
Uygulanabilir değildir	1
Eğlenerek öğretir	2
Ses kontrolünü sağlamaya yöneliktir	1
Ritim tutma becerilerini destekler	1

Tablo 1'de görüldüğü gibi müzik eğitimine ilişkin kazanım, gösterge ve kavramların çocukların gelişim düzeyine uygun olduğunu belirten 7 görüş, yetersiz olduğunu belirten 8 görüş bulunmaktadır. Çocukların ifade etme becerilerini desteklediğini belirten 3 görüş, eğlenerek öğrenmelerini desteklediğini belirten 2 görüş, ritim tutma becerilerini desteklediğini belirten 1 görüş, bütünsel gelişimi desteklediğini belirten 1 görüş, ses kontrolünü sağlamaya yönelik olduğunu belirten 1 görüş ve bu kazanım, gösterge ve kavramların uygulanabilir olmadığını belirten 1 görüş bulunmaktadır. Öğretmenler tarafından en fazla belirtilen görüş, mevcut kazanım, gösterge ve kavramların çocukların gelişim düzeyine uygun olduğudur. Daha sonra en fazla belirtilen görüş ise kazanım, gösterge ve kavramların yetersiz olmasıdır.

Öğretmenlerden bazıları aşağıda verildiği şekilde görüş belirtmiştir:

Ö5: Müzik eğitimine ilişkin mevcut kazanım, gösterge ve kavramlar çocukların gelişim düzeyine uygundur, bu nedenle rahatlıkla ele alınarak etkinlikler düzenlenebilir.

Ö13: Kazanım, gösterge ve kavramlar gayet yerinde ve yeterlidir.

Ö18: Müzik eğitimine yönelik kazanım, gösterge ve kavramlar genellikle ritim becerilerini desteklemeye yöneliktir. Müzik eğitimine yönelik farklı becerileri destekleyen kazanımlarında olması gerekirdi.

Araştırmaya katılan öğretmenlere yöneltilen "Okul öncesi eğitim programına yeni kazanım ekleyecek olsanız bu ne olurdu?" sorusuna verilen cevaplara Tablo 2'de yer verilmiştir.

Tablo 2: Öğretmenlerin Okul Öncesi Eğitim Programına Kazanım Ekleme Durumları

Kategoriler	Kodlar	Frekans (*f*)
Eklerdim	Ses eğitimi	4
	Enstrüman çalma	11
	Enstrüman tanıma	1
	Nota eğitimi	4
	Diyaframdan konuşma	1
	Şarkı oluşturma	1
	Müzik kulağını geliştirme	1
Eklemezdim	Kazanımların yeterliliği	4
	Zamanın kısıtlılığı	1

Tablo 2 incelendiğinde, okul öncesi öğretmenlerinin bazıları programa yeni kazanımlar eklemek isterken, bazıları eklemek istememiştir. Öğretmenlerin eklemek istedikleri kazanımlara yönelik belirttiği görüşler incelendiğinde ses eğitimine yönelik kazanım eklenmesi gerektiği görüşü 4 kez, enstrüman çalmaya yönelik kazanım eklenmesi gerektiği görüşü 11 kez, enstrümanları

tanımaya yönelik kazanım eklenmesi gerektiği görüşü 1 kez, nota eğitimine yönelik kazanım eklenmesi gerektiği görüşü 4 kez, diyaframdan konuşma becerilerine yönelik kazanım eklenmesi gerektiği görüşü 1 kez, şarkı oluşturma çalışmalarına yönelik kazanım eklenmesi gerektiği görüşü 1 kez, müzik kulağını geliştirmeye yönelik kazanım eklenmesi gerektiği görüşü 1 kez belirtilmiştir. Yeni kazanım eklemeyi gerek görmeyen 5 öğretmenin 4'ü müzik eğitimine ilişkin mevcut kazanımların yeterli olduğundan bahsederken, öğretmenlerden 1'i zamanın kısıtlı olmasına yönelik görüş belirtmiştir. Okul öncesi öğretmenleri tarafından programa en fazla eklenmek istenen yeni kazanım enstrüman çalma becerilerine yönelik olmuştur. Enstrüman çalma kazanımından sonra öğretmenlerin en fazla eklemek istediği diğer kazanımlar ses eğitimi ve nota eğitimine yöneliktir.

Öğretmenlerden bazıları aşağıdaki şekilde görüş belirtmiştir:

Ö6: Biz öğretmenler bazen yılsonu geldiğinde bazı kazanımları hiç ele almadan eğitim öğretim yılını bitirmiş oluyoruz. Çünkü okul öncesi eğitim kademesinde beklenmedik durumlar daha sık yaşandığı için etkinlik planlarımızı duruma uygun şekilde değiştirmek zorunda kalıyoruz. Daha fazla kazanım gösterge olması bir anlam ifade etmez çünkü zaman kısıtlı.

Ö10: Çocukların yaratıcılığını da desteklemek adına dinlediği ritme uygun kendi şarkısını oluşturmaya yönelik bir kazanım eklemek isterdim.

Ö13: Müzik eğitimine yönelik kazanım, gösterge ve kavramlar uzmanlar tarafından detaylı araştırmalarla belirlenmiştir. Çocukların kazanmasını istedikleri farklı kazanımlar olsaydı Talim ve Terbiye Kurulu güncellenen okul öncesi eğitim programına mutlaka eklerdi. Bu sebeple mevcut kazanımların yeterli olduğunu düşünüyorum.

Araştırmaya katılan öğretmenlere yöneltilen "Okul öncesinde ideal müzik eğitimine yönelik görüşleriniz nelerdir?" sorusundan alınan cevaplara Tablo 3'te yer verilmiştir.

Tablo 3: Okul Öncesinde İdeal Müzik Eğitimine Yönelik Öğretmen Görüşleri

Görüşler	Frekans (*f*)
Müzik öğretmenleri tarafından verilmelidir.	10
Enstrüman çalma eğitimi verilmelidir.	6
Sınıfta yeterince materyal olmalıdır.	3
Enstrümanları tanımaya yönelik olmalıdır.	2
Dinleme becerilerini geliştirmeye yönelik olmalıdır.	2
Çocukların müzik kulağını geliştirmeye yönelik olmalıdır.	2
Çocukların ilgi ve isteklerine yönelik olmalıdır.	1
Çocukların hazır bulunuşluğuna uygun olmalıdır.	1
Piyano eğitimi verilmelidir.	1
Müzik eğitimi oyunlaştırılmalıdır.	1
Müzik öğretim yöntemleri uygulanmalıdır.	1
Çocukların yeteneklerini ortaya çıkarmaya yönelik olmalıdır.	1
Okul öncesi öğretmenleri müzik eğitimi konusunda donanımlı olmalıdır.	1
Müzik etkinlikleri eğlenceli olmalıdır.	1

Okul öncesi öğretmenlerinin ideal müzik eğitimine ilişkin görüşleri incelendiğinde müzik eğitiminin müzik öğretmenleri tarafından verilmesi gerektiğine ilişkin 10 görüş, enstrüman çalma eğitimi olması gerektiğine yönelik 6 görüş, sınıfta yeterince materyal olması gerektiğine yönelik 3 görüş, enstrümanları tanıtmaya yönelik bir müzik eğitimi olması gerektiğine ilişkin 2 görüş, dinleme

becerilerini geliştirmeye yönelik olması gerektiğine ilişkin 2 görüş, çocukların müzik kulağını geliştirmeye yönelik olmasına ilişkin 2 görüş, çocukların ilgi ve isteklerine yönelik olmasına ilişkin 1 görüş, çocukların hazır bulunuşluğuna uygun olması gerektiğine ilişkin 1 görüş, piyano eğitimi verilmesi gerektiğine ilişkin 1 görüş, müzik eğitiminin oyunlaştırılması gerektiğine ilişkin 1 görüş, müzik öğretim yöntemlerinin kullanılması gerektiğine ilişkin 1 görüş, çocukların yeteneklerini ortaya çıkarmaya yönelik olması gerektiğine ilişkin 1 görüş, okul öncesi öğretmenlerinin müzik eğitimi konusunda donanımlı olması gerektiğine ilişkin 1 görüş, müzik etkinliklerinin eğlenceli olması gerektiğine ilişkin 1 görüş belirtilmiştir. Öğretmenlerin en fazla belirttiği görüş, müzik eğitiminin müzik öğretmenleri tarafından verilmesi gerektiğine yöneliktir.

Öğretmenlerden bazılarının görüşleri aşağıdaki şekildedir:

Ö1: Okul öncesi öğretmenlerinin müzik eğitimi konusunda yeterli olduklarını düşünmüyorum. Bu sebeple okul öncesinde müzik eğitimi müzik öğretmenleri tarafından verilmelidir.

Ö2: Okul öncesi dönem birçok beceri açısından olduğu gibi müzik eğitimi açısından da kritik bir dönemdir. Bu nedenle okul öncesinde ideal bir müzik eğitimi çocukların müzik kulağını geliştirmeye ve yeteneklerini ortaya çıkarmaya yönelik olmalıdır.

Ö19: İdeal müzik eğitimi için çocukların müzik aletlerini tanıması ve vurmalı, üflemeli vb. şekilde bu müzik aletlerini sınıflandırabilmesi gerekir.

Araştırmaya katılan öğretmenlere yöneltilen “Okul öncesi programında müzik etkinlikleri kapsamında yer verdiğiniz çalışmalar nelerdir?” sorusundan alınan cevaplara Tablo 4’te yer verilmiştir.

Tablo 4: Müzik Etkinlikleri Kapsamında Okul Öncesi Öğretmenlerinin Yer Verdiği Çalışmalar

Görüşler	Frekans (*f*)
Ritim çalışmaları	21
Şarkı söyleme çalışmaları	13
Müzik eşliğinde dans çalışmaları	11
Ront çalışmaları	5
Enstrüman tanıma çalışmaları	5
Müzikli dramatizasyon çalışmaları	3
Müzikli öykü çalışmaları	2
Koro çalışmaları	2
Şarkılı oyunlar	1
Kendi şarkılarını üretme çalışmaları	1
Sesleri dinleme ve ayırt etme çalışmaları	5

Tablo 4 incelendiğinde okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinlikleri kapsamında çeşitli çalışmalara yer verdiği görülmektedir. 21 öğretmen ritim çalışmaları, 13 öğretmen şarkı söyleme çalışmaları, 11 öğretmen müzik eşliğinde dans çalışmaları, 5 öğretmen sesleri dinleme ve ayırt etme çalışmaları, 5 öğretmen ront çalışmaları, 5 öğretmen enstrüman tanıma çalışmaları, 3 öğretmen müzikli dramatizasyon çalışmaları, 2 öğretmen müzikli öykü çalışmaları, 2 öğretmen koro çalışmaları, 1 öğretmen şarkılı oyun çalışmaları ve 1 öğretmen kendi şarkılarını üretme çalışmaları yaptırdığını belirtmiştir. Tablo incelendiğinde, okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinlikleri kapsamında en fazla yer verdiği çalışmaların ritim çalışmaları olduğu görülmektedir. Şarkı söyleme

ve müzik eşliğinde dans çalışmaları da öğretmenler tarafından sıklıkla tercih edilmektedir.

Öğretmenlerden bazılarının görüşleri aşağıdaki şekildedir.

Ö12: Müzik eğitiminin temeli olan sesleri dinleme ve ayırt etme çalışmalarına, çocukların çok sevdiği ritim çalışmalarına, şarkı söyleme çalışmalarına ve müzik eşliğinde dans çalışmalarına yer vermekteyim.

Ö24: Ritim çalışmalarını sık tercih ederim. Ayrıca her hafta bir enstrümanla tanışma etkinliklerimiz oluyor.

Araştırmaya katılan öğretmenlere yöneltilen "Okul öncesi programında müzik etkinlikleriyle bütünleştirdiğiniz etkinlikler nelerdir?" sorusundan alınan cevaplara Tablo 5'te yer verilmiştir.

Tablo 5: Okul Öncesi Öğretmenlerinin Müzik Etkinlikleriyle Bütünleştirdiği Etkinlikler

Görüşler	Frekans (*f*)
Drama	14
Oyun	14
Türkçe	12
Sanat	9
Matematik	6
Hareket	4
Fen Bilgisi	2
Erken Okuryazarlık	2

Okul öncesi öğretmenlerine, müzik etkinliklerini hangi etkinliklerle bütünleştirerek uyguladığını sorunca, öğretmenlerden 14'ü müzik etkinliklerini drama etkinlikleriyle bütünleştirdiğini,

14'ü oyun etkinlikleriyle bütünleştirdiğini, 12'si Türkçe etkinlikleriyle bütünleştirdiğini, 9'u sanat etkinlikleriyle bütünleştirdiğini, 6'sı matematik etkinlikleriyle bütünleştirdiğini, 4'ü hareket etkinlikleriyle bütünleştirdiğini, 2'si fen etkinlikleriyle bütünleştirdiğini ve 2'si ise erken okuryazarlık etkinlikleriyle bütünleştirdiklerini belirtmiştir. Tablo incelendiğinde, öğretmenlerin müzik etkinliklerini en çok drama ve oyun etkinlikleriyle bütünleştirerek uyguladıkları görülmektedir. Öğretmenler tarafından en çok tercih edilen bir diğer etkinlik ise Türkçe etkinliğidir. Öğretmenlerin müzik etkinliklerini bütünleştirmeyi en az tercih ettikleri etkinliklerin ise fen etkinlikleri ve erken okuryazarlık etkinlikleri olduğu görülmüştür.

Öğretmenlerden bazılarının görüşleri aşağıdaki şekildedir:

Ö4: Çocuklara matematiksel becerilerin müzik yoluyla öğretilmesini etkili bulduğum için matematik etkinlikleriyle bütünleştiriyorum. Zaman zaman da Türkçe ve drama etkinlikleriyle bütünleştiriyorum.

Ö17: Müzik etkinliklerini sanat etkinliklerinde geçiş olarak kullanıyorum. Drama etkinlikleri içerisinde de müziğe yer veriyorum.

Araştırmaya katılan öğretmenlere yöneltilen "Okul öncesi programında müzik öğretim yöntemlerini uygulama durumlarına yönelik görüşleriniz nelerdir?" sorusundan alınan cevaplara Tablo 6'da yer verilmiştir.

Tablo 6: Okul Öncesi Öğretmenlerinin Müzik Öğretim Yöntemlerini Uygulama Durumlarına Yönelik Görüşleri

Kategori	Kodlar	Frekans (*f*)
Uygulamıyorum	Bilgi eksikliği	14
	Materyal eksikliği	4
	Hazırlık gerekliliği	1
Uyguluyorum (Orff)	Yaratıcı dans çalışmaları	5
	Ritim çalışmaları	4
	Müzik eşliğinde rol oynama	1
	Taklide dayalı beden hareketleri	1

Tablo 6'da görüldüğü gibi, okul öncesi öğretmenlerinin çoğu müzik öğretim yöntemlerini uygulamadıklarına yönelik görüş belirtmiştir. Uygulamama sebepleri sorulduğunda; müzik öğretim yöntemlerine ilişkin yeterince bilgi sahibi olmadıklarına ilişkin 14 görüş, materyal eksikliklerinden dolayı uygulamadıklarına ilişkin 4 görüş, yoğun hazırlık gerektirdiğinden ötürü uygulayamadıklarına ilişkin 1 görüş belirtmişlerdir. Müzik öğretim yöntemlerini uygulayan öğretmenlerin ise tamamı orff yöntemini uyguladıklarını belirtmişlerdir. Orff yöntemini yaratıcı dans etkinlikleri şeklinde uyguladıklarına ilişkin 5 görüş, ritim çalışmaları şeklinde uyguladıklarına ilişkin 4 görüş, müzik eğitiminde rol oynama çalışmaları şeklinde uyguladıklarına ilişkin 1 görüş, taklide dayalı beden hareketleri şeklinde uyguladıklarına ilişkin 1 görüş belirtmişlerdir. Öğretmenlerin çoğunun müzik öğretim yöntemleri uygulamadıkları görülmektedir. Öğretmenlerin müzik öğretim yöntemlerini uygulamama sebebinin daha çok bilgi eksikliğinden ötürü olduğu görülmektedir. Müzik öğretim yöntemlerini uygulayan öğretmenlerin tamamı orff yöntemini uygulamaktadır. Öğretmenler, orff yöntemini daha çok yaratıcı dans etkinlikleri ve ritim çalışmaları şeklinde uygulamaktadır.

Öğretmenlerden bazılarının görüşleri aşağıdaki şekildedir:

Ö15: Müzik öğretim yöntemlerinden orff yöntemini uyguluyorum. Çocuğun kendi vücudunu kullanarak tekrarlara ve teklide dayalı beden hareketleri yaptırmaya yönelik çalışmalar şeklinde bu yöntemi kullanıyorum. Diğer müzik öğretim yöntemlerinin nasıl uygulanacağına ilişkin yeterince bilgi sahibi olmadığımdan uygulayamıyorum.

Ö22: Uygulayamıyorum. Mesela orff yöntemini uygulayabilmek için çocuk sayısı kadar ritim aletine ihtiyaç duyuyorum. Ancak sınıfta bulunan ritim aletleri sadece birkaç tane.

Araştırmaya katılan öğretmenlere yöneltilen "Sınıfınızdaki müzik merkezi ve materyallerine yönelik görüşleriniz nelerdir? sorusundan alınan cevaplara Tablo 7'de yer verilmiştir.

Tablo 7: Sınıftaki Müzik Merkezine Yönelik Öğretmen Görüşleri

Görüşler	Kodlar	Frekans (*f*)
Merkez yok	Sınıfın küçüklüğü	1
	Materyal eksikliği	1
Merkez var	Davul	21
	Zil	16
	Marakas	15
	Tef	14
	Ritim Çubukları	9
	Ksilofon	9
	Üçgen Zil	5
	Flüt	5
	Gitar	3
	Piyano	2
	Bağlama	1

Tablo 7'de görüldüğü gibi, görüşme yapılan öğretmenlerden 2'si sınıfında müzik merkezi olmadığını belirtmiştir. Sınıfın küçük olmasından ötürü müzik merkezi olmadığına ilişkin 1 görüş, materyal eksikliğinden ötürü müzik merkezi olmadığına ilişkin 1 görüş belirtilmiştir. Tabloya bakıldığında sınıfların büyük çoğunluğunda müzik merkezi olduğu görülmektedir. Öğretmenlerin belirttiği görüşler doğrultusunda müzik merkezinde en fazla davulun bulunduğu görülmektedir. Zil, marakas ve tef de müzik merkezinde en çok bulunan diğer materyallerdendir. Öğretmenlerde yalnızca biri müzik merkezinde bağlama bulunduğuna ilişkin görüş belirtmiştir.

Öğretmenlerden bazılarının görüşleri aşağıdaki şekildedir:

Ö8: Hayır yok. Çünkü müzik merkezi oluşturacak kadar materyale sahip değiliz.

Ö18: Sınıfımızda bir müzik merkezi yok. Çünkü sınıfımız çok küçük. Oluşturduğumuz merkezler sınıfın kullanım alanını daralttığından merkezleri kaldırdık.

Ö20: Sınıfımızda bir müzik merkezi var. Müzik merkezinde ksilofon, davul, zil, tef, üçgen zil, ritim çubukları bulunmakta. Zaman zaman merkezdeki materyalleri güncelliyoruz.

Araştırmaya katılan öğretmenlere yöneltilen "Okul öncesinde ideal müzik eğitimi için uygun sınıf düzenine yönelik görüşleriniz nelerdir?" sorusundan alınan cevaplara Tablo 8'de yer verilmiştir.

Tablo 8: Okul Öncesinde İdeal Müzik Eğitimi İçin Uygun Sınıf Düzenine Yönelik Öğretmen Görüşleri

Görüşler	Frekans (*f*)
Yeterince enstrüman olmalı	14
Ayrı müzik sınıfı olmalı	13
Müzik merkezi için büyük bir alan ayrılmalı	3
Müzik merkezinde ses yalıtımı olmalı	2
Müzik merkezi dikkat çekici olmalı	2
Sınıfta ses sistemi olmalı	1

Tablo 8 incelendiğinde, ideal müzik eğitimi için sınıfta yeterince enstrüman olması gerektiği görüşü öğretmenler tarafından en fazla belirtilen görüş olduğu görülmektedir. Ayrı bir müzik sınıfı olması gerektiğine ilişkin görüş ise öğretmenler tarafından en fazla belirtilen bir diğer görüştür. Öğretmenlerden yalnızca biri, sınıfta ses sistemi olması gerektiğine ilişkin görüş belirtmiştir.

Öğretmenlerden bazılarının görüşleri aşağıdaki şekildedir:

Ö1: Okul öncesinde eğitim sınıfları birçok merkezi bünyesinde barındırma konusunda yetersiz kalmaktadır. Çünkü bazı merkezler birçok materyal bulundurması gerekir. Müzik merkezi de bunlardan biridir. Bu sebeple müzik için ayrı bir sınıf açmak ve bu sınıfı materyallerle zenginleştirmek gerekir.

Ö4: Müzik merkezi gürültülü bir merkez olduğu için diğer merkezleri etkilememesi ve çocukların müzik merkezinde vakit geçirirken diğer merkezlerden etkilenmemesi için müzik merkezinde ses yalıtımı olmalıdır.

Ö23: Müzik merkezi, çocukları müzik merkezine çeken, gösterişli bir merkez olmalıdır. Bu sebeple dikkat çekici ve birçok materyalle donatılmış olmalıdır.

Araştırmaya katılan öğretmenlere yöneltilen "Okul öncesi programında müzik eğitimi konusundaki yeterliliğinize yönelik görüşleriniz nelerdir?" sorusundan alınan cevaplara Tablo 9'da yer verilmiştir.

Tablo 9: Okul Öncesi Öğretmenlerinin Müzik Eğitimi Konusundaki Yeterliliğine İlişkin Görüşleri

Kategoriler	Kodlar	Frekans (*f*)
Yetersiz	Lisans eğitiminin yetersizliği	15
	Öğretmenlerin enstrüman çalamaması	6
	Hizmet içi eğitim eksikliği	3
Yeterli	Lisans eğitiminin yeterliliği	1

Tablo 9 incelendiğinde, okul öncesi öğretmenlerinin müzik eğitimine ilişkin yeterliliği hakkında öğretmenlerin sadece 1'inin yeterli olduklarına ilişkin görüş belirttiği görülmüştür. Diğer öğretmenlerin hepsi, okul öncesi öğretmenlerini müzik eğitimi konusunda yetersiz görmektedir. Bu yetersizliğin sebeplerine ilişkin 15 öğretmen lisans eğitiminin yetersiz olmasından, 6'sı okul öncesi öğretmenlerinin herhangi bir enstrüman çalamamasından, 3'ü ise öğretmenlere müzik eğitimine ilişkin hizmet içi eğitim verilmemesinden bahsetmiştir.

Öğretmenlerden bazılarının görüşleri aşağıdaki şekildedir:

Ö2: Okul öncesi öğretmenleri bu konuda yetersiz görüyorum. Öğretmenlerin en azından bir enstrüman çalabilmesi ve özellikle şarkı söyleme etkinliklerinde enstrümanıyla çocuklara eşlik etmesi gerekir. Böylece çocuklarda farkındalık oluşturacaktır.

Ö9: Yeterli olmadıklarını düşünüyorum. Çünkü göreve başladıktan sonra müzik eğitimine ilişkin herhangi bir hizmet içi eğitim almadık. Öğretmenler hizmet içi eğitimlerle desteklenmelidir.

Ö13: Öğretmenlerin müzik eğitimi konusunda yeterli olduğunu düşünüyorum. Çünkü öğretmenlerin lisans döneminde aldıkları ders yeterlidir.

Araştırmaya katılan öğretmenlere yöneltilen "Okul öncesi programında lisans döneminde verilen müzik eğitiminin yeterliliğine yönelik görüşleriniz nelerdir?" sorusundan alınan cevaplara Tablo 10'da yer verilmiştir.

Tablo 10: Okul Öncesi Öğretmenlerine Lisans Döneminde Verilen Müzik Eğitiminin Yeterliliğine Yönelik Öğretmen Görüşleri

Kodlar	Frekans (*f*)
Enstrüman eğitimi verilmemesi	8
Derslerin teorik olması	10
Nota eğitimi verilmemesi	3
Ses eğitimi verilmemesi	3
Dans dersi olmaması	1
Uygulamaya yönelik olmaması	2

Tablo 10 incelendiğinde, okul öncesi öğretmenlerinin müzik eğitimine ilişkin aldıkları lisans eğitiminin yeterli olmadığı görülmektedir. Öğretmenler bu yetersizliğin sebepleri olarak lisans eğitimi sırasında enstrüman eğitimi verilmemesini, derslerin teorik olmasını, nota eğitimine yer verilmemesini, ses eğitiminin verilmemesini ve dans derslerinin olmamasını belirtmişlerdir. Bunun yanında görüşlerden 2'si derslerin uygulamaya dönük olmadığı 1'i ise müzik derslerinin ayrıntılı olarak verilmediği yönündedir. Öğretmenlerden gelen en fazla görüş okul öncesi öğretmenlerinin lisans eğitimi sırasında aldıkları müzik eğitimi derslerinin sadece teorik olarak verildiği yönündedir. Büyük oranda belirtilen diğer görüşlerden birisi de lisans eğitimi sırasında okul öncesi öğretmenlerine enstrüman eğitiminin verilmesi gerektiğidir.

Sonuç ve Tartışma

Araştırma kapsamında öğretmenlerin çoğunluğu, okul öncesi eğitim programındaki müzik eğitimine ilişkin kazanımları yetersiz bulduğunu belirtmiştir. Öğretmenlerden gelen en fazla cevaplardan bir diğeri ise mevcut kazanımların çocukların gelişim düzeyin uygun olduğuna yöneliktir. Öğretmenler tarafından okul öncesi eğitim programına en fazla eklenmek istenen kazanım, enstrüman çalma eğitimine yöneliktir. Nota eğitimi ve ses eğitimine yönelik kazanım eklenmesi gerektiğine ilişkin görüşler de fazladır.

Öğretmenlere, okul öncesinde ideal müzik eğitiminin nasıl olması gerektiğine yönelik yöneltilen soruda, öğretmenlerden en fazla gelen cevap okul öncesinde müzik eğitiminin müzik öğretmeni tarafından verilmesi gerektiğidir. Benzer olarak Şen (2016), okul öncesinde müzik eğitimine ilişkin lisans öğrencilerinin görüşlerine yer verdiği çalışmasında, okul öncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmenleri olmasının gerekliliğini ortaya koymuştur (Şen, 2016).

Öğretmenlere müzik etkinlikleri kapsamında yer verdiği çalışmalar sorulduğunda, okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinlikleri kapsamında en fazla yer verdiği çalışmaların ritim çalışmaları olduğu görülmüştür. Şarkı söyleme ve dans çalışmaları da öğretmenler tarafından en fazla tercih edilen diğer çalışmalardır. Dalgar ve Kaytez (2022), öğretmen adaylarının okul öncesi müzik etkinliklerine ilişkin görüşlerini inceledikleri çalışmalarında, öğretmen adaylarının müzik etkinlikleri kapsamında çoğunlukla ritim, şarkı söyleme ve tekerleme çalışmalarına değindiğini belirtmişlerdir. Aynı şekilde, Acay Sözbir ve Çamlıbel Çakmak (2016), yapmış oldukları çalışmalarında okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinlikleri kapsamında en fazla yaptığı çalışmaların ritim çalışmaları olduğunu, ikinci olarak da şarkı söyleme çalışmaları olduğunu saptamıştır.

Okul öncesi öğretmenlerinin, müzik etkinliklerini en fazla oyun ve drama etkinlikleriyle bütünleştirdikleri sonucuna varılmıştır. Türkçe ve sanat etkinlikleri de öğretmenlerin müzik etkinlikleriyle en fazla bütünleştirdiği etkinlikler arasındadır. Dalgar

ve Kaytez (2022), öğretmenlerin okul öncesi müzik etkinliklerine ilişkin görüşlerini incelediği çalışmasında, okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinliklerini oyun ve hareket etkinlikleriyle bütünleştirerek uyguladığı sonucuna varmıştır.

Okul öncesi öğretmenlerinin müzik öğretim yöntemlerini kullanma durumlarına yönelik görüşleri incelendiğinde, öğretmenlerin çoğunun müzik öğretim yöntemlerini kullanmadıkları görülmüştür. Öğretmenlerin, müzik öğretim yöntemlerini uygulamamasının sebepleri incelendiğinde, en fazla belirtilen sebebin öğretmenlerin müzik öğretim yöntemlerine ilişkin yeterince bilgi sahibi olmamalarıdır. Müzik öğretim yöntemlerini uygulayan öğretmenlerin de sadece Orff-Schulwerk yöntemini uyguladıkları saptanmıştır. Akpınar (2021), okul öncesi öğretmenlerinin müzik eğitimi öz yeterlilik inançlarını incelediği çalışmasında, okul öncesi öğretmenlerinin çoğunun müzik öğretim yöntemlerinden Orff-Schulwerk yöntemini bildiklerini ve kullandıklarını saptamıştır.

Öğretmenlerin müzik merkezi ve materyallerine yönelik görüşleri doğrultusunda öğretmenlerin çoğunun sınıfında müzik merkezi olduğu ve müzik merkezinde en fazla bulunan materyalin davul olduğu görülmüştür. Zil, marakas ve tef de müzik merkezinde en fazla bulunan diğer materyallerdendir. Dalgar ve Kaytez (2022), okul öncesi öğretmen adaylarının görüşlerini aldığı çalışmasında, öğretmenlerin müzik merkezinde bulunmasını en fazla gerekli gördüğü materyallerin davul, trampet, zil, tef, ritim çubukları olduğu sonucuna varmıştır.

Okul öncesi öğretmenlerine, ideal müzik eğitimi için uygun sınıf düzeninin nasıl olması gerektiğine ilişkin görüşleri sorulduğunda, öğretmenlerin çoğu, sınıfta yeterince materyal olmasına ilişkin görüş belirtmiştir. Öğretmenler tarafından en fazla belirtilen görüşlerden biri de ayrı bir müzik sınıfı olması gerektiğidir. Bolat (2017), okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinliklerine ilişkin görüşlerini aldığı çalışması kapsamında, öğretmenlere okul öncesinde müzik eğitiminin nasıl verilmesi gerektirdiği sorulduğunda, öğretmenlerden en fazla gelen yanıt, materyaller eşliğinde verilmesi gerektiğine yönelik olmuştur.

Öğretmenlere, okul öncesi öğretmenlerinin müzik eğitimi konusundaki yeterliliği sorulduğunda, öğretmenlerin çoğu yetersiz olduklarına ilişkin görüş belirtmişler ve bu yetersizliğin sebebini lisans eğitiminde aldıkları derslerle ilişkilendirmişlerdir. Özkut ve Kaya (2012), okul öncesi öğretmenlerinin lisans döneminde aldıkları müzik eğitiminin mesleki yaşantılarına olan etkilerini incelediği çalışmasında, okul öncesi öğretmenlerinin lisans döneminde aldıkları müzik eğitimini kısmen yeterli buldukları sonucuna varmıştır.

Son olarak öğretmenlerin çoğu, okul öncesi lisans eğitiminde verilen müzik eğitiminin yetersiz olduğuna ilişkin görüş belirtmiş ve bu yetersizliğin sebebi olarak da en fazla belirttikleri görüş, lisans eğitiminde verilen müzik eğitim derslerinin teorikte kalması, uygulamaya dönük olmaması olmuştur. Ehrlin ve Tivenius (2018), çalışmalarında okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinliklerine çok az yer verdikleri sonucuna varmışlardır. Bu doğrultuda, okul öncesi öğretmenlerine lisans eğitiminde verilen müzik eğitiminin uygulama ağırlıklı olması gerektiğini belirtmişlerdir. Fidan, Çiftçibaşı ve Turan (2020), müzik öğretmeni adaylarının okul öncesi müzik eğitimi yeterliliklerine ilişkin görüşlerini inceledikleri çalışmalarında, lisans eğitimindeki müzik derslerinin içerik bakımından detaylandırılması gerektiğini vurgulamışlardır.

Kaynaklar

Acay Sözbir, S. & Çamlıbel Çakmak, Ö. (2016). Okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinlikleri hakkındaki görüşleri. *The Journal of Social Sciences, 3* (6), 367-378. https://doi.org/10.16990/SOBIDER.179

Akpınar, E. (2021). *Okul öncesi öğretmenlerinin müzik eğitimi öz-yeterlilik inançlarının incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

Bolat, E. Y. (2017). Okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinlikleri konusundaki görüşlerinin belirlenmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6* (35), 2073-2096.

Dalgar, G. & Kaytez, N. (2022). Okul öncesi öğretmen adaylarının müzik etkinliklerine ilişkin görüşlerinin incelenmesi. *Scientific Educational Studies, 6* (2), 259-277. https://doi.org/10.31798/ses.1177501

Dalgın, M. & Acay Sözbir, S. (2019). Okul öncesi dönem müzik etkinliklerinde uygulanan yöntem, teknik ve yaklaşımlar. *Fine Arts, 14* (1), 39-59.

Ehrlin, A. & Tivenius, O. (2018). Music in preschool class: A quantitative study of factors that determine the extent of music in daily work in Swedish preschool classes. *International Journal of Music Education, 36* (1), 17-33.

Eren, B. (2012). Müzik eğitiminde kaynaştırma uygulamaları ve Orff-Schulwerk. *Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 2* (2), 14-25.

Fidan, S. G. Çiftçibaşı, M. C. & Turan, Z. (2020). Müzik öğretmeni adaylarının okul öncesi müzik eğitimi yeterliklerine ilişkin görüşleri. *Eurasian Journal of Music and Dance,* (16), 354-374. https://doi.org/10.31722/ejmd.757303

Kabataş, M. (2017). Okul öncesi dönemde müzik eğitiminin önemi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 3* (6), 1-16. https://doi.org/10.5578/amrj.57441

Koca, Ş. (2019). Çocukların gözüyle müzik ve müzik etkinlikleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 12* (66), 845-852.

Milli Eğitim Bakanlığı (2024). *Okul öncesi eğitim programı 2024*. (13.01.2024 tarihinde https://tegm.meb.gov.tr/dosya/okuloncesi/guncellenenokuloncesiegitimprogrami.pdf adresinden ulaşılmıştır).

Özkut, B. & Kaya, Ö. (2012). İlköğretim okullarında görev yapan okul öncesi öğretmenlerinin lisans döneminde aldıkları müzik eğitiminin mesleki yaşantılarına olan etkilerinin incelenmesi. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education, 1* (1), (2012): 167-179.

Poyraz, H. & Dere, H. (2011). *Okul öncesi eğitiminin ilke ve yöntemleri*. (4. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.

Sönmezöz, F. & Haseski Hakyol, F. L. (2016). Okul öncesi eğitim kurumlarındaki müzik eğitiminin okul öncesi öğretmenlerinin görüşlerine dayalı olarak değerlendirilmesi. *Eğitimde Kuram ve Uygulama, 12* (3), 726-740.

Şen, Ü. S. (2016). Okul Öncesi Müzik Eğitiminde Öğretmen Faktörü. *İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi, 6* (14), 1-17.

Tavşancıl Tarkun, E. (2000). Nitel araştırmalar. *Öneri Dergisi, 3* (14), 29-34. https://doi.org/10.14783/maruoneri.734111

Yıldız, G. (2011). *Okul öncesi dönemde müzik eğitimi*. (1. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.

Yıldız, G. (2017). Okul öncesi öğretmen adaylarına yönelik müzik eğitimi öz-yeterlik ölçeğinin geliştirilmesi. *Mehmet Akif Ersoy University Journal of Social Sciences Institute, 9* (19), 396-407. https://doi.org/10.20875/makusobed.298242

BÖLÜM VIII

Oyunculuk Ses Eğitimi Derslerinde Ses Fizyolojisi, Ses Anatomisi ve Ses Hijyeni

Ayhan HELVACI[1]

GİRİŞ

Oyunculukta ses eğitimi dersinin, bir oyuncunun performansını etkileyen en önemli ve kritik derslerden birisi olduğu söylenebilir. Ses, yalnızca diyalogları aktarmak için değil aynı zamanda karakterin duygusal durumunu, kişiliğini ve aktarmak istediklerini de yansıtmak için kullanılmaktadır. Bu nedenle, bir oyuncunun sesini doğru ve etkili bir biçimde kullanıyor olması, rolün inandırıcılığı ve izleyici üzerindeki etkisi bakımından son derece önemlidir.

Ses Eğitimi, yoluyla oyuncular;

- diyafram kullanımı ve nefes kontrolü
- seslerini güçlendirme,
- rezonans bölgelerini etkin bir biçimde kullanabilme,

[1] Prof. Dr., Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Bursa/Türkiye, Orcid: 0000-0003-3305-2678, ahelvaci@uludag.edu.tr

- doğru tonlama yapabilme,
- diksiyon ve artikülasyonu geliştirme,
- çeşitli duygusal durumları ifade edebilme,
- doğru şarkı söyleyebilme

vb. becerileri kazanabilirler. Bu becerileri kazanmak, bir oyuncunun sahne üzerinde uzun süre sorun yaşamadan, yorulmadan konuşup gerektiğinde şarkı söyleyebilmesine yardımcı olacaktır. Ayrıca sesini doğru ve etkili kullanmayı başarabilen bir oyuncu, izleyicinin dikkatini çekmeyi ve karakterinin derinliklerini daha etkili bir şekilde aktarmayı başaracaktır.

Oyunculuk ses eğitimi dersleri, sahne performansında rolün duygusal ve fiziksel gerçekliğini aktarabilmek için sesin etkin kullanımını sağlamayı amaçlamaktadır. Bu derslerde ses fizyolojisi, ses anatomisi ve ses hijyeni gibi konular, oyuncuların seslerini daha iyi anlamalarına ve korumalarına yardımcı olacağı kaçınılmazdır.

Ses fizyolojisi sesin oluşumunda rol oynayan organ ve dokuların işleyişini inceler. Oyuncular, ses tellerinin ve yolunun nasıl çalıştığını öğrenerek, seslerini daha etkili ve kontrollü kullanmayı başarabilirler. Ses anatomisi ise sesin oluşumuna katılan organların birbiriyle olan ilişkilerini kapsamaktadır. Bu bilgilerin, oyuncuların sesleriyle ilgili gerek günlük yaşantılarında gerekse sahne performanslarında oluşabilecek problemlere karşı önlemler almalarına yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Ses hijyeni ise, sesin sağlıklı bir şekilde korunması için alınması gereken önlemleri içermektedir. Oyuncular, doğru nefes teknikleri, yeterli hidrasyon ve ses tellerini zorlayıcı davranışlardan kaçınma gibi konularda bilinçlenerek, ses sağlıklarını uzun meslek yaşantıları boyunca koruyabilirler. Bu bilgiler, oyuncuların sahnede daha uzun soluklu ve sağlıklı performanslar sergilemelerine katkı sağlayacaktır. Bu araştırmada, yukarıda sözü edilen konular ayrıntılarıyla incelenmiştir. Ayrıca konu üzerine araştırma yapmak,

bilgi edinmek isteyen kişilere yol gösterici olması da makalenin başlıca amaçlarındandır.

Ses Nedir? İnsanda Ses Nasıl Oluşur?

Ses, kulağın işitebildiği titreşim sınırları içerisinde, havada oluşan basınç değişimleri olarak tanımlanmaktadır. Batı dillerinde ses, akustik, elektro, insan, çalgı vb. sözcüklerle ifade edilmektedir. Fakat Türkçede ses, bu alanların tamamını içine alacak şekilde geniş bir anlamda kullanılmaktadır (Say, 1992).

Ses eğitiminin temeli olarak insan sesinin nasıl oluştuğunu bilmek öğrenen ve öğreten kişiye büyük kolaylıklar sağlayabilmektedir. Bunu bir çalgı öğrenmeye başlayan kişiye benzetebiliriz. Öğrenmeye başlamadan önce çalgının bölümlerini ve tutuşunu öğreniyorsak ses eğitimine başlarken de aynı durum söz konusudur. Böylelikle ses çıkarma öncesi nasıl bir çalgıya sahip olduğumuzu görmüş oluruz. İnsanın ses organları, akciğerler, soluk borusu, gırtlak, ses telleri, diyafram, ağız, dil, dişler, dudaklar, olarak söylenebilir. Nefesli bir çalgıdaki gibi insan ses üretimini üç bölümde toplayabiliriz:

Havayı pompalayan bir körük,

Titreşimleri sağlayan bir vibratör,

Rezonansı sağlayan rezonatör,

İnsanda akciğerler bir körük, akciğerlerden gelen havanın titreştirdiği ses telleri vibratör, ses tellerinin üzerinde ve altında bulunan boşluklar ise rezonatör olarak söylenebilir (Ömür, 2001).

İnsan sesi, pek çok insanın düşündüğü gibi sadece gırtlak içerisinde oluşan bir süreç değildir. Bunun aksine insanda ses, bütün vücudun harika bir uyumla ve eş güdümle çalışması sonucu oluşmaktadır. İnsan vücudunda tüm oluşumlar sağlıklı ve sorunsuz olsa bile eğer kişinin işitmesi özürlü, ruhsal ve hormonal dengesi sıkıntılıysa kaliteli bir ses üretebilmek mümkün olmayacaktır. Sesi iyi anlayabilmek için bu organları birazda olsa tanımak gereklidir.

Aşağıda verilen açıklamalar kolayca anlaşılabilmesi amacıyla mümkün olabildiğince tıbbi terimler Türkçe karşılıkları da verilerek kullanılmaya çalışılmıştır (Helvacı, 1995).

İnsan sesini oluşturan organlar aşağıdaki gibi;

1. Nefes Sistemi

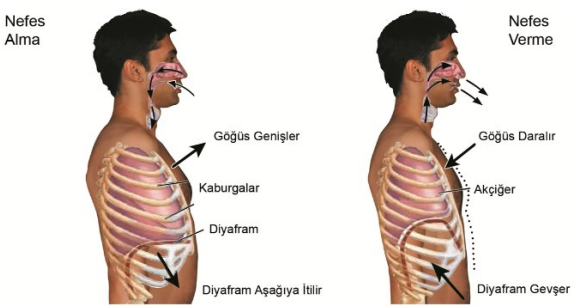
2. Vibratör

3. Rezonatör

4. Artiküle organları olarak dört grupta toplanmıştır.

1. Nefes Sistemi

Solunumun en temel amacı, vücudun oksijen gereksinimini sağlamak ve ses üretme için gereksinim duyulan enerjiyi sağlamaktır. Nefes sistemi ses üretimi için gerekli olan havanın vibratöre gönderilmesini sağlayan organlardan oluşmaktadır (Çevik, 1997). Aşağıda nefes alıp verme gösterilmektedir. Nefes almada diyafram aşağıya doğru itilerek düzleşmekte, göğüs ve karın bölgelerinde genişleme meydana gelmektedir. Nefes verme aşamasında ise, göğüs ve karın duvarları çökmektedir, diyafram gevşeyerek yukarı doğru bombe durumunu almaktadır.



Şekil 1. *Nefes Alma-Verme (Helvacı, 2012)*

Sağlıklı bir yetişkinde, fonasyonda (ses üretimi) gerekli akciğer kapasiteleri aşağıdaki gibi verilmiştir:

• Tidal Kapasite: Normal solunumda alınıp verilen hava hacmidir ve ortalama 500 cc civarındadır.

• Komplemental hava (inspirasyon nefes alma yedeklenen hacmi): tidal kapasitenin üzerinde, içe alınan maksimum hava (1500-2000 cc) miktarıdır.

• Supplemental hava (expirasyon nefes verme yedeklenen hacim): tidal exprasyon sonrasında dışarı bırakılan maksimum hava (1500-2000 cc) miktarıdır.

• Residüel Volüm: maksimum soluk verme sonrasında atılamayan ve akciğerlerde kalan hava (1000-1500 cc) hacmidir.

• Vital Kapasite: Tidal Kapasite+Komplemental Hava+Residüel Havadır. Akciğerlerde ölçülebilen (3000-4000 cc) en yüksek hava miktarıdır (Belgin,1996).

Diyafram

Kubbe biçiminde bir kastır ve göğüs boşluğu ile karın boşluğunu birbirinden ayırmaktadır. Aşağıda şekilde görülebileceği gibi açılmış bir paraşüte benzetmek mümkündür. Nefes aldığımızda düzleşir ve akciğerlere daha fazla hava dolmasını sağlar. Nefes verdiğimizde ise, karın kasları yardımıyla ihtiyaç duyulan ağır ya da hızlı bir şekilde önceki durumuna dönerek, havanın dışarı gönderilmesini sağlamaktadır. Korku gibi, sevinç gibi, ağlamak gibi, gülmek ve esnemek gibi duygular; diyaframın gerilmesi, kasılması ve titremesiyle belirlenmektedir (İkesus, 1965).

Şekil 2. *Diyaframın Görünüşü (Helvacı, 2012)*

Akciğerler ve Nefes Borusu

Akciğerler, nefes sisteminin en başta gelen organlarındandır. Göğüs boşluğunda sağ ve solda iki parça şeklinde yerleşmişlerdir. Solda yer alan bölüm iki, sağda yer alan bölüm ise üç parçadan oluşmaktadır. Solda yer alan bölümün alt kısmında kalp yer almaktadır. Bu sebeple, bu buradaki akciğer, sağdaki bölüme oranla daha küçüktür. Akciğerler; Lobül adı verilen pek çok küçük kısımdan meydana gelmektedir. Üzeri Plevra adında parlak bir seroz zarla kaplıdır. Yetişkin bir erkekte akciğerler 1300 gr. kadınlarda ise 1000 gr. kadardır. (Göğüş, 1994). Akciğerlerin işleyişini bir körük gibi çalışmaktadır. Buradaki körük hareketi soluk alma ve soluk verme olarak iki türlüdür. Sesin oluşturulmasını sağlayan hareket enerjisi, göğüsün çalışmasıyla sıkı bir ilişki içindedir. Akciğerlere havayı almaya ve vermeye yarayan organ nefes borusudur. Biri sağda, diğeri solda olan akciğerlerin ortasından yukarıdan aşağıya doğru uzanan nefes borusuna iki taraftan asılı gibidir. İki kola ayrılmış bulunan nefes borusu, akciğerlerin arasına bir ağacın kökü gibi yayılmış durumda yer almaktadır.

2. Vibratör

Gırtlak, nefes alıp vermede havanın geçmesini sağladığı gibi ses üretiminin de asıl organıdır. Çünkü akciğerlerden gelen hava burada sese dönüşür. Bu nedenle fonasyonda gırtlak birinci derecede önemlidir. Gırtlağın iskeleti dört kıkırdaktan oluşmaktadır.

Krikoid Kıkırdak (Halkamsı Kıkırdak)

Bir yüzük biçiminde olan bu kıkırdak, nefes borusunun üst kısmına oturmuştur. Gırtlağın alt kısmını oluşturmaktadır. Diğer kıkırdakların hepsi üzerine yerleşmiş durumdadır. Sabit tiroid kıkırdağın altında yer alır.

Tiroid Kıkırdak (Kalkansı Kıkırdak)

İleriye doğru yarım açılmış bir kitaba benzer. Birleşen tarafı öne gelecek biçimde bir çıkıntı meydana getirmiştir. Bu çıkıntı özellikle erkeklerde boynun ön kısmındadır ve dışarıdan rahatlıkla görülebilir. Buna "Âdem Elması" olarak da adlandırılmaktadır. Bu kısım, yutkunma sırasında yukarı ve aşağı gidip gelme hareketi yaptığından daha iyi göze çarpar. En geniş kıkırdak olarak larenksin yumuşak doku elemanlarını taşır ve hava yolunun açık kalmasını sağlar (Ömür, 2001).

Aritenoid Kıkırdak (İbriksi Kıkırdak)

Üçgen bir piramide benzeyen küçük iki kıkırdaktan oluşmaktadır. Halkamsı kıkırdağın üstüne yerleşmiştir. Bunlar kalkansı kıkırdağın daha geniş olan arka bölümünde yerleşmişlerdir. Fonasyonda farklı pozisyonlar alarak ses tellerinin hareketinde önemli rol oy nar. Aritenoid kıkırdaklar mekanik bir şekilde üç çeşit hareket gerçekleştirir:

- Orta bölümdeki kayma hareketi
- Dikey eksende dönme hareketi
- Öne ve arkaya devrilme hareketi

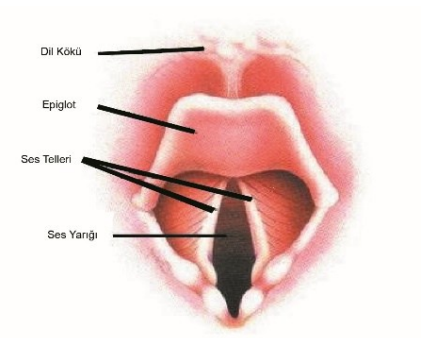
Aritenoid kıkırdaklar eklem yüzeyleriyle ve kendisine yapışan kaslar yardımıyla öne arkaya yatma, dönme hareketleri yaparlar. Yapılan çeşitli hareketlerle ses tellerinin açılmasını, kapanmasını, gerilmesini, gevşemesini, incelmesini ve kalınlaşmasını sağlamaktadır (Ömür, 2001).

Epiglot (Armutsu Kıkırdak)

Tek bir kıkırdak olan bu küçük organ, gırtlak kapağının iskeletini teşkil eder. Gırtlak kapağı, yutma sırasında gırtlağı kapama ya yarar ve yiyeceklerin gırtlak yolu ile soluk borusuna girmesine engel olur. Epiglot açık konumdayken akustik rezonatör olarak görev yapar (Ömür, 2001). Gırtlak, dilin tabanında bulunan dil kemiğine özel bir kasla asılmıştır. İç yüzünde sümüksü zar yer

almaktadır. Yüzeyi çok katlı, titrek tüylü Epitel ile kaplıdır. Sümüksü zar her iki yandan gırtlak boşluğunun içine doğru karşılıklı birer çift kıvrım meydana getirmiştir. Sesin meydana gelişinde rol oynayan yalnız alt taraftaki kıvrımlardır. Bu nedenle bunlara 'Ses Telleri' denir. Ses tellerinin uçları bir noktada önde kalkansı kıkırdağın iç yüzüne; alt iki ucu arkada ibriksi kıkırdakların alt iç köşelerine bağlıdır. Konuşmak ve şarkı söylemek gırtlağın ek fonksiyonudur. Ses çıkarsın-çıkarmasın bütün solunum yapan hayvanlar nefesi tutan ve yiyeceklerin akciğere gitmesini önleyen bir kapakçığa sahiptirler. Kas kıvrımlarının üzerinde lif şekilli kıkırdak Epiglottis olarak adlandırılır. Kapakçığın çeşitli amaçlar için nefesi tutma görevleri vardır. Örneğin; ağır bir şey kaldırırken veya fiziksel güç sarf ederken bazen bir hırıltı sesi duyarız. Bu ses, kapakçığın yerinden oynaması ile oluşur (Vennard, 1967).

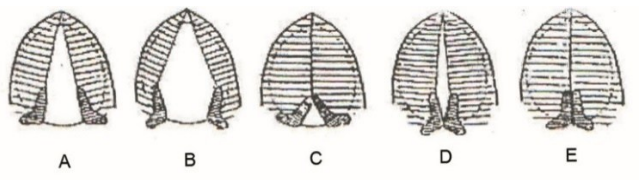
Karmaşık bir ses sistemi etkisiyle, bir açı şeklinde açılıp kapanabilen ses telleri çeşitli durumlara girer. Bu iki çift ses tellerinin arasından havanın rahatça girip çıkmasına elverişli aralığa "Ses Yarığı" denir. Organlar dingin iken, ses yarığı genişçe açıktır. Larengoskopla üzerinden bakıldığında, ses telleri bir üçgen şeklinde birbirinden oldukça ayrılmış olarak görülür. Bu normal solunumdaki durum dur. Ses yarığından hava akımı engelsiz ve gürültüsüzce geçer.



Şekil 3. *Ses Tellerinin Görünümü (Seely et all, 1992)*

Kaslar aracılığı ile gerilen ses tellerinde ses üretimi başlama dan önceki aerodinamik faktörlerin sırası kısaca şöyledir: İlk olarak nefes akışı, nefes borusunun kapalı ağzını (glottis) içeri çeker. Böylece nefesin dışarı çıkışı bir an için engellenir. Bunun üzerine nefes baskısı, tekrar açılması için nefes borusunun ağzını zorlar. Hava çıkışı tekrar başlar ve aynı işlem sürekli tekrarlanır.

Akciğerlerden ses yoluna bol miktarda hava körüklenince ses yarığı kendiliğinden genişçe açılır. Gırtlağın, küçük bir kutu şeklinde yerleştiği bölgede, kendisini tutan anatomik öğelere rağmen, türlü ve süreli hareketler de yaptığını konuşan ya da şarkı söyle yen birine dikkatlice baktığımızda görebiliriz. Özellikle şarkı söylerken tiz seslerde yukarıya doğru yükselir ve kalın seslerde alçalır. Gırtlağın bu hareketi, ses yolunun tınlatıcı bölümünü kısaltmak ve uzatmak bakımından çok önemlidir.



Şekil 4. *Ses Tellerinin Çeşitli Durumlarda Aldığı Şekiller*

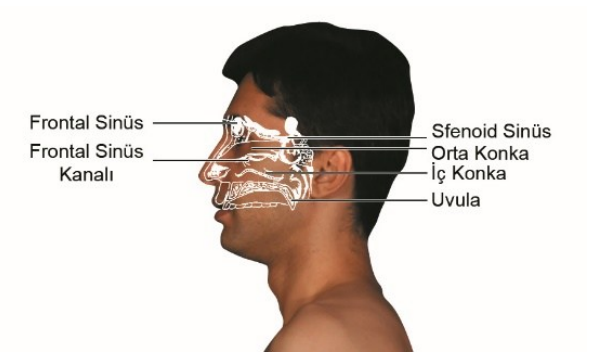
A- Dingin Durumda. B- Derin Nefes Almada. C- Fısıltı Durumunda. D- "H" Sesi çıkarma Durumunda. E- Ses Oluşturma Durumunda (Selen, 1979).

Ses Genişliği; sesin inebildiği en düşük frekanstan (perdeden) çıkabildiği en yüksek frekansa (perdeye) kadar ki genişliğidir. Ses tellerinin boyutu, ses genişliğini belirleyen bir faktördür. Büyük bir gırtlak uzun ses telleri düşük frekanslı (pes), genel olarak küçük bir gırtlak ve kısa ses telleri ise yüksek frekanslı (tiz) ses karakterine sahiptir (Belgin, 1996).

3. Rezonatör

Gould'a (1991) göre; sese şekil veren ve artikülasyonun gerçekleşmesini sağlayan bölüm, rezonans bölgesi olarak adlandırılmaktadır. Ses telleriyle üretilen ham ses farklı rezonans bölgelerinde farklı özelliklere bürünür. Rezonans bölgesinde üretilen ses frekans, ranj, fiziksel ve psikofiziksel özellikler olarak bu boşlukların özellikleri ile belirlenir. Bu nedenle bu bölgede yer alan yapılar uyumlu olmalıdır. Ses kalitesi, ses üretim organlarının birbiriyle uyumlu çalışmasının eğitimiyle sağlanabilir.

Rezonans boşlukları; kafa ve göğüs boşlukları olmak üzere iki kısımda incelenebilir. Özellikle alt tonlarda göğüs boşluğundaki rezonans, el göğüsün üzerine konularak kolaylıkla hissedilebilecektir. Kafada yer alan rezonans boşlukları, genellikle ince seslerde belirginleşir. Ses tellerinin üst kısmından başlamak üzere farenks ve ağız boşluğunu da içine alan, dudaklardan burun boşluklarına kadar olan bölgenin tamamı bu bölümde incelenmektedir.



Şekil 4. *Sesin Renklenip Zenginleşmesini Sağlayan Bölgeler (Selen, 1979)*

Nefes ya da koku alma organının dış ucudur. Burun boşluğu, kafatası içerisinde yer alır. Genel kanı, burun boşluğunun, buru nun dış kısmı ile paralel olarak seyrettiği şeklindedir. Oysa burun boşluğu, yüz ile dik açı oluşturacak şekilde kafatası içine

yerleşmiştir (Collman, 1978). Burnun dış kısmı, kıkırdak ve kemikten oluşmuştur. Kıkırdak kısım burun deliklerini denetleyen ve şekil veren birçok kıkırdak tan meydana gelir ve burun kemiklerinin devamıdır. Sol ve sağ boşluklarda alt, orta ve üstte olmak üzere üç tane çıkıntı şeklinde duran 'konka' lar bulunur. Bu konkalar titrek tüylü ve silindirik epitelden oluşmuş bir mukaza ile kaplıdır. Konkalar arası boşluklar, önemli rezonans boşluklarıdır. Sinüs boşlukları rezonansta etkin bir rol oynamaktadır. Burun, rezonans dengesini sağlamakta en etkin rol alan organlardan biridir. Ses tellerinde üretilen ilk titreşim ve ilk ses rezonans bölgelerinde nihai şeklini almaktadır (İkesus, 1965).

Farenks (geniz) Nazofarenks, Orofarenks, Larengofarenks olmak üzere üç bölümden meydana gelmektedir. Farenks adale dokusu ile çevrilidir ve adale hareketleriyle yutma olayı ve solunum olaylarının gerçekleşmesinde de rol oynamaktadır (Helvacı, 1995).

4. Artikülatör

İnsanların yüzlerindeki kaş, göz, burun, ağız gibi organlar tek tek bakıldığında çok az farklılıklar göstermektedir. Hepsi bir araya geldiğinde nasıl ki bir insan diğerine benzemiyorsa, oluşum aşamasında katkı sağlayan etkenlerin farklılığı açısından konuşmamız da benzer durumdadır ve her insanın farklıdır.

Şekil 5. *Ağız boşluğunun Önden Görünüşü (Helvacı, 2003)*

Dil

Alt ve üst çene arasında yer alan tremolo yapacak kadar hızlı hareket edebilen, ünlü-ünsüz harflerin biçimine ve oluşumuna göre bazen yumuşak damakla, bazen dişlerle, bazen de sert damakla çeşitli biçimler alabilme becerisine sahip bu organ farklı konuşma dillerindeki farklı harflerin meydana gelmesinde etkili bir artiküle aracıdır.

Alt Çene

Aşağı-yukarı, sağa-sola hareket edebilir. Harflerin oluşmasın da alt çeneye bağlanan dilin çeşitli harfleri çıkarmasına yardımcı olur.

Dişler

Alt ve üst çenede dizilmiş olan dişler, zaman zaman dudakla rın, çoğu zaman da dilin hareketleri ile birleşerek çeşitli harflerin çıkmasında yardımcılık görevi üstlenirler.

Damak

Damağın ön dişlere doğru olan kısmına sert, gırtlağa doğru olan kısmına yumuşak damak adı verilir. Yutma sırasında beslen me kanalı ile burun yollarını birbirinden ayırması en önemli görevlerinden birisidir. Bu işlemde yumuşak damak yukarı doğru kalkar. Solunum sırasında ise burnu farenks üzerinden gırtlak ve nefes borusuna bağlamak için gevşer. Yumuşak damaktaki tembellik sesin rezonatörlere de kolayca ulaşmasına engel olacaktır.

Rezonatör ve Artikülatör organlar iki önemli fonksiyonu yüklenirler:

• Ses tellerinde oluşan tonun kuvvetlenmesine, sesin renklenip parlaklaşmasına

• Harflerin oluşmasına

Sesli harfler, ses tellerinde meydana gelen sesin, çene ve dilin karakteristik bir şekil almasıyla, sessiz harfler ise bu bölgelerdeki çeşitli dil, diş, dudak, damak hareketleriyle sızdırılarak, patlatılarak ya da dokundurulmak suretiyle çeşitli engeller oluşturularak meydana getirilirler (Selen, 1979).

Ses Hijyeni

Ses hijyeni, sesin sağlıklı bir şekilde korunması ve geliştirilmesi için alınan önlemleri içermektedir. Bu nedenle, ses eğitimi derslerinde sıklıkla ses hijyenine değinmek oyuncu adayı için önemli bir eğitim olarak görülebilir. Çünkü bir oyuncu için ses hijyeni, sahne performanslarının kalitesini ve sürdürülebilirliğini artırmak için önemlidir. İşte bu konuda dikkat edilmesi gereken bazı noktalar aşağıdaki gibi sıralanabilir**.**

- **Sesi zorlamaktan kaçınma**

Ses tellerini zorlamak, profesyonel ses kullanımında çeşitli sıkıntılara yol açabilmektedir. Bu nedenle yüksek sesle kontrolsüz bağırmak, çok uzun süreli konuşmak veya kontrolsüz bir şekilde şarkı söylemekten kaçınmak gerekmektedir.

- **Ses tellerini nemli tutmak**

Ses tellerinin muntazam çalışabilmesi için nemli kalması çok önemlidir. Bol su tüketmek ses tellerinin ses tellerinin nemli kalmasına önemli katkı sağlamaktadır. Aşırı tüketimde vücudun susuz kalmasına etki edebilen kafein ve alkolden kaçınmak gerekmektedir.

- **Doğru nefes tekniğini kullanabilme**

Diyafram destekli nefes alabilmeyi öğrenmek, sesin daha güçlü ve kontrollü çıkmasını dolayısıyla ses telleri üzerindeki baskıyı azaltması bakımından önemlidir.

- **Gevşeme ve ses ısıtma**

Gevşeme ve ses ısıtma teknik ve yöntemlerini ses anatomisi ve fizyolojisini bilerek uygulamak ses sağlığı açısından katkı sağlayacaktır.

- **Yeme - içme**

Özellikle gece yatmadan en az üç saat önce yeme ve su dışında içmeyi kesmek önemlidir. Ayrıca asitli içecekleri kontrollü tüketmek, aşırı tüketiminden kaçınmak gerekmektedir.

- **Dinlenme**

Ses telleri de dahil olmak üzere vücudun dinlenmeye ihtiyacı vardır. Yoğun ses kullanımı sonrası sesimizi dinlendirmek, iyileşme ve yenilenme için önemlidir.

Bir oyuncunun ses sağlığını korumasına yardımcı olabilecek diğer uygulamalar arasında ses terapisi, sağlıklı yaşam tarzı alışkanlıkları (sigara içmek) ve gerektiğinde bir uzmandan profesyonel yardım almak bulunur. Ses hijyenine dikkat etmek, bir oyuncunun sesinin esnekliğini, dayanıklılığını ve genel sağlığını destekleyecektir. Ses hijyeninin bir oyuncu için önemi büyüktür. Sağlıklı ses oyuncunun duygusal ifadelerini, karakterini ve sahnedeki varlığını etkili bir şekilde iletmesine olanak tanır. Bu nedenle, ses sağlığını korumak, oyuncunun kariyeri için kritik bir faktördür.

SONUÇ

Ses eğitimi, oyuncular için yalnızca sesin doğru ve etkili kullanımını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda oyuncunun sahnedeki varlığını ve performansını da güçlendirir. Ses anatomisi ve fizyolojisi bilgisi oyuncuların seslerini tanımalarına ve seslerini bir enstrüman gibi kullanmalarına olanak sağlar. Ses hijyeni ise, uzun vadede ses sağlığını koruyarak karşılaşılacak ses sorunlarına önlem almaya yardımcı olacak ve profesyonel meslek yaşantısının sorunsuz geçmesine katkı sağlayacaktır.

Tüm bu unsurlar, ses eğitiminin oyunculuk eğitiminde hayati bir rol oynadığını göstermesi bakımından önemlidir. Türkiye'deki alana yönelik eğitim verilen kurumlarda, ses eğitimi derslerinde çeşitli yöntemler ve uygulamalarla karşılaşmak mümkündür. Tüm bu yöntem ve uygulamalar öğrencilere önemli katkılar sağlamaktadır. Fakat ses anatomisi, ses fizyolojisi ve ses hijyeni konularında eğer öğrencinin kişisel çabası yoksa yeterli ve programlı bilgiler verilmediği görülebilir. Halbuki bu konular tıpkı bir enstrüman çalan kişinin enstrümanını tanıması gibi kişinin kendi sesini tanımasını sağlayacaktır. Böylelikle kişi kendine has

olan sesiyle ilgili yaşayacağı problemlere kendi önlemler alabilecek ve sorunlarını çözmede bilinçli hale gelecektir. Bu nedenledir ki ses eğitimi derslerinde bu konulara yer verilmesi oyuncu adayının ileriki sahne performanslarına önemli katkılar sağlayacak ve başarısının anahtarı olabilecektir.

Ses eğitimi, oyunculuğun ayrılmaz bir parçasıdır ve bu alanda verilecek kapsamlı bir eğitim, oyuncuların sahne üzerindeki başarısını ve güvenini artırır. Sesin sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılması, oyunculuğu bir üst seviyeye taşıyarak izleyiciye unutulmaz bir deneyim sunacaktır.

KAYNAKÇA

Belgin, E., (1996). *Ses Anatomisi, Doktora Programı Ders notları*, Ankara: Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü,

Collman, H., (1978). *KBB Hastalıkları*, Çev. Prof Dr. Benhut Cevanşir, (s. 66), Ankara: Güven Kitabevi Yayınları.

Çevik, S., (1997). *Koro Eğitimi ve Yönetim Teknikleri*, (s. 35-45), Ankara: Doruk Yayımcılık.

Gould, W. J., (1991) *Caring for the Vocal Professional, Otdoryngology*, *Volume III (Head and Neck)*, Chapter 30, (pp. 2273-2282), Philadelphia: Third Edition, W. B. Saunders Company.

Göğüş, İ., (1994). *Sanatta Yeterlik Tezi,* İstanbul: İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Helvacı, A., (1995). *Ses Eğitiminde Nefes ve Atak*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Helvacı, A. (2012). *Şarkı Söyleme Eğitimi Temel Konular ve Uygulamalar*, Bursa: Ekin Yayınevi.

İkesus, S., (1965). *Ses Eğitimi ve Korunması*, (s.13-16), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Ömür, M., (2001). *Sesin Peşinde,* (s. 40), İstanbul: Pan Yayıncılık.

Say, A., (1992). *Müzik Ansiklopedisi*, 1. Cilt, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Seeley, Rod, R., Stephens, T, D., (1982). *Anatomy and Physiology*, (s. 739), New York: Mosby Tear Book Inc.

Selen, N., (1979). *Akustik Ses Bilimi ve Türkiye Türkçesi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, (s. 10-15), Ankara: A.Ü. Basımevi.

Vennard, W., (1967). *Singing (The Mechanism and The Tecnic*, (s. 18,22,35,52-60,80-90), New York: Carl Fisher İnc.

BIDGE