

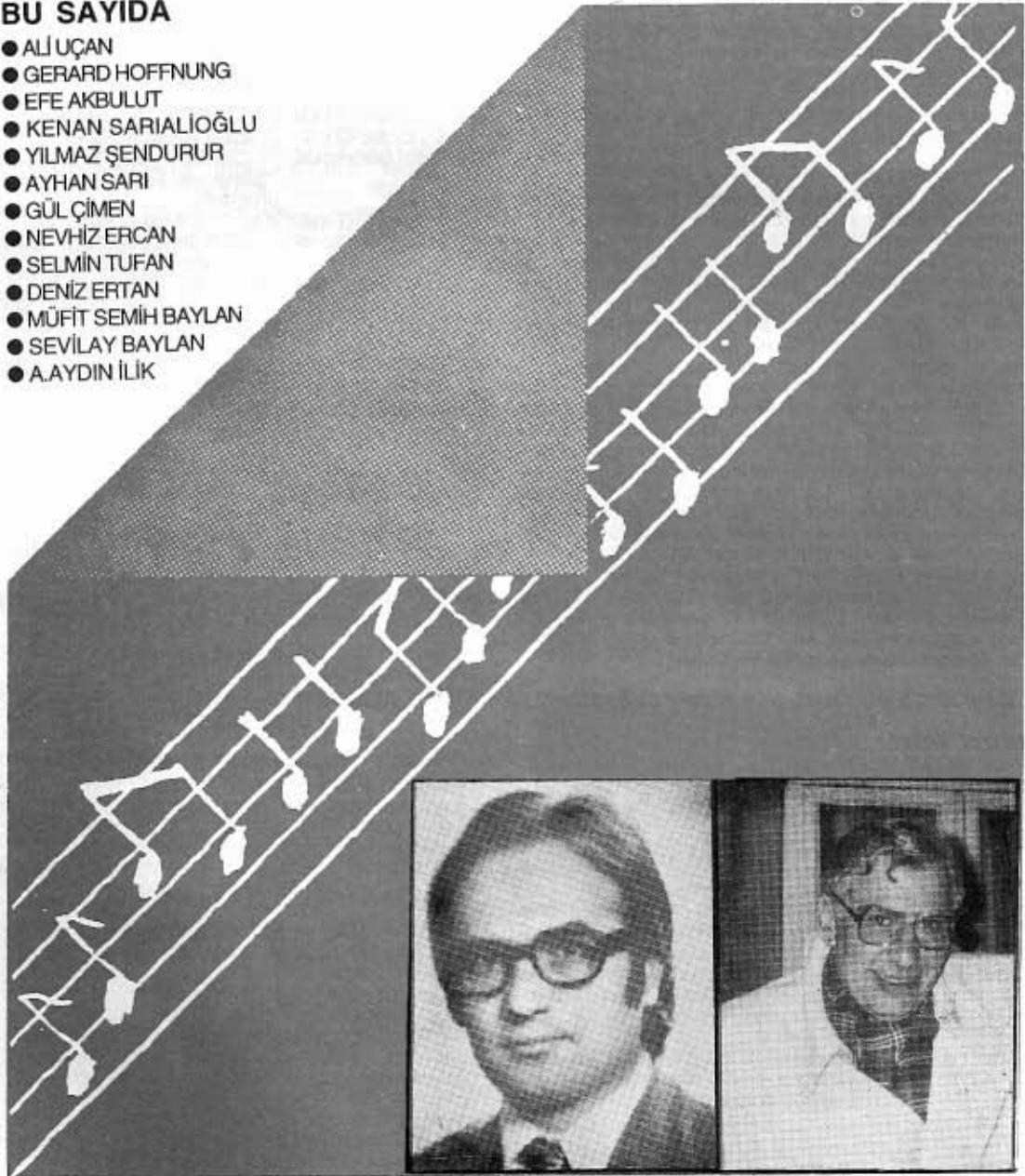
mavi-nota

MÜZİK VE SANAT DERGİSİ • YIL: 3 • TEMMUZ 1995 150.000.TL.

SAYI 16

BU SAYIDA

- ALI UÇAN
- GERARD HOFFNUNG
- EFE AKBULUT
- KENAN SARIALIOĞLU
- YILMAZ ŞENDURUR
- AYHAN SARI
- GÜL ÇİMEN
- NEVHİZ ERCAN
- SELMİN TUFAN
- DENİZ ERTAN
- MÜFİT SEMİH BAYLAN
- SEVİLAY BAYLAN
- A.AYDIN İLİK



Mavi Nota'dan

Yepyeni Bir Sayıyla Merhaba Sevgili Okurlarımız,

Ülkemizin günden güne zorlaşan ekonomik ve sosyal yaşam koşulları doğal olarak dergimizde etkilemekte ne yazık ki. Bugüne kadar aylık periyodla siz değerli okurlarımıza ulaşma amacında olan derginiz Mavi Nota, zorlaşan koşullar nedeniyle bundan böyle yıl içerisinde dört kez çıkacak ve siz değerli okurlarımıza ulaşacaktır. Ocak 1995'te yayınlanan 15. sayımızın ardından tam beş ay sonra Temmuz 1995'te yayımlanan, şu anda elinizde tuttuğunuz 16. sayı ile tekrar sizlere ulaşmış bulunuyoruz.

1996 yılına kadar iki kez daha yayınlanacak olan dergimizin abone koşullarında herhangi bir değişiklik yoktur. Dergimizi düzenli olarak edinmek istiyorsanız lütfen abone olunuz. Hem derginiz size düzenli bir biçimde ulaşır, hem de Trabzon'da yayımlanan bir akademik müzik dergisine katkıda bulunarak can vermiş olursunuz.

Dergimizi lütfen çevrenize tanıtırız, yeni aboneler kazandırırız. Bu davranışlarınız ile müzik bilimine katkıda bulunmuş olacaksınız.

MÜZİK ÖDÜLLERİ:

Geçen yıl **Nimet Koray İnceleme - Araştırma Müzik Ödülü**'nü vermiştik, hatırlarsınız değerli okurlarımız.

Dergimizin yayın kurulunun Ağustos 1994'te isteğim üzerine yapılan bir dizi toplantısında **Mavi Nota Müzik ve Sanat Dergisi 1994 Yılı Müzik Ödülleri**'ni vermeyi kararlaştırmıştık. O günden itibaren bunu bir yarışma şeklinde değil, yayın kurulumuz tarafından belirlenen dallar çerçevesinde belirlenecek adaylar içinden yapılan oylama sonucunda vermek için çalışmalara başlamış bulunmaktaydık. Aylar süren bir inceleme ve araştırma sonucundan belirlenen adaylar içinden, yayın kurulumuzun ve dışardan alınan bir arkadaşımızda katılımıyla, 8,9,11 Mayıs 1995 tarihlerinde yapılan toplantılar sonucunda Dergimizin 1994 yılı Müzik Ödülleri'nin kazananları 13.5.1995 tarihinde açıklanarak 4.6.1995 tarihinde Trabzon'da düzenlenen bir törenle ödül plakette kendilerini vermişlerdir. Müzik Ödülleri'nin kazananları **Mavi Nota Müzik ve Sanat Dergisi**'ne iki yıl süreyle abone kaydedilmişlerdir.

Bu nedenle ödülleri kazananları bu başarılarından dolayı tebrik ediyor, başarılarının sürekli olmasını diliyoruz.

Ödül kazananların adları ve ödül kazanma gerekçeleri aşağıda açıklanmış olup, kendileri ile ilgili geniş bilgi dergimizin ilerleyen sayfaları içinde verilmiştir.

MAVİ NOTA MÜZİK VE SANAT DERGİSİ 1994 YILI MÜZİK ÖDÜLLERİ

1- MÜZİK HİZMET ÖDÜLÜ

Prof. Dr. Ali UÇAN (G.Ü.G.E.F. Müzik Eğitimi Bölümü Öğr. Üyesi)

Ödül Gerekçesi : Türkiye'de müzik eğitimine olan katkıları, gerek yurt içinde gerekse yurt dışında düzenlenen müzik sempozyumlarında sunduğu bildirileri ile, ülkemizde ve dünyada müziğin gidişini nesnel bir biçimde ortaya koyması...

Ahmet SAY
Ödül Gerekçesi : (Müzik Ansiklopedisi Yayınları Editörü) Sahibi olduğu Müzik Ansiklopedisi yayınları ile müzik dünyasına birbiriinden değerli yapıtlar kazandırmanın yanı sıra, yoğun bir çalışma ve emek ürünü olan **'Müzik Tarihi'** adlı yapıtıyla müzik alanında önemli bir boşluğu doldurması...

2- MÜZİK BAŞARI ÖDÜLÜ

Şenay BAŞKAN (K.T.Ü. F.E.F. Müzik Eğitimi Bölümü 4. Sınıf Öğrencisi)

Ödül Gerekçesi : Müzik dersleri verdiği Trabzon Özel Candan İlkokulu'nda ki çalışmalarıyla beklenen başarıyı gös-termesi ve öğrencilere müziği, müzik dersini ve müzik öğretmeni'ni sevdirmesi...

3- MAVİ NOTA MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

ÖZEL ÖDÜLÜ
Efe AKBULUT

(Atatürk Üniversitesi K.K.E.F. Müzik Eğitimi Böl. Bşk.)

Ödül Gerekçesi : Henüz mezun vermemiş olan bölümünde, uyguladığı eğitim metodlarında başarı olmak ve okulun çağdaş müzik anlayışı düzeyine kısa zamanda ulaşması...

4- RADYO NİTELİKLİ MÜZİK PROGRAMCILIĞI ÖDÜLÜ

Öykü SERTER (Capitol Radio Ankara)

Ödül Gerekçesi : Capitol Radio'da yayımlanan **"Sevgi ve İstek Hattı"** adlı müzik programı...

Neşe TARTANOĞLU (TRT Ankara Radyosu)

Ödül Gerekçesi : TRT-3'de yayımlanan **"Yorumcularımız"** adlı müzik programı...

Tülay İter SUNAR (TRT İzmir Radyosu)

Ödül Gerekçesi : TRT-3'de yayımlanan **"Gece ve Müzik"** adlı müzik programı...

5- RADYO POPÜLER MÜZİK PROGRAMCILIĞI ÖDÜLÜ

Didem HİZER (61 FM Radyosu Trabzon)

Ödül Gerekçesi : 61 FM radyosunda yayımlanan **"Yelkenler Fora"** adlı müzik programı...

Arzu KARA (Radyo Aktif Trabzon)

Ödül Gerekçesi : Radyo Aktif'te yayımlanan **"Aktif Kahvaltı"** adlı müzik programı...

Kurtuluş ÇELEBİ (Radyo Aktif Trabzon)

Ödül Gerekçesi : Radyo Aktif'te yayımlanan **"Hamsi Kuşu"** adlı müzik programı...

Radyo Popüler Müzik Programcılığı ödülü dalında arabesk / fantazi müzikler değerlendirmeye alınmamıştır.

"BAHAR KONSERİ" MİZ TRABZON DEVLET TİYATROSUNUN ATAPARK'TAKİ BÜYÜK SAHNESİNDE GERÇEKLEŞTİRİLDİ.

Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü öğretim üyeleri ve öğrencileri tarafından gerçekleştirilen program, dergimizin bundan böyle "BAHAR" ve "GÜZ" konserleri adlı altında gerçekleştirmeyi planladığı konserlerin ilkiydi.

4.6.1995 Pazar akşamı saat: 20.00'de başlayan konseri beşyüze yakın bir dinleyici kitlesi izledi.

Okulun ikinci ve üçüncü sınıf öğrencilerinin gerçekleştirdiği programda ilk olarak okulun öğretim elemanlarından Gürsan Saraç'ın yönettiği Orkestra - koro bölümü yer aldı. İsteğim üzerine orkestra - koro programı repertuarına alınan modern şarkılarla birlikte düzeyli bir program gerçekleştirildi. Özellikle İngilizce olarak seslendirilen şarkılarda, okulda dil eğitiminin büyük ölçüde çözüldüğü gözleniyordu. Bunun yanı sıra solo ve toplu olarak seslendirilen tüm şarkılarda öğrenciler başarılı olurken orkestranın şefi Öğr. El. Gürsan Saraç rahat davranışları ile sahnedeki müziksel estetiğe görsel estetik ekleyerek dinleyicilerin takdirini topladı. Birinci bölüm için sonuç olarak,

Üç yıllık bir okul olan Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümünde Orkestra ve orkestra - koro çalışmalarında müzik adına bir çok sorunun çözüldüğü ve üç yılın üstünde bir aşama katedildiği söylenebilir. Bu arada orkestra ve koro çağdaş anlamda bir müzik disiplini de gözlenmiştir.

Okulun ögr. **Can Karahan**'ın çalıştırdığı bağlama ana dal öğrencilerinin gerçekleştirdiği bölüm ise akademik çalışmaların ön planda olduğu bir bölüm olarak gözlenmiştir. Özellikle **Henry Mancini**'nin **Take Five** adlı dünyaca ünlü şarkısının bağlamalar ile seslendirilişi oldukça ilginç bir çalışmaydı. Bahar Konserinin son bölümünde yer alan, okulun ögr. el **Sırrı Ali Top'un** çalıştırdığı çok sesli koro, başlı başına bir orkestra hüviyetinde idi. Özellikle solo olarak soprano solistlerin ve ardından bas solistin gerçekleştirdiği bölümler olağanüstü derecede iyiydi. Yine burada İngilizce olarak seslendirilen şarkılarda dil estetiği oldukça iyiydi.

Koro programında çağdaş Türk Sanat Müziği anlayışı hemen göze batıyordu.

Bu da doğal olarak bizi okulda makamsal Türk Müziğinin çözümlenerek rahatlıkla Batı Müziği formasyonuna uygulandığı izlenimine götürüyordu.

Tüm konser için bir yargıya varacak olursak, henüz üç yıllık geçmiş olan bir okulun bu düzeyde çağdaş boyutlara uzandığını görmek salondaki dinleyicileri müzik adına mutlu kılmıştır şüphesiz.

Erzurum'daki Müzik Eğitimi Bölümünde müzik adına yapılan bu çağdaş çalışmaların Yurdumuzun her köşesine ulaşmasını yürekten diliyoruz,

MÜZİK EĞİTİMİ BÖLÜMÜ KONSERİ

Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü, 26 Mayıs 1995 tarihinde K.T.Ü. Atatürk Kültür ve Sanat Merkezi Hasan Saka salonunda verdiği konserde, Ögr. Gör. **A. Meral Töreyn**'in yönettiği 1.2. sınıflar çok sesli korusu ile perde açıldı. 5 sesli ve 3 sesli kanonların bulunduğu koro konserinde özellikle Ferid Alnar'ın Mahur ilahisi ilimizi çekti. Bunun yanı sıra 5 sesli ve 3 sesli kanonlarda oldukça iyi bir düzey yakalayan 1. ve 2. sınıf öğrencileri gelecek için umut verdi. Bundan da geçen yıl Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümünde yaptırılan yetenek sınavlarında ne kadar isabetli bir karar verildiği ortaya çıkıyor. Bu yılda aynı şekilde Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümünde yetenek sınavlarının yapılması doğrultusunda verilecek olan kararın Mavi Nota Müzik ve Sanat Dergisi olarak destekliyoruz.

İkinci bölüm solo programdan oluşuyordu. İlk olarak sahneye çıkan okulun ikinci sınıf öğrencisi **Yasemin Beldüz**, **Anton Diabelli**'nin opus 168 1 No.lu Sonatı'nın 2. ve 3. Bölümlerini piyanoda seslendirdi.

Öncelikle şunu belirtmeniz gerekir: **Anton Diabelli**, 19. yy. lın en önemli piyano virtüözlerinden, bestecilerinden birisi olup, aynı zamanda en önemli müzik eğitimcisidir.

Bestelerinin bir çoğu seviye bakımından hem zordur, hem de müzik eğitimine yöneliktir. Bu nedenle **Diabelli**'nin önemli yapıtlarından birisi olan 1 no.lu sonatı öğrencisine bir konser programında solo olarak veren Ögr. Gör. Sayın **Dilek Dinçer**'i kutlarız. İzlenimlerimize göre gecenin yıldızı **Yasemin Beldüz**'dü. Zira **Diabelli**'nin, seviye bakımından önemli olan yapıtını hatasız ve istenilen şekilde seslendirdi. Gerek tonlamalarda, gerek çapraz el pozisyonlarında, gerek bestenin anatomisini ortaya koyabilmesi açısından ve Finalin (Rondo) istenen hızda seslendirilmiş olması açısından henüz ikinci sınıf öğrencisi olan **Yasemin Beldüz**'ü ayakta alkışlıyoruz, gelecekte kendisinden çok daha başarılı solo konserler bekliyoruz.

M. Kayahan Kurtuldu'nun piyano eşliği ile Mozart'ın Don Juan Arie der Zerline adlı yapıtını seslendiren Soprano

Tuba Özgür, kendinden bekleneni verdi. **Tunay Uzuner**'in piyano eşliği ile Mozart'ın Duette'ni seslendiren soprano **Cemile Al** ile Bariton **Oğuz Çetingök** programlarını olumlu bir şekilde tamamladılar.

3. 4. Sınıflar çok sesli korusu Ögr. Gör. **Aziz Balkan**'ın yönetiminde alışılmışın dışında bir program ortaya koydular. Lennon - Mc-Garthy ikilisinin efsane şarkısı **Yesterday** seslendirildi ama okulun dil sorununun hala çözülmediği diyalekt hatalarından belli oluyordu. Tavsiyemiz dil sorunu çözümlenmeden, özellikle İngilizce şarkılara yer verilmemesi yönünde olacak samimi olarak.

Programın alışılmışın dışında olduğunu belirttik. Evet öyleydi. Zira **Carl Orff**'un ünlü **Carmina Burana**'sı son yapıt olarak seslendirildi çok sesli koro. Burada şunu belirtmeden geçemeyeceğim. Bu yapıtın koro programına alınmasında, okulun Azeri Profesörü **Nazım Bağirov**'un tartışmasız katkısı büyüktür. Zira o olmasaydı, **Carmina Burana** seslendirilemezdi. Popüler yapıtlarında yer verilen koro programının içinde ayrıca değişik bir yorumuyla sunulan (el çarpmalı) Mita se on Rock and Roll adlı halk ezgisi dinleyiciden büyük bir ilgi gördü.

Konserin son bölümünde, Bölüm Başkanı Yrd. Doç. **Sabri Yener**'in Oda Orkestrası yer alıyordu. Formasyon olarak farklı yapıtların yer aldığı orkestra programında görülen odur ki, bu orkestranın daha çok çalışması gerekmektedir. Özellikle Yaylı çalgıların ana dal hocaları ile Orkestra Şefi **Sabri Yener**'in işbirliği yapıp yaylı problemini çözmesi gerekmektedir. Yayların derin ve kısa soluklanacağı bölümler belirlenmeli ve yapıtlarda bunlar karıştırılmamalıdır. Orkestraya çağdaş anlamda bir orkestra disiplini getirilmeli, enstrümanlardaki arabeks yaklaşım kesinlikle ortadan kaldırılmalıdır. Aynı zamanda Oda Orkestrası'nın o kadar kalabalık olmasına da bir anlam veremedik doğrusu. Çağdaş anlamda bir Oda Orkestrası 3 yada 4 kişiden de oluşur, 12-13 kişiden de oluşur. Eğer orkestra bu kadar kalabalık olacaksa adı Oda Orkestrası olmamalıdır.

Sonuçta 26 Mayıs akşamı Atatürk Kültür ve Sanat Merkezi Hasan Saka salonunda izlediğim konser Müzik Eğitimi Bölümünün bugüne kadar verilmiş olduğu konserlerden oldukça farklı bir biçimde hazırlanmıştır. Emeği geçenleri kutluyor, konserleri ile Trabzon'daki müzik dinleyicisine özlediği, özlemini çektiği müzik ve estetik ortamı yaratmalarını dileyerek çalışmalarından dolayı teşekkürlerimizi sunuyorum.



FEF Müzik Bölümü 2. Sınıf öğrencisi Yasemin Beldüz, verdiği solo konserinde seviyesinin çok üstünde bir başarı ortaya koydu. Teşekkürler Yasemin...

Mavi Nota'dan

İKİNCİ ULUSLARARASI İSTANBUL CAZ FESTİVALİ 1 TEMMUZ'DA BAŞLIYOR

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın düzenlediği ve 1-15 Temmuz tarihleri arasında gerçekleşecek olan İkinci Uluslararası İstanbul Caz Festivali'nin programı açıklandı. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yönetim Kurulu Başkanı Şakir Eczacıbaşı, Genel Müdürü Melih Fereli, Caz Festivali Yönetmeni Görgün Taner ve festivalin sponsorluğunu üstlenen Oyak Sigorta Genel Müdürü Bülent Bora'nın katıldığı toplantıda, festivalle ilgili ayrıntılı bilgi verildi.

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın düzenlediği beş festivalin bütçesini %20 oranında bilet satışlarından, %6-7 oranında Kültür Bakanlığından ve %70 oranında sponsorluklarda oluşturulduğunu belirten Eczacıbaşı, bunun başlıca olmadığını ve karşılıklı anlaşmalarla çözümlendiğini belirtti. Özetle şirketlerin kültürel etkinlikleri desteklemeye çağırıldı.

Bu yıl üç ayrı mekanda, **Açık hava Tiyatrosu, Aya İrini, AKM Konser Salonu'nda** gerçekleştirilecek olan İkinci Uluslararası Caz Festivali'ne 225 sanatçı katılacak.

1 Temmuz'da, Kübalı grup **Irakere'nin** salsa kralı **Tito Puente** ve **Latin Caz Grubu'nun** Açık hava Tiyatrosundaki konseriyle başlayacak olan Festival, 4 Temmuz'da Hollandalı Roman gitaristlerden oluşan **Rosenberg Üçlüsü**, **Chick Corea'dan** **Al Di Meola'ya** kadar bir çok tanınmış sanatçının yapıtlarını seslendirecek. Açık Hava Tiyatrosu **Rosenberg Üçlüsü'nden** sonra büyük usta **John McLaughlin'in** **Dennis Chambers** ve **Joey De Francesco'dan** oluşan grubuna ev sahipliği yapacak.

Adı **Peter Gabriël** ile birlikte anılan ve **Neneh Cherry** ile düet yaptığı **"Savan Seconds"** şarkısıyla üne kavuşan Senegalli müzisyen **Yousou N'Dour** 5 Temmuz'da; büyük trompet ustası **Wynton Marsalis** ve beş yıldır müzik direktörlüğünü üstlendiği **Lincoln Center Jazz Orchestra**, 6 Temmuz'da birer konser verecekler. **Aya İrini'deki** ilk caz konserini, 7 Temmuz'da **Ralph Towner, Paul McCandles** ve **Glenn More'dan** oluşan **Oregon** gerçekleştirecek.

Geçen yaz festivale katılmayan ünlü şarkıcı **Randy Crawford**, 8 Temmuz'da müzikseverlerle buluşacak. 9 Temmuz'da 1993 yılında verdikleri konserlerle dillerden düşmeyen hafızalardan silinmeyen **Manhattan Transfer** izlenebilir.

İler Demirel'in liderliğini yaptığı **İstanbul Caz Dörtlüsü** 10 Temmuz'da vereceği konserin ardından **Geri Allen, Ron Carter** ve **Lenny White Üçlüsü'nün** konseri veriyor. **Kerem Görsev Dörtlüsü'nün** ve **Joshua Redman Dörtlüsü'nün** 11 Temmuz'da vereceği konseri,

12 Temmuz'da **Aydın Esen'in** konseri izleyecek.

13 Temmuz'da **Fahir Atakoğlu'nun** ve **Kronos Quartet'in**, 14 Temmuz'da **Aziza Mustafa Zadeh'in** konserleri izlenebilir. Festival 15 Temmuz'da **Jan Garbarek** ve **Grubu'nun** konseriyle sona erecek.

İkinci Uluslararası İstanbul Caz Festivali'nin biletleri Haziran'dan itibaren AKM gişelerinde satışa sunulmuş bulunmaktadır.

RADYO VE TV PROGRAMLARI

17 Mayıs 1995 tarihinde TRT Trabzon Radyosunun öğleden sonra kuşak programı olan **Biz Bize** adlı canlı yayın programına konuk edildim değerli okurlar. Yaklaşık olarak 15 dakika kadar süren söyleşide, dört gün önce açıklanan Müzik Ödülleri hakkında, Mavi Nota'nın yayın politikası ve dergicilik çalışmaları hakkında bilgi verdim. Tabii ki TRT'nin bu ilgisi bizi son derece mutlu etti.

16 Mayıs 1995 tarihinde **Müzik Başarı Ödülümüzü** kazanan Sayın **Şenay Başkan**, TRT Trabzon Radyosu'nun öğleden sonra kuşak programı olan **Biz Bize'nin** canlı yayın konukuydu. Kendisiyle almış ödül hakkında ve müzik eğitimciliği üzerine yaklaşık 15 dakikalık bir söyleşi gerçekleştirildi. Okulunun başarılı öğrencilerinden birisi olan Sayın **Şenay Başkan'a** bu ödülü vermekte ne kadar isabetli bir karar verdiğimizizi söyleyişi izlerken edinmekte bizi ayrıca mutlu kıldı. Sayın **Şenay Başkan'a** müzik eğitimciliğinin çileli yollarında başarılar diliyoruz.

21 Mayıs 1995 tarihinde yerel TV kanalı TV 61'de, Müzik ödülümüzü kazanan **Şenay Başkan, Didem Hizer, Arzu Kara, Kurtuluş Çelebi** ve ben **M. Semih Başkan**, canlı yayın Kültür - Sanat programında TV 61'in program yapımcılarından **Pınar Günen'in** konukluğu oldu. Bir saat onbeş dakika kadar devam eden canlı yayında branşlarında kazandıkları müzik ödülleri bir değerlendirilmesini yapan arkadaşlarımız aynı zamanda **Pınar Günen'in** müzik eğitimciliği ile ilgili sorduğu soruları yanıtladılar. Çok sıcak ve samimi bir ortamda geçen program ilgiyle izlendi.

17 Haziran 1995 tarihinde yerel Radyo kanalı 61 FM radyosunda saat: 19.00 - 22.00 arasında gerçekleştirilen Radyo Dergisi programında, **Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Başkan Yardımcısı** Sayın Yrd. Doç. **Seçkin Gökbudak**, canlı telefon bağlantısı ile konuğum oldu. Kendisiyle, müzik bilimi ve eğitimciliği konusunda söyleşi yaptım. Bir hayli samimi bir şekilde gerçekleşen tele - söyleşide Sayın **Seçkin Gökbudak'ın** derginiz Mavi Nota ile ilgili söyledikleri, bizi sevindirdi hem de duygulandırdı. Kendisinin **"Konya Temsilcimiz"** olarak kabul edilmesi yolundaki ricasında

kabul etmiş bulunmaktayız. Zaten dergimize karşı gösterdiği olağan ilgiden dolayı Sayın **Seçkin Gökbudak'a** gönül borcumuz var. Bu arada 1996 yılında yapılması planlanan **"Bahar Konseri"**mize katılmaları için canlı yayında kendilerini (müzik bölümü olarak) Trabzon'a davet ettik. Program gerçekleştirildiği takdirde **Konya Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nün** verecekleri konser programı ile Trabzon'lu müzik severleri mutlu edeceklerine gönülden inanıyoruz.



K.T.Ü. Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü 3-4 sınıf öğrencileri, Öğr. Gör. Aziz Balkan yönetiminde, Nazım Bağrov'un piyano eşliği ile güzel bir program ortaya koydular. 4. sınıf öğrencilerinin birlikte gerçekleştirdikleri son konser olması nedeniyle, program bitiminde öğrenciler arasında oldukça duygusal bir tablo yaşandı.

Mavi Nota'dan

ÖDÜL TÖRENİ

Mavi Nota Müzik ve Sanat Dergisi'nin 1994 yılı müzik ödülleri dağıtım töreni 4.6.1995 günü Trabzon Devlet Tiyatrosu salonunda düzenlenen bir törenle, ödül plaketteki kazananlara verildi değerli okurlarımız.

Dergimizin Bahar Konseri'ni dinlemeye gelen beşyüz civarındaki (salon dört yüz kişiliktir) dinleyici önünde yapılan tören, ilgiyle izlendi. Yaptığım bir konuşma ile verilen ödüller hakkında bilgilendirme yapıldıktan sonra, törene geçildi. Dergimizin **Müzik Hizmet Ödülü'nü** kazanan Sayın Prof. Dr. Ali Uçan ve Sayın Ahmet Say, mazeretleriyle nedeniyle Trabzon'a gelemediler. Ancak kendi istekleri doğrultusunda, Prof. Dr. Ali Uçan'ın ödül plakettini Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Başkanı Sayın Efe Akbulut, Sayın Ahmet Say'ın ödül plakettini ise dergimizin sanat danışmanı şair - yazar Ahmet Özer aldılar. Efe Akbulut hocası Ali Uçan'ın ödülünü almaktan mutlu olduğunu belirtirken, Ahmet Özer'in Sayın Ahmet Say için yaptığı konuşma çok anlamlıydı. Ahmet Özer şunları söyledi: "Ahmet Say benim ustam, arkadaşım, çok yönlü bir insan, kendisine verilen ödülü almaktan onur duyuyorum. Benim ilk yaptığım arkasına yazdığı güzel yazı ilk aldığım ödülde onun el izi parmak izi vardı. Onun ödülünde benim de aynı katkının olması benim için büyük bir bahtiyarlık. Kendisi müzik alanında Müzik Ansiklopedisini, Müzik Tarihi adlı o güzelim kitabı hazırlayan çok değerli bir insan ve aynı zamanda bütün dünyanın tanıdığı, dünyamızda müzik alanında birkaç yetenekten birisi olan Fazıl Say'ın babası oluyor. Bu ödülü veren arkadaşlarda içtenlikle teşekkür ederim. "Bu konuşmanın ardında ödül plaketteki dergimizin sayfa düzenlemeleri ve görsel danışmanı Sayın Mustafa Reşat Sümerkan tarafından verildi. Dergimizin **Müzik Başarı Ödülü'nü** kazanan K.T.Ü. Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü son sınıf öğrencisi (dergi elinize ulaştığı zaman okuldan mezun olmuş olacak) Sayın Şenay Başkan'ın tören sırasında oldukça heyecanlı olduğunu gördük. Kendisine ödül paketini aynı okulun Öğr. Gör. den aynı zamanda hocası olan Sayın Safa Olgun verdiler. Dergimizin **Müzik Özel Ödülü'nü** kazanan Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Başkanı Sayın Efe Akbulut ödül plakettini alırken oldukça heyecanlı idi. Ödül plaketi dergimizin sanat danışmanı şair - yazar Ahmet Özer tarafından kendisine verilirken, Sayın Akbulut bu plaketi **bölümü** adına kabul edebileceğini belirtti. **Radyo nitelikli Müzik Programcılığı Ödülü'nü** kazanan Öykü Serter (Capital Radio Ankara), Neşe Tantanoğlu (TRT Arkara Radyosu) ve Tülay İter Sunar. (TRT İzmir Radyosu) sahneye davet edildiler. Ancak törene gelemeyen Öykü Serter'in yerine KTÜ Top Fak. Farabi Hastanesinden Doç. Sayın İbrahim Özen sahneye geldi. Ödül plaketteki Ankara Üniversitesi Tömer Trabzon Şubemizi Müdürü Sayın Yüksel Koçak verdiler. Sayın Tülay İter Sunar'ın müzik programcılığındaki 25 yıllık emeğinin karşılığını Trabzon'dan alarak Mavi Nota'ya teşekkür etmesi, Neşe Tartanoğlu'nun Karadenizli olması bizi sevindirdi. Sayın İbrahim Özen'e de yoğun bir koşuşturma sırasında gelerek konserimize ve ödül törenimize katıldığı için teşekkür ediyoruz. **Radyo Popüler Müzik Programcılığı Ödülleri'miz** kazanan Didem Hızır (61 FM Radyosu Trabzon), Arzu Kara (Radyo Aktif Trabzon) (dergi elinize ulaştığı günlerde müzik öğretmeni olarak görevine başlamış olacak) ve Kurtuluş Çelebi (Radyo Aktif Trabzon) sahneye geldiklerinde oldukça rahatlılar. Radyolarındaki kendi üslupları ile birer teşekkür konuşması yapan bu genç arkadaşlarımıza ödül

plaketteki Trabzon Devlet Tiyatrosu sanatçısı Sayın Engin Özsayın verdi. Böylelikle bir ödül töreni sona ermiş bulunuyordu.

Sonunda Mavi Nota Müzik ve Sanat Dergisine emek veren ben ve tüm arkadaşlarım, tatlı bir yorgunluğun huzuru içindeydik.

ŞUBAT VE MART AYLARINDA YİTİRDİĞİMİZ SANATÇILARIMIZ

07 ŞUBAT 1995 Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Üyelerinden trambon sanatçısı ve grup şefi "Metin YALÇIN" 52 yaşında kalp krize sonucu yaşama veda etti...

08 ŞUBAT 1995 Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrası üyelerinden keman sanatçısı "Nuri ÇEKEN" 62 yaşında aramızdan ayrıldı...

09 ŞUBAT 1995 Ankara'nın en tanınmış çigan müziği icracılardan keman sanatçısı "Turhan TUNA" kalp krizi sonucu yaşamını yitirdi...

20 MART 1995 Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı öğretim üyelerinden, "Nostalji Oda Müziği Topluluğu" kurucu ve şefi, keman sanatçısı Macar Uruklu "İstvan NEMETH" ve eşi viyolonsel sanatçısı "Katalin NEMETH NYARI" geçirdikleri bir trafik kazası sonunda Eskişehir'de yaşama veda ettiler. Cenazeleri 25 Mart'ta Macaristan'a gönderildi.

İstvan 57, Katalin 54 yaşında idi...

26 MART 1995 Cumhuriyet dönemimizin en tanınmış müzik tarihçisi ve eğitimcilerinden Müzikolog, Sanat Tarihçisi "Prof. Cevat Memduh ALTAR" 93 yaşında İstanbul'da vefat etti.

Vefat eden tüm sanatçıları bir kere daha saygı, minnet ve rahmetle anar, sanat camiasına başsağlığı dileriz.

Sevda - Cenap AND Müzik Vakfı, 12. Uluslararası Ankara Müzik Festivalini ve vakfı tanıtmak amacı ile geçen başlatmış olduğu "Tanıtım Panelleri - Dia Göstergesi - Küçük Konser" programlarını bu yılda Mart 1995 ayı içinde sürdürdü, Ankara Alman, Amerikan, İngiliz, Fransız ve İtalyan Kültür Demeklerinin yanı sıra, A.Ü. Siyasal, Hukuk, Dil ve Tarih - Coğrafya, G.Ü. Gazi Eğitim Fakülteleri ile K.K.K. Askeri Mızık Okulu ile Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde başarı ile gerçekleştirdi.

Sevda - Cenap AND Müzik Vakfı 1994 - 1995 Konser sezonunda Denizli Belediyesi ile işbirliği içinde sürdürdüğü ortak konser faaliyetlerine ilk kez Bolu'ya da açılarak 25 Mart 1995 tarihinde "Panel - Dia - Konser" programı gerçekleştirildi. Panele Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü Başkanı Prof. Kadir KARKIN ile G. Ü. Gazi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü Öğretim Üyelerinden Y. Doç. A. Aydın İLİK (Vakıf Destekleme Kurulu adına) konuşmacı olarak katıldılar. Festivalleri tanıtan dia gösterisinden sonra "MAVY KUARTET" başanlı bir dinleti sundu.

Derginiz Mavi Nota, siz değerli okurlarına ulaşmaya devam edecek. Bu arada dergimize katkılarını dan dolayı, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Öğr. üyelerinden Sayın Yrd. Doç. Gül Çimen ve Sayın Yrd. Doç. Nevhiz Ercan'a teşekkürlerimizi sunuyorum.

Güzel bir yaz tatili geçirmenizi diliyorum, 17. sayımızda (ekim ayında) buluşana dek hoşkalın diyorum.

Müfit Semih Baylan
Genel Yayın Yönetmeni

Musiki Muallim Mektebi'nin Kuruluşunun Yetmişinci Yılıyla Devlet Sanatçısı Profesör Hikmet Şimşek'in Kırkıncı Sanat Yılı'nın Anlamalı Buluşması Üzerine...

• Ali UÇAN

Bilindiği gibi Musiki Muallim Mektebi (Müzik Öğretmen Okulu), Cumhuriyetimizin kurucusu Ulu Önder Atatürk'ün öngördüğü "ulusumuzu bireylerimizi çağdaş yaşamın gerekleri doğrultusunda hızla geliştirme" ve "ulusal kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkarma" hedeflerine erişebilmek için gerçekleştirdiği ilk köklü müzik atılımlarının temel taşı, ülkemiz Türkiye'de müzik öğretmeni yetiştirmenin başlangıcını ve müzik alanında çağdaş anlamda eğitimsel yapılanmanın belkemiğini oluşturur.

Bu yıl, Bölümümüzün temelini oluşturan bu köklü atılımın, tarihsel başlangıcın ve temel yapılanmanın 70. yıldönümünü, çok yönlü ve geniş kapsamlı bir program çerçevesinde anlamlı etkinliklerle yoğun bir biçimde kutluyoruz.

Bu anlamlı etkinliklerin en anlamlılarından biri, kuşkusuz, bugün, 22.12.1994'de Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Büyük Senfoni Orkestrası ve Korosu'nun Gazi Konser Salonu'muzda verdiği Konser'dir. Çünkü, Şef Hikmet Şimşek yönetiminde gerçekleştirilen bu Konser, Musiki Muallim Mektebi'nin kuruluşunun 70. yılıyla Devlet Sanatçısı Profesör Hikmet Şimşek'in "Kırkıncı Sanat Yılı'nın anlamlı bir buluşmasını simgelemektedir.

Bu buluşma, tarihi Musiki Muallim Mektebi'nin günümüzdeki devamı olan Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümümüz ile aynı kurumun bağrından ve dolayısıyla aynı kökten çıkıp gelen Hacettepe Üniversitesi (Ankara Devlet Konservatuarı'mızı yeniden buluşturup birbiriyle kenetleyen bir etkinlik olması bakımından da ayrı-bir anlam ve önem taşımaktadır.

Devlet Sanatçımız Profesör Hikmet Şimşek, çağdaş Türk müzik yaşamımızın, çağdaş Türk müzik kültürümüzün ve çağdaş Türk müzik eğitimimizin, Ulu Önder Atatürk'ün çizdiği yolda biçimlendirilerek geliştirilmesi doğrultusunda gösterdiği olağanüstü çabalarıyla, sağladığı büyük ve paha biçilmez katkılarıyla, ve gerçekleştirdiği unutulmaz hizmetleriyle anıtlanan bir "müzik adamımız"dır. Böylesine anıtlanan bir müzik adamımızın 40. sanat yılını, anıtlanmış bir müzik kurumumuzun 70. kuruluş yılı ile bütünleşen bir konser etkinliğiyle bir-

likte kutlamak hepimize ayrı bir sevinç, ayrı bir övünç, ayrı bir kıvanç vermektedir.

Başta Rektörümüz Prof. Dr. Enver Hasanoğlu ve Devlet Sanatçımız Prof. Hikmet Şimşek olmak üzere, bize bu ayrıcalığı sevinci, övünçü ve kıvanç bizi-likte birlikte yaşayanlara ne mutlu!...

Gazi Üniversitesi Marşı'mızı yazıp/besteleyip Üniversitemize armağan eden Devlet Sanatçımız Prof. Hikmet Şimşek'in çağdaş müzik yaşamımıza, çağdaş müzik kültürümüze ve çağdaş müzik eğitimimize olan paha biçilmez katkıları ve unutulmaz hizmetleri, ilgili herkesce çok iyi bilinmekte, yaşanmakta ve yaşatılmaktadır. Bunları bilenlere, yaşayanlara ve yaşatanlara da ne mutlu!...

Profesör Hikmet Şimşek'in müzimizle ilgili "çağdaşlık anlayışı", çağımızda oluşup gelişen modern müziklerimizle sınırlı olmayan, onlarla birlikte, asli yapıları ve üsluplarıyla geçmişten süzülüp gelerek çağımıza ulaşan geleneksel müziklerimizi de kapsayan "bütüncü çağdaşlık anlayışı"yla bağdaşır.

"Bütüncü çağdaşlık anlayışı", ulusal müzik kültürümüzün, "geleneksel ve modern öğeleriyle çağdaş bir bütün" olarak koruhup geliştirilerek, yozlaşmadan/yozlaştırılmadan 2000'li yıllara taşınması bakımından can alıcı bir önem ve değer taşır. Bu değer çevresinde toplanmak, bu değer üzerinde birleşmek, bu değer in özünde odaklaşmak hepimizin ortak amacı, ortak ilkesi, ortak görevidir.

Bugünkü anlamlı konser etkinliğinde görev alan Hacettepe Üniversitesi'ne bağlı (Ankara) Devlet Konservatuarı'mızın Büyük Senfoni Orkestrası ve Korosu'nun, başta Şef Hikmet Şimşek ve Koro Şefi Elnara Kerimova olmak üzere tüm sanatçı elemanlarını ve onları yetiştirenleri, değerli görevlerinden ve üstün başarılarından dolayı ayrı ayrı yürekten kutlarım.

G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'müz ile M.Ü. Devlet Konservatuarı'mızın ortak temelini oluşturan Musiki Muallim Mektebi'mizin kuruluşunun 70. yılı ve Devlet sanatçımız Profesör Hikmet Şimşek'in 40. sanat yılı, başta kendileri olmak üzere hepimize, hepimize kutlu olsun!..

Daha nice 70. ve 40. yıllara...

"Musiki Muallim Mektebi'nin Kuruluşunun 70. Yılında ve 2000'li Yılların Eşiğinde

TÜRKİYE'DE EĞİTİM FAKÜLTELERİ MÜZİK EĞİTİMİ BÖLÜMLERİ VE MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ EĞİTİMİ"Toplantısı Üzerine

Türkiye'de "müzik öğretmenliği eğitimi"nin köklü bir geçmişi vardır. 1920'ler Türkiye'sinde Musiki Muallim Mektebi (MMM)'yle başlayan bu süreç, 1990'lar Türkiye'sinde Üniversitelerin Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümleri'yle sürdürülmektedir. Günümüzde sayıları 11'e ulaşan bu üniversite kurumlarının en eskisi -en köklüsü Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'dür. Musiki Muallim Mektebi'nin 1937-38'de Gazi Terbiye Enstitüsü'ne bağlı "Müzik Şubesi"ne dönüştürülmesiyle oluşan bu Bölüm, hem MMM'nin değişen koşullara göre yeniden yapılanarak gelişen çağdaş ve bir devamı, hem de sonraları açılan diğer Bölümlerin "ana kaynağı" durumundadır. Böylece, 1994 Türkiye'sindeki toplam 11 Müzik Eğitimi Bölümü'nün 1'i "doğrudan" ve 10'u "dolaylı" olmak üzere tümü, kök-köken olarak MMM'ne dayanmakta, MMM'nden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamdadır ki Musiki Muallim Mektebi'nin kuruluşunun 70. yılı, Türkiye Üniversiteleri Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerinin tümünün Bölüm Başkanlarının etkin katılımlarıyla 01 Kasım 1994'de Ankara'da Gazi Eğitim'de gerçekleştirilen Tarihi Toplantı'yla anlamlı bir biçimde kutlanmış bulunmaktadır.

Bilindiği gibi Türkiye'de "modern eğitim"le birlikte oluşup gelişen "yeni örgün müzik eğitimi"nin kökleri Tanzimat Dönemi (1839-1876) öncesine, hatta ilk Yenileşme Hareketleri Dönemi'nin (1773-1839) orta evrelerine, örneğin 1790'lı yıllara kadar dayanır. Bu köklerin bazı düşüncel temelleri ise dolaylı olarak Lale Devri'ndeki (1718-1730) bazı düşünsel değişikliklerle ilintilenebilir. Bu bağlamda adım adım oluşup gelişen yeni örgün müzik eğitimiyle "müzik yetiştirme"nin ve yetiştir-

müzikçilerin bir bölümünden "öğretmen olarak yararlanma"nın veya onları "öğretmen olarak görevlendirme"nin uzunca bir geçmişi olmasına karşın, her yönüyle gerçek anlamda "müzik öğretmeni yetiştirme"ye ilk kez Cumhuriyet Dönemi'nde başlanabilmektedir.

Cumhuriyet yönetimi, Ulu Önder Atatürk'ün yönlendirmesiyle "bireyle-rimizi ve ulusumuzu çağdaş yaşamın gerekleri doğrultusunda hızla değiştirip geliştirme" ve "ulusal kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkarma" hedefleri doğrultusundaki işlevleri nedeniyle "örgün genel müzik eğitimi"ne büyük önem vermiş, bunun temel gereği olarak "müzik öğretmeni yetiştirme" işini öncelik ve ivedilikle ele almış, Cumhuriyet'in ilanının üzerinden bir yıl bile geçmeden gerçekleştirdiği ilk köklü atılımlardan biri olarak bu konuda gerekli kararları alıp 1 Eylül 1924'te Musiki Muallim Mektebi'ni kurmuş ve iki ay sonra öğretime açmıştır.

Bu nedenlerle ki 1 Kasım 1924 Türkiye'de "müzik öğretmenliği eğitimi"nin "doğum günü"dür ve yedinci on yılın tamamlandığı 1 Kasım 1994 işte bu kutlu ve mutlu doğumun 70. yıldönümüdür. Hepimize yeniden kutlu olsun!

Belli açılardan bakarak "01 Kasım 1924" ve "Musiki Muallim Mektebi" ile ne denli övünsek, ne denli kıvansak azdır. Çünkü, bu okul Türkiye Cumhuriyeti'mizin kurucusu Ulu Önder Atatürk'ün öngördüğü "bireyle-rimizi ve ulusumuzu çağdaş yaşamın gerekleri doğrultusunda hızla değiştirip geliştirme" ve "ulusal kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkarma" hedefleri doğrultusunda gerçekleştirdiği ilk köklü müziksel atılımların temel taşıdır, müzik alanında çağdaş anlamda eğitimsel yapılanmanın belkemiğini ve müzik eğitimcisi yetiştirme sistemimizin omurgasını oluşturuyordu. Okulun kuruluş temelleri çok sağlam, kuruluş amaçları çok tutarlı, kuruluş işlevleri çok yönlüydü. Programı "müzik bilgisi", "genel bilgi" ve "öğretmenlik bilgisi" alanlarının her üçünü birlikte kapsayan ve bu yönüyle günümüze kadar geçerliğini koruyan bir "çerçeve model"e dayanıyordu.

Öbür yandan 1920'lerde yalnız Avrupa'da ve Asya'da değil, tüm Dünya'da müzik öğretmeni yetiştirme işini böyle bir sisteme ve programını böyle bir modele oturtarak başlatıp kurumlaştırabilen ülke sayısı bir elin parmaklarıyla gösterilebilecek kadar azdı ve ülkemiz Türkiye bunu başarabilen ender ülkelerden biriydi. Böylece 1920'ler Türkiye'si, müzik öğretmenliği eğitiminde yalnız çağı yakalamakla kalmayan, aynı zamanda çağın en önünde giden birkaç ülkeden biri konumundaydı.

Günümüzdeki Türkiye'de, MMM temelinden hareketle geliştirdiği bugünkü müzik öğretmeni yetiştirme sistemi ve program modeliyle Avrupa

Birliği'nin birçok ülkesinden, söz gelişi İspanya, İtalya, Portekiz ve Yunanistan'dan çok daha iyi durumdadır.

Bütün bu belirtilenlerden de anlaşılacağı üzere Musiki Muallim Mektebi, öncü konumu, yapısı ve niteliğiyle Türkiye müzik eğitimi tarihinde olduğu kadar Avrupa, Asya, (Avrasya) ve Dünya müzik eğitimi tarihinde de seçkin bir yere sahiptir.

Türkiye'de müzik öğretmenliği eğitiminin yetmiş yıl öncesi ile 2000'li yılların eşliğindeki bugünü karşılaştırdığında o günkü Musiki Muallim Mektebi'nin zamanla Gazi Eğitim Enstitüsü "Müzik Şubesi" ve Gazi Yüksek Öğretmen Okulu "Müzik Bölümü" evrelerinden geçerek diğer Bölümlerle birlikte bugünkü Üniversitelerin Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerine dönüştüğü, müzik öğretmeni yetiştiren kurum sayısının 1'den 11'e eriştiği, bunlara 3 yenisinin daha açılarak eklenmek üzere olduğu ve tümünün yedi coğrafi bölgeye yayılarak yurt çapında dengeli bir dağılım gösterdiği, yılda alınan öğrenci sayısının 12'den 395'e yükseldiği, (kadrolu) müzik öğretim elemanı sayısının 7'den 180 dolayına ulaştığı, belli türle sınırlı bir müzik anlayışından tüm ana türleri içine alan "bütüncü müzik anlayışı"na gelindiği, sistem olarak ortaokul-lise (dengi) düzeyinde program uygulayan bir okul yapısından lisans, yüksek lisans, doktora ve ona eşdeğer sanatta yeterlik derecelerine yönelik akademik programlar uygulayan bir üniversite yapıya kavuşulduğu görülmektedir.

2000'li yılların başlarında Müzik Eğitimi Bölümlerinin sayısının yaklaşık 25'e, kadrolu müzik öğretim elemanı sayısının 350'ye, yılda alınan öğrenci sayısının 800'e ve toplam öğrenci sayısının 3200'e ulaşması; Bölümlerin yurdun tüm bölgelerinin belli başlı merkezlerine yayılması ve böylece bugünkü duruma göre yurt çapında çok daha dengeli bir dağılım göstermesi beklenmektedir.

Kuşkusuz, her kurum gibi Müzik Eğitim Bölümleri'nin de birtakım sorunları (sıkıntıları, zorlukları, eksiklikleri ve yetersizlikleri) vardır. Dünya'da ve Türkiye'de hızlı bir değişimin yaşandığı bu dönemde bunların olması doğaldır. Ancak bunların tümü çözülebilir, aşılabılır, giderilebilir türden sorunlardır. Bölümler, ilgili kurum, kuruluş ve kişilerin de yardım ve destekleriyle bütün bu sorunların üstesinden gelebilecek durumdadırlar.

Türkiye Üniversiteleri Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümleri, sorunlarının üstesinden gelebilecek durumda olmanın bilgisi, bilinci ve inancıyla, geçmişte olduğu gibi günümüzde de geleceğe yönelik yeni ve güçlü beklentiler içindedirler. Bölümler, geçmişte ve günümüzde elde ettikleri büyük başarılarından haklı bir sevinç, övünç-kıvanç ve mutluluk duyarak, geleceğe doğru çok daha başarılı adımlar ve yepyeni atılımlarla yol alma kararlılığındadırlar.

Bu yolda, Türkiye Üniversiteleri

Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümleri Başkanları'nın 1 Kasım 1994'de Ankara'da Gazi Eğitim'de gerçekleştirmiş oldukları Tarihî Toplantı ve ona ilişkin "SONUÇ RAPORU" her yönüyle can alıcı bir önem ve değer taşımaktadır. Bu nedenle söz konusu Rapor'un, yakın ilgi, güçlü destek ve değerli katkıları beklenen kurum, kuruluş ve kişiler başta olmak üzere, tüm kamuoyunun bilgisine, ilgisine ve değerlendirmesine sunulmasında yarar görülmektedir. Bu amaçla Rapor aşağıda aynen yayınlanmaktadır.

SONUÇ RAPORU

Ankara, 1 Kasım 1994

LGİRİŞ

Gazi Üniversitesi (G.Ü.) Gazi Eğitim Fakültesi (GEF) Müzik Eğitimi Bölümü (MEB) Başkanlığı'nın beklenen önerisi, Fakülte Dekanlığı'nın etkin girişimi, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı'nın etkin işbirliği, bünyesinde kurulu -açık Müzik Eğitimi Bölümü bulunan Eğitim Fakülteleri Dekanlıklarının yakın ilgisi-desteği ve tüm Müzik Eğitimi Bölümü Başkanlarının etkin katılımlarıyla, Musiki Muallim Mektebi (MMM)'nin 70. kuruluş yıldönümünü birlikte kutlamak ve bu kuruluşun günümüzdeki devamı olan "Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümleri" ile "Müzik Öğretmenliği Eğitimi"nin durumunu birlikte görüşüp değerlendirmek üzere düzenlenen Toplantı, MMM'nin öğretime açılışının 70. yıldönüm günü olan 1 Kasım 1994 Salı günü Ankara'da G.Ü. GEF'nde ektaki program çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Bu tarihî Toplantı'ya 1994-95 öğretim yılı itibarıyla etkinlikte bulunan toplam onbir (11) Müzik Eğitimi Bölümümüzün aşağıda adları, görev yerleri ve kurumlari yazılı Bölüm Başkanları eksiksiz katılmışlardır.

Toplantının açılışında, önce Gazi Eğitim Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Ayşegül ATAMAN, ülkemizde yaşayan çok yönlü müzik kültürümüzün bütünlüğü ile bunun müzik eğitimin ve müzik öğretmeni yetiştirme programına yansıtılmasının önemini vurgulamıştır. Sonra, GEF Müzik Eğitimi Bölüm Başkanı Prof. Dr. Ali UÇAN, MMM'nin Cumhuriyetimizin kurucusu Ulu Önder ATATÜRK'ün öngördüğü "ulusal kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkarma" hedefi doğrultusunda gerçekleştirdiği ilk köklü müzik atılımlarının temel taşıdır, ülkemiz, Türkiye'de müzik öğretmeni yetiştirmenin başlangıcını ve çağdaş Türk müzik eğitimi sistemimizin belkemiğini oluşturduğunu vurgulayarak, genel müzik eğitiminin gerçekleştircisi müzik öğretmeni yetiştirmenin niteliği ile tarihsel gelişimine kısaca değinip 1 Kasım 1924 ile 1 Kasım 1994'ün anlam ve önemi üzerinde durmuştur. Daha sonra Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Koordinatörü (Genel Sekreteri) Elif BAŞMAN Vakfın çalışmaları ile müzik eğitimine verdiği

önemi ve bu yöndeki girişim ve etkinlikleri ile yeni beklentilerini dile getirmiştir. Toplantıya çağrılı olarak katılan konuk Bölüm Başkanları ise 01 Kasım 1994 toplantısı'nın anlamı ve işlevleri üzerinde durarak Müzik Eğitimi Bölümlerimize sağlayacağı yararları ve müzik öğretmenliği eğitiminin gelişmesi yönünde getireceği yeni katkılara değinmişlerdir.

"Musiki Muallim Mektebi"nin kuruluşunun 70. Yılında ve 2000'li Yılların Eşiğinde Türkiye'de Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümleri ve Müzik Öğretmenliği Eğitimi" konulu bu Toplantı dört oturum halinde düzenlenmiştir. Birinci oturumda açılış konuşmalarından sonra "Türkiye Üniversiteleri Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümleri arası Kurul" niteliğindeki ilk "Bölüm Başkanları Toplantısı" gerçekleştirilmiş ve Müzik Eğitimi Bölümleri'nin durumu görüşülmüştür. İkinci oturumda "Türkiye'de Müzik

1.2. Müzik Eğitimi Bölümlerinin öncülüğünde "Türkiye Müzik Eğitimcileri Birliği"nin veya "Çalışma Topluluğu'nun kurulması.

1.3. Müzik Eğitimi Bölümlerinin öncülüğünde ve kurulacak "Türkiye Müzik Eğitimcileri Birliği'nin ya da, "Çalışma Topluluğu'nun sorumluluğunda (üç veya iki ayda) bir "Müzik Eğitimi Dergisi" çıkarılması.

1.4. Müzik Eğitimi Bölümlerinin etkin yönlendirmesiyle "Türkiye 2. Müzik Öğretmeni Yetiştirme Modelinin ve Programlarının Sürekli Geliştirilmesi

2.1. Müzik öğretmenlerini Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerinde yetiştirme modelinden ödün verilmemesi, Devlet Konservatuvarlarına bu tür bir işlev yüklenmesinin gereksizliği ve yanlışlığı konusunda ilgili kurum, kuruluş ve kişilerin bilgilendirilmesi ve aydınlatılması.

2.2. Müzik Eğitimi Bölümlerinde

ramları ile Anabilim/Anasanat Dalları Programları arasında çapraz bir yapılanmanın gerçekleştirilmesi.

2.8. Sınıf Öğretmenliği Bölümlerindeki "Yan Alan Müzik Programı'nın yürütülmesinde ilgili Müzik Eğitimi Bölümlerinin etkin rol almasının sağlanması.

2.9. Müzik Eğitimi Bölümlerinin Lisans Programlarının ilk iki yılında başarılı fakat sonraki yıllarda başarısız öğrencilerin Müzik Yan Alan'lı Sınıf Öğretmenliği Programlarına yönlendirilmesi.

2.10. Tüm Müzik Eğitimi Bölümlerinde düzenli, sürekli etkin işlerliği olan birer "Program Geliştirme Birimi" oluşturulması.

3. Müzik Eğitimi Alanında Lisansüstü Öğretim Programlarında ve Akademik Derecelerde Doçentlik Dallarında ve Akademik Ünvanlarda Yeni Düzenlemeler Yapılması

3.1. Müzik Eğitimi alanında durumu elverişli Bölümlerde/Enstitülerde Yüksek Lisansa dayalı Doktora ve Yeterlilik programlarının açılmasına yönelik girişimlerin olumlu bir sonuca bağlanması.

3.2. Lisansüstü düzeyde "Müzik Eğitimi Programı'nın yanısıra "Müzik Kuramları Eğitimi Programı", "Ses Eğitimi Programı" ve "Çalgı Eğitimi Programı'nın da açılması ve öğrenci alımının buna göre düzenlenmesi.

3.3. "Sanatta Yeterlilik" derecesinin, Doktora'nın "Dr."si gibi, uygun bir kısaltma ile (Örneğin "Ytr." gibi) belirtilir hale getirilmesi ve böyle kullanılması.

3.4. "Sanatta Yeterlilik"in kendine özgü bir "performans doktorası" olarak nitelendirilmesi ve ilgili akademik derecenin buna göre tanımlanarak verilmesi ve kullanılması.

3.5. Doçentlik Bilim Dalları listelerinde "224.18.01 Müzik Eğitimi'nden sonra "224.18.02. Müzik Kuramları Eğitimi", "224.18.03 Ses Eğitimi" ve "224.18.04 Çalgı Eğitimi" Anabilim/Anasanat Dallarına yer verilmesi, Doçentlik Sınavlarının buna göre açılması ve yapılması.

3.6. Durumları elverişli Müzik Eğitimi Bölümlerinde (Enstitülerde) açılan Yüksek Lisans, Doktora ve Yeterlilik Programlarına öğrenci alımında diğer Bölümlerin öğretim elemanları veya üstün başarılı mezunları için kontenjan ayrılması.

3.7. Müzik eğitimi alanında lisansüstü öğretim için Fen Bilimleri, Eğitim Bilimleri, Sosyal Bilimler, Sanat Bilimleri veya Güzel Sanatlar Enstitülerinden hangisinin en uygun olduğu veya olacağı konusundaki görüşlerin belirlenmesi.

4. Müzik Eğitimi Bölümleri Yöneticilerinin Görev Yükleri ve Ödenekleri ile Öğretim Elemanlarının Özlük Haklarının gerçekçi biçimde belirlenmesi

4.1. Bölüm Başkanı Yardımcıları ile Anabilim/Anasanat Dalı



Gerard Hoffnung'dan

Öğretmenliği Eğitimi" konusu ele alınmış, üçüncü oturumda iki konunun birbiriyle ilişkileri irdelenmiştir. Dördüncü oturumda ise çok yönlü ve geniş kapsamlı bir genel durum saptaması ve değerlendirmesi yapılmış ve sonuç olarak Bölümlerimizin ve müzik öğretmenliği eğitimimizin yakın geleceği ile ilgili aşağıdaki önerilerin gerçekleştirilmesi doğrultusunda etkin çaba gösterilmesi kararlaştırılmıştır.

II. GERÇEKLEŞTİRİLMESİ İÇİN ETKİN ÇABA GÖSTERİLMESİ KARARLAŞTIRILAN ÖNERİLER

1. Müzik Eğitimi Alanında Bölümlerarası Çağdaş Yapılanmanın Tamamlanması.

1.1. "Türkiye Üniversiteleri Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerarası Kurul Toplantısı"nın Bölüm Başkanları ile Bölümce seçilen birer öğretim üyesinden (yoksa öğretim görevlisinden) oluşan bir kuramsal yapıya dönüştürülmesi, yılda en az bir kez toplanması ve her toplantının sırayla bir başka Bölümde düzenlenmesi.

yürürlükteki "Müzik Öğretmenliği Eğitimi Çerçeve Programı'nın yeni koşullar ve gereksinimler gözönünde bulundurularak sürekli geliştirilmesi.

2.3. Müzik Kuramları Eğitimi, Ses Eğitimi ve Çalgı Eğitimi Anabilim Anasanat Dalları programlarının, Müzik Öğretmenliği programı çerçevesinde bütünleştirilmiş olarak, durumları elverişli bölümlerde açılması.

2.4. Geleneksel tek sesli ve Çağdaş çoksesli Türk müziğimizi birbiriyle kaynaştırma ve bütünleştirme çabalarının sağlıklı biçimde sonuçlandırılması.

2.5. Eğitim Müziği Besteciliği, Müzik Toplulukları Eğitimi/Yöneticiliği Anabilim/Anasanat Dalları ile Müzik Eğitimi Teknolojisi Anabilim Dalının Kurulabilirlikleri üzerinde çalışılması.

2.6. Erken Müzik Eğitimi programı ya da İlköğretim Öncesi Müzik Eğitimi Programı ile İlköğretim Okulu Müzik Öğretmenliği ve Orta Öğretim Okulları Müzik Öğretmenliği Programları'nın oluşturulmasına ve geliştirilmesine başlanması.

2.7. Müzik Öğretmenliği Prog-

Başkanlarına "idari görev ödeneği" ödenmesi ve idari yük nedeniyle "ders yükü indirimi" uygulanması.

4.2. Öğretim elemanlarının, aylık göstergelerinin ünvana bağlı olmaksızın, yani akademik derece ünvanları ne olursa olsun, "birinci derece"ye kadar yükselmelerinin sağlanması.

4.3. Müzik Eğitimi Bölümü öğretim elemanlarının, "Müzik Eğitimi Anasanat Dalı"nda görevli oldukları dikkate alınarak, Devlet Konservatuvarındaki eşdeğerleri gibi "Sanatçı Öğretim Elemanı" statüsünden yararlandırılması.

4.4. Öğretim elemanlarının aylık ve ücretlerinin günün koşullarına uygun biçimde yükseltilmesi ve bunun daha sağlam ve güvenceli esaslara bağlanması.

5. Müzik Eğitimi Bölümlerine Öğretim Elemanı Alımının ve Görev Süresi Uzatımının, Akademik Yükseltilmenin / Atamanın ve İdari Görevlere Getirilmenin Yeterince Belirgin, Nesnel ve Tutarlı Esaslara Bağlanması

5.1. Müzik Eğitimi Bölümlerine öğretim elemanı alımı, öğretim elemanlarının görev sürelerinin uzatımı, akademik yükselme ve kadroya atama ve belli yönetsel görevlere getirilme işlerinin Bölümün yapısına ve alanın, ünvanın ve görevin özelliklerine uygun biçimde yeterince belirgin, nesnel ve tutarlı esaslara bağlanması.

5.2. Bağlanan esasların yönergeleştirilmesi ve özenle uygulanması.

5.3. Bölümlerin öğretim elemanı sayılarının öğretim elemanı başına haftada ortalama 15 saat ders yükü düşecek biçimde belirlenmesi, akademik kadroların buna göre saptanması, paylaşılması ve

6. Öğrenci Altyapısı Öğrenci Alımı ve Öğrenci Yurtlarında Sağlıklı Çalışma Ortamı ile İlgili Yapılanma ve Düzenlemelerdeki Eksiklik ve Yetersizliklerin Giderilmesi.

6.1. Müzik Eğitimi Bölümlerine öğrenci alımının 1994 MÖZYES (Merkez Özel Yetenek Sınavı) sonuçları üzerinde yapılacak istatistiksel çözümlemelerle elde edilecek bilimsel bulguların ve söz konusu sınavla öğrenci alan üç Bölüm'ün bu öğrencilere ilişkin gözlem sonuçlarının birlikte değerlendirilmesine bağlı olarak belirlenmesi.

6.2. Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri dışındaki liselerden gelen ilgili, istekli ve yetenekli fakat "müziksel hazırlığı yetersiz" öğrenciler için bir öğretim yılı süreli "Müzik Hazırlık Sınıfı" açılması.

6.3. Her Müzik Eğitimi Bölümü'nün bulunduğu il merkezinde bünyesinde Müzik Bölümü olan bir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi açılması girişimlerinin desteklenerek olumlu sonuçlandırılması; bu Liselerin öğretmen ve

öğrenci alımıyla ilgili yönetmelik hükümleri ile müziksel eğitim-öğretim program ve uygulamalarının sürekli geliştirilmesine yardım, destek ve katkı sağlanması.

6.4. (Anadolu) Öğretmen Liseleri Müzik Kolu'na işlerlik ve etkinlik kazandırılması yönünde Milli Eğitim Bakanlığı'na yardımcı olunması.

6.5. Müzik Eğitimi Bölümü öğrencilerinin Bölüme en yakın yurtlarda kalmalarının sağlanması ve kaldıkları yurtlarda müziksel çalışma gereksinimlerinin olabildiğince en iyi biçimde karşılanmasını sağlayıcı düzenlemelere gidilmesi.

6.6. Müzik Eğitimi Bölümlerini "çok iyi" ya da "üstün başarıyla" bitiren yüksek düzeyde yetenekli mezunların, kendilerinden daha iyi ve çok yönlü yararlanılabilmeleri amacıyla Müzik Eğitimi Bölümleri, Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri ve (Anadolu) Öğretmen Liseleri'nin bulundukları merkezlere veya yakın çevrelerine atanmalarının sağlanması.

7. Lisans, Yüksek Lisans, doktora ve Yeterlik Programlarının Bölümlerarası Temel-Ortak Noktaları İçeren Bir "Genel Çerçeve Program"a Oturtulması

7.1. Bölümlerin Lisans, Yüksek Lisans, Doktora ve Yeterlik Programlarının temel ilkeler, zorlu dersler, önkoşulluluk ve krediler ile derslerin "kuramsal", "kuramsal eşdeğer uygulamalı", "kuramsal/uygulamalı" ve "uygulamalı" nitelikleri bakımından Bölümlerarası temel-ortak noktaları içeren bir "Genel Çerçeve"ye oturtulması.

7.2. Öğrencilerin Bölümlerarası programlararası yatay ve dikey geçişlerinde öncelikle ilgili "Genel Çerçeve Programlar"ın esas alınması.

8. Bölümlerarası İletişim-Etkileşim, Dayanışma, İşbirliği ve Eşgüdümün Geliştirilmesi.

8.1. Bölümlerarası iletişim, etkileşim, yardımlaşma, dayanışma, işbirliği ve eşgüdüm ilişkilerinin hızla geliştirilmesi ve bu yayın ve danışmanlık etkinliklerine daha güçlü yansıtılması.

8.2. Bölüm Başkanları, Başkan Yardımcıları, Anabilim/Anasanat Dalı Başkanları, grup (zümre) başkanları, öğretim elemanları ve öğrenci temsilcileri arasında yazışma, görüşme, buluşma yoluyla etkin haberleşme ortamının sağlanması, bunun için uygun mekanizmalar oluşturulması.

8.3. Her Müzik Eğitimi Bölümü'nün kendi olanaklarından diğer kardeş Bölümleri en geniş ölçüde yararlandırması ve özellikle yeni açılan kardeş Bölümlere çok yönlü, etkin yardım ve destekte bulunması.

9. Bölümlerarası Çeşitli ve Çokyönlü Akademik Değişim Programları Uygulanması, Ortak Kongre, Sempozyum, Panel, Seminer v.b. Toplantılar düzenlenmesi.

9.1. Bölümler arasında öğretim elemanı, lisansüstü öğrenci,

araştırmacı ve uzman değişimini içeren kısa, orta ve uzun süreli akademik değişim programları oluşturulup uygulanması.

9.2. Bölümlerarası bilgi, ürün, tez, kaynak, dersnotu, döküman, materyal değişimini öngören etkin mekanizmalar oluşturulup uygulanması.

9.3. Bölümlerarasında yöneticiler, öğretime elmanları ve öğrenciler düzeyinde ortak çalışma, inceleme-araştırma, uygulama, yaratma üretme ve geliştirme projeleri oluşturulup yürütülmesi.

9.4. Bölümlerarası çalışmayla yöresel, bölgesel, ulusal, uluslar arası ve kıtalar arası ortak kongre, Sempozyum, Panel, Seminer v.b. Toplantılar düzenlenmesi.

10. Bölümlerarası Ortak Müzik Toplulukları Kurulması, Ortak Yarışmalar Düzenlenmesi, Ortak Etkinlikler Planlanıp Gerçekleştirilmesi.

10.1. Öğretim elemanları ve uzmanlar düzeyinde Müzik Eğitimi Bölümleri-arası Akademik Oda Orkestrası, Akademik Oda Korusu ve daha küçük oturumlu Akademik Oda Müziği toplulukları oluşturulması/kurulması.

10.2. Lisans ve Lisansüstü düzeyinde Müzik Eğitimi Bölümlerarası Öğrenci Korusu, Öğrenci Orkestrası ve daha küçük ölçekli/oturumlu Öğrenci Oda Müziği Toplulukları oluşturulması.

10.3. Öğretim elemanları ve öğrenciler düzeylerinde Müzik Eğitimi Bölümleri-arası Eğitim Müziği Besleme Eğitim Müziği Seslendirme-yorumlama ve Eğitim Müziği Kaset/Bant-CD Hazırlama Yarışmaları düzenlenmesi.

11. Müzik Eğitimi Konusunda Milli Eğitim Bakanlığına Daha Etkin Yardımcı Olunması

11.1. İlköğretim öncesi, ilköğretim ve Ortaöğretim müzik eğitim/öğretim programlarının geliştirilmesi ve etkin biçimde uygulanmasında MEB'nin ilgili birimlerine daha etkili yardım sağlanması.

11.2. Müzik öğretmenlerinin Lisans Tamamlama ve Hizmetiçi Eğitim programlarının gerçekleştirilmesinde gerekli sorumlulukların üstlenilmesi.

11.3. Müzik öğretmenlerinin daha sağlıklı, etkili ve verimli çalışabilmeleri için gerekli koşulların oluşturulmasında ve iyileştirilmesinde Milli Eğitim Bakanlığına daha çok yardımcı olunması.

11.4. Çalışma koşulları ve buna bağlı özlük hakları bakımından müzik öğretmenlerinin beden eğitimi öğretmenleri ile aynı veya eşdeğer olanaklara kavuşturulması yönünde etkin girişimlerde bulunulması.

12. Alınan Kararların ve Oluşturulan Önerilerin İlgili Kurum, Kuruluş ve Kişilere Sunulması ve Kamuoyuna Duyurulması

12.1. Alınan kararları ve oluşturulan önerileri içeren özlü ve

kapsamlı Rapor'un en kısa süre içinde ilgili Fakülte Dekanlıklarına, Üniversite Rektörlüklerine, Üniversitelerarası Kurul Başkanlığına, Yükseköğretim Kurulu (YÖK) Başkanlığına ve Milli Eğitim Bakanlığı'na sunulması.

12.2. Rapor'un, ilgili makamların da görüşü alınarak Müzik, Sanat ve Eğitim dergilerine, Gazetelere, TRT'ye, özel televizyon ve radyolara giderek daha geniş kamuoyuna sunulup duyurulması.

12.3. Rapor'un tüm yönleriyle Eğitim Fakültelerinin Müzik Eğitimi Bölümleri Akademik Bölüm ve Anabilim/Anasanat Dalları Kurullarında da ayrıntılı biçimde görüşülerek bir an önce yaşama geçirilmesi.

III. SONUÇ

Musiki Mualim Mektebi'nin kuruluşunun 70. yılında, 2000'li yılların eşliğinde Ankara'da gerçekleştirilen "Türkiye'de Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümleri ve Müzik Öğretmenliği Eğitimi" konulu bu Toplantıyla hızlı bir değişim ve yeniden yapılanım içindeki Dünyamızda ülkemiz Türkiye'nin gerçekleri, toplumumuzun ve bireylerimizin beklentileri, müzik kültürümüzün özellikleri, ulusal eğitimimizin hedefleri, çağdaş müzik eğitiminin nitelikleri ve çağın gerekleriyle tutarlı yeni ve kapsamlı bir yapılanmanın köklü temeli atılmış, çekirdek kurul oluşturulmuş, onu tamamlayıp bütünleyen öğeler belirlenmiş, Müzik Eğitimi Bölümleri arasında düzenli-süreklili-plantlı-eşgüdümli atak çalışma mekanizmasının ana boyutları ile genel işleyiş esasları saptanmış bulunmaktadır.

"Türkiye Üniversiteleri Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümleri Başkanları'nın ilk kez eksiksiz bir araya gelerek yaptıkları Tarihi Toplantı'da ortak çalışmayla elde edilen bu sonuç Türk müzik eğitimine yeni ve çok önemli, çok anlamlı bir katkı niteliği taşımaktadır.

Bu tarihi Toplantı'nın ve Toplantı'yla birlikte oluşturulan yeni Kurumsal/Kurumsal Yapı'nın gerçekleşmesinde 1983/84-1993/94 dönemini kapsayan son on yıl içinde Müzik Eğitimi bölümlerimizin düzenlenmiş veya katılmış oldukları Kongre, Sempozyum, Panel, Seminer ve benzeri toplantılar ile bu toplantılarda ortaya koymuş oldukları duygu, düşünce konusu toplantıları düzenleyen ve onlara katılan Müzik Eğitimi Bölümlerimiz ile Bölümlerimizi bu tür etkinlikler doğrultusunda yönlendirip destekleyen ilgili Eğitim Fakültelerimizin çabaları her zaman şükranla anılır.

Bu Tarihi Toplantı'nın çok önemli bir başka katkısı da, çağdaş Türk müzik yaşamına ve eğitimine ulusal ve uluslararası düzeylerde çok büyük ve anlamlı hizmetler vermekte olan Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı'nın Türkiye Üniversiteleri Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümleri'nin

tümöyle doğrudan ilişki içine de girmiş ve böylece yeni bir ulusal açılımı daha gerçekleştirmiş olmasıdır. Bu açılımın müzik öğretmenliği eğitimimize ve dolayısıyla genel müzik eğitimimize yepyeni hizmetler ve katkılar getirmesi beklenmektedir.

Toplantı'nın gerçekleşmesinde Gazi Eğitim Fakültesi Dekanlığı'nın göstermiş olduğu olağanüstü ilgi, destek ve katkı, diğer Eğitim Fakülteleri Dekanlıklarının yakın ilgi ve destekleri, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Başkanlığı'nın etkin işbirliği ve anlamlı desteği ile Müzik Eğitimi Bölümü Başkanlarının etkin katılımları, özverili çabaları, verimli çalışmaları ve tarihi başarıları Türk müzik eğitim adına şükranla karşılanmaktadır.

Yoğun bir çabanın ve güçlü bir kararlılığın ürünü olan bu Rapor'da belirtilen görüş ve öneriler, ilgili kurum, kuruluş ve kişiler ile kamuoyunun değerli destek ve katkılarıyla daha da geliştirilerek gerçekleştirilmek üzere bilgilerine, ilgililerine ve değerlendirmelerine saygıyla ve sevgiyle sunulur.

Ankara, 01 Kasım 1994

TÜRKİYE ÜNİVERSİTELERİ EĞİTİM FAKÜLTELERİ MÜZİK EĞİTİMİ BÖLÜMLERARASI KURUL BÖLÜM BAŞKANLARI TOPLANTISI BAŞKAN VE ÜYELERİ

BAŞKAN
Prof. Dr. Ali UÇAN

ÜYELER
Prof. Dr. Ali Uçan
Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Başkanı, Ankara

Prof. Dr. Yücel Elmas
Marmara Üniversitesi
Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Başkanı,
İstanbul

Prof. Dr. Ayhan Zeren

Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi
Müzik Eğitimi Bölümü Başkanı,
Konya

Prof. Kadir Karkın
Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi
Bölümü Başkanı, Bolu

Doç. Mahmut Sarı
Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim
Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü
Başkanı, İzmir

Doç. Abdullah Uz
Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi
Müzik Eğitimi Bölümü Başkanı,
Bursa

Doç. M. Bülent Birol
Süleyman Demirel Üniversitesi
Burdur Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi
Bölümü Başkanı,
Burdur

Yrd. Doç. Sabri Yener
Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih
Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi
Bölümü Başkanı,
Trabzon

Yrd. Doç. Cemal Yurga
İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi
Müzik Eğitimi Bölümü Başkanı,
Malatya

Öğr. Gör. Efe Akbulut
Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir
Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi
Bölümü Başkanı,
Erzurum

Dr. Hanefi Özbek
Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi
Bölümü Başkanı,
Van



Çağdaş Müzik Eğitiminde Türk ve Batı Müziğinin Yeri

• Efe AKBULUT

Bireyleri ve toplumları biçimlendirme, yönlendirme, değiştime, yapılaştırma, geliştirme ve yetkinleştirmede en etkin süreç eğitimidir. Sağlıklı bir eğitim bireyleri bedensel, davranışsal, duygusal ve bilişsel yapılarıyla dengeli birer bütün olarak ilgi ve yetenekleri doğrultusunda en uygun ve üst düzeyde yetiştirmeyi amaçlar.

Müzik Eğitimi; bireye kendi yaşantıları yoluyla amaçlı olarak müziksel davranış değişikliği kazandırma sürecidir.

Bu tanımlardan yola çıkarak çağdaş müzik eğitimi "bireylere ve toplumlara çağın yapısına ve gelişimine uygun olarak müziksel davranış değişikliği kazandırma sürecidir" diye tanımlamak mümkündür.

Müzik, insanlık kültürünün temel öğelerinden biridir. Bu nedenle, hem kültürel yapıya bağlı kalıp biçimlenir, hem de kültürel oluşuma katkıda bulunur. Toplumsal yapıda yer alan sürekli değişimler, toplumun gereksinimleri ve beklentileri, sanatsal etkinliğin yapısını değişim uğratmış ve buna paralel olarak da toplumda yaşantı bulan müzik türlerini oluşturmuştur. Bu türler, yaşadığı toplumun yaşam biçimine ve dünya görüşlerine uygun olarak gelişirler. Türk toplumunun yarattığı, geliştirdiği, etkilendiği müzik türlerini şöyle sıralamak mümkündür.

- Türk Halk Müziği
- Geleneksel Türk Sanat Müziği
- Hafif Müzik
- Batı Müziği

Biz eğitimcilerin kaygısı, bu türlerin eğitimde kullanılabilirlik derecelerini, üstlenecekleri fonksiyonlarını saptamak ve bu alanda yararlanmaktır.

Ben de konu başlağından da anlaşılacağı üzere model olarak aldığım "Çağdaş Müzik Eğitiminde Türk ve Batı" müziğinin yerine değineceğim.

Türk ve Batı müziğinin bugünkü yapısı ve müzik eğitimindeki yeri ve görünümüne geçmeden "Çağdaş Müzik Eğitimi" nasıl olmalıdır? konusu üzerinde durmak istiyorum.

Müzik Eğitimi bilimsel temellere oturtulmuş olmalıdır. Bu Genel yapı içerisinde nota yazısının açık ve anlaşılır olması, yazılış ve seslendiriliş arasında tutarlılık taşıyabilmesi, sistemin doğru kurulması gereklidir. Bu sistemin insana karşıt hale gelmemesi gereklidir.

Müzik eğitiminde amaçlar, hedefler ve ilkeler çok iyi belirlenmiş olmalıdır. Bu eğitimle hedeflenen davranış değişikliklerinin, öğrencinin yaşadığı zaman dilimi içerisinde yaşantılarıyla özdeşmesi ve somutlaşması gereklidir. Bu amaçlar hedefler ve ilkeler uzak olmalıdır, erişebilir olmalıdır.

Müzik eğitimi için gerekli fiziki ortam ve gerekli her türlü araç-gereçler sağlanmalıdır. Sağlıklı bir eğitimin yapılabilmesi, her alanda yapılan öğretim için gerekli olan fiziki ortamın ve ders için gerekli her türlü araç-gereçlerin sağlanmasıyla mümkündür. Aksi takdirde müzik eğitimi dersinde yapılan eğitim, matematik vs. dersi olur.

Müzik eğitiminde eğitici, öğrenci, aile ve çevre bağlamını ve bu dört faktörü çok iyi kurmak ve değerlendirmek gerekir. Eğitimde en önemli faktörler eğitimci ve öğrencidir. Eğitimciler, alanlarında yeterli, üretken ve başarılı olmak durumundadırlar. İçinde bulundukları koşulları ve olması gerekli durumu çok iyi saptayıp faaliyet gösterme durumundadırlar. Öğrencinin geldiği çevreyi, ailenin sosyo-ekonomik yapısını öğrenci kapasitesinin gözardı edilmesi, hedeflenmeyen kritik davranışlara götürmektedir.

TÜRK MÜZİĞİNİN BUGÜNKÜ YAPISI VE EĞİTİMDEKİ DURUMU

Geleneksel müziklerimizin da-

yandırıldığı nota sistemi, dizilerin oluşumunda kullanılan koma değerleri arasında çelişkiler vardır. Bu alanda çalışan ve görüş belirtilen kişiler farklı sistemleri kullanmaktadırlar. Ayrıca ana dizi olarak Çargah'ı önerenler, Hüseyini'yi önerenler, Rast'ı önerenler vardır. Bu konudaki anlaşma halen sağlanamamıştır.

Türk Halk Müziği'nin şu an kullanılan nota yazımı ile icrası arasında farklılıklar vardır. Teori, pratik çelişkisi devam etmektedir. Örneğin bağlama için ayrı bir partiyon kullanılmamaktadır. Şan ve bağlama partisi her nasılsa eş düzeyde tutulmaktadır.

Türk Halk ve Sanat Müziği çelişkisi ve kavgası gereksizce hala sürmektedir. İkisi de doğru sistem olarak yürürlükte olma ve tanınma gayretindedirler.

Evrensel düzeyde nota yazını bile olmayan bir çok çalgının bir metoda sahip olmuşluğu, ya da bu aşamadan geçmeden olabileceğinin düşünülmesi hayretler vericidir. Onun için eğitim ustacı olarak ilişkisi bazında sürüp gitmektedir.

Müziğimiz, tamamen başmakalıp bilimsel bir değeri, akademik tutarlılığı olmayan görüşler nezdinde ele alınmaktadır.

Genel müzik eğitim veren kurumlarda öğrenci seviyesinde ne yapılması ve nasıl bir eğitim verilmesi açıklık kazanmamıştır. Bir takım kuramsal bilgilere ve birkaç diziye öylesine yer verilmiştir. Bu dizilerin seslendirilişi ve okunuşu da bu alanda yeterli olmayan eğitimcilere zorluklar getirmektedir.

Geleneksel müziklerimiz, kendi çağlarına ait oldukları için gelenekseldirler. Yüzyıllar boyunca toplumumuz tarafından üretilmiş, beğeni süzgecinden geçirilmiş, yaşatılmış ve günümüze kadar gelmişlerdir. Özgündürler ve kendine özgü nitelikleri vardır.

Bir müziğin ulusal olabilmesi için, ulus içinde halen

yaşayabilmesi, toplumsal yaşantıyı yansıtabilmesi otantik ve nitelikli olma durumundadır. Çağını tamamlamış ve kapamış, ulusal yaşantıyla ilgili kalmamış herşey tarihseldir.

BATI MÜZİĞİNİN BUGÜNKÜ YAPISI VE EĞİTİMDEKİ DURUMU

Batı müziğinin yalınlaştırılmış perde sistemi, bu müziğin yazışmada bir yalınlık, açıklık ve kesinlik getirmiştir. Bu durum bu yazıyı evrenselleştirmiştir.

Batı müziği eğitiminin dayandığı nazariye kendi sistemi içerisinde bilimseldir. Açık ve anlaşılırdır.

Nota yazısı ve seslendiriliş arasında tutarlılık vardır, hangi alana yönelik yazılı olduğu bilinçlice düşünülmüştür.

Sistem bellidir.

Öğrenim metod durumu çözümlenmiştir. Eğitimde temel alınacak metodlar yeterince yazılmıştır.

Öğretimde bilimsel ve çağdaş yaklaşımlar geçerlidir. Çağın gelişimine uygun olarak yaklaşım ve yöntemler kendini yenilemektedir.

Bu müziğin en önemli ve zengin boyutu çoksesliliklerdir. Bu boyut müziğe zenginleşme ögesi getirmiştir ve evrenselleştirmiştir.

ÇAĞDAŞ MÜZİK EĞİTİMİNDE TÜRK VE BATI MÜZİĞİNİN YERİ NASIL OLMALIDIR?

En eski çağlardan beri üzerinde sayısız kültür kavimlerinin karşılaştığı, buluştuğu ve etkileştiği bu yapımda, hem Orta Asya Türk kültür öğelerinin, hem de Anadolu kültür birikimlerinin izlerini taşıyoruz.

Kentleşen ve sanayileşen bir toplumdaki hızlı değişen ve gelişen yapılar, değerler ister istemez müzikte de bir takım yapı değişiklikleri yaratmaktadır. Yurt çapında ortak müzik estetiği oluşturacak bir araştırma ve eğitim teşkilatlanmasından yoksun olmamızın etkisiyle de müzik alanında bir yozlaşma sürecine girilmiştir. Ulusal çağdaş ve evrensel değerlere varma yolundaki atılımların hızı azalmıştır.

Kurtuluş savaşından sonra Cumhuriyet ilan edilmiş ve ulu önder Atatürk'ün önderliğinde ulusalcılıkla çağdaşlaşma hareketleri başlamıştır. "Türk'ün önderliğinde ulusalcılıkla çağdaşlaşma hareketleri başlamıştır. "Türk'ün ulusal müziği halk müziğidir" derken gerçek ve doğru saptamayı yapmıştır.

Bugün, eğitim kurumlarımızda vermemiz gerekli müzik eğitimi, ortaçağın özelliklerini taşıyan bir biçime sokmak çok yanlıştır. Öğretimde temel alacağımız yöntemler, yaklaşımlar, bilgiler, yaşanılır olması gerekir.

Geleneksel halk ve türk müziğinin türleri, biçimleri öğrenciye öğretilmelidir. Onların geleneksel müzik beğenilerini canlı tutarken, öte yandan ulusal temellerden yola çıkarak müziğin çağdaş ve evrensel boyutu ile tanışmalarını sağlamak izlenecek yol olmalıdır.

Yapılması gereken, Atatürk devrimlerinin yapısına, çağın gelişimine cevap verecek bir müzik eğitimi sisteminde, çıkış noktasını ulusallıktan alan, evrenselliğe açık olan "Çağdaş Türk Müzik Eğitimi" sistemi kurulmalıdır.

KAYNAKÇA

1- Ali Uçan, "Türkiye'de Cumhuriyetin İlk Altmış Yılında Müzik Eğitiminde Program Geliştirme (1988) S. 311-313

2- Nevid Kodallı, "Günümüzde Milli Müzik Anlayışımız" (Sempozyum 1988) 1. Müzik Kongresi Ankara S. 108-114

3- Erdoğan Okyay, "Türkiye'de Yaşayan Müzik Türlerinin Ulusal ve Evrensel Normlar Açısından Teknik ve Öz Analizi" (Sempozyum 188. 1. Müzik Kongresi Ankara) s. 118-120

4- Muammer Sun, "Türkiye'nin kültür-müzik-tiyatro Sorunları" Kültür Yayınları S. 229-231

5- Ayla Ersoy, "Sanat Kavramlarına Giriş" Beta Basım, Yayın. İstanbul 1983. S. 79

6- Paul Hindemith, "Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler, 1935.

7- A. Adnan Saygun, "Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi" Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991.

8- A. Adnan Saygun, "Atatürk ve Musikisi" Sevrâ-Cenap And Vakfı Yayınları, Ankara.

9- H. Sadeddin Arel, "Türk Musikisi Kimidir" Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988 (Çev. Yılmaz Öztuna)

10- İbrahim Armağan, "Sanat Toplum Bilimi", İleri Kitabevi, İzmir 1992 s. 1-8.

11- "Müzik Öğretimi ve Sorunları" TED Yayınları. Ankara, 25-26 Mayıs 1989.

12- Yalçın Tura, "Türk Musikisinin Mes'eleleri" Pan Yayıncılık, Ankara, s. 61-64.

HAYYAM'DAN RUBAİLER TÜRKÇESİ KENAN SARIALIOĞLU

Koca dünya uzayda
bir toz zerresi... İnsanların
tüm bildikleri sözcüklerden
ibaret...

Yığınlar, şaşkınlık, yedi iklim
çiçekleri: Hayal hepsil
Ebedi düşüncenin özeti:
Hiçbir şey!

*

Nice ünlü bilginkler,
nice bilgiler karanlıkta
yürüdüler, çağlarını aydınlatarak!
Ne yapılar?
Efsane söyleyip ardından
sonsuz uykuya daldılar!

*

Yaşam tek düze bir oyundan
başka nedir?
Sonu belli bir oyun:
Acı ve ölüm!
Mutluluk,
doğduğu gün ölen çocuk! Hiç
doğmamak en güzeli!

*

Zavallı kil çamuru,
onu yoğuran çömlekçiye
ne diyor, dinle:
Dikkat et, ben de senin
gibiymi!
Lütfen, lütfen canımı yakma!

*

GÖRME ÖZÜRLÜ ÖĞRENCİLERİN KEMAN EĞİTİMİNDE KARŞILAŞTIĞI SORUNLAR

• Yılmaz ŞENDURUR

GİRİŞ

Toplumları ve onları oluşturan bireyleri biçimlendirme, yönlendirme ve geliştirmeye ilişkin en etkili süreçlerden biri kuşkusuz eğitimidir. Dünya'da ve Türkiye'de çağdaş bilim ve teknolojinin gelişmesi gün geçtikçe eğitilmiş ve üretken insan gücüne olan gereksinimi artırmaktadır. Genelde özürlü bireylerin aile ve ülke ekonomisine üretken katılımları, kaçınılmaz boyutlara ulaşmıştır. Çağlar, "bir ulusun uygarlık ve duyarlık düzeyi o ulusun özel eğitime muhtaç çocukları için sağladığı eğitim olanakları ile ölçülür" demektedir. Gerçekte özürlü insana saygı, uygar bir toplum olmanın gereğidir. Bizler kabul edelim ki "karanlık yalnız bilgisizlikte vardır" ve yine insanı güçlü kılan göz değil akıldır. Bu nedenle görme özürlü öğrencilerin eğitimi, toplumsal, ekonomik ve insancıl bir gerektir.

Ülkeden ülkeye büyük değişiklikler gösteren görme özürlü öğrencilerin eğitimi sorununun ilk kez 1784 da Fransa'da, Paris'te **Valentino Heouy**'un bir okul açması ile dizgesel biçimde başladığı konusunda; Lasky, Putherford, Rodenberg, Enç ve diğer yazarlar birleşmektedir. İlk Kez Fransa'da başlayan görme özürülerin eğitimi konusu, Almanya, İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri gibi ülkelerde gelişim göstermiştir. Daha sonra Polonya, Japonya, Çin, İsrail, Türkiye, Latin Amerika, Filipinler, Bahama, Jamaika, El Salvador, Kenya, Hindistan, İtalya, İspanya gibi birçok ülkede önemli gelişmeler olmuştur.

Enç ve arkadaşları görme özürüler eğitiminin Türkiye'de ilk kez 1889'da İstanbul'da Grati

Efendi'nin açtığı ticaret mektebinin bir bölümünde başladığını belirtmektedir. Bugün ülkemizde Ankara'da iki, İstanbul, İzmir, Gaziantep, Kahramanmaraş, Gelibolu, Niğde ve Tokat'ta birer olmak üzere toplam dokuz tane görme özürülerin eğitimi için okul bulunmaktadır. Bu okullardan çeşitli öğretmenler tarafından görme özürüler için çeşitli yöntem ve araçların kullanıldığı bilinmektedir.

Bunlar içinde en yaygın olanın "Braille" sistemi olduğu gözlenmektedir.

Braille Sistemi: Türkiye'de ve birçok Avrupa ülkesi ile ABD'de görme özürülerin eğitiminde Braille alfabesi kullanılmaktadır. Braille yazı sistemi 1829 yılında **Louise Braille** tarafından Fransa'da icad edilmiştir. Bu sistem alfabede kullanılan harflerin yanısıra müzikte gerekli olan işaretleri de kapsamaktaydı. 1829 - 1834 yılları arasında Luis Braille müzik işaretleri sisteminde büyük değişimler yaptı. Bunun sonucunda bugün kullanmakta olduğumuz temel işaretleri meydana getirdi. Bugün Braille sistemi ile yazılıp çalınmayan hiçbir nota ve müzik işareti yoktur. Ülkemizde Braille yazısı 1925 yılında buyana kullanılmaktadır. Başlangıçta Braille yazısının Türkçe ve matematik yazımında daha düzenli olarak kullanıldığını, Türkçe kısaltmalarının yapılmış olduğunu görmekteyiz. Nitekim 1961 ve 1975 yıllarında yayımlanan kabartma yazı el kitaplarında yalnızca Türkçe ve matematik yazım kuralları ile ilgili herhangi bir bölüme bu kitapta rastlanmamaktadır. Müzik alanında bu konuda herhangi bir resmi çalışma da yapılmamıştır.

Bazı körler okullarımızda bu nedenle uzmanlık eğitimi gören müzik öğretmenlerimizin olmayışı ve kabartma müzik işaretlerinin eksikliği, kabartma müzik sisteminin tamamen ihmal edilmesine neden olmuştur. Bu problemin çözümü için bir çalışma yapılması ihtiyacını duyan M E B Özel Eğitim ve Rehberlik Dairesi Başkanlığı'nın emri ile oluşturulan Braille Danışma Kurulu 1986 yılından itibaren uluslararası Braille müzik işaretlerini belirleyerek, Özel Öğretim Kurumları için Braille müzik işaretleri sistemi klavuzunu çıkarmıştır. Fakat bu klavuz henüz görmeyenler için, kabartma bir kitap haline getirilememiştir.

YÜKSEKÖĞRETİM ÖNCESİ KÖRLER OKULUNDA MÜZİK EĞİTİMİ

Yapılan araştırmalar... gözlemler ve halen öğrenim görmekte olan öğrencilerle yapılan görüşmeler sonucu, beliren düşünce genelde bu okullarda müzik eğitiminin yeterli olmadığı yolundadır. Eğitim Fakültelerinin Müzik Eğitimi Bölümlerinde, müzik öğretmeni adaylarına Braille sisteminden bahsedilmemekte, böyle bir ders okutulmaması ve kısa süreli kurslar da düzenlenmemektedir. Eğitim Fakültelerinin Müzik Eğitimi Bölümlerinden mezun olan müzik öğretmenleri, (görme özürü olmayan) Braille sistemi bilmedikleri için, körler okulunda görev almaktan kaçınmakta ve görevlendirdikleri zaman da başarıya ulaşmak için aşırı derecede zaman ve enerji harcadıkları gözlenmektedir.

Bilindiği gibi ülkemizde görme özürü müzik öğretmenlerinin sayısı oldukça azdır. Bu alanda görme özürü öğrencilerin

müzik eğitiminde sıkıntı yaşanmaktadır.

Görme özürlü öğrencilerin müzik eğitiminde karşılaştıkları diğer bir sorun da araç ve gereç sorunudur. Görme özürlüler için yazılmış kabartma ders kitabı bulunmamaktadır. Çevre okullarda yapılan araştırmalarda müzik öğretmenlerinin kendi ve her sınıf için bir kabartma ders kitabı yazdığı gözlenmiştir. Ancak bu yeterli olmuyor. Bir kitap kısa bir ders süresi içerisinde bütün sınıfa tek tek dolaştırıp, dokunma yoluyla okunmaktadır. Bu sorunlardan dolayı, öğretmenler büyük çaba harcamalarına rağmen Ortaöğretimde müzik eğitiminde büyük sıkıntılar yaşadıklarını belirtmektedirler.

Keman Eğitimi ve Görme Özürlülerin Karşılaştığı Sorunlar

Keman Eğitimi, "Keman öğretimi yoluyla bireylerin ve onların oluşturduğu toplulukların devinîsel, bilişsel ve duyuşsal davranışlarında, kendi yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istedik değişiklikler oluşturmak ya da onlara bu nitelikte yeni davranışlar kazandırma süreci diye tanımlanabilir. Keman eğitimi hem okulu, hem de okul dışı çalgı eğitiminde önemli bir yer tutar.

Keman Eğitimi Türkiye'de özellikle konservatuvarlarda, eğitim fakültelerinin müzik eğitimi bölümlerinde ve Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinin bünyesinde bulunan müzik bölümlerinde geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Türkiye'de keman eğitiminin geniş bir uygulama alanı ve Cumhuriyet öncesi dönemlere dek uzanan bir geçmişi olmasına karşın, sağlıklı bir yapıya kavuşturulmadığı ve yeterince geliştirilemediği söylenebilir.

Keman Eğitiminin uzun bir geçmişi olmasına rağmen, bugün Türkiye'de, eğitim fakültelerinin müzik eğitimi bölümlerinde görme özürlü öğrenciler için kabartma metodlara rastlanmamaktadır. Görme özürlü öğrenciler için keman metodları bulunmayışı en büyük problemlerden biridir. Kabartma metodlar

olmadığı için, öğrenci öğretmeninden ve arkadaşlarından nota yazımı için yardım isteme durumunda kalmaktadır.

Öğretmen tarafından verilen etüdlerin veya eserlerin yazımı, çok zaman ve insan gücü kaybına neden olduğu gibi bir başka kişiye muhtaç olduğu içinde, görme özürlü öğrenciyi psikolojik sıkıntıya sokmaktadır. Müzik Eğitimi Bölümlerinde okuyan öğrencilerin, diğer bölümlerde okuyan öğrencilere nazaran daha çok zamana ihtiyaçları olduğu için, bazen görme özürlü öğrencilerin kendilerine yardım edilmesi isteğini red ettikleri gözlenmektedir.

Ayrıca arkadaşları tarafından yazdırılan çoğu zaman yanlış yazıldığına da rastlanmaktadır.

Bu yüzden keman öğretmeni, görme özürlülere verdiği ödevleri çoğu zaman öğrencinin kendisine yazdırmaya tercih etmektedirler.

Braille müzik işaretleri sistemi klavuzu kitabın, genelde notalar ve değerler, oktav işaretleri, anahtar işaretleri, sus işaretleri, senkop işaretleri, bağ işaretleri, parmak işaretleri, aralık işaretleri süslemeleri, tekrar işaretleri, nüans işaretleri ve telli, nefesli, vurmali, klavyeli ve yaylı çalgılar için tüm işaretleri kapsamaktadır. Ancak öğrenci bunlardan ilk ve orta öğrenimde kullanılan genel müzik bilgilerini içeren yüzeysel Braille sisteminde haberdar olup, keman eğitiminde kullanılan parmak pozisyonları pozisyonlar ve yay teknikleri işaretlerini bilmemektedirler. Bu yüzden yazdırma işlemi çok uzun sürmekte olup, hem öğretmenin hem de öğrencinin çok fazla zamanını almaktadır.

Keman eğitiminde teknik beceriyi kazandırma, bol eser tanıma ve müzikal düşünceyi geliştirmenin yanısıra değerli eğitime de yer verilmektedir. Bununla beraber bu öğrenciler için yeterli araç ve gereç olmadığı için, öğretmenlerin yazdırdıkları etüdlerin ve eserlerin dışında başka küçük veya büyük ölçekli etüd veya eserler çalamamakta ve değerli eğitimin den yararlanamamaktadırlar.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuç olarak, görme özürlü öğrenciler diğer normal öğrencilere göre daha fazla zaman ve enerji harcamalarına rağmen aralarında, eğitimde eşitsizlik doğmaktadır. Görme özürlü öğrencilerin eğitiminde beklenen düzeyde ve üretken biçimde yürütülmesinde özel araç ve gereçler zorunludur.

Bu konudaki bazı öneriler:

1. Görme özürlü öğrenciler için yazılmış metodların kısa vadede yurtdışından alınıp, müzik eğitimi bölümü kütüphanelerine kazandırılması,
2. Yakın gelecekte ülkemizde bu eksikliklerin giderilmesi giderilmesi yoluna gidilmesi,
3. Konuşan metodlar temin edilmesi,
4. Yurtdışındaki ilgili üniversiteler ile ilişki kurulması,
5. Görme özürlü öğrencilerin branşlarında akademisyen olmaları için gereken olanakların sağlanması, olarak sıralandırılabilir.

KAYNAKÇA

M.E.B. yayınları, Özel Eğitim Kurumları İçin "Braille Müzik İşaretleri Sistemi Klavuzu Kitabı"

UÇAN Ali, "Çevreden Evrene Keman Eğitimi Üzerine", Çağdaş Eğitim. Ağustos 1990, Ankara.

GÜLEROĞLU, Süleyman, SÜMER- Atilla, Dünyada ve Türkiye'de Körlerin Eğitimi, 1982.

M.E.B. Yayınları, Özel Eğitim Kurumları İçin "Braille Kabartma Yazı Klavuzu Kitabı", K.E. Basımevi, İstanbul, 1991.

M.E.B. I. Özel Eğitim Konseyi, 13-15 Mayıs 1991 Ankara.

CUMHURİYETİMİZ ve GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ

• Ayhan SARI

Cumhuriyetimizin kuruluşundan bugüne, 1923'den 1994'e yetmişbir yıl geçti. Bu süreç içerisinde değişmeyen hemen hiçbir olgu yok gibi. Şöyle bir bakıldığında, kısa gibi görünen bu sürecin içeriği ve uygulamaları dikkate alındığında, hiç de kısa olmadığının farkına varıyor insan. Geçen bu kısa zamana sığdırılan uygulamalar, tabii ki beraberide tartışmaları da getirdi. Ama gelişim ufukları ulu önder ATATÜRK'ün çizdiği yol doğrultusunda kendini göstermeye başlamıştı. Tıpkı "şu zaman da geçmek bilmiyor" dertcesine.

ATATÜRK Alman Gazeteci ve yazar Emil Ludwig'e (*) verdiği demeçte müzikle ilgili olarak şunları söylüyordu:

- Montesquieu'nün "Bir milletin musikiçilikteki meyline ehemmiyet verilmezse, o milleti ilerletmek mümkün olmaz" sözünü okudum. Tasdik ederim... Bizim müziğimizi geliştirmede Batı gibi 400 yıl beklemeye tahammülümüz yoktur..." (2)

Bugüne değin yaşanan hızlı değişimden nasibini alan kültürel değerlerimizden biri de, hiç kuşkusuz geleneksel Türk sanat müziği (GTSM)'dir. Bu değişim Batılılaşma doğrultusunda, 19.yy ortalarından itibaren kendini göstermeye başlamıştı. Cumhuriyet yıllarımızın başında müziğimizde iki ana tür varlığını sürdürüyordu. Türk ve Batı müzikleri. Ama etkileşimleri o kadar fazla değildi. Çünkü ikisi de 1980'lere değin sürecek olan "birbirini kabul etmeme" çözümsüzlüğüne girmişlerdi. Halkın ise böyle bir olaydan haberi bile yoktu. O varolan müzikler arasından kendine uygun olanını seçme şansına sahipti. Uygulamalara Türk müziği açısından baktığımızda sonuçta

elde edilen zaman kaybı ve verimsizlik olmuştu. İki grubun fikirleri genel olarak şöyleydi:

Geleneksel Türk müzikçisine göre:

"Batı müziği bizim değildi. Bu müzikle uğraşmak kendi kültürünü, müziğini inkar etmektir."

Bazı müzikçisine göre ise:

"Geleneksel Türk müziği tek sesli, çağın gerisinde kalmış, hiçbir evrenselliği olmayan bir müzik idi".

Bu iki tür varlığını sürdürürken Ziya Gökalp'in de etkisiyle Türk Halk müziği (THM) önem kazanmaya başladı. Anadolu'ya derleme gezilerine gidiliyor, yurdun dört bir yanındaki halk ezgileri notaya alınıyordu. Bu görüşün yıllar sürecek uygulanmasında etkili olan Ziya Gökalp ölümünden (1924) bir yıl önce yayınladığı, "Türkçülüğün Esasları" kitabında geleneksel Türk müziği (GTSM) ile ilgili olarak yeterli araştırmaya dayanmayan fikirler öne sürüyordu (*). On'a göre yurdumuzda üç türlü müzik vardı. Kendi deyimiyle "Doğu müziği, Batı müziği ve Halk müziği" müzikle dinleyici olmaktan öteye ilgisi olmayan Gökalp müzik görüşlerini şöyle tamamlıyordu:

"Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Doğu müziğinin hem hasta, hem de gayr-ı milli olduğunu gördük. Halk müziği kültürümüzün, Batı müziği de medeniyetimizin müzikleri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir... Halk müziğimiz bize birçok ezgiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı Müziği

(2) Prof. Dr. Gültekin ORANSAY "Atatürk Kültür Kültür Yayınları, İzmir, 1985.

(*) Emil Ludwig, "Vossische Zeitung" muhabiri olarak Atatürk'le 21-24 Mart 1930 tarihinde görüştü. Yayınladığı yazının Türkçe çevirisi "Aydın Tarihi - Sayı : 73, 1930" da yayınlanmıştır.

usulünce armonize edersek, hem milli, hem de Avrupalı bir müziğe kavuşmuş oluruz."

İlk uygulamalar da bu yönde oldu.

GTSM'nin ilk yıllarda resmi uygulamalardan dışlanması temelinde, methodsuzluğu, notayı kabul etmemesi ve geçen 100 yılın da etkisiyle gerek seslendirimde gerekse yeni belirlemeye başlayan müzikte popülerleşmenin kısmen de olsa getirdiği bozulmanın yanında, Osmanlı'nın reddi yatıyordu. Atatürk hemen bütün özel toplantılarında GTSM'yi eksik etmiyordu. Ama yine de GTSM'nin ve THM'nin bir bütün olduğu fikri ilk zamanlarında resmi uygulamalarında rağbet görmüyordu. Ulu önder Atatürk, Türk müziğindeki "sentez" düşüncesini ve müzikte de bilimselliğin gerekliliğini, hemen her müzikli toplantıda vurguluyor, sanatçılara yaptıkları müzikle ve çalgılarıyla ilgili sorular soruyordu. Saadettin Kaynak (1895-1961) dokuz saat süren bir müzikli toplantıda Ata'nın: "Musiki nedir? Şark ve Garp musikilerinin hangisi bize bu dokuz saati doyumsuz kıldı?" şeklinde bir konu açtığını ve konunun birtoplantı havasında görüşüldüğünü belirterek diğer anısını şöyle anlatıyor:

"... Başka bir gece Dolmabaçe sarayı'nda yapılan İzzettin Paşa'nın kızının düğününde Atatürk alaturka saz heyeti ile orkestrayı imtihana çekti. Aynı eserin her iki heyet tarafından çalınmasını emretti. Fakat bu kabil olmadı. Daha sonra orkestranın bir zeybek çalmasını istedi. Lakin onların bunu yapamayacağı anlaşıldı. En sonunda saza zeybek, orkestraya da dans havaları çaldırarak düğünün neşe içinde devamını buyurdular. Selahaddin Pınar ile Safiye Hanım da orada idiler." (1)

Cemal Reşit Rey (1904-1985) 22 Eylül 1925 tarihindeki Atatürk'le ilgili bir anısını şöyle anlatıyor:

"... Bizlere gelince; ben piyanonun, arkadaşlarım da hazırlanmış olan nota sehparının önüne önüne oturduk. Cesar Franck'ın "Quintet"ini çalmaya başladık. Baştaki 'introduction' bitmişti ki Atatürk'ün misafirleriyle sohbet dalması üzerine kon-

serimizi kesmenin münasip olduğunu hissettik. Klasik batı müziğine karşı alakasının fazla olmadığını o gün anladım. İşte bu sebebedir ki çoksesli müziğin memlekete girmesi konusundaki gayretleri kendisine karşı olan hayranlığımı büsbütün attırdı... Kendisinde hissiyata kapılmadan tarafsız görüşlerin ne derece kuvvetli olduğunu gördüm.(1)"

Bu yıllarda resmi uygulamalar sürerken arayışlar da devam ediyordu. GTSM ise varlığını dernek ve cemiyetlerde sürdürüyordu. Buralarda GTSM'nin ünlü isimleri dersler veriyor, yeni eserler üretiliyor, kimisinde araştırmalar yapılıyordu. Çoğu İstanbul'da olmak üzere yurdun çeşitli yörelerinde 30'u aşkın dernek ve cemiyet faaliyet gösteriyordu. Bu arada GTSM'nin belli bir sisteme oturtulması çalışmaları H. Saadettin Arel (1880-1955) ve arkadaşları tarafından sürdürülüyor, denemeler yapılıyordu.

1926 yılında Darülelhan'ın (*) adının "İstanbul Belediye Konservatuarı"na dönüştürülmesiyle birlikte GTSM eğitiminin yasaklanması, hem GTSM hem de GTSM uğraşanları için ağır bir karar olmuştu. Bu olayı Cemal Reşit Rey'in ağzından aktarıyoruz:

"Sene 1926. Yaz aylarında Ankara'dan bir davet geldi Darülelhan müdürü Musa Süreyya Bey'e ve bana. Daveti Maarif Vekili Necati Bey yapıyordu. Maarif Vekaleti bir encümen kurmuş. Sanayii Nefise Encümeni (**). Sanat meseleleri görüşülecekti. Bu encümende kimler vardı: Reis olarak rahmetli ressam, Güzel Sanatlar Akademisi müdürü Namık İsmail ve burada hoca oları Çallı İbrahim, İstanbul Müzeleri müdürü Halil Etem Bey, İsmail Hakkı Bey, Mimar Kemalettin Bey. Biz Musa Süreyya Bey'le bir layiha (tasarı) hazırladık ve encüme sunduk. Bu tarihi bir layihadır. Darülelhan isminin kaldırılması ve onun yerine Konservatuar isminin kullanılmasını, ayrıca Maarif'e bağlı bütün mekteplerde müzik tahsilinin eski

(1) Oransay, "Ön. Ver." sf. 56

(*) Ziya Gökalp ne yazık ki Hüseyin Saadettin Arel'in "GTSM'nin bizim olduğu" konusunu belgeleriyle açıkladığı ve ilk olarak Nisan 1939-Kasım 1940 arasında "Türkdök" mecmuasında 14 makale halinde yayınlanan "Türk Musikisi Kimidir" başlıklı araştırmasını okuyamadan bu dünyadan ayrılmıştı.



— Muhtata Kemal Paşa İsmet Paşa ile

tarz usulleriyle yani yegah, düğah, segah ve düm-tek tabirleriyle değil, solmizasyon denilen usulle yani do, re, mi, fa, sol tabirleriyle yapılmasını teklif ettik. Bu teklifimiz kabul edildi ve o günden itibaren Darülelhan ismi kalktı ve yerine konservatuar ismi alındı. Türk Müziği tedrisatına son verildi. Onun yerine eski Türk sanat musikimizi notaya almak ve doğru olarak icra etmek üzere bir icra heyeti kuruldu. Bu topluluğun ismi de Türk Müziği İcra Heyeti oldu. (2)"

Türk müziği eğitiminin yasaklanması kararı birçok resmi ve özel müzik öğretim kuruluşunu etkiliyor; Mildan Niyazi Ayomak (1888-1947) İzmir Musiki Mektebi'nde GTSM eğitimini kaldırarak yalnızca keman, mandolin, piyano gibi Batı müziği dersleriyle yetinmek zorunda kalıyordu. Tekkeler, özellikle

Mevlevi ve Bektaşî Tekkeleri GTSM'nin yaşamasında yüzyıllardır etken olmuşlardır. 30 Kasım 1925'de kapatılmalarına rağmen bu türden yeni örnekler bestelendi ve özel toplantılarda, 1950'den sonra ise halka açık konserlerde seslendirilmeye devam edildi (*).

Darülelhan'ın İstanbul Belediye Konservatuarı'na dönüştürülmesi sonucunda kurulan Tasnif ve Tesbit Heyeti, Maarif Vekaletinin 9 Aralık 1926 günlü yazısıyla belki de GTSM'nin bugün bile en önemli eksiği olan müzik araştırmacılığı da kurumlaşmış oluyordu. Önce Rauf Yekta Bey (1875-1935), Muallim İsmail Hakkı Bey (1866-1927) ve Zekaiade Ahmed Irsoy'un (1869-1943) görev aldığı heyete, İsmail Hakkı Bey'in 1927'de vefatı üzerine Ali Rifat Çağatay (1867-1935) getirildi. 1935'de heyete giren Mesud Cemil (1902-1963) üç yıl görev yaptı. 1950'de Refik Fersan'ın başkan olduğu heyet kuruluşundan O'nun vefatına dek 43 defter ve 250'yi aşkın yaprak nota yayınladı. Buna benzer çalışmalar daha sonra Ankara ve İstanbul Radyolarında "Repertuar Kurulu" ve Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde "Türk Musikisi Araştırma ve Değerlendirme Komisyonu" gibi kurumlarca sürdürüldü. Bu kurullarda GTSM'ye isim vermiş birçok ünlü isim görev aldı.

İlk Radyo yayınları İstanbul'da 1927, Ankara'da 1928'de başlamıştı. O dönemleri Ruşen Ferit Kam (1902-1981) şöyle anlatıyor:

"... İstanbul Radyosu ilk kurulduğu zaman (1926) yayın yeri Osmanbeydeydi. Otobüslerle giderek çok iptidai bir stüdyoda yayın yapardık. Ancak burada çok kalmadık. Kısa bir süre sonra İstanbul Büyük Postane'nin en üst katında işe başladık. Canlı yayın yapıldı. Her program arasında spiker 'beş dakika istirahat' der ve bir metronom çalmaya başlardı. Bu arada işi biten sanatkarlar dışarı çıkar, dışarda bekleyenler içeri girerdi. En çok yarım saatlik programlar düzenler ve bir sanatkara refakat ederdik. Ayrıca Mesud Cemil'in yönetiminde haftada iki kere 'Klasik Koro' yayınları yapardık. Bu koro programında Saz olarak Refik Fersan, Kemani

(1) Oransay "Ön. ver." sf. 77

(2) "Kuruluşunun 50. yılında İstanbul Belediye Konservatuarı" Hazırlayan: Hikmet Tongur, Orkestra Dergisi Yayınları, İstanbul, 1976, sf. 4

(*) Ezgiler Evi

(**) Güzei sanatlar konulayı.

Reşad Erer, Kemal Niyazi Seyhun, Vecihe Daryal gibi seçkin isimler vardı (1)."

Burada şunu rahatça söyleyebiliriz ki radyolar ve sonra TRT geleneksel Türk müziğinin yaşamasında ve bu alanda sanatçıların yetişmesi konusunda adeta bir okul görevi görmüştür.

Ulu Önder Atatürk'ün aramızdan ayrılışına dek sürekli yakınında bulunan ve Devletimizin en üst katında GTSM'ni seslendirerek bu konuda katkılar sağlayan **Riyaset-i Cumhur Fasil Heyeti** 1925 yılında 13 kişiden Heyette **Refik Fersan**(tanbur ve şef) **Münir Nureddin Selçuk** (ses), **Hafız Yaşar Okur** (ses), **Şevki Algın** (ud) ve **Zühtü Bardakoğlu** (santur) gibi ünlü isimler görev almışlardır. Riyaset-i Cumhur Fasil Heyeti görevini sürdürürken Atatürk'ün TBMM'nin 4. dönem, 4. Toplanma yılını 1 Kasım 1934 günü yaptığı açış konuşmasından esinlenen Matbuat Umum müdürü Vedat Nedim Tör(ün, bağlı bulunduğu Dahiliye Vekili Şükrü Kaya'ya radyolardan geleneksel Türk müziğinin (GTM) yasaklanmasını önermesi üzerine GTM 2 Kasım 1934'de radyo yayınlarından kaldırıldı. 1 yıl, 6 ay, 4 gün sürecek olan kararla ilgili olarak Anadolu Ajansı 3 Kasım 1934'de şu haberi geçiyordu:

"Ankara (AA) - Dahiliye Vekaletinin bugün TBMM'de Gazi Hazretlerinin alaturka musiki hakkındaki irşadlarından ilham alarak, bu akşamdan itibaren alaturka musikinin radyo programlarından tamamen kaldırılmasını Garp tekniğine vakıf sanatkarlar tarafından çalınmasını alakadarlara bildirmiştir (1)."

Atatürk'ün vefatına dek Riyaset-i Cumhur Fasil Heyeti'nde görev yapan ve hala Ata'nın yanbaşıda oturan ve kendi deyimiyle 'Ata'yı bekleyen' Santuri Zühtü Bardakoğlu (1903) ile Ayhan Sarı'nın 26 Nisan 1989, Ankara'da yaptığı görüşmede, Bardakoğlu yasağın kaldırılışı hakkındaki anısını şöyle anlatmıştır:

"... Bu yasak çıkınca biz Radyo'ya (Ankara) gidemez olduk. Bursa Milletvekili Rasim Ferid Bey Atatürk'ün yakın arkadaşlarıydı. Müziği seven insanlardı. Hanımı piyano kızı tanbur ve viyolonsel çalardı. Bu

sıralarda ben Rasim Bey'in kızına ders için evreliren gidiyordum ve ekseri yemeğe de kalırdım. Bu sıralarda Rasim Bey bana dedi ki:

"... Bana bando şefi Veli Bey'i (Kanık) getirir misiniz? Biz Türk musikisi sazlarıyla Garp müziği sazlarından birleşme bir grupla biraz da armoni ve kontrpuanla bes-telenmiş eserleri üretmek ve çalmak ve bunu da Atatürk'e dinletmek istiyoruz. Bunu yapar mısınız? Çünkü siz her iki tarafı da biliyorsunuz.

Veli bey hem Türk müziğini hem de Garp müziğini iyi biliyordu. Veli Kanık önce kabul etmedi. Ondan sonra orkestranın maestrosuna teklif ettik. Kabul etti ve geldi. Hafif bir armoni uygulamasıyla Garp müziği sazlarından keman, viyolonsel ve bizim sazlarla Benli Hasan Ağa'nın Rast peşrev ve Saz semaisini adapte ettik. Biz orada cumartesi günleri çalışırdık. Mesai bittikten sona da isteyen gider, isteyen kalırdı. Akşam üstü sofralar kurulur, Türk müziği sazları çalınmaya başlanırdı. Yine bir hafta sonu çalışma esnasında Atatürk birdenbire teşrif buyurdular:

"... Geçiyordum, evinizde saz sesi duydum da bir bakayım" dedim. 'Rasim Bey ne yapıyor' diye.

Tabii ki Ata bilinçli gelmişti. Bize espri yaptılar. Rasim Bey de çalışmaları anlattı 'karma bir müzik çıkarmaya çalışıyoruz pašam' diye. Atatürk 'güzel çalışın' dedi ve bir kahve içtikten sonra 'akşamları ne yapıyorsunuz?' diye sordu. Biz de isteyenlerle yemeğe kaldığımızı, çalıp söylediğimizi belirttik. Ata, haftaya geleceğini söyleyip gitti. Ertesi hafta cumartesi gündüz çalıştık. Bu meyanda Tanburacı Osman Pehlivan da gelmişti. Akşama doğru Atatürk teşrif ettiler. Mutfağını aşçısını herşeyini beraberinde getirmiş araba. Biz Ata'nın hoşlanacağı şarkılar çalmaya başladık. O sırada Atatürk Tanburacı Osman Pehlivan'ı dinlemek istedi. Çünkü Osman Pehlivan'ın sazı bizim sazlarla çalmaya nüsait değil. Tek başına çalar ve okur. Türkiye'de yayan gezmek su-

(1) Oransay "Ön. ver."

retiyile mahalli ve Rumeli türküleri toplamış. Sermayesi bundan ibaret. Atatürk O'nu yanına oturttu ve 'hadi çal bakalım' dedi. O da başladı çalmaya. Bir çaldı, iki çaldı ve bir süre sonra Ata vecde geldi. Gözleri dolu dolu olmuştu. 'sen bana bu türkülerle annemi hatırlattın' dedi. Osman Pehlivan da bunun üzerine:

... Paşam, ben sizin annenizin okuduğu türküler çaldım. Siz annenizi hatırladınız. Müsaade buyrun, şu vasıtayı (radyoyu) açın da Türk milletine oradan sesleneyim. Onlar da annelerini hatırlasınlar." deyince Atatürk:

"..Yarın Radyoya git ve türkülerini orada çalmaya başla. Eğer birşey derlerse 'burası sizin malınız değil, Türk milletinin malıdır' dersin. Annesini hatırlamak Türk milletinin de hakkı."

cevabını verdi. Ertesi gün (*) Osman Pehlivan Radyoya gitmiş ve Atatürk'ün emriyle müziğini icra etmiştir. (**)

Böylece geleneksel Türk müziği yayınları yeniden başlamış oluyordu. Zühtü Bardakoğlu o zamanlar yapılan bir araştırmanın sonuçlarına göre Türk müziğinin yasak olduğu zaman içinde Philips firmasının radyo alıcısı cihazlarının satışlarının düştüğünün belirlendiğini ve bu firmanın da yasağın kalkması için müracaatta bulunduğunu söylemektedir.

1934'ün sonlarına doğru opera, simfoni gibi müzik türlerinin Türk kimliğine uygun olarak bestelenmesinin ve seslendirilmesinin o zaman için kültürel yapı ve gerçekleşmesi istenen sentez için ülkede yaşayan müziklerin tümünün dikkate alınması gerektiği görüşü Atatürk tarafından yakın çevresine aktarılmaya başlanmıştı. Bu görüşü Burhan Belge, Atatürk'e dayandırarak 30 Aralık 1934 günü ulus gazetesinde "Yarı Siyasal" başlıklı köşesinde yayınladı. Bundan başka Falih Rıfkı Atay ve Ahmet Cevat Emre de bu görüşe yazılarında yer verdiler. F. Rıfkı Atay 1969'da yayınlanan yazısında şöyle diyordu:

"1934 yılında yoğunlaşan ve birer atılım ni-

telğine bürünen dil ve müzik çalışmaları, birkaç aylık kısa bir süre sonunda bu konuda yeterli ön bilgi ve becerilerin birikmemiş, yeterli uzmanların yetişmemiş ve ön hazırlıkların yapılmamış olduğu, ayrıca her iki konudaki devrimlerin takvim ve harf devrimi gibi bir çırpıda yapılamayacağı; başarıyla yürürlüğe konduktan sonra alışılabildiği gerçeklerini ortaya koydu. Bu görüş 1934'ün son günlerinden başlayarak Atatürk'ün de uygun görmesiyle uygulanmaya başlandı (1)."

Atatürk'ün özel toplantılarında bulunmuş Ahmet Cevat Emre ise 1956'da yazdığı kitabında bu düşünceleri şöyle dile getiriyordu:

"-Ata'nın- 'iki şeyde inkılap olmaz. Dilde ve musikide.' diyeceği zaman çok uzak değildi. Musikimizi de Avrupalılaştırmak istediği ve sonra vazgeçtiği malumdur (2)."

İstanbul Belediye Konservatua'ında 1926'dan beri eğitimi yapılmayan GTSM, 1943'de Hüseyin Saadettin Arel'in (1880-1955) başkan olmasıyla yeniden başladı. Metodlar yazma konusunda öğreticiler isteklendiriliyor, GSM ezgisel yapısına uygun Türk çalgılarının da kullanıldığı çok sesli denemeler yapıyordu. nazariyat derslerinde Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi öğretiliyordu. GTSM konusunda ilk kez atılan bilimsel adımlar yine tutucular ve piyasacılar tarafından engellenmeye çalışıldı. Her konuda birçok yenilik çalışmaları tam olarak uygulanamadan Arel beş yıllık sözleşmesinin bitim tarihi olan 1948'den sonra görev kabul etmedi. Ardından öğrencileri tarafından kurulan İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği'nde çalışmaları yürüten Arel burada, ileride GTSM konusunda söz sahibi olacak birçok değerli öğrenci yetiştirdi. Bu dernek GTSM tarihinde ilk olmak üzere 24 perdeli ses sistemine göre bestelenmiş çok sesli parçalar seslendirmişti (*) ve ileriki yıllarda bu düşünceyle eserler üretecek olan öğrencilere de bu yolu açmış oldu. Arel'in vefatından sonra buradan yetişmiş birkaç değerli müzik adamımız bu konuda çalışmalar yaptılarsa da

(1) F.R.Atay "Çankaya" İstanbul, 1969, sf. 477

(2) A.C.Emre "Atatürk'ün İnkılap Hedefi ve Tarih Tezi"

(*) Geleneksel Türk müziğinin Radyo'da yeniden başlaması tarihi olan 6 eylül 1934 tarihi Pazar gününe rast gelmektedir. Çalışmalar cumartesi günleri yapıldığına göre anlatılanların doğruluğu konusunda önemli bir kanıt elde edilmiş oluyor.

(**) Aynı olay Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti üyesi Hafız Yaşar Okur'un anasına dayandırılarak 1934'de Osman Ergin tarafından - Türkiye Maarif Tarihi, c. 5, sf. 1538'de anlatılmıştır.

bunların aktif olarak seslendirilmesini ve GTSM çevrelerince kabul edildiğini görmek için 1980'li yılları beklemek gerekecekti.

Cumhuriyetimizin ilanından sonra GTSM açısından önemli bir olay da 1936-1948 yılları arasında gösterimde kalan Mısır ve Hint kökenli filmlerin ve müziklerinin Anadolu'nun her yanında izlenmesidir. Geçen bu 12 yıllık süre içinde 1130 Mısır filmi oynatılmıştır. 1946 Matbuat ve Umum müdürlüğünün "**Mısır filmlerinin müziklerinin Arapça olmasının yasaklanması**" kararı bu müziklere Türkçe söz adaptasyonu modasını başlattı. O zamana değin sözleri yabancı olduğu için tekrarlanamayan bu müzikler, sözlerin Türkçeleşmesiyle geniş bir kesime yayılma olanağı buldu. Hatta ünlü GTSM bestecilerimizden birkaçı, para kazanma amacıyla böyle çalışmalar yaptılar. Bu da GTSM üzerinde yozlaştırıcı bir etkinin oluşmasına neden oldu. Bunlardan "**Avare**" ve "**Aşkın Gözyaşları**" isimli filmlerin ezgileri hala kulaklardan silinmemiştir. 1948'de bu filmlerin ithali yasaklandı ama bu kez de taklitleri ortaya çıkmaya başlamıştı.

GTSM'de bir topluluğun şef tarafından yönetimi denemesi ilk olarak 1921'de düzenlenen "**Cemil Konseri**"nde **Ali Rifat Çağatay** (1867-1935) tarafından gerçekleştirilmiştir. Koro yönetimi işini profesyonel anlamda ilk uygulayan kişi ise Almanya'da müzik eğitimi görmüş Mesud Cemil (1902-1963) olmuştur. Şefliği, kurduğu "**Klasik Koro**"da uygulamaya başlayan **Mesud Cemil** o zamana değin dejenere olmuş GTSM icrasına modern, ciddi bir müzikal bir anlayış getirmiştir. Mesud Cemil'den önce bir meşk havasında süren icra tarzı bundan sonra "tüm topluluktan, tek bir sesin çıkması, isteyen, istediği sekizliden okuyamayacağı ve uzun seslerin, istendiği gibi doldurulamayacağı esasına dayanan bugünkü yönetim biçiminin temelleri atılmış oldu.

Bu arada GTSM'de şefe gerek olmadığı tartışmaları da sürmesine karşın, yorum, tavır, balans, entonasyon gibi özelliklerin nasıl sağlanacağı, bu savı ortaya atanlar tarafından dikkate alınmıyordu. Tabii ki kurumların yapacakları şef seçimlerinde bu özellikleri uygulamasını bilen, yeterli eğitimi almış kişileri

tercih etmeleri bu tartışmaların aza indirgenmesi konusunda etkili olacaktır.

Tanzimata değin geleneksellikle kuşaktan kuşağa aktarılan türler üzerinde yenilikler yapılmaya çalışıldıysa da, bu yeniliklerin bu yeniliklerin hep daha basite kaçan yanları benimsendi. Bunda GTSM'nin olduğu gibi korunması gerektiğini savunan fikirlerin de büyük etkisi oldu. Bu fikirlerde amaç sadece korumaydı. Üretime, işlevselliğe yönelik, geniş kitlelere seslenebilen ve toplumun kültürel değişimine cevap verebilen düzeyli eserler görülmüyordu artık. Gelişen teknoloji ve iletişim olanakları sayesinde popüler müzik türleri gittikçe gözdeleşiyordu. Arayışlar başlamıştı. GTSM ve THM'de dahil olmak üzere tüm müzik türlerinde gerek ezgi, gerek ritm, gerekse çalgı kullanımları açısından yakınlaşmalar son zamanlarda belirginleşmeye başlamıştı. Önce "çok sesli mi, çok sazlı mı" tartışmaları duyulur oldu. Kendine TSM'ci (!) diyen solistler ve besteciler baterili orglu, gitarlı yeni parçalar yapmaya başladılar. Neyin TSM olduğu, neyin olmadığı konusunda belirsizlikler başlamıştı. Yeni bir tür belirliyordu.

Özel radyo ve TV'i engelleyen Anayasa maddesinin 1993'de değiştirilmesiyle yurdun her yanında 800'ü aşkın radyo kuruldu. Hepsi popüler müzik yayını yapıyorlardı. Bunun üzerine arayışlara giren ve o zamana değin geleneksel Türk Müziğinin yaşatılmasında büyük katkıları olan TRT özel radyolara serbestlik getiren yasanın çıkmasından sonra, sadece GTM yayını yapan R4 kanalını tümüyle popüler müziğe, R2 kanalını da eylül 1993'den itibaren haber kanalına dönüştürmesiyle GTM radyolardan birkez daha silinmiş oldu. GTM'ne büyük emekleri geçmiş bir kurumda görülen bu durumun bir geçiş evresi olduğuna inanmak istiyoruz.

Halkın müzik düzeyini belirleyen ve ona göre yapımlar üreten Unkapanı kaset ve disk yapımcılarına alternatif olarak sanat değeri olan ve müziğimiz açısından belli kaygıları duyan nitelikli müzik yapımları yıllardır üretilmedi. Devlet müzik kurumlarımızda birçok nitelikli müzik sanatçısı görev yapmasına karşın bu sanatçılar yönlendirilemedi. Çünkü her müzik kurumunda varolması ge-

teklifine inandığımız studyolar kurulamadığı gibi, özel stüdyolarla işbirliği sonucu ortaya çıkarılmaya çalışılan ürünler göstermelikten öteye gidemedi. Üstelik Devlet müzik kurumlarımızdan bazı sanatçıların popülerleşme uğrunda Unkapanı müziği doğrultusunda çalışmalar yapmak zorunda kaldıkları gözleidi.

1950'den sonra bütün türlerin daha hafifleri gözdeleşmeye başlamış, peşrevin yerini "medhal", sözlü eserlerde ise "şarkı"nın yerini "fantezi" ve benzer parçalar GTSM giderek bir eğlence müziğine dönüşmeye başlamıştır. Bu arada çalıcının teknik anlatım alanındaki ustalığını gösterebilmesi için bestelenen "konser saz semaisi"nin ilk 29 örneğini H.S. Arel 1945-49 yılları arasında bestelemiş, Arel'in vefatından sonra görülen bir-iki örnek dışında unutulup gitmiştir.

Son yıllarda kullanılan makam sayısı azalmış, Batı müziğinin majör ve minör tonlarına yakın makamlar tercih edilir olmuştur. Örneğin Cumhuriyetimizin ilk 50 yılında kullanılmış makam sayısı 110 dolaylarındadır. Bugün ise bu rakam yarıdan fazla düşüş göstermiştir. Hicaz, nihavend, hüzzam, kürdili-hicazkar gibi makamlar gözdeleşirken uşşak, hicazkar, suzidil, karcıgar, saba, bestenigar gibi geçen yüzyılın sevilen makamları daha az kullanılır olmuştur. Usuller de piyasaya uymuş, büyük usuller görülmez olmuştur. Örneğin 1910 yılında 1000 eserden 157'si düyek usulünde bestelenirken, bu sayı 1970'lerde 275'e çıkmıştır. Buna karşılık ağır orta ve yürük aksak usulleri 340'dan 214'e, devr-i hindi usulu ise 82'den 15'e düşmüştür.

(1)

Son 15 yılda Yalçın Tura (d. 1934) tarafından başlatılan ve büyük tartışmalara yol açan GTSM ses sistemi, nota yazımı ve çalımı, GTSM çoksesli çalışmaları hala belli bir temele oturtulamamıştır. Bu konularda herkes kendi görüşünü uygulamaktadır. GTM konservatuarları arasında birlikteliğin olmayışı da ayrı bir sorundur.

Bugün Türk ve Batı müziği konservatuarları ayrı çatı altında çalışmalarını sürdürmekte olup ikisinin de birbirinden haberi yoktur. İçinde kanun, kemençe veya bağlama parti bulunan orkestral bir eseri çalabilecek grup

yok gibidir.

Gerek GTSM, gerek THM'de ayrıntıya inen araştırmalar henüz yapılmamıştır. İş sadece araştırma olan bir "Türk Müzik Bilimleri Enstitüsü" ve GTM kayıtlarını içeren "Türk Müziği İhtisas Kütüphanesi" kurulamamıştır. Konservatuarlarda varolan "Müzikoloji" bölümlerinin henüz bir varlık gösteremedikleri gözlenmektedir.

İlk Türk musikisi Devlet Konservatuarının (İstanbul), ilk Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun (Dr. Nevzat Atlığ), ilk Müzik Bilimleri bölümünün (D.E.Ü.-GSF) 1976'da çalışmaya başlamasının ardından 1980 sonrası GTSM'nin kurumlaşması açısından altın yıllar olmuştur. Kültür Bakanlığı'na bağlı olarak ANKARA (1986-Özer Altın), İZMİR (1985- Dr. Teoman Önalı.) BURSA (1991-Önce İnci Çayırılı, 1993'de Ümit Atalay), ELAZIĞ (1991-Naci Sönmez), SAMSUN (1991-Taner Çağlayan), DİYARBAKIR (1991-Önce Ümit Atalay, 1993'de vekil Mehmet Dolgunyürek) Devlet Klasik Türk Müziği Koroları, İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu (1987-Necdet Yaşar), İstanbul Tarihi-Türk Müziği Topluluğu (1992-Ahmet Özhan), Konya Türk Tasavvuf Topluluğu (1990-Tevfik Soyata), Edirne Devlet Türk Müziği Topluluğu (1993-Nejat Atlığ); bunların yanısıra ANKARA (1986-Mehmet Özbek), SİVAS (1990-Celal Vural) ve URFA (1991-Halil Atılğan) Devlet Türk Halk Müziği Koroları kurulmuştur. Ayrıca yine bu yıllarda İZMİR (1984) ve GAZİANTEP (1988) Türk Musikisi Devlet Konservatuarları öğretime başlamıştır.

Bu yıllarda Mutlu Torun (ud), Cüneyd Orhon (kemençe) ve Necati Giray (viyolonsel)'dan kurulu Türk müziği triosu 1960'lardaki İleri Türk Müsisi Konservatuarı Derneği'ndeki çalışmalardan sonra ilk kez Türk çalgılarıyla çok sesli eserleri seslendirmeye başlamışlar, bunu Ruhi Ayangil'in yönettiği "Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu" ve Kültür Bakanlığı "İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu" izlemiştir. Yine Ruhi Ayangil, Hasan Ferit Alnar (1906-1978) tarafından bestelenmiş dünyanın ilk "Kanun konçertosu"nu bestecisinden sonra ilk kez seslendirmiştir (1980).

(1) Makam ve usul kullanımı istatistik çizelgesi için bkz.: Prof. Dr. Gültekin Oransay "Cumhuriyetimizin ilk 50 yılında GTSM" 50. Yıl Kitabı Ayrı basım.

PIYANO BAŞLANGIÇ METODLARINA GENEL BAKIŞ

• GÜL ÇİMEN

Metot (yöntem, sözcük anlamıyla "yol" demektir. Genel anlamıyla hedeflenen amaca ulaşmak için adım adım izlemesi gereken aşamalar olarak tanımlanabilir. Metot, öğrenmeyi etkili ve sürekli hale getiren öğelerden biridir. Kısa sürede çok verim elde etmek, ancak eğitim - öğretim ilkelerine ve amaca uygun metotlarla çalışarak olanaklıdır. Piyano başlangıç eğitiminde de izlenecek metotlar; konuların düzenlenmesi ve işlenmesinde "somuttan soyuta", "yalından karmaşığa", "kolaydan zora" bilinenden bilinmeyene", "yakından uzağa", "çevreden evrene" gibi çağdaş genel öğretim ilkelerine paralellik taşımaktadır.

Piyano başlangıç eğitimini proglamlama girişimi yaklaşık iki yüzyıl öncesine dayanmaktadır. D.G. Turk (1789 - 1802) F. Kalkbrenner (1800 - 1849), L. Köhler (1857 - 1858) gibi besteciler piyano başlangıç metotları edebiyatının öncüleri olmuşlardır. Günümüze dek çeşitli ülkelerde yayımlanmış olan piyano metotları hayli geniş bir dağarcık oluşturmaktadır.

İlk piyano metotlarında genellikle her iki elin uzun süre sol anahtarında ve do majörde, nadiren tek dizey veya tek sembollü çalıştırıldığı, ezgilerin basit ve tekdüze olduğu, sol elin ihmal edildiği, ellerin bağımsız kullanımına önem verilmediği, zihinsel gelişime ve yaratıcı düşünceye yer verilmediği görülmektedir. Oysa, çağımızda piyano öğretim yöntemleri bütünü ile değişmiştir. Bilim ve teknolojideki ilerlemeler ve beraberinde gelen modern yaşam biçimi piyano eğitiminin de çağdaş bir yaklaşımla ele alınmasını gerektirmiştir.

Piyano Başlangıç Metotlarının Genel Özellikleri

"Piyano Başlangıç Metodu" olarak adlandırılan öğretim materyalleri - bunlar bir tek metot kitap ya da metot kitaplar dizisinden oluşabilir - öğretilecek konuları sistematik bir gelişme sağlayacak biçimde planlanmış olarak sunmaktadırlar. Bu çalışmada piyano başlangıç metotları çeşitli açılardan sınıflandırılmakta ve taranılan kaynaklardan elde edilebilen metotların bir listesi yer almaktadır.

Piyano başlangıç metotları izledikleri genel yaklaşımlara göre üç ana başlık altında toplanabilir.

1. Yaş grupları açısından,
2. İzlenilen yöntem açısından,
3. Eğitimciye rehberlik açısından.

Yaş Grupları Açısından Piyano Başlangıç Metotları

Bu yaklaşımı izleyen metotları Okul öncesi, İlkokul - Ortaokul (ilköğretim) ve Gençlik - Yetişkinlik Dönemleri olarak üç başlık altında incelemek mümkün olabilmektedir.

Okul Öncesi Dönemi

3-6 yaş çocuğunun piyano öğretiminde kullanılan bu metotlarda bol miktarda renkli resimler ve şekiller yer almakta, anaokulu çocuğunun ilgi alanındaki şarkı ve oyun müziklerinden yola çıkılmaktadır. Parçaların hemen hemen tümünü sözlü şarkılar oluşturmamakta; şarkı söylemeye, dinlemeye, oyuna hayal gücü ve öykünmeye önem verilmektedir. Piyano öğrenmeyi kolay ve sevimli hale getirme amacıyla, bazı metotlarda da küçük çocukların yaşamlarında önemli bir yeri olan

renklerden yararlanılmakta; tuşlara yapıştırılan renkli bantlar (Do kırmızı, Re mavi, Mi turuncu, Fa Sarı, Sol yeşil, La siyah, Si Mor.) ve dizek üzerinde aynı renklerle gösterilen notalar kullanılmaktadır.

Okul Öncesi Piyano Eğitimine Bazı Yaklaşımlar

1. En kolay öğretim materyallerini kullanarak, yavaş bir süreç içerisinde piyano öğretmek: Genellikle çalma en kuvvetli parmaklarla (birinci, ikinci, üçüncü) başlar, aşamalı olarak daha zayıf parmaklara (dördüncü ve beşinci) geçilir. Çoğu parçalar beş parmak konumundadır ve ellerin nöbetleşe kullanımıyla çalınır. (Thomson, Schaum, Aaron Vb.)

2. Çalgı eğitimine zemin oluşturacak temel müzik eğitimi ile başlayıp, piyanoyu daha geç tanıtmak veya ön eğitim çalışmaları ile piyano çalışmalarını birlikte sürdürmek. (Bergenfeld, Clark, Goss, Pace vb.)

Okul öncesi piyano eğitiminde, doğrudan çalgı öğretimine başlamak yerine hazırlık çalışmalarına yer verilmesi görüşü günümüz eğitimcileri tarafından daha çok benimsenmektedir. Euritmics (Dalcrose), Orff, Kodaly, Carabo - Cone, Suzuki, çalgı öncesi ve çalgı eğitiminde yer verilen başlıca yöntemlerdir. Dalcrose Metodu'nda, piyano ile öğretmen tarafından çocukta ilgi uyandırma, kulak eğitimi, yaratıcılık, müzikteki ritmin vücut hareketleriyle ifadesi başlıca yaklaşımlardır. Kodaly metodu'nun temelini şarkı söyleme ve kulak eğitimi oluşturmaktadır. Müzik, konuşma ve hareketin birleştirilerek çocukta yaratıcılığın geliştirilmesi Orff Metodu'nun temel yaklaşımıdır.

Suzuki Metodu (Önce mekan eğitimi için özel bir yöntem olarak geliştirilmiş olup daha sonra piyanoya uyarlanmıştır.) Çocuğun konuşmayı öğrenmeden önce sürekli dinlenme yoluyla anadilinin inceliklerini öğrendiği ve uygun bir eğitim verildiği takdirde anadilini konuşmayı öğrenebilen her çocuğun müzik yeteneğinin de benzer bir biçimde geliştirilebileceği varsayımından yola çıkmaktadır. Yukarıda sözü edilen - özellikle grup eğitiminde uygulanan - diğer metotlardan oldukça farklı bir anlayışa sahip olan Suzuki Metodu'na göre, çocuğun ailesinden bir kişinin - bu kişi genellikle anne olmaktadır - öğretmen ile işbirliği yapması ve derslerden önce öğretilecek parçaların teyp bantlarını programlı olarak çocuğa dinletmesi gerekmektedir. Böylece, çocuğun kulaktan öğrendiği parça derste kolaylıkla öğretilmekte ve ezberletilmektedir.

İlköğretim Dönemi

İlkokul ve ortaokul çocuklarına piyano öğretimini amaçlayan bu metotlarda da okul öncesi döneminde olduğu gibi yine çocuğun yakın çevresindeki ve ilgi alanına giren şarkılardan öğretime başlanmakta, bu şarkıların sözleri aracılığı ile konuşma dili ve müzik dili arasında köprü kurulmakta, konular ilerledikçe sözler terk edilmektedir. Çoğu metotlarda okul çocuklarının anlayabileceği biçimde kısa ve yalın kuramsal bilgi ve açıklamalara yer verilmektedir.

Gençlik ve Yetişkinlik Dönemi

Bu tür metotlar çoğunlukla aşağıda belirtilen amaçlara hizmet verecek yönde tasarlanmışlardır:

1. Sınıf öğretmenliğine veya müzik öğretmenliğine yönelmiş öğrencilere piyano eğitimi vermek,

2. Öğretmene piyanoyu okul müziğinde eşlik çalgısı olarak kullanabileceği düzeyde teknik ve teorik bilgi vermenin yanı sıra, çeşitli türlerde kolay parçalardan (valsler, marşlar danslar vb.) oluşan bir dağarcık kazandırmak,

3. Armoni, kompozisyon ve müzikoloji öğrencileri ile yetişkinlere armoni ağırlıklı bir program içerisinde temel piyano tekniği vermek,

4. Çocukluk yıllarında piyanoya başlayıp da çeşitli nedenlerle sürdürememiş olan öğrenci ve yetişkinlere bir tekrar programı sağlamak,

5. Piyanoyu "hobi" olarak öğrenmek isteyen öğrenci, ev hanımı, emekli gibi toplumun çeşitli kesimlerinden amatörler için temel piyano eğitimi vermek,

Örnek 3 Do - Sol Konumunda sol ve fa anahtarında alıştırma.



Do - Sol Yönetimi'ni esas alan bazı başlangıç metotları:

L. Köhler, F. Beyer, O. Béringer, B. Bartok (Mikkokosmos), O. Irmer.

Orta Do Metodu

Alex Burkhard'ın 1906'da geliştirdiği bu yöntem, piyano başlangıç eğitiminde bir devrim sayılabilir. John Thompson'un 1936'da yayınlanan "Teaching Little Fingers to Play" adlı metoduyla popüler olmuş ve daha sonra geliştirilecek olan diğer başlangıç yöntemlerinin de çıkış noktası olmuştur.

Orta Do Yöntemi'ne göre öğretim, her iki elin orta do tuşu üzerindeki baş parmağı ile başlamakta, orta do notası fa ve sol anahtarları arasında bir köprü oluşturmaktadır. Birinci parmakların ardından aşamalı olarak diğer parmaklar simetrik bir hareket içerisinde kullanılmaktadır.

Ezgiler başlangıçta iki ele bölüştürülmüştür ve sol elin eşlik ettiği iki sesli parçalara daha sonra geçilmektedir.

Geleneksel Orta Do Metodu'nda, parçalar çoğunluk DO-SOL-FA majör tonlarındadır. Aralıklar, akor yapısı ve kullanımı, transpozisyon, armonizasyon, improvizasyon v.b. kavramlara hiç yer verilmez veya metodun sonlarına doğru değinilir. Oysa, yakın geçmişte ve günümüzde Orta Do yöntemi'ni esas alarak hazırlanmış olan bazı kitaplarda, yukarıda belirtilen kavramlara da yer verilmektedir. (Örn. Denes Agay: Learning To Play Piano)

Örnek 4 Tipik Orta Do Başlangıcı. (M. Eckstein)



Örnek 5 İki sesli melodi (A. Burkhard)

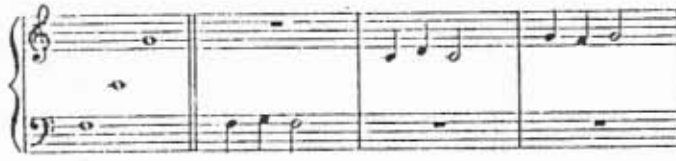


Orta do yöntemini esas alan bazı başlangıç metotları: A. Burkhard, F. Emonts, J. W. Thompson, H. Bodenman, D. Agay.

Landmark Reading / Sınır İşareti Okuma Yöntemi

Orta Do yöntemine alternatif olarak geliştirilen bu yöntem, ilk kez 1955'te Frances Clark'ın yazdığı "Library for Piano Students" adlı metotta görülmektedir. Nota okuma, aralıkların sınır işareti olarak verilen notalardan yukarı ve aşağı okunması ile geliştirilir.

Örnek 6 FA- DO - SOL



1974'te L. Olsan, L. Blickenstaff tarafından yazılan Music Pathways'de ise sınır işareti olarak dizek üzerinde farklı konumda yer alan beş adet DO notasından yararlanılmaktadır.

Örnek 7 Beş Do



Bu yöntemi esas alan bazı başlangıç metotları:

F. Clarck - L. Goss: The Music Tree, F. Clark - L. Goss - R. Grove: Keaboard Musician, James, Denise Lyke: Keaboard Fundamentals, Wolter - Carol Noona: The Pianist, L. Freeman - L. Bianchi - M. Blickenstaff: Music Pathways, W. Palmer - M. Manus - A. Lethco: Alfred's Basic Piano Library.

Çok Tonlu Yöntem

Bu yöntem diğer başlangıç yöntemlerinden tamamen farklı bir yaklaşıma sahiptir. Öğretim programının ilk bir kaç ayı içerisinde, beş parmak konumunda 12 majör ton öğrenilmekte, ilk derslerden başlanarak armoni bilgisi yoğun olarak verilmekte, nota okuma aralık ilişkileri kurularak geliştirilmektedir.

Oniki majör ton pozisyonu, görünüm ve çalınış açısından aynı olan akorların dört gruba ayrılması ile kolaylıkla öğretilmektedir. Örneğin: Birinci grupta Do - Sol - Fa Majör tonik akorlarının hepsi beyaz tuşlardadır; ikinci grupta ise Re - La - Mi Majör tonik akorları beyaz - siyah - beyaz tuşlardadır.

Örnek 8 I. Grup konumları.

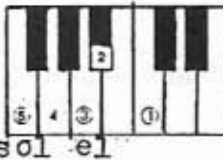
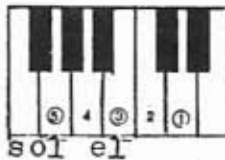
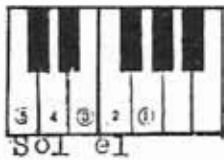
Do majör



Sol majör



Fa majör



Tonik ve dominant yedili akorları başlangıçtan itibaren meldilere eşlik etmede

Örnek 9. Akor eşlikli melodi.



Bazı çok tonlu yöntem örnekleri: R. Pace: Music For Piano, W. Palmer - M. Manus - A.V. Lethoco: Alfred's Basic Adult Piano Course.

Aşamalı Çok Tonlu Yöntem

Çok tonlu yöntemin bir kaç yıllık çalışma içerisinde ve her ton grubunu öğrenmesi için yeni başlayan öğrenciye yeterli süre bırakacak şekilde uygulanması bu yöntemin temelini oluşturmamaktadır. Bu yaklaşımla ilk kez James ve Jane Bastien'in 1976'de yayınlanan "Bastien Piano Basics" dizi metotlarında yer verilmiştir. Walter ve Carol Noona'nın "The Young Pianist Series" adlı eserinde de aynı yaklaşım görülmektedir.

İzlenilen yöntem açısından yukarıda belirtilen yaklaşımları kurma olarak metot ve albümler de bulunmaktadır. Örneğin bir metot orta do yöntemi ile başlayıp, sınır işareti benzeri bir nota okuma sistemi kullanarak, çok tonlu yöntem esaslarına göre devam edebilir. (Walter - Carol - Noona: Mainstreams in Music - The Pianist)

İzlenilen yöntem açısından incelendiğinde, iki elin birbirinden uzak konumda başladığı metotlarda, öğrencinin iki dizeği ve iki anahtarı bir bütün olarak algılayabilmesi, dolayısı ile doğru ve çabuk nota okumayı öğrenebilmesi oldukça zordur. Eski yöntemlere göre başlangıçta ayrı ayrı çalıştırılan ellerin birleştirilmesi ve dikkatin iki dizek üzerine odaklaştırılması da sorun yaratmaktadır. piyanoya yeni başlayan öğrenciye iki elde farklı parmaklar kullanmak ve paralel gidişler ters gelmekte, bu yüzden temel davranışların en önemli öğelerinden biri olan doğru el tutuşunun denetim aksamaktadır.

Orta Do metodunda ellerin yan yana oluşu doğru el konumunun yerleştirilmesine olanak sağlamakta, fa anahtarı bazı metotlarda sayfanın bir köşesinde yer verilen el konumu çizelgede ya da resimleri, öğrenciye nota okumada ve tuşeyi tanımada kılavuzluk etmektedir.

Hem do - sol hem de orta do metodunda yaratıcı çalışmalara yer verilmemesi ve bir kaç tonalitenin dışına çıkılmaması önemli bir eksikliklerdir.

Kimi çağdaş metotlarda ise teorik bilgi oldukça yoğun, teknik ve müzikal gelişim çok hızlıdır. Bu tür kitapların seçiminde öğrencinin yaşı, kişiliği ve yeteneği dikkate alınmalıdır.

Eğitimciye Rehberlik Açısından Piyano Başlangıç Metotları

Denes Agay bu açıdan piyano metotlarını üçe ayırmaktadır:

1. Eğitimciye tam kılavuzluk eden metotlar. Bu tür metotlar özellikle deneyimsiz öğretmenler için yararlıdır. Örneğin J.W. Schaum: Piano Course, J. Thompson: Modern Course for the Piano.

2. Eğitimciye fazla yardımcı olmayan, fakat aşamalı olarak planlanmış metotlar. Örneğin, E. Steiner: Piano Course, B. Wagness: X Piano Course.

3. Bir başlangıç metodunda çok albüm görünümünde, başka bir metotla bağlantılı olarak kullanılabilecek metotlar.

Örneğin D. Agay: The Joy of First Year, L. Benner: Music for Piano Students,

J. Sebba: Abracadabra Piano.)

Piyano metodları eğitimciye rehberlik açısından değerlendirildiğinde, açıklanmaya, resime, çizime, yer verilmediği görülmekte; bu metodları izleyen öğretmenin, konuların öğretiminde tamamen kendi deneyimlerine ve öğretmenlik yeteneğine baş vurması gerekmektedir. (Burkhard, Emonts, Scheider, Bartok, Mikrokosmos v.b.)

Yukarıdaki örnekler arasında yer alan Bela Bartok'un altı defterden oluşan "Mikrokosmos" adlı piyano okulunun ilk üç defterinden başlangıç eğitiminde yardımcı veya repertuvar metot olarak yararlanılması daha uygun olabilir.

Metot Seçiminde Dikkat Edilecek Hususlar:

Piyano eğitimcisi metot seçiminden önce amaçlarını ve öğretmeyi tasarladığı konuları saptamalı, daha sonra amaca en uygun metot için araştırma yapmalıdır. Sonuçta bir başlangıç metodunu izleyen öğrenci, daha birçok maddeyi ekleyebileceğimiz şu temel becerileri kazanmış olmalıdır:

- Tüm tuşeyi tanıma (Yalnızca bir bölümünü değil)
- Akıcı bir biçimde nota okuma
- Ölçü işaretlerini, tempo ve nüans terimlerini anlama
- Legato ve staccato çalma
- Elleri bağımsız olarak kullanma
- Bir - iki oktavlık majör ve minör dizeleri çalma
- Aralık ve akorları tanıma, çalma
- Motif ve cümleleri tanıma
- Deşifre / ilk bakışta çalma

Yukarıdaki temel becerileri kazandırması beklenen bir metot aşağıdaki özellikleri büyük ölçüde taşımaktadır:

1. Çağdaş genel öğretim ilkelerine paralellik taşımalı, piyano eğitiminde geliştirilen en son yöntemlere göre hazırlanmış olmalıdır.
2. Metot hangi yaş grubu için yazılmamışsa, o dönemin bedensel ve psikolojik yapısına uygun olmalıdır.
3. Metodun kapsadığı alıştırma, etüt ve parçalar öğrencinin ilgisini uyandırmalı ve sistemli çalışmaya yönlendirmelidir.
4. Kitabın içeriği kadar dış görünümü, iç sayfaların tasarımı, resim ve çizimleri albenili; nota yazımı okunaklı olmalıdır.
5. Metotta yer verilen kuramsal bilgiler ve müzik parçaları dengelenmiş olmalıdır.
6. Piyano armonisi, müzik teorisi, emprovizasyon / doğaçlama ve yaratıcı çalışmaya yer vermelidir.

SONUÇ

Piyano metodları incelendiğinde hiçbir metodun tam veya mükemmel olmadığı görülmektedir. Her metodun kuvvetli veya zayıf yönleri bulunabilir. En yakın tarihte yayınlanmış bir metodun bile en çağdaş anlayışa sahip olmayabileceği unutulmadan yeni yaklaşımlar ve yeni metodlar sahiplenmelidir. Piyano eğitimcisi yıllarca bir tek metodu saplanıp kalmamalı, yeniliklere açık olmalı ve yalnızca bir metodi izlemek yerine diğer metotlardan da yararlanmalıdır.

KAYNAKÇA

Agay Denes. Teaching Piano. Yorktown Music Press, Inc. New York, 1981.

Bastien, W. James. How to Teach Piano Successfully. Neil A. Kjos Music Co. San Diego, California, 1988.

Binbaşıoğlu, Cavit. Öğretim Metodu ve Uygulama. Binbaşıoğlu Yayınevi, Ankara, 1977.

Çimen, Gül. 17-20 Yaş Grupları Arasındaki Öğrencilerin Pişano Öğretimi ve Başarı Sağlamadaki Yöntemler. Yayınlanmamış Asistanlık Tezi, Ankara, 1947.

Fenmen, Mithat. Pişanistin Kitabı. Ankara, 1947.

Fenmen, Mithat. Müzikçinin El Kitabı. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1991.

Edip, Günay / Uçan, Ali. Çevreden Evrene Keman Eğitimi 1. Yeni Dağarcık Yayınları, Ankara, 1980.

Mason, Barbara Kirkby. The Adult Beginner At The Piano, Bosworth, London.

McDonald, Dorothy T. Music in Our Lives: The Early Years, N.A.E.C., Washington, DC, 1979.

Pamir, Leyla. Çağdaş Pişano Eğitimi, Beyaz Köşk Yayınları, No: 2, İstanbul.

Schelling, E. McConathy, O. Haake, G.M. Haake, J. C. Oxford Piano Course First Teacher's Manual, Oxford University Press, New York, 1932.

Suzuki, Shinichi. The Suzuki Method I. Summy - Birchard Co. 1973.

Uz, Abdullah. Pişano Eğitiminde Birinci Yıl. Yayınlanmamış Asistanlık Tezi, Ankara, 1975.

EK 1

Okul öncesi Pişano Başlangıç Metotları

Bastien, James. Piano for the Young Beginner, Primers A-B. Neil A. Kjos Co. 1987. (5-6 yaş)

Bastien, Jane Smisor. The Very Young Pianist I-II-III: Neil A. Kjos Co., 1970. (4-6 yaş)

Bauer-Diller-Qualle Course: Piano Method. Schirmer, 1931.

Bergenfeld, Nathan. The Very Young Beginner (Acorn Basic Lessons in Piano). 1977.

Bodenman, Hans - Peychaer, Herwig. Das Colorspiel am Klavier, 1-5 Edition Melodie, Zurich, 1973.

Collins, Ann - Clary, Linda. Sing and Play I-II-III. Stipes Publishing Co., 1981. (3-5 yaş)

Cory, Cappy Kennedy. The Primer Pianist. The Heritage Music Press, 1977. (4-6 yaş)

Covello, Stephen. The Little Avant-Garde. Schroeder and Gunther, 1971.

Noona, Walter-Carol. Gifted Pianist 1-4. Roger Dean Pb. Co., Heritage, 1986.

Pace, Helen. Music for Moppets. Lee Roberts Publications.

Pace, Robert. Kinder Keyboard. Lee Roberts Music Pub. 1977.

Schaum, W. John. Wir Musizieren am Klavier. Edition Bosworth.

Suzuki, Shinichi. Suzuki Piano School. Vol. I-II. Summy Birchard.

Thompson, John. Easiest Piano Course. Willis Music Co. 1936.

EK 2

İlköğretim Dönemi Pişano Başlangıç Metotları

Aaron, Michael. Piano Course. 1-5. Belwin Mills, 1945.

Agay, Denes. Learning to Play Piano, 1-4. Yorktown Music Press, Inc., New York, 1987.

The Joy of First Year Piano: A Method and Repertory for the Beginning Pianist. Yorktown Music Press, Inc., New York, 1972.

Allison, Irl. The Irl Allison Piano Library. Irl Allison Publications, Austin, Texas, 1966.

Bastien, James. Bastien Piano Basics: Piano, Primer, Level-4.

Neil A. Kjos Music Co., 1985-1987. (7-10 yaş)

The Bastien Piano Library: Piano Lessons. Neil A. Kjos Music Co., 1981.

Bartok, Bela. Mikrokosmos, 1-6. Boosy -Hawkes, Inc. 1940.

Bartok, Bela - Reschofsky, Sandor. Piano Method. Editio Musica, Budapest, 1950.

Benner, Lora. Music For Piano Students. G. Schirmer, New York, 1965.

Bergmann, Walter. Klavierschule, I-II-III. Mösseler.

Beringer, Oscar. A Complete Pianoforte Tutor. Bosworth.

Beyer, F. Elementary Method for the Pianoforte. Carl Fisher Inc., New York.

Bodenman, Hans. Kleine Finger am Klavier, 1-3. Edition Melodie.

Brimhall, John. Piano Method, 1-5. Hansen, 1968

Burkhard, Alexander. Neu Anlaltung für das Klavierspiel, I-II. Edition Schott. 1906.

Van de Velde, E. Methode Rose. Editions Van De Velde, 1947.

EK 3

Cernovodenau, Maria. Mica metoda de Pian. Editura Muzicala, Bükreş, 1984.

Clark, Frances. The Mucis Tree: Time to Begin. A-B-C. Birch Tree Group Ltd., 1973.

Damm, Gustav. Klavierschule, I-II. Steingraber.

De Vito, Albert. The Albert De Vito Piano Course. Kenyon Publications, New York City, 1968.

Eckstein, Maxwell. Eckstein Piano Course, I-6. C. Fisher, Inc.,

Emonts, Fritz. Erstes Klavierspiel und Spiel Fünf Tonen. Edition Schott, Mainz, 1958.

Enoch, Yvonne. Lets Make Music. Heinrichsen.

Fletcher, Leila. Leila Fletcher's Music Lessons Have Begun. The Boston Music Co., Boston, 1947.

Freed Isadore. First Year Essentials for Young Pianists. C. Fisher, Inc., New York, 1934.

Giriamo, Florance. Piano for Pleasure, I-II. Belwin - Mills, Melville, New York, 1960.

Glover, David Carr - Garrow, Louise. The Piano Student. Belwin / Colombia Pic. Publications, 1967.

Green, Ray. Piano Books for Young Pianists, A-D. American Music Edition, 1961.

Grisberger, Willy. Neuer Lehrgang das Klavierspiels. Hug, 1959.

Grove, Roger. Ready for Reading Elementary Piano Solos.

Schmitt Music Center, Inc., Minneapolis, 1975.

Heilbutt, Peter. Die Lieder Fibel. Hug Co., 1961.

Hermann, Kurt. Der Fröhliche Musikant. Hug Co., 1939.

Holzweissig, Erika - Christa. Klavierschule, Peters.

İman, Yalçın. Piyano Metodu, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 1990.

Irmer, Otto. Ein Weg Zum Musizieren am Klavier.

EK - 4

Kasschau, Howard. Piano Course, I-5. G. Schirmer, 1959.

Keller, Oskar. Klavierschule. Cranz, 1921.

Köchler, Luis. Praktische Klavierschule, Op. 300. Peters, 1857.

Krentzlin, Richard. Der Junge Pianist. Krentzlin, Berlin, 1937.

Kubi, Heinrich. Elementare Klavierschule, Hug, 1954.

Kugler, Gustav. Neue Klavierschule.

Levine, Henry. Henry Levine Piano Course, I-II. The Boston Music Co., Boston, 1955.

Marwick, Marion - Maryanne, Nagy. Creative Keyboard I-II. Colombia Publications, Hialeah, Florida, 1975.

Nevin, Mark. Piano Course, I-4. Belwin - Mills, 1960.

Nikolaev - Natanson - Malinnikov. Forte Piano. Muzika, Moskova, 1984.

Noona, Walter - Carol. The Young Pianist Series: Piano Book, I-4. The Heritage Music Press, 1981.

- Mainstreams in Music: The Pianist, 1-4. The Heritage Music Press, 1973.

Olson, Lynn Freeman - bianchi, Louise - Blickenstaff, Marvin.

Music Pathways: Discovery IA, B,C - *A, B. C. Fisher, 1974. Pace, Robert. Music for Piano, I-4. Lee Roberts Inc. 1979 - 84.

Palmer, W. Manus, M. Lethco - A.V. Alfred's Basic Piano Library: Lesson Book, IA-6. Alfred Publishing Co. 1981 - 84.

Paporisz, Yoram. Discoveries at the Piano, 1-4.

Alexander Broude, Inc. New York.

Bentland, Barbara. Music of Now, 1,2,3. Waterloo Music.

Roohr, Hillemann. Das Erste Klaviedbuch. Nagel, 1956.

Schaum, John W. Piano Course A-H. Belwin - Mills, 1945.

Schmitz, Margaret - Kiesler. Hörst du Wie das Klingt.

Diesterweg, 1970.

Schneider, Willy. Die Klavierfibel. Heinrich - Shofen's Verlag - Wilhelmshaven, 1955.

Sebba Jane. Abracadabra Piano. A and C blok, London, 1993.

Steiner, Eric. Piano Course, 1-5. Belwin - Mills. 1960.

Stumpp, Josef. Illustrierte Kinder Klavierschule. Hug.

Suzuki, Shinichi. Suzuki Piano School, 1-6. Birch Tree Group Ltd. 1970 - 78.

Thomas, Hemen T. First Moments at the Piano, I -II.

Thompson- John. Modern Piano Course, 1-5. Willis Music Co. 1936 - 42.

Vespremi, Mathe, Vaczi. Zongoraisola I, II, EMB, Budapest.

Wagness, Bernard. Piano Course, I-5. Oliver Ditson Co., 1938.

Walter, Heinz, Klavierschule. Edition Breitkopf, 1968.

Westmoreland, John. Kahn, Marvin. Piano Course, 1-3.

Mills Music, Inc., 1969.

Weybright, June. Year by Year, 1-5. Theodore Presser Co., 1924.

Wolfer, Anton. Klavier Schule. Hug Co., Zürich.

EK - 6

Gençler ve Yetişkinler İçin Piano Başlangıç Metotları

Aaron, Michael. Piano Course. Belwin Mills, 1945.

Bastien, James. Older Beginner Piano Course, I-II. Neil A.

Kjos Music Co. San Diego, 1977.

Bastien, James. Piano Second Time Around. Neil A. Kjos Music Co., San Diego, California. 1981.

Clarck, Frances - Goss, Luise - Grove, Roger. Keyboard Musician.

Birch Tree Gr. Ltd., Princeton, 1980.

Fletcher, Leila. Adult Piano Course. Montgomery Music Inc.,

Buffalo, New York, 1959.

Geissmar, Else. Invitation to Music. Puget Music Pub. Inc.

Kenmore, Washington, 1972.

Glover, David Carr. Adult Piano Student, 1-2-3. Colombia.

Pic. Pub. Colombia, 1970.

Lyke, James - Edwards, Denise. Keyboard Fundamentals. Stipes Pub. Co., Champaign, 1986.

Mason, Barbara Kirkby, The Adult Beginner at the Piano, I-II. Basworth Edition, London.

Molsen, Uli. Klavierboutique. Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg.

Noona, Walter - Carol. The Adult Pianist, Vols 1-3. The Heritage Music Press, Ohio, 1967.

Pace, Robert. Music for the piano for the older Beginner.

Lee Roberts Music Productions, 1967.

EK - 7

Palmer, Willard - Morton, Manus - Letchco, Amanda Vick. Late Beginner. Alfred Publishing Co., 1981.

Palmer - Manus - Lethco. Alfred's Basic Adult Piano Course.,

Alfred Publishing Co., 1983 - 19843

Robinson, Helene. Basic Piano for Adults. Wadsworth Publishing Co., Belmont, 1964.

SUZUKİ YÖNTEMİ

• Gül Çimen

1964'te Amerika Birleşik Devletleri'nin Philadelphia eyaletinde yapılan ulusal müzik eğitimcileri kongresinde, Shinichi Suzuki'nin otuz yılı aşkın deneyimlerine dayanarak öne sürdüğü görüşler, okul öncesi müzik eğitiminde bir devrim olarak nitelendirildi. Suzuki, küçük çocuklardaki öğrenme potansiyelinin / gizilgücünün eğitimciler tarafından tam olarak değerlendirilmediğini ve çocuğun müziksel gelişiminde çevre etmeninin yetenek etmeninden daha önemli olduğunu savunuyordu. Dr. Suzuki çevre sözcüğü ile sosyo-ekonomik bir ortam değil, erken yaşta, planlı ve denetimli bir müzik eğitimi programını işaret ediyordu. Suzuki'ye göre, her öğretmen önceden denemiş ve başarılı sonuçlar alınmış bir müzik materyalinden yararlanan bir kulak geliştirme programına dayalı, güdüleyici bir müziksel ortam yaratabilirdi.

Suzuki, müzik yeteneğinin doğuştan gelmediğini ve eğitime geliştirilebileceğini öne sürmektedir. Bununla birlikte, yetenek etmeninin önemsenmediği düşünülmemelidir; çünkü, çocuğun çalgı eğitiminde ulaşacağı son aşamayı bu etmen belirleyecektir.

Suzuki yöntemi, anadilini konuşmayı öğrenen her çocuğun uygun bir eğitimle çalgı çalmayı öğrenebileceği yaklaşımına dayanır. Çocuk, anadilinin inceliklerini sürekli yinelenen dinleme yoluyla öğrenir, aynı süreç çalgı eğitiminde de izlenmelidir.

Yöntemin başarısı öğretmen-aile işbirliğine dayanmaktadır. Çocuğun ailesinden bir kişi - çoğunlukla anne - evde öğretmenin yerine almaktadır.

Örneğin, Japonya'da çocuk kemana başlamadan önce annesi yaklaşık üç ay keman dersi almakta, daha sonra çocuğunun bütün derslerini izleyerek haftalık çalışmasını denetleyebilir hale gelmektedir.

Çalgı eğitiminde ana-babanın da rol alması, çalgı çalmayı bir aile ilişkisi haline getirmekte, ailece müziği keşfetme ve müzikten zevk alma olanaklarını sağlamaktadır. Ayrıca, derslere katılan ana-baba evde gerekli çalışma ortamını sağlamada ve alıştırmaları denetlemede daha sorumlu hale gelmektedir.

Dr. Suzuki'nin yukarıda belirtilen temel yaklaşımlardan yola çıkarak ilk önce keman eğitimi için geliştirdiği yöntem, sonraları piyano eğitime de uyarlanmıştır. Suzuki, yöntemini "Yeni ve etkileyici bir öğretim yöntemi" olarak sunmakta ve uygulama sürecinde aşağıdaki maddelere uyulması gerektiğini önemle belirtmektedir.

1. Piyano Çalışmayı Sevdirmeye

Çocuğu piyano çalışmaya yöneltme ve bu işten hoşlanmasını sağlama, öğretmen ve ana-babanın ilk ve en önemli sorunudur. Çocuğun dersleri ve alıştırmaları yapmayı sevmesini sağlamak için, konu birlikte tartışılmalı ve çocuğun duygularına karşı duyarlı olunmalıdır. "Çalış, çalış, çalış", diyerek çocuğu zorlamak en kötü yöntemdir ve yalnızca onun çalışmaktan nefret etmesini sağlar.

2. Plak veya Kaset Dinletme

Evdeki günlük alıştırmalara ek olarak, öğrenciye çalışmakta olduğu ve ileride çalışacağı

parçaların plak veya kasetleri her gün dinletilmelidir. Böylece, çocuk derste öğretmenini taklit ederek, kasetten dinlediği parçayı piyanoda çalmayı kolaylıkla öğrenecektir. Yanısıra kasetteki piyanist kadar güzel çalabilmek için çalışmaya başlayacak ve hızla ilerleyecektir.

3. Nota Okuma Öğretimi

Öğrenci derslerde daima notasız çalmalıdır, bu onun belleğinin geliştirilmesinde en önemli etmendir ve ilerlemeyi hızlandırır. Nota öğretimi öğrencinin yaşı ve yeteneği dikkate alınarak yapılmalıdır. Öğrencinin nota okumayı iyi öğrenmesi çok önemlidir; ama, başlangıç düzeyinde nota okumaya zorlanır ve sürekli notayla çalışırsa ezbere çalması gerektiğinde kendisini oldukça huzursuz hissedecek ve yeteneğini tam olarak gösteremeyecektir.

Çocuk anadilini öğrenirken ancak konuşmayı tam olarak öğrendikten sonra okuma-yazma öğrenimine başlayabilir, aynı yaklaşım müzikte de izlenmelidir. Nota okuma, çocuğun müziksel duyarlılığı, çalma becerisi ve belleği yeterince eğitildikten sonra öğretilmelidir. Nota öğretiminin, notasız çalabilmek için yapıldığı unutulmamalıdır.

4. Yetenek Geliştirme Yöntemi

Öğrenci bir parçayı nota ve duate yanlış yapımadan çalabilme aşamasına ulaştığı zaman müzisyenliğinin geliştirilmesi için hazır demektir. Bu aşamada çocuğa güzel bir ton, zarif bir anlatım tarzı ve müziksel duyarlılık kazandırılabilir. Ancak, öğrencinin çalışındaki kalitenin,

büyük ölçüde öğretmenin bu önemli müzikal öğelere özen göstermesine bağlı olduğu unutulmamalıdır.

Yeteneği daha yüksek bir düzeye ulaştırmak için sürekli tekrar çok önemlidir. Çocuk A parçasını güzel bir biçimde çalabildiği zaman B parçası verilir; ama, A parçası bırakılmamalı, A ve B aynı zamanda çalışmalıdır. Bu süreç yeni parçalar eklenirken sürdürülmeli, iyi çalınan parçalar her zaman tekrar edilmelidir.

5. Özel Dersler

Suzuki Okulunda dersler, her derste dinleyiciler (diğer öğrenci ve ebeveynler) bulunsun bile bireysel ve özeldir. Anneler ve çocuklar diğer çocukların derslerini de izlemelidirler. Bu ekstra bir motivasyondur; çocuk diğer çocukların çaldığı güzel parçaları dinlediği zaman kendisi de çalabilmeyi isteyecek ve böylece çalışma arzusu artacaktır.

Dersler çocuğun gereksinimlerine göre değişen uzunlukta yapılmalı; çocuğun dikkatini yoğunlaştırabilme süresi göz önüne alınmalıdır. Çocuk küçükse yalnızca kısa bir süre için dikkatini toplayabilir. bu durumda ders süresini kısaltmak daha doğru olacaktır. Ders bazen sadece beş dakika bazen de yarım saat sürebilir.

Suzuki Yönetimi yukarıdaki maddelere ek olarak vücudu gevşetmek, çalmada yumuşaklık ve rahatlık sağlamak için beden hareketlerine ve oyunlara yer vermekte; öğrencilerin periyodik olarak düzenlenen konser, resital vb. etkinliklere dinleyici ve çalışarak katılımını da içermektedir.

Kaynakça:

- KLOTMAN, Robert H. Teaching Strings. Schirmer Books, London, 1988.
- SUZUKI, Shinichi. Suzuki Piano School, vol. 1. Birch Tree Group Ltd. 1790.
- McDONALD-Dorothy. music in Our Lives. NEAYC-Washington, 1979.

PIYANO ÖĞRETİMİNDE BEYİNİN TEMEL İŞLEVLERİ

• Nevhiz ERCAN

Öğrenme süreci, temelde kişinin çevresiyle etkileşimi sonucu kendisinde oluşan kalıcı izli davranış değişimleri olarak tanımlanabilir. Bu süreçte insanlar yaşamları boyunca sürekli bilgi, beceri ve tutumlar, diğer bir deyişle bilişsel, devinışsel ve duyuşsal alanlarda davranışlar kazanırlar. Çeşitli bilgiler edinme, kavramlar geliştirme, bisiklete binme, piyano çalma, konuşma, yürüme, değerler geliştirme, tutumlar edinme gibi günlük yaşamın gerektirdiği çok çeşitli binlerce davranışı öğrenme yoluyla elde ederler.

Çocuklar ilk gelişimleri boyunca özellikle devinışsel davranışları veya becerileri çevrelerindeki diğer insanların yaptıklarını izleyerek ve model aldıkları örneklerle bakarak (basketbol oynama, kayma, bisiklete binme, resim yapma gibi) yani "gözlem" yoluyla öğrenirler. Örneğin; çocuğun bir bisiklete nasıl binildiği öğrenmesinde sözle anlatım mı yoksa ona nasıl binildiğinin kendisine gösterilmesi mi öğrenme olayında daha etkili olacaktır? sorusuna verilecek cevap şüphesiz, çocuğa deneyime hazırlayabilecek olan ikinci yaklaşım yönünde olacaktır. Çocukların genellikle soyut ve detaylı bilgilerden çok deneyerek öğrenmekten zevk aldıkları bilinmektedir. Onlar olaylar, varlıklar ve işlevlerinin kendilerine anlatılmasından çok, onları görmeyi tercih ederler ve sonra da nasıl yapıldığı anlatılan ve gösterilen becerileri öncelikle denemek isterler. Bu seçim hemen hemen benzer her öğrenme olayında görülür ve çocuğun ilk gelişimi boyunca devam eder. Bisiklet örneğinde olduğu gibi pek çok çocuk bisiklete nasıl binildiğini diğer komşu çocuklarını gözleyerek ve kendi kendine deneyerek öğrenmeye çalışır. Bin-

meyi başardığı zaman duyduğu zevki hissetmesine ise hiçbir konuşma yeterince yardım edemez. Başlangıçta herhangi bir beceriye ilişkin bilgi veya terimler öğrenme etkinliklerinin yan ürünü olarak görülür. bisiklet binmede öncelik kazanan, bilgiden çok saatlerce sürebilen neşeli bir bisiklet binme işidir denebilir.

Daha önce sözü edildiği gibi, çocuklar becerileri çok defa bir modelden taklit ederek öğrenirler. Ne yapacağı hakkındaki bilgi ise doğal bir sonuç olarak sonradan gelir. Bisiklet sürme işi temelde yalın bir beceri olarak görüldüğü halde, piyano çalma becerisi çeşitli düzeylerde ve güçlüklerdeki davranışların organik bir örüntüsü olarak kazanılabilmektedir. Bu nedenle, başlangıçta öğrencinin piyano çalma veya öğrenme yeteneğini, gelişimini ve yaratıcılığını anlamada, yoğun ve ayrıntılı bilgi kullanımı konusuna gereken dikkat gösterilmelidir. Çünkü bilginin kullanılış biçimi ve dozunu temelde öğrencinin piyano öğrenmedeki başarı oranı belirler.

Çocuklar parçaları belli bir sıraya göre öğrenmeyle severler. Belli bir sıra ile çaldırılan parçalar öğrencinin becerilerinin oluşmasına yardım ederek ona bir yandan da çabukça deneyim kazandırır. Bu her iki taraf için de (öğrenci ve ebeveyn) tatmin edicidir. Bütün beceri ve kavramlar basamak basamak düşünülmeli, uygulanacak öğrenme yöntemleri dikkatlice oluşturulmalı ve öğrencinin bireysel özelliğine göre biçimlendirilmelidir. Bu şekilde yapırsa öğrenci öğrenme süreci içinde belirtilen hedef boyunca ilerleyecek ve kazandığı deneyim tatmin edici olacaktır. Bir kere güven oluşturulunca öğrenci çalma becerilerini geliştirmeye devam ederken, okumaya da

başlayabilir.

İlk derslerde notalar isimlendirilmemelidir. Başlangıçta öğrenci yalnızca notaların dizek üzerinde aşağı ve yukarıya doğru sıra ile mi, yoksa atlayarak mı? dizildiğini algılamaya ihtiyaç duyar. Bu şekilde okumayla, her iki eliyle birden çalmaya çok daha kolayca başlayabilir. Eğer güçlük çekmeden kolayca okuyabiliyorsa öğretmen nota isimlerini konuşma sırasında kullanılabilir. (Örneğin; tekrar "sol" den başla gibi.) Yapılan tekrarlar, diğer aktiviteler ve oyunlar boyunca öğrenci bir yandan da ek bilgileri çabukça kazanır. Öğrenmede tekrar, özellikle aralıklı tekrar becerilerin kazanılmasında ve öğrenilenlerin kalıcılığının sağlanmasında önemli rol oynar. Bu arada ebeveynlerin de çocuğun alıştırmaya yapması üzerinde daha fazla olumlu etkiye sahip oldukları unutulmamalıdır. Genellikle bu konuda en büyük yardım ailelerden gelir. Onlar yalnızca çocuklarının ders boyunca becerilerinin aşama aşama gelişmesine değil, aynı zamanda bir sonraki dersin de verimli geçmesine yardımcı olurlar.

Öğrenme İlkelerinin Uygulanmasına İlişkin Bazı Öneriler

Aşağıda sıralanan önerilerin herhangi bir yaş veya yetenekteki öğrencilerin piyano eğitiminde kullanılabileceği gibi en fazla başlangıç öğrencilerinde etkili olabilecekleri düşünülmektedir.

1- Öğretilmesi amaçlanan belli beceri ve kavramlar belirlenmelidir. Bu yalnızca öğretimi düzenlemeyecek, aynı zamanda verilen öğretimde öğrencinin gerçek ihtiyacının neler olduğunu ortaya çıkaracaktır.

2- Öğretilecek konu aşamalı bir şekilde ayrıntılara dönüştürülmeli ve genel bilgiler önce, ayrıntılar sonra verilmelidir. Ayrıca öğretilmek istenen beceri ve kavramlar belli bir sıra dahilinde olmalıdır.

3- Öğretmen, kazandırılması düşünülen becerileri piyanoda çalarak, elle vurarak veya söyleyerek örneklemelidir.

4- Öğrenci öğrenme sürecinde aktif olmalıdır, çünkü öğrenci kendi deneyimleriyle öğrenir. Bu

nedenle, öğretmenin ders süresince örneklediği şeyleri aynı şekilde el vurarak, söyleyerek veya çalarak tekrar etmesi ve ettirmesi onun konuyu daha kolay bir şekilde algılamasına yardımcı olacaktır.

BAZI TEMEL İŞLEVLER

Çeşitli araştırmalar temel işlevleri açısından beyinin, öğrenme deneyiminde diğer çok sayıdaki işlevleriyle birlikte genelde iki değişik rol oynadığını ileri sürmektedir. Birinci rol, yaratıcı ve kavramlaştırıcı bir yaklaşımla her şeyi gözleyerek bir bütünün parçaları ile olan organik ve fonksiyonel ilişkisini belirleyerek tüme varmayı sağlar. diğer rol ise terim ve sembollerini analiz ederek tümden detaylara varmaya yardımcı olur. Bu iki rol arasında denge olmazsa, rollerden biri diğerine göre üstünlük taşımada süreklilik kazanır. Bir yerde bilginin kaynağı olan ve düşünce sistemlerini dengeleyen bu iki işlevin, taşıdığı önem, elbette gözden uzak tutulmamalıdır. İşlevlerde denge sağlamak esas olmalıdır. Buna göre, piyano öğretiminde teorik bilgiye ilk planda fazla ağırlık verilmesi, öğrenmede dengeyi bozabileceği gibi, öğrencinin yaratıcılık gayretlerine ve gerekli bilgileri yeterince kazanmasına engel olabilir.

Piyano öğretimi konusunda genelde şu sorular gözönünde tutulmalıdır; öğrenciye arzu edilen deneyimi kazandırmak yerine, öncelikle belli bir merkez etrafında bilgi mi verilmelidir? Örneğin; önce ayrıntılı bir şekilde "Forte" sözcüğünün kuvvetli ses demek olduğu mu anlatılmalıdır, yoksa bu kavram piyano çalarken işlevsel olarak mı tanımlanmalıdır? Elbetteki ikinci yaklaşım öğrenci için daha doğrudur.

Çocukların piyano dışında herhangi bir aktiviteye daima nasıl kolayca kendilerini verebildikleri merak konusudur. Birlikte oyun oynayan kız çocukları izlendiğinde onların yaptıkları şeyi kendilerini tamamen kaptırdıkları görülür. Aynı şekilde bir erkek çocuğunun topu mümkün olduğu kadar yukarıya vurabilme işleminde gösterdiği konsantrasyon oldukça dikkat çekicidir.

Benzer konsantrasyonu piyanoda uygun ölçülerde nasıl elde edebiliriz? Bruner'e göre öğrenme bir keşfetme işidir ve öğrencilere kendi kendine öğrenebilecekleri ortam ve koşullar yaratılmalıdır. Çünkü bütün öğrencilerin içinde tükenmeyen bir öğrenme arzusu vardır. (Fidan ve Erden s. 190)

Pekçok öğretim metodu piyano çalmada ilk deneyimi dikkate almaz ve bilgiye ağırlık verir. Genellikle öğrencinin müzikle ilgili sembol ve terimleri piyano çalmadan önce bilmek zorunda olduğu zannedilir. Bu basitçe böyle değildir. Semboller ve terminolojiden özgür olmaları onların müzik fikrini keşfetmesine ve bu fikri kendi anlatımları yoluyla ifade etmelerine izin verir. Eğer başlangıç öğrencileri bu tarzda çalmayı öğrenirlerse yalnızca daha çabuk öğrenmekle kalmayacaklar, aynı zamanda çalışmalarını çok daha gösterişli yarışmaya itici ve etkileyici olacaktır. Müzik yapabilmek için terminoloji ve semboller bilmek, düzgün bir şekilde konuşabilmek için gerekli olan fiil, isim veya sıfatları bilmekten daha çok öncelikli değildir. Terminoloji ve semboller öğrencini kendisini piyanonun başında rahat hissetmeye ve çalma becerilerinin de kolaylık göstermeye başlamasından sonra düşünülür.

Bilgi öğretmen tarafından yeri geldikçe, yeterince verilebilir ve öğrenci üzerinde onun çalma becerisi kazanmasında kolaylaştırıcı bir unsur olarak kullanılabilir. Bunun yanısıra öğretmenin önemli bir görevi de öğrenciye kendi başarısını anlayıp tanımasında yardımcı olmaktır. Bu da öğrencinin özgüveninin oluşmasında çok önemli bir noktadır.

KAYNAKÇA:

Anderson, R. 1989 The Role of the Brain in Teaching Piano, The Piano Quarterly, No. 141

Fidan, N. ve Erden M.

Eğitim Bilimine Giriş, Repa Eğitim Yayınları, Ankara

İYİ BİR PİYANO DERSİNİN ÖĞELERİ NELERDİR?

Çeviren: Selmin TUFAN

Bu sorunun cevabı bazı etkenlere bağlı olacaktır. Dersi kim alıyor? Yedi yaşında bir çocuk, yeni başlayan, bir yetişkin veya dört - beş yıl çalışmış bir genç? Özel ders mi, grup mu? Yarım saat veya bir saat mi? Her durum için yapılacak bir ders planının; yalnızca bir oturumu (dersi) değil, her öğrenci için bir bütün dönemi kapsaması gerektiği unutulmamalıdır.

İlk olarak, yeni başlayan olsun, ya da transfer öğrenci olsun; öğretmen öğrencisi ile sıcak bir yakınlık kurmalı, onu anlayabilmeli ve güvenini kazanmalıdır. Psikologların bulguları göstermiştir ki, bir öğretmen ile çalıştığı konuyu hiç anlamayan bir öğrencinin, başka bir öğretmen ile çalışmaya başladığında (transfer olduğunda) konuya olan ilgisi aniden ortaya çıkabilmektedir.

Öğrencinin; ister yarım saatlik başlangıç veya bir saatlik daha ileri düzey öğrencisi olsun, ister grup veya tek olsun, öğretmeni ile geçirdiği zaman çok kısadır. Bu zamandan en verimli şekilde ürün alabilmek için, alınacak her parçaya ders sırasında birdenbire girmek yerine, öğretmenin derslere önceden hazırlanması gerekir. Her öğrencinin durumu düşünülerek, ne öğretileceğine karar verilmeli ve bu parçaların zorluklarına, çalışmaya ve tekrarlamaya hazırlıklı olunmalıdır.

Öğrencinin, nasıl pratik yapacağını öğrenmesi önemlidir. Yeni bir ödevin (parçanın) zor bir ölçü veya pasajının kavratılması, öğrencinin bunu ayrı ellerle bir sonraki ölçünün ilk vuruşuna kadar yavaş olarak çalışması ile sağlanabilir. Böylelikle ölçünün sonunda olabilecek duruklamalar önlenir.

Öğrenci çalışmalarında sık olarak görülen hatalardan sakınmak için dikkat edilmesi gerekenler; Ritmik değerler doğru mu? Öğrenci ritmi vurup değerleri sayabiliyor mu? Notalar doğru mu? Parmak numaraları öğrenci için uygun mu? Yukarıdaki şartlar sağlandıktan sonra, parça yavaş ve tek el doğru olarak kaldırılıp hızlandırılmalıdır. Daha sonra iki el birden önce yavaş sonra hızlı çalışmalıdır. Problem her ne olursa olsun, ritmik, teknik, doğruluk, görerek okuma (deşifre) veya kendi kendine çalışma için okumanın evde tekrarlanması beklendiği kadar, derste de çalışması gerekir. İyi çalışma alışkanlıkları böyle yerleştirilir.

Kendi kendine çalışma için verilecek parçaların, bir haftada öğretmen yardımı olmaksızın öğrenci tarafından çalışılabilecek kadar kolay olması önemlidir. Daha sonraları birden fazla ödev olarak verilebilir. Ancak bir derste sadece bir tanesi kaldırılmalıdır. Eğer öğrenci çalışma materyalini kendi kendine kolayca çalışmıyorsa, görerek okuma (deşifre) problem olacaktır. Şüphesiz görerek okuma dersin en önemli parçasıdır. Ödev olarak verilen materyal kolay olmalı ve sadece öğrencinin bildiği öğeleri kapsamalıdır. Bir kişi bildiği dildeki gazeteyi "görerek" okuyabilir; ancak yabancı bir dilde bunu beceremez.

Teknik, dokunuş ve ton çalışmaları gösterilmelidir. El

pozisyonu çok dikkat gerektirir. Teknik, dokunuş ve ton ise, el beşinci parmağın üzerine düştüğünde, baş parmak sarktığına ve parmağa ait eklemler kırıklığında zarar görür. İlk adım olarak tuşlara sabit dokunuşlar yararlıdır. Her dersin başında, birbirine bağlı teknik tekrarlamalar "ısındırma" alınabilir ve parçaların çalışmalar içinde problemleri tamamlanır. Bu yöntem az zaman isteyen değerli bir yoldur.

İyi bir ders için; yaratıcı çalışma kadar teori, kulak eğitimi ve armoni diğer önemli elemanlarından ve ihmal edilmemelidir. Bir yıl süresince öğrencinin neleri öğreneceğine karar vererek, her ders için haftadan haftaya değişen, yazılı çalışmaları kapsayan ödevler verilebilir. Analiz yararlıdır. Öğrenciler, parçalarının veya çalışma materyallerinin içindeki gamları, akorları, aralıkları, cümleleri ve kadansları tanımalı veya yazmalıdırlar.

Tekrar etme de çok önemlidir. Tekrar sayesinde iyi hazırlanmış bir parçanın, daha iyi müziksel konstrasları, daha iyi şekillenmiş cümleleri, daha temiz pedallaması ve daha güvenilir ezberlenmesi sağlanabilir.

Repertuar unutulmamalıdır. Sadece yeni parçaların ezberlenmesi değil, bir parçalar grubunun da her an çalışılabilecek şekilde korunması gerekir. Ezberlenen bir parçayı işinin bitmiş olduğu düşüncesi ile bırakmak hatadır, parça unutulabilir. Bir öğretmen kısa bir ders süresi içinde ezberlenmiş parçaları nasıl dinleyebilir? Bazı haftalar bütün bir veya iki parçayı dinleyip, diğer haftalar bazı bölümleri dinleyebilir. Son sayfa veya hatta son satır, çift çizgiden sonraki bölüm veya Sol Majör ile başlayan bölüm gibi istekler kaldırılabilir. Bu öğrencinin hazırlıklı olmasını sağlar. Repertuar sınıfları ve stüdyo resitaleri değerlidir, zaman tasarrufu sağlar, cesaretlendirir ve bir dinleti çalmak için gerekli tecrübeyi kazandırır. Böyle sınıflarda, öğrencilerin birbirlerine yapıcı eleştiriler yapmasını sağlamak, çabuk gözlemlemeyi geliştirir. Öğrenciler okulda, kilisede ve çeşitli toplumsal olaylarda ve evlerinde çalmaya özendirilmelidir.

Birlikte çalma, ritm geliştirme, kesinlik, akıcı okuma ve müzik zevkini geliştirmek için en büyük yardımlardan biridir. Dinleme işbirliği ve koordinasyonu geliştirme için çok değerlidir; kendi kendine yapılan hareketleri önler. Öğrenciler partilerini tek başlarına çalıştıktan sonra, dersin sonunda bir araya gelerek eseri seslendirirler. Eğer bir düet hazırlanıyorsa, öğrenciler birbirlerinin evine giderek hazırlanabilir; iki - piyano çalışmaları için özel prova zamanları ayarlanabilir. Problem her ne olursa olsun, ilgi, istek ve çalışmanın sonucu olan hareketlilik genelde harcanan tüm emeklere değer.

KAYNAK:

"Teaching Piano" Volume II - May L. ETTS s. 609 by Yorktown Music Press, Inc., 1981.

4-8 Yaş Grubu Öğrencilerinin Müzik ve Piyano Eğitimi

• Selmin TUFAN

Bugüne kadar yaptığım bireysel çalışma ve araştırmalar sonucunda ortaya çıkan veriler, beni 4-8 yaş grubu öğrencilerini iki farklı kategoride ele alarak incelemek gerektiği sonucuna götürmüştür. Bu kategoriler; 4-6 ve 6-8 yaş grubu olarak adlandırılabilir. Fakat bu ayırmı kesin çizgilerle belirlemek her zaman doğru sonuçlar vermeyebilir. Çünkü öğrencilerin, gerek eğitsel açıdan ve gerekse psikolojik davranış ve tutumları açısından farklılıkları söz konusudur. Şurası unutulmamalıdır ki her çocuk, kendine özgü bir tempo ile olgunlaşmaya doğru yol almaktadır. Bu olgunlaşma ve gelişme bazen birdenbire, bazen de ağır olarak kademeli bir yükseliş gösterir. 4-6 yaş grubundaki öğrencilerle yapılacak müzik eğitiminde, başlangıç aşamasında yukarıda ifade edilen farklılıkların göz önüne alınması ve grup çalışmalarının bu şekilde yapılması, sonuca ulaşmada etkili olacaktır.

Değişik olgunluk düzeyleri ve kişisel yetenek farklılıkları göz önüne alındığında, 4-6 yaş grubu çocuklarının aşağıda sıralanan aktiviteleri gerçekleştirebildikleri gözlenmiştir.

- 1- Şarkı söyleyerek gerek ayak ve gerekse el vuruşu ile düzenli ritmik sayımı gerçekleştirebilme
- 2- Şarkı söyleyip el çırpma, yürüyüşle şarkı söyleme gibi aynı anda yapılan çeşitli aktiviteleri eş zamanlı yapabilme
- 3- Sesleri duyuş (ince - kalın), volüm (hafif - kuvvetli), süre (uzun - kısa), tempo (hızlı - yavaş) açısından tanıyıp sınıflandırabilme.
- 4- Klavye dokunuşu (temas) için, sınırlı beceri ve kas koordinasyonu düzeyini sağlama.
- 5- Yön (yukarı - aşağı) ve uzaklık (adım, atlama ve aynı nota) duygusuna sahip olabilme.

Bu yaş grubundaki çocuklar, özellikle oyunla karışık olan çalışma şekillerinden hoşlanırlar. Bu tür çalışmalara büyük bir enerji ile katılırlar. Bu tür grup çalışmalarından sonra yapabilirliği gözlenen bazı öğrencilerin bireysel piyano eğitimine geçişler sağlanabilir. Bunun için;

- 1- Enstrüman öncesi yaklaşımla başlayıp-piyano ile sonradan tanışmak,
- 2- Her birisi için ayrı ayrı ya da her ikisi için aynı dersi kullanarak piyano ile enstrüman öncesi birleştirmek,
- 3- Küçük aşamalı adımlarla ilerleyen materyal ile piyano eğitimine başlamak gerekir.

Son yıllarda 4-8 yaş grubu öğrencilerin piyano eğitimini gerçekleştirebilmek amacıyla yazılmış olan çok sayıda kaynak literatüre girmiştir. Thompson, Aaron, Shaun, Richter, Bastein, Learning To Play Piano bunlardan bazılarıdır. Genelde bu kaynaklar "orta do"yu merkez kabul eden, sol ve fa anahtarlarını aynı anda öğretmeyi amaçlayan, nota ve nota değerlerini aşamalı olarak veren bir yöntem izlemektedirler. Çoğu parçalar beş parmak pozisyonundadır. Genellikle çalış güçlü parmaklarla (1-2-3) başlar, aşamalı olarak zayıflara geçer (4. ve 5. parmaklar). Her iki elde beş parmağı da doğru kullanmayı öğrenen çocuklara öğretmen basit beş parmak egzersiz ve teknik oyunlar parçalar çalışabilmektedir. Eldeki materyallerin pratik yapma açısından çok zengin olmadığı düşünülürse, öğretmenin çalışan parçaların düzeyinde yeni, küçük parçalar üretebilmelidir.

4-8 yaş grubundaki çocukların piyano ve müzik eğitimleri için haftada her biri yarım saat olan en az iki ders gereklidir. Derslerin başarı ile sonuçlanması aşağıdakilerden tümü yapılabilirdiğinde mümkün olabilecektir.

- 1- Müzik dinlemeyi ve söylemeyi sevmek,
- 2- Piyano başında, önceden duyulan sesleri tanımak ya da doğaçlamak,
- 3- Öğrenmeye ilgi duymak ya da öğreneceğini bilmek,
- 4- Her defasında, onbeş dakika olmak üzere piyano çalışabilmeyi amaçlayan konsantrasyonu sağlayabilmek. Ayrıca, evde pratiğe yardımcı birinin olması, çocuğun kısa dersler için her an öğretmenine ulaşmaması sonucunda oluşabilecek problemleri çözmek açısından önemlidir.

Müzikte erken eğitime yönelen önem nedeni ile, yeni sistem ve yaklaşımlar geliştirilmekte ve başlangıç yaşını 4-6 hatta 3-6'ya indirebilecek kolaylıklar sağlanmaktadır. Okul öncesi ve sonrasındaki müzik eğitiminde, eğitime rehberlik edebilecek olan bu yeni yaklaşım ve metodlardan kısaca söz etmek istiyorum.

SUZUKI

Suzuki metodu Japonya'da Shinicki Suzuki tarafından keman için geliştirilmiş olup, dinlemeye dayalıdır. Eğitim, evde anne, baba ve öğretmen ile kurulan olumlu etkileşimlerle sezinlenir. Dinleme doğuştan başlar. Çocuk doğduğu andan itibaren Suzuki Piyano Okulu 1. Ciltteki piyano müziklerini dinleyerek büyür. Gerçek çalışmaya başladığında ise, müziği zaten kulağın bilmektir. Dinlemek, bu metotta başarının anahtarıdır. Suzuki Piyano Okulu başlangıç kitaplarının içerdiği parçaların oldukça düzeyli olması, altı yaşından sonraki ve yapabilirliği gözlenen öğrenciler için kullanılmasına neden olmaktadır.

DALCROZE

1865'te Viyana'da doğan ve 1950'de Cenevre'de ölen İsviçre'li besteci, Cenevre konservatuvarında armoni öğretmenliği yapmış, Dresden'de de kolları Paris, Cenevre, Londra ve Berlin'e kadar uzanan ritmik jimnastik merkezlerini kurmuştur. Dalcroze metodunda en önemli şey solfej ve ritm. gibi konuların jimnastik yolu ile öğretilmesidir. Yöntem, ritm duygusunu sağlamlaştıran kendine güven duygusunu da geliştirmektedir. Özellikle, okul öncesi çocuklar ve diğer tüm yaşta öğrenciler için uygundur.

ORFF

Alman besteci Carl - Orff tarafından geliştirilen Orff - Schulwerk, okul öncesi çocuğun bir yıllık melodi ve ritm kurgusu ile enstrüman çalışmasına hazırlanmasını sağlar. Bu metod el çırpma, ritmik kanonlar söyleme, melodiler söyleme ve biraz doğaçlama içerir. Orff çalgıları, bazıları değişik müzik sesleri veren bazıları da tek ses veren tırtım çalgılarından oluşmaktadır. Bu metotta önerilen sınıf büyüklüğü 12-15 olup 8 bile yeterli bir rakamdır. Evde ise pratik gerekli değildir.

KODALY

Kodaly metodu, Macar besteci Zoltan Kodaly (1882 - 1967) tarafından bulunmuştur. Şarkı söyleme ve kulak eğitime ağırlık vermesi nedeniyle okul öncesi için uygun olmayabilir. Heceler (do-re-mi-vs.) ve el işaretleri kullanılır. Repertuar sırasıyla, öğrencinin kendi ülkesindeki folk müzikten uluslararası folk müzikten ve son olarak da klasik müzikten oluşur.

CARABO - CONE

Madeline Carabo - Cone metodu, okul öncesi çocukların kesin ve görsel terimlerle düşünüp öğrendiği temel gerçeğine dayanır. Jean Piaget'in gözlemlerinde, alınan duyu - motor metodu, çocukları çalıştıktıklarının elemanları oldukları bir seri oyun yoluyla müzik çalışmasına hazırlar. Örneğin: Bir çocuk do notası, diğeri mi ve diğeri de sol olabilir ve birlikte do major akorunu seslendirebilirler.

Sonuç olarak, gerek okul öncesi, gerekse daha sonraki dönemleri kapsayan çalışmalarda ilk şart, onları sevmek ve onlarla dost olmaktır. Öğretmen çocukları birey olarak tanımalı ve anlamaya çalışmalıdır. Eğer onları birey olarak keşfetmek için zaman harcanmazsa, kazandırılması düşünülen bilgi, beceri, ve davranışlar hedefini bulamayabilir. İlgili öğretmen çocuk gelişimi, psikolojisi ve grup metodları hakkında bilgi sahibi olmalıdır. Bilinçli ve programlı yapılmayan eğitim çocuğa yarar yerine zarar getirebilir.

KAYNAKÇA

- AGAY, Denes. 1981 Teaching Piano, Volume I. by. Yorktown Music Press, Inc.
- ÖZGÜR, İbrahim N. - 1956. Bugünün Ana Okulları, Ankara, Öğretmen Kitapları - 51. Maarif Basımevi.
- PAMİR, Leyla. - (Tarihsiz) Çağdaş Piyano Eğitimi, İstanbul, Beyaz Köşk Yayınları, No: 2
- SUN, Muammer 1993 Okul Öncesi Eğitiminde Müzik, İzmir, Mey Müzik Eserleri Yayınları.

MÜZİK EĞİTİMİ NASIL GELİŞTİRİLEBİLİR?

• Ali UÇAN

Dergimizin 15. sayısında yayımladığımız, bu yazıda, dizgi hatasından dolayı oluşan olağanüstü karışıklık nedeniyle, aynı yazıyı, yazarı Sayın Prof. Dr. Ali Uçan'dan ve siz değerli okurlarımızdan ÖZÜR DİLEYEREK yeniden yayımlıyoruz.

Mavi Nota

Prof. Dr. Ali Uçan'ın aşağıdaki çalışması, ülkemizde müzik öğretiminin nasıl geliştirilebileceği üzerine somut öneriler getirmektedir. Bu önerilerin toplamı aslında bir "yeniden yapılanma"yı, ilke, amaç, program ve uygulamaların yeniden düzenlenmesini öngörmektedir. Konuyu kökten ele alan bu kavrayış önünde, yeniden yapılanma önerilerinin "kısmen" kabul edilip, bir bölümünün ertelenmesi olanağı yoktur, düşüncesindeyiz.

Prof. Uçan'ın öneriler toplamı, TED tarafından düzenlenen sempozyumda büyük ilgi görmüş ve "genel tartışma" bölümü oldukça hareketli geçmiştir. Yeni katkılar getirmesi açısından, tartışma bölümünü de alıntılarla gereğini duymuş bulunuyoruz.

Müzik Öğretimi Nasıl Geliştirilebilir?

Bu soruya yanıt ararken kuşkusuz şu temel sayıltıdan yola çıkıyoruz: "Müzik öğretimi geliştirilebilir. Geliştirmeyi gerektirmektedir. Bunun da belli yolu ya da yolları vardır." Bu sayıltı bizi, "öyleyse nasıl ve hangi yol(lar)la geliştirilebilir?" sorusuna yöneltiyor.

Bu konuda kuşkusuz, birbirleriyle bağlantılı çok çeşitli cevaplar verilebilir. Benim en başta şöyle bir cevabım olacak: "Müzik öğretimiyle geliştirilebilir." Başka bir deyişle, müzik eğitimi, müzik öğretiminde kapsanan öğeler ve öğelerarası ilişkiler onu doğrudan ya da dolaylı etkileyen bütün koşulların iyileştirilmesiyle geliştirilebilir. Bu da ancak çok yönlü, geniş çerçeveli, geniş kapsamlı bir müzik eğitimi ve bundan yonlenen bir müzik öğretimi ile mümkündür. Şimdi bu cevabı biraz daha açmaya çalışalım. Bunu yaparken önce, müzik öğretiminin geliştirmek ne demek, onu bir açıklığa kavuşturalım.

Müzik öğretiminin geliştirmek demek, esas olarak, ya gerçekçi, sağlam, tutarlı, etkili ve verimli bir müzik öğretim programı oluşturmak, ya

böyle bir müzik öğretim programını daha gerçekçi, daha sağlam, daha tutarlı, daha etkili ve daha verimli bir duruma getirmek; ya da bunun her ikisini sağlamak; ve buna dayalı olarak müzik öğretiminin tüm yönleriyle mümkün olan en iyi düzeyde gerçekleştirmek demektir. Müzik öğretiminin geliştirilmesi, temelde, onu oluşturan, belirleyen ve etkileyen temel öğelerin ve öğelerarası ilişkilerin geliştirilmesiyle olanaklıdır. Bu bakımdan, "Müzik öğretimi nasıl geliştirilebilir" sorusunu, söz konusu öğelere ve ilişkilere inerek yanıtlamaya çalışmak gerekir. Bu yolda yapılması gereken ilk iş, kuşkusuz, müzik öğretiminin, onu oluşturan, belirleyen ve etkileyen temel öğelerarası ilişkileri doğru belirleyip tanımlamaktır.

Daha önce (birinci oturumda) müzik öğretiminin, "müziksel öğretme ve öğrenmeyi belli bir amaç doğrultusunda planlama, başlatma, yönlendirme, kolaylaştırma, gerçekleştirme ve denetleme süreci", olarak tanımlamıştık. Şimdi de müzik öğretiminin oluşturan, belirleyen ve etkileyen temel öğeler nelerdir, bu öğeler arasında nasıl ve ne tür ilişkiler vardır, bunları yeniden bir hatırlayalım.

Türü, düzeyi, süresi, biçimi ve kapsamı ya da içeriği ne olursa olsun müzik öğretiminin oluşturan, belirleyen ve etkileyen temel öğeler şunlardır : (1) Müzik öğreticisinin (öğretmenin) nitelikleri, (2) müzik öğretim programları ve öğretim planları, (3) müziksel öğretme ortamı, (4) bu ortama giren öğrencilerin müziksel giriş davranışları ve müziksel güdüler, (5) öğrenciye sağlanan müzik öğretim hizmeti, (6) müzik öğretiminin yapıldığı fiziki - mimari çevrenin özellikleri, (7) müzik öğretiminin yapıldığı okul yönetenlerin ve öbür öğretmenlerin müzik öğretmenine ilişkin tutumları, (8) müzik denetimcisinin (müfettişin) nitelikleri, (9) Milli Eğitim Bakanlığı merkez ve taşra örgütlerinde görevli üst düzey uzman ve yöneticilerin müzik öğretime ilişkin tutumları, (10) ana - babanın ve öbür velilerin müzik öğre-

timine ilişkin tutumları (11) içinde yaşanan çevre bu çevredeki müzik yaşamı, (12) bu yaşama egemen olan müzik anlayışı, (13) müziğe verilen önem ve biçilen değer.

Müzik öğretimini oluşturan ve belirleyen en temel öğeler arasındaki ilişkiler çok yalın ve kısa olarak şöylece belirlenebilir: Öğrenci, belli niteliklerle donanmış olarak belli bir müziksel öğrenme - öğretme sürecine girer, ilgili müzik öğretim programı ve ondan kaynaklanan öğretim planı uyarınca oluşturulan belli bir öğretme - öğrenme ortamında belli niteliklerle donanık müzik öğreticisine verilen öğretim hizmeti kılavuzluğunda belli bir öğretme durumuyla etkileşir, onun ürünü olarak yeni bir davranış kazanır ve böylece süreç, öğrenci davranışında beklenen değişikliklerle sona erer. Bu süreç, öbür öğeler ve ilişkilerden etkilenir.

Müzik öğretimini oluşturan, belirleyen ve etkileyen temel öğeler arasında müzik öğretimini gerçekleştirci, yönlendirici, kolaylaştırıcı, denetleyici, pekiştirici çeşitlendirici, zenginleştirici, tamamlayıcı ve bütünleyici nitelikte "nedensel" ve "işlevsel" ilişkiler vardır ya da olması beklenir (istenir). Ne var ki, uygulamada, bu ilişkilerin tümüyle istenen yönde, biçimde ve olumlulukta gerçekleşmediği, zaman zaman, yer yer, kısmen veya önemli ölçüde olumsuzlaştığı görülür.

Müzik öğretiminin geliştirilmesi, geliştirilen ya da geliştirilmeye çalışılan öğelerin ve öğelerarası ilişkilerin, zorunlu durumlarda yeniden oluşturularak (hazırlanarak), sürekli denenmesi (uygulanması) değerlendirilmesi ve düzeltilmesini gerektirir. Demek ki, müzik öğretiminin geliştirilmesi, müzik öğretimi ortadan kalkmadıkça, ya da varolmadıkça, sürekli gerçekleştirilmesi gereken, bitimsiz bir süreçtir.

Müzik öğretimini geliştirirken bilimsel, sanatsal ve teknolojik yaklaşımların her üçünü de içeren bir yaklaşım izlenmelidir. Çünkü müziksel öğretim, özellikle günümüzde, söz konusu yaklaşımların her üçünü de içeriyor, adeta üçünün bir bileşkesi. Bu bakımdan, müzik öğretimini geliştirirken, sanatsal yaklaşım ağırlıklı olmak üzere söz konusu üç boyuttan sürekli olarak yararlanılmalıdır.

Müzik öğretimini geliştirme çalışmaları, türü, düzeyi, süresi ve içeriği ne olursa olsun tüm öğretim etkinlikleri, kapsayacak, tüm ilgililerin katılım ve katkıları sağlanacak, çalışmalarda elde edilecek sonuçlar yerinde ve zamanında ilgilileri ulaştırılacak ve gecikilmeden uygulamalara yansıtılacak biçimde düzenlenip gerçekleştirilmelidir. "Müzik öğretimi geliştirme süreci", esas olarak "tasarlama (hazırlama) deneme (uygula-

ma), değerlendirme ve düzeltme" evrelerinde oluşur; kararlılığı, sürekliliği ve özellikle belli ölçüde çevreye bağımlılığı gerektirir. Bu bakımdan belli yerlerde **Müzik Öğretimi Geliştirme Merkezleri** kurulmalıdır. Müzik öğretimi geliştirme sürecinin her bir evresinde yanıtlanması gereken pek çok soru, çözülmesi gereken pek çok sorun ve yapılması gereken pek çok iş vardır. Bu sorunların doğrulukla yanıtlanabilmesi, sorunların geçerlik ve güvenilirlikle çözülebilmesi, işlerin zamanında ve yerindeyle yapılabilmesi için Müzik Öğretimi Geliştirme Merkezlerinde görevli yeterli nicelik ve nitelikte elemanlardan oluşan kurullara gerek vardır. Bu merkezler ve kurallar her bölgede en az bir olmak üzere yurt düzeyine dengeli dağıtılıp konumlandırılmalı, Ankara'da MEB merkez örgütünde kurulacak merkez ve kurul ile öbürleri arasında gerekli iletişim ve eşgüdüm sağlanmalıdır.

Müzik öğretiminin geliştirilebilmesi için (1) Müzik Öğretmeni (eğitimcisi) yetiştirme düzeni tüm aşamalarıyla etkili ve verimli olarak işletilmeli, Türkiye'nin gerçekleri ile çağın gereklerine uygun nicelik ve nitelikte müzik öğretmeni yetiştirilmeli, yetiştirilen müzik öğretmenleri olabildiğince etkin ve verimli olacak biçimde görevlendirilip çalıştırılmalıdır; (2) müzik öğretim programları ve öğretim planları daha gerçekçi, daha çağdaş ve tutarlı biçim, kapsam ve içerikte düzenlenmelidir; (3) müzik öğretim ortamları, bu ortamın gerektirdiği öğretim malzemeleri ve özellikle öğretim müziği dağarcığı iyi hazırlanmalıdır (4) öğrenciler, müziksel giriş davranışları ve müziksel öğrenme güduları bakımından yeterli kılınmalıdır; (5) öğrencilere gereksindikleri müziksel öğretim hizmeti eksiksiz sağlanmalıdır; (6) müzik öğretimi gerekli her tür donanımı olan uygun yerlerde yapılmalıdır; (7) müzik öğretiminin yapıldığı okulları yönetenlerin ve öbür öğretmenlerin müzik öğretimine ilişkin tutumlarındaki olumsuzluklar giderilmelidir; (8) müzik - dalı müfettişleri yetiştirilmeli ve müzik öğretimi bu tür müfettiş yoluyla denetlenmelidir; (9) Milli Eğitim Bakanlığı merkez ve taşra örgütlerinde görevli ilgili üst düzey uzman ve yöneticilerin müzik öğretimine ilişkin tutumlarındaki eksiklik (10) ana - babaların ve öbür velilerin müzik öğretimine ilişkin tutumlarındaki eksiklik ve tutarsızlıklar giderilmelidir; (11) içinde yaşanan çevreden ve bu çevredeki müzik yaşamından hareketle çağdaş Türk ve Dünya Müzik yaşamı tüm boyutlarıyla iyi bilinip izlenerek müzik öğretimi, okul ve aile çevresinden ülke geneline uzanan Türk müzik yaşamının yerel (yöresel), ulusal ve evrensel boyutlarıyla sağlıklı ilişkilendirilmesi ve özellikle gelişkin dünya müzik yaşamına yeterli bir açılım içinde olması sağlanma-

lıdır; (12) içinde yaşanan çevredeki müzik yaşamından hareketle Türk müzik yaşamına egemen müzik anlayışı geliştirilmelidir; (13) müzik öğretimine (derslerine) ve özellikle bu yolla elde edilen müziksel başarıya gereken önem ve değer verilmelidir; (14) **genel** müzik öğretimi ortaöğretim öğrencilerinin tümüyle zorunlu, **özengen** (amatör) müzik öğretiminin ilgili ve yakın öğrencilerine seçmeli, **mesleki** müzik öğretiminin ise uygun düzeyde yetenekli ve doğru yönlendirilmiş öğrencilere gerekli tüm olanakları sağlayıcı olmalıdır; (15) müzik öğretimi öbür ilgili öğretim dallarıyla daha tutarlı ilişkilendirilmelidir; (16) müzik öğretmenleri arasında sağlıklı ve sürekli bir mesleki iletişim ve etkileşim düzeyi kurulup işler hale getirilmelidir.

Müzik öğretimini oluşturan ve belirleşen en temel öğelerle sınırlı olarak, olabildiğince dar ve teknik kapsamlı bir anlatımla belirtirsek, müzik öğretimi, ilgili öğrenci, öğretimi ve denetimci nitelikleri yükseltilecek; müzik öğretim programları ve öğretim planları ile müzik öğretim hizmeti daha gerçekçi, daha nitelikli, daha iyi işler ve daha çok işe yarar hale getirilerek; müziksel öğretme - öğrenme ortamında yer alan öğretim malzemesinin kullanış amacına elverişli, öğretme durumunun hedefi ve öğrenciye daha uygun, daha ekonomik ve kullanışlı, öğrenci - öğretme durumu etkileşiminin ise geçerli öğrenme yaşantıları oluşturuca olması sağlanarak geliştirilebilir.

Buraya kadar belirtilenler, müzik öğretiminin geliştirilebilmesi için gerekli olan ilke, ölçüt, aşama ve değişkenleri kapsayacak biçimde çizilen bir genel çerçeve niteliği taşıyor.

Şimdi bu genel çerçeve içerisinde, müzik öğretiminin geliştirilmesi doğrultusunda yapılması gereken işleri, en başından, en önemlisinden başlayıp adım adım yürüyerek somut öneriler halinde sıralayalım.

Müzik öğreticisi (öğretmeni) yetiştirme düzeyi tüm aşamalarıyla daha iyi işler hale getirilerek geliştirilmelidir. Düünden beri bu konuya, bu soruya sık sık değinildi, hatta çözümler de önerildi. Ben burada belirteceklerimle adeta onları derleyip toplayıp birleştirerek yeniden sunmuş olacağım. Daha önce de değinmiş olduğum gibi, **müzik öğretmeni yetiştirme süreci**, "hazırlama, biçimlendirme, uzmanlaştırma ve geliştirme" olmak üzere dört aşamadan oluşur. **Hazırlama** aşaması biçimlendirme aşamasının gerektirdiği temel önkoşul öğrenmeleri gerçekleştirmeye yöneliktir. **Biçimlendirme** aşaması, temel önkoşul öğrenmelere dayalı olarak, öğretmenliğin gerektirdiği öğrenmeleri gerçekleştirmeyi amaçlar. **Uzmanlaştırma** aşaması, öğretmenliğin gerektirdiği öğrenmelere dayalı olarak,

mesleki alanın bütününde veya belirli bir dalında derinleşmenin ya da yetkinleşmenin gerektirdiği öğrenmeleri gerçekleştirir. **Geliştirme** aşaması ise biçimlendirme veya uzmanlaştırma aşamasından sonra, hizmet içinde ya da iş başında karşılaşılan belirli değişme ve gelişmelerin gerektirdiği öğrenmeleri gerçekleştirmeyi amaçlar. Ülkemizde yürürlükteki müzik öğretmeni yetiştirme sürecine bu açıdan bakıldığında, söz konusu dört aşamanın, hem Milli Eğitim sisteminin yapısında, hem de uygulamada var olduğu görülür. Hazırlama aşaması, ortaöğretiminde kısmen genel liselerde de olmakla birlikte daha çok öğretmen liselerinde (özellikle bu liselerin müzik kolu'nda), biçimlendirme aşaması yükseköğretiminde üniversitelere bağlı eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerinden, uzmanlaştırma aşaması üniversitelere bağlı fen bilimleri enstitüleri müzik eğitimi anabilim / anasanat dallarında, geliştirme aşaması ise Milli Eğitim Bakanlığı Hitmetiçi Eğitim Dairesi'nce ve üniversitelerin ilgili birimlerinde düzenlenen hizmet içi eğitim etkinliklerinde gerçekleşir.

Ülkemizde yürürlükteki müzik öğretmeni yetiştirme sürecine ilişkin düzenlemelere göre **hazırlama aşaması'nın**, esas olarak **öğretmen liselerinin müzik kolları'nda** gerçekleşmesi öngörülmüş olmakla birlikte, uygulamada bu tam ya da yeterince işlenmediğinden, "Müzik eğitimi bölümlerine temel - önkoşul niteliğinde müziksel giriş davranışları ya da nitelikleri tümüyle ya da yeterli düzeyde kazanmış aday gelmiyor", gelse bile bunların sayısı çok ender", gelenlerin çok büyük bölümü nitelsiz ya da düşük nitelikli" biçimindeki düünden beri burada da dile getirilen yakınmalar gerçekliğini ve geçerliğini önemli ölçüde korumaktadır. Öğretmen liselerinde ikinci yılda (sınıfta) belirmeye başlayan çeşitli kollar arasında yer alan ve genel çevresi itibarıyla eski - tarihi ilköğretmen okulları "müzik seminerleri" ni andıran "müzik kolları", daha çok gecikilmeden, yeterince etkili ve verimli olabilecek bir yapıya ve işlerliğe kavuşturularak yurt düzeyine dengeli olarak konumlandırılıp yaygınlaştırılmalı ve böylece eğitim fakülteleri müzik öğretimi bölümlerinin nitelikli aday öğrenci kaynağı olma işlevini görür duruma getirilmelidir.

Biçimlendirme aşaması, esas olarak, eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerinde dört yıllık lisans öğretimiyle gerçekleşmektedir. Ülkemizde müzik öğretmeni 1937 - 1938 yılından beri yükseköğretim düzeyinde biçimlendirilmektedir. 1924'te kurulan Musiki Muallim Mektebi ortaöğretim düzeyinde bir kurumdu ve ilkokuldan sonra bir yıllık "hazırlama" ya da "hazırlık" (İhzari) sınıfına dayalı olarak onun üstüne dört yıllık öğrenim veren bir kurum olarak kurulmuştu. Da-

ha sonra öğretim süresi bir yıl arttırılan ve asıl işlevine ek olarak başla işlevler yüklenen bu kurumun müzik öğretmeni yetiştiren kolu Gazi Terbiye Enstitüsü'ne bağlandı ve böylece müzik öğretmeni yükseköğretim düzeyinde biçimlendirilerek yetiştirme uygulamasına geçildi. Bu geçiş, Türkiye'de müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde birçok bakımdan son derece önemli bir dönemeçtir. 1978 - 79'da dört yıllık lisansa eşdeğer düzeye çıkarılan biçimlendirme aşaması 1982 - 1983'ten bu yana "üniversiteleşme" süreci içinde olumlu yönde çok önemli gelişmeler göstermiş olmakla birlikte bazı bakımlardan henüz istenilenin gerisindedir. Eğitim fakülteleri müzik eğitim bölümleri Türkiye'nin gerçeklerine ve çağın gereklerine uygun nicelik ve nitelikte müzik öğretmeni yetiştirebilmek duruma getirilmeli ve yurt yüzeyine dengeli olarak dağıtılıp konumlandırılmalıdır. Ancak, unutulmamalıdır ki biçimlendirme aşamasının iyi işlemesi, temelde, hazırlama aşamasının iyi işlemesine bağlıdır. Bu nedenle, Öğretmen liseleri Müzik kolları yeterince işler hale gelinceye kadar geçerli olmak üzere eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerinde birer "hazırlık sınıfı" açılmalıdır.

Uzmanlaştırma aşaması, esas olarak, üniversitelerin fen bilimleri enstitülerine bağlı müzik eğitimi anabilim - anasanat dallarında gerçekleştirilmektedir. Ülkemizde müzik öğretmenin uzmanlaştırma süreci Musiki Muallim Mektebi döneminde Batı ülkelerine gönderme biçiminde işliyordu. Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü döneminde bunun yanısıra bir de asistanlık sistemi vardı. Bu sistem aslında kendine özgü bir "ihtisas" (uzmanlaşma) süreci idi. Asistanlık sistemi 1982 - 1983 yılından itibaren görev türü bakımından "araştırma görevliliği"ne, uzmanlaşma türü bakımından ise "lisansüstü öğretim"e dönüştü. Bu dönüş "Türkiye'de müzik öğretmeni yetiştirme süresince birçok bakımdan son derece önemli bir dönemeçtir. Ancak, uzmanlaştırma aşaması, 1982 - 1983'ten bu yana "Üniversiteleşme" süreci içinde olumlu yönde çok önemli gelişmeler göstermiş olmakla birlikte bazı bakımlardan henüz istenilenin gerisindedir. Lisansüstü öğretim düzeyindeki müzik eğitimi anabilim - anasanat dalları fen bilimleri enstitülerinden alınıp ya sosyal bilimler enstitülerine ya da yeni kurulması önerilen eğitim bilimleri enstitülerine veya güzel sanatlar (bilimleri) enstitülerine bağlanmalı ve bu yolla yakın anabilim / anasanat dallarıyla daha sağlıklı ilişkilendirilip aralarında gerekli iletişim ve etkileşim sağlanarak, her yönden daha etkili ve verimli duruma getirilmelidir. Ayrıca söz konusu müzik eğitimi anabilim / anasanat dalları yurt düzeyinde adım adım daha dengeli konumlandırılıp yeterince

yaygınlaştırılmalı; böylece, deneyimli, başarılı ve yetenekli daha çok sayıda müzik öğretmenin uzmanlaşmalarına olanak sağlanmalıdır.

Geliştirme aşaması, esas olarak, Milli Eğitim Bakanlığı Hizmetiçi Eğitim Dairesi'nce ve üniversitelerin ilgili birimlerince düzenlenen hizmetiçi eğitim etkinliklerinde gerçekleştirilmektedir. Ancak, bu etkinlikler zaman zaman ya da sıkışıkça değil, her yıl düzenli olarak işletilmeli, etkinliklere ilgili müzik öğretmenleri ve onların yetiştiren müzik öğretim elemanlarının etkin katılımı sağlanmalıdır. Bu arada Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) Hizmetiçi Eğitim Dairesi ile ilgili üniversitelerin eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerinin eksiksiz işbirliğiyle haziran - eylül aylarını içine alan dört yıllık süre içinde yoğunlaştırılarak gerçekleştirilmek üzere, hizmetinde lisans tamamlama programları hazırlanıp uygulamaya konulmalı ve üç yıllık yükseköğrenimli 1250 dolayındaki müzik öğretmeni en geç iki yıl içinde bu programlardan geçirilmeli, böylece MEB'da, veya başka yerlerde görevli müzik öğretmenleri arasında yükseköğretim süresi farklılığından kaynaklanan sorunlar ortadan kaldırılmalıdır.

Yetiştirilen müzik öğretmenlerinin görevlerinde olabildiğinde etkin ve verimli olmaları sağlanmalıdır. Bu amaçla, "Milli Eğitim Bakanlığı Öğretmen ve Yöneticilerinin Ücretli Ders Saatlerine Dair Esaslar"ın 26. maddesinde yapılacak bir değişiklik ya da eklemeye, okullarda ders dışı koro, orkestra, çalgı ve ses toplulukları vb. müzik çalışmalarını yürüten müzik öğretmenlerine bu görevlerine karşılık, aylık ve ücretle okuttukları ders saati sayısına bakılmaksızın, okul müdürlüğünce düzenlenen ve İl Milli Eğitim Müdürlüğü'nce onaylanan program gereği yapacağı bu çalışmalar ve etkinlikler karşılığı olarak haftada 6 saat ek ders görevi ücreti ödenmelidir.

Türkiye'de müzik öğretmeni, esas itibarıyla, liseler ve ortaokullar için yetiştirilmekte, ilkokullar ve anaokulları için müzik öğretmeni yetiştirme sorunu, geçmişte bazı sınırlı düzenlemeler ve uygulamalar dışında, genellikle ya askıda tutulmakta ya da gözardı edilmektedir. Oysa ki ilkokullar ve anaokullarında müzik eğitimi ve öğretiminin bu iş için yetiştirilmiş yeterli öğretmenlerce gerçekleştirilmesi gerekir. Üstelik ilkokul ve anaokulu dönemleri çocukların müziksel gelişimleri yönünden büyük önem taşır. Konunun önemi ve boyutları gün geçtikçe daha iyi anlaşılmaktadır. Bir süredir yeniden gündemde olmaya başlayan bu sorunun çözümü için, kuşkusuz çeşitli olanaklar ve seçenekler vardır. İlk akla gelen seçeneklerden biri, liseler ve or-

taokullar için yetiştirilen müzik öğretmenleri ilkokullarda müzik öğretimi de yapabilecek yeterlikte yetiştirilmektedir. İkincisi ise ilkokullar ve anaokulları için ayrı müzik öğretmeni yetiştirme yoluna gitmektedir. Ancak, her iki seçeneğin gerçekleştirilmesi orta ve uzun vadeli birtakım gelişmelere bağlı bulunmaktadır. Bu bakımdan, günümüzde ve yakın gelecekte ilkokullar için "müzik ağırlıklı sınıf öğretmenliği" anaokullar için de "müzik ağırlıklı anaokul öğretmenliği" modelleri geçerli ve uygulanabilir bir çözüm yolu olarak görülmektedir. Bu modeller halen görev başındaki uygun nitelikli bir ilkokul ve anaokulu öğretmenlerine de hizmetiçi eğitim yoluyla hızla uyarlanabilir özellikler taşımaktadır. Bu nedenlerle ilgili eğitim fakülteleri ile eğitim yüksek okulları ve kız sanat eğitimi yüksek okullarında, bu modeller doğrultusunda programlar hazırlanıp uygulamaya konulmalı, bu programların hazırlanmasında ve uygulanmasında ilgili müzik eğitimi bölümleriyle gerekli işbirliği yapılmalıdır.

Ortaöğretim müzik öğretim programları ve öğretim planları daha gerçekçi, daha çağdaş ve tutarlı olacak biçim, kapsam ve içerikte düzenlenmeli ve sürekli geliştirilmelidir. Yürürlükteki lise müzik öğretim programı, öncekiler gibi, daha çok okulun veya öğretmenin görevini vurgulayıcı biçimde ifade edilmiş 8-10 maddelik "amaçlar" öğretimle ilgili kısa "açıklamalar" ve sınıflara göre dağıtılan "konular"dan oluşmaktadır. Oysaki günümüzde, yarım yamalak ifade edilmiş amaçlar, kırık dökük açıklamalar ve bölük pörçük dağıtılmış konulardan oluşan geleneksel program anlayışıyla bir yere varmak artık çok zor. Bu bakımdan ortaöğretim müzik programı, öğrenciye kazandırılacak özellikleri ifade eden **hedefler**, hedeflerin gözlenip ölçülebilir kritik davranışlara dönüştürülmesiyle ortaya çıkan **hedef davranışlar**, hedef davranışları öğrenciye kazandırıcı öğretme durumları, öğrencinin hedef davranışları kazanıp kazanmadığını ortaya çıkarıcı **sinama - ölçme durumları** ve sinama ölçme durumlarında elde edilen ölçümleri hedeflerken kaynaklanan ölçütleriyle karşılaştırma temeline dayalı **değerlendirme işlemleri**'ni kapsayıcı çağdaş bir yapıya ve işlerliğe kavuşturulmalıdır. Söz konusu öğelerin tutarsızlığı ve eksikliği durumunda müzik öğretim programları ve öğretim planlarının eksik olacağı akıldan çıkarılmalıdır. Müzik öğretim programları ne denli yetkin (mükemmel) hazırlanmış olursa olsun denenmeli, deneme sonuçları ışığında değerlendirilmeli, değerlendirme sonuçları ışığında düzeltilmeli, düzeltilmiş haliyle yürürlüğe konulmalı, yürürlükte olduğu süreçte sürekli geliştirilmelidir.

Ortaöğretimde müzik öğretim programlarının

müziksel içeriği bir yandan yerel müzik kültürlerimizle, öbür yandan evrensel müzik kültürüne açılım gösteren, fakat daha çok ulusal müzik kültürümüze ağırlık veren bir nitelik taşımalıdır. Kısacası, yerelle evrensel arasında, her ikisine açık, her ikisiyle etkileşen ve her ikisinde belli öğeler kapsayan ulusal ağırlıklı bir müziksel içerik. Ne var ki tasarlama, planlama ve uygulamada bu ilkeye yeterince uyulmadığı görülmektedir. Bu bakımdan ortaöğretim müzik programları, o arada ortaokul ve lise öğretim programları içerik yönünden de bütünüyle yeniden gözden geçirilmeli ve özenle yeniden düzenlenmelidir. Müziksel içerik tek sesli ve çok sesli, geleneksel ve çağdaş, eski ve yeni (modern), hafif ve ciddi, eğlendirici ve dinlendirici, düşündürücü ve yüceltici tür ve çeşitleri ve yerel, ulusal ve evrensel boyutları ile çok yönlü, çok boyutlu bir müzik anlayışı temeline dayandırılmalıdır. Müzik öğretiminde bu temel üzerine oturtulan çok yönlü, çok boyutlu, kendi içinde zengin bir çeşitliliği olan "eğitim müziği" esas alınmalıdır. Eğitim müziği ne demektir? **Eğitim müziği**, Türkiye'de ortaöğretim düzeyinde ele alınarak tanımlanırsa, geleneksel ve çağdaş, tek sesli ve çok sesli, yerel, ulusal ve evrensel nitelikli müziklerimizden, ortaöğretim müzik öğretim programlarının amaçları doğrultusunda öğrenciye kazandırılmasında ve geliştirilmesinde eğitim - öğretim malzemesi olarak kullanılmak üzere amaçlara, öğrencilere, belli eğitim - öğretim ilkelerine ve belli estetik ölçütlere uygun olarak seçilen örneklerden oluşan bir dağarcıktır. Bu dağarcık, evrensel müziklerden seçilen örneklerle birlikte kuşkusuz Türk müziği ağırlıklı bir dağarcık olacaktır. Ancak, burada Türk müziğimizin "geleneksel" ve "çağdaş" olmak üzere iki nitelik boyutu; "yerel" ve "evrensel" olmak üzere üç nitelik düzeyi ve "temel", "halk" ve "sanat" müzikleri olmak üzere üç katmanı olduğu dikkatlice göz önünde bulundurulmalıdır. Ortaöğretim için eğitim müziği dağarcığı oluştururken, Türk müziğimizin söz konusu boyut, düzey ve katmanları arasında, Türkiye'nin özünü yitirmeksizin çağdaşlaşmasını aksatmayacak ya da sekteye uğratmayacak, "geçmiş" ile "bugünü" ve "geleceği" arasında uttarlı ve güçlü bağlantılar sağlayacak ve bizi değerli müziksel birikimimizle birlikte "bugünden geleceğe" taşıyacak biçimde sağlıklı dengeler kuran bir dağarcık düşünülmelidir. Türkiye'nin çağdaşlaşmasında en etkili süreçlerin başında "eğitim" in gelmesi ve "ortaöğretim" in bu süreçte can alıcı bir yer ve öneme sahip olması, ortaöğretimde "eğitim müziği" kavramını daha da ön plana çıkarmamızı gerektirmektedir.

Efendim, bana ayrılan süre burada bitti, ama

belirteceklerim bitmedi. Onları ikinci turdaki tartışma sırasında bana yöneltilecek sorulara vereceği cevaplarla bağlantılı olarak yeri geldikçe kısa öneriler halinde belirtmeye çalışacağım.

* ALINTI:

"Ortaöğretim Kurumlarında Müzik Öğretimi ve Sorunları", TED Yayınları, Ankara 1990, yayına hazırlayan Dr. A. Ferhan Oğuzkan, Sayfa 228 - 239.

GENEL TARTIŞMA

ALİ UÇAN – Önce Sayın Rauf İnan hocamızdan, müzik öğretmeni yetiştiren bir bölümün sorumlusu ya da yöneticisi olarak cevaplandırmam beklenen, "Türkiye'nin müzik öğretmeni ihtiyacı ne kadar sürede nasıl karşılanabilir?" yollu bir soru geldi. Bu soruyu yanıtlamaya geçmeden önce, yeri gelmişken, anlamlı (manidar) gördüğüm bir hususu belirtmek istiyorum.

Efendim burada bulunan müzik eğitimcileri olarak çoğumuzun, belki de hepimizin yetiştiği öğrenim ocağımız Gazi Terbiye Enstitüsü Müzik Bölümü, Cumhuriyet Türkiye'sinin müzik eğitimi ve öğretiminin adeta "Kâbe"sidir. Biz orada, o kurumun elemanı olarak, yıllarca "Türkiyenin müzik öğretmeni yetiştiren tek bölümüyüz" diye övünüp durduk. Doğaldır ki, "tek" olmak, "biricik" olmak bölümümüz açısından onur vericiydi, ama Türkiye açısından hiç de onur verici değildi, olmamalıydı. Çünkü tek bir bölümle Türkiye'nin müzik öğretmeni ihtiyacı karşılanamazdı. Nitekim karşılanamadı. 1940'lı yıllarda bir ara Hasanoğlu Yüksek Köy Enstitüsü Güzel Sanatlar Kolu'nda müzik öğretmeni yetiştirme denemesinde bulunuldu. Sonraları, 1960'lı, 1970'li ve 1980'li yıllarda açılan yeni bölümlerle birlikte Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü de "Türkiye'nin müzik öğretmeni yetiştiren biricik bölümü" olmaktan kurtuldu. Bunu belirtmekle şunu vurgulamak istiyorum: Türkiye'nin müzik öğretmeni ihtiyacının karşılanabilmesi için müzik eğitimi bölümlerinin sayısının yeterince artırılması gerekir. Gerçi bu artış beraberinde yeni sorunlar getirir. Ama onlar da göğüslenebilir, çözülebilir. Şimdi Sayın İnan'ın sonusunun asıl cevabını vermeye çalışalım.

Türkiye'nin müzik öğretmeni ihtiyacı, müzik bölümü eğitimi bölümlerinin hızla ülke ihtiyacına karşılayabilecek sayıya ulaşması, yurt düzeyine dengeli dağılması ve tam kapasite ile işletilmesiyle yaklaşık on yıl içerisinde karşılanabilir. Halen Ankara - Gazi, İstanbul Marmara, İzmir - Dokuz Eylül, Bursa - Uludağ ve Konya - Selçuk Üniversitelerinde olmak üzere 5 Müzik Eğitimi Bölümü açık ve işler durumunda bulunmaktadır. Bunlara bu yıl biri Trabzon - Karadeniz, öbürü

Malatya - İnönü Üniversitelerinden kuruluş ve hazırlıkları tamamlanmak üzere 2 yeni bölüm eklenmiştir. Ayrıca, Adana - Çukurova ve Samsun - Ondokuz Mayıs Üniversitelerinde olmak üzere 2 yeni bölüm daha kurulup açılması doğrultusunda hazırlıklar yapılmakta olduğu bilinmektedir. Öbür yandan Erzurum - Atatürk ve Diyarbakır - Dicle Üniversitelerinde olmak üzere 2 yeni bölüm daha açılması düşünülmektedir. Tüm bu çalışmalar, hazırlıklar ve düşünceler hızla sonuçlandırılarak, önümüzdeki öğretim yılından itibaren müzik eğitimi bölümlerinin sayısı 10'a çıkarılır ve bu bölümlerin her birine en yakın birer "Öğretmen Lisesi"nde bu bölümlere nitelikli aday öğrenci hazırlamak üzere eski "müzik seminerleri" gibi 10 "Müzik Okul" açılıp ilgili müzik eğitimi bölümleriyle bağlantılı olarak işletilebilirse bu bölümler on yıl içerisinde Türkiye'nin müzik öğretmeni ihtiyacını nicelik ve nitelik olarak karşılayacak bir gelişme gösterebilir. Böyle bir planlama ve uygulama ile müzik eğitimi bölümlerinden her biri, bulunduğu bölgenin önemli bir müzik merkezi olma niteliğini de kazanacaktır. Bu konuda çeşitli önerilerimiz var. Biz bölüm olarak bu doğrultudaki her türlü çalışmalara katılmaya ve katkıda bulunmaya hazırız.

Burada önerilenler, kuşkusuz, daha çok ortaokul ve liselerde duyulan ya da duyulabilecek olan gereksinimi karşılayacak sayıda ve nitelikte müzik öğretmeni yetiştirmeye yöneliktir. İlkokul ve anaokullarında duyulan gereksinimi karşılamak için ise, daha geçerli çözümler bulununcaya kadar işlerlikte kalmak üzere, hızla "müzik ağırlıklı sınıf öğretmeni" ve "Müzik ağırlıklı anaokul öğretmeni" yetiştirme programları oluşturulup yurt yüzeyine dengeli bir dağılım gösterecek biçimde hızla yürürlüğe konulmalıdır.

RAUF İNAN - Bir şey kaldı, peki on seneye kadar bu sefalet, bu acıklı durum sürsün mü?

ALİ UÇAN (Devamla) – Hayır sürmesin. Peki, sürmemesi için ne yapılabilir? Bu konuda benim ilk kez burada açıklamayı planladığım bir önerim var. O da şu: Türkiye'deki müzik öğretiminin şimdiki acıklı durumunun daha fazla sürmemesi için ülke düzeyinde bir "genel müzik öğretimi seferberliği"ne girişelim ve eldeki bütün olanakları bu iş için kullanalım. Bir kez de düşünelim: Ülke savunması için ilan edilen bir genel seferberlikte ne yapılır? Eli silah tutan herkes cepheye koşar, savaşa katılır. İşte bunun bir benzeri müzik öğretimi için gerçekleştirilebilir. Şimdi bu öneriyi gerekçesiyle birlikte biraz daha açalım:

Günümüz Türkiye'sinde yüzlerce okulda binlerce müzik dersi müzik öğretmeni yokluğunda ya açılmıyor, ya da açıldığı halde başka amaçlarla kullanılıyor veya boş geçiyor. Bu durumda, yapılamayan bir müzik öğretiminin iyileştirilip geliştirilmesi beklenemez. Bir müzik öğretiminin iyileştirilmesi ve geliştirilebilmesi için onun yapılması, gerçekleştirilmesi gerekir. her alanda olduğu gibi müzik öğretiminde de "orta"nın yolu "zayıf"tan, "iyi"nin yolu "orta"dan, "daha iyi"nin yolu "iyi"den "çok daha iyi"nin yolu "iyi"den geçer. Öyleyse müzik öğretmenin bulunmadığı ya da bulunduğu halde yetemediği yerlerde veya durumlarda birşeyler yapıp müzik öğretimine bir yerden başlamak gerekir. Bunun da ilk akla gelen en kestirme yolu "ağız - dili şarkı söyleyen" eli çalgı tutan dal öğretmenlerini, sınıf öğretmenlerini bulundukları yerlerdeki müzik derslerini de okutmakla görevlendirmektir. Zaten temel ya da belli müzik becerileri, müzisyenleri oldukça iyi denilebilecek başka dal veya sınıf öğretmenlerinin sayısı hiç de az değildir. Bu öğretmenler güçleri ve zamanları oranında seferber edilerek müzik dersleri "açılmamaktan", "Başka amaçlarla kullanımlardan" veya "boş geçmek"ten kurtarılabilir. Bu yolda, öğretmen olmayan kişilik sahibi belli "Profesyonel" ve hatta "amatör" müzikçilerden de yararlanılabilir. Böyle bir yaklaşım bir anlamda bir "genel müzik öğretimi seferberliği" demektir. Sayın Bakanlık Müfettişimiz de burada, aramızda. Kendilerinin şahsında, temsilcisi oldukları Milli Eğitim Bakanlığımıza böyle bir seferberliği hemen başlatmayı öneriyorum. Çok nitelikli müzik öğretmenleri yetişsin diye beklerken çok zaman yitirdik. Çok nitelikli öğretmenleri beklerken boş durmamak, daha az nitelikli olanları ile bu öğretimi gerçekleştirmeye çalışmak zorundayız. Daha önce "Müzik öğretmeni müzik öğretimiyle geliştirilebilir" demiştim. Yüzlerce okulda binlerce müzik dersi açılmaz, açılrsa bile başka amaçlarla kullanılır ya da boş geçerse, orada müzik öğretimi yapılmadığından asla gelişemez.

Sayın N. Şentürk'ün sorusu, ortaöğretim müzik öğretmenin ve dolayısıyla müzik öğretiminin kimler tarafından nasıl denetlendiğine ve bu denetimin nasıl geliştirileceğine ilişkin. Türkiye'de ortaöğretimde müzik öğretimi ve dolayısıyla müzik öğretmeni, genellikle, deneyimli, müzik öğretmenleri arasından seçilip atanan müzik müfettişlerince denetlenmektedir. Geçmişte bu denetim zaman zaman, müzik öğretmenliği eğitiminden geçmemiş müfettişlerce de yapılmış, daha doğrusu yapılmaya çalışılmıştır. Müzik müfettişleri, genellikle deneyimli ve çoğu kez bu iş için istekli müzik öğretmenleri arasından (fakat) yeterince nesnel, geçerli ve güvenilir

olmayan bir yaklaşımla seçilip atanmaktadır. Seçilip atananlar, müzik müfettişliğinin gerektirdiği bilgi ve davranışları, hemen hemen tümüyle, bu göreve getirildikten sonra iş başında kazanmak durumunda olmaktadır. Bu durum, istendik bilgi, davranış ve yaklaşımların istendik düzeyde elde edilmesine olanaklı kılmamaktadır. Böylece olunca müzik müfettişleri denetimlerini, ister istemez, genel eğitimsel denetim ilkeleri çerçevesinde oluşturmaya çalıştıkları kendi özel yaklaşımlarına, özellikle müzik öğretmenliği yaparken kazandıkları deneyime ve elde ettikleri birikime dayanarak gerçekleştirme yolunu izlemektedirler. Yapılan denetim genellikle öze inmeyen, daha çok biçimsel bir denetim. Doğaldır ki, öze inmeyen, biçimde kalan bir denetim müzik öğretimini ve öğretimini geliştiremez. Geliştirmek şöyle dursun, yeterince bectimleyemez. Biçimde kalmayan, öze inen bir denetimi, ancak, bu alanda hizmet öncesi eğitim yoluyla bu iş için gereği gibi (hakkıyla) yetişmiş müzik müfettişleri yapabilir. Bu da kuşkusuz, lisansüstü düzeyde akademik anlamda bir uzmanlık eğitimi gerektirir.

Öteden beri savuna geldiğim görüş ve önerim odur ki, müzik öğretimi ve öğretmeni, "Müzik Eğitiminde Denetim" dalında lisans üstü düzeyde öğrenim görerek uzmanlaşmış müzik öğretmenleri arasından nesnel, geçerli ve güvenilir esaslar uyarınca seçilip atanmış müzik müfettişlerince denetlenmelidir. Biz, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitim Bölümü olarak şimdilik "yüksek lisans" ve daha sonra gereksinildiği takdirde "doktora" düzeyinde olmak üzere "Müzik Eğitiminde Denetim" adıyla bir anabilim / anasanat ya da bilim / sanat dalı programı açmaya ve en az beş yıl üstün başarılı müzik öğretmenliği yapmış adayları bu programdan geçirerek müzik müfettişi olarak yetiştirmeye hazırız. Bu doğrultuda verilecek bir görevi hemen üstlenebiliriz. Bunun için Milli Eğitim Bakanlığı yetkilileriyle hemen ortak bir çalışma grubu oluşturup gerekli hazırlıklara başlamayı öneriyorum. Artık bilinmeli ve kabul edilmelidir ki, müzik öğretmenin ve öğretiminin denetlenmesi, genel eğitim denetimi ilkeleri çerçevesinde kendine özgü ilke, ölçü, ölçüt ve işlemleri olan ya da gerektiren, kendine özgü bir uzmanlık alanıdır. Bu alanda yetiştirilerek uzmanlaştırılacak müzik öğretmenleri arasından seçilip atanacak müzik müfettişleri, Türkiye'de müzik öğretiminin hızla geliştirilmesinde etkin rol oynayacaklardır. Bu bakımdan önerdiğim modele bir an önce işlerlik kazandırılmasında büyük yarar görüyorum.

Sayın S. Kayanın ilk sorusu modern teknolojinin müziğe girmesinin müzik alanında

veya müzik öğretiminde kuşaklar arası çatışma doğurup doğurmayacağına ilişkin. Hem doğurur, hem doğurmaz; ya da bir yandan doğurur, öbür yandan doğurmaz. Bu kuşkusuz, koşallara bağlı; eski ve yeni kuşakların eski ve yeni (modern) teknolojilere nasıl baktıklarına, nasıl yaklaştıklarına bağlı. Bunu şöyle açıklayalım: Eğer eski kuşak yeni teknolojiye duyarlı ve yatkın, yeni kuşak da yenilikçi fakat eski teknolojinin varlığını ve işlevini sürdüren değerli yanlarının bilincinde ise modern teknoloji kuşaklar arasında belirgin bir çatışma doğurmaz, bunun tersi durumunda ise doğurur. Şu bir gerçektir ki, her "eski" kötü, her "yeni" iyi demek değildir. Birçok "eski" birçok "yeni"den (modern) daha iyi ya da kötü olabileceği gibi, birçok "yeni" (modern) birçok "eski"den daha iyi ya da daha kötü olabilir. Kısacası her "eski" de kötü değildir ya da olmayabilir. İnsan yaşamının önemli bir bölümü zaten bunlar arasında denge kurmakla geçiyor. "Eski" ile "yeni" ya da "modern" arasında nasıl bir denge kurulacağı ya da kurulması gerektiği koşullara, anlayışa ve yaklaşıma bağlı.

Şunu rahatlıkla söyleyebilirim ki, üyesi olduğumuz Türk toplumu, genel olarak, değişmeye, yeniliğe açık; "eski"ye olduğu kadar "yeni" ye ya da "modern" e duyarlı ve yatkın bir toplum. Türk toplumu "varlığını korumak ve geliştirmek", "yükseltmek ve ileri gitmek" ve sonuçta ulusal kimliğini yitirmeksizin "çağdaş uygarlık düzeyine erişmek" ve "hatta onun ötesine geçmek" için gerekli her türlü değişmeye razı olmuş, bu yolda birçok şeyini değiştirmiş ve halen değiştirmektedir. Kısacası, değişen ve gelişen bir toplumuz. Toplumumuzda "değişmeye alışkanlık", değişmeye direngenlik'ten daha güçlüdür. Böylesine bir toplumun yaşadığı Türkiye'de modern teknoloji gittikçe artan bir hızda ve kapsamda benimsenip kullanılmaktadır. Bununla birlikte bazı teknolojik girdiler, yer yer ve zaman zaman kuşaklar arasında bazı çatışmalar ya da çatışma görünümü ilişkiler doğmasına yol açabiliyor. Bunların da, çoğu kez ya ilgili modern teknolojilerin yanlış, yersiz ve tutarsız kullanılmasından ya da birtakım eksik bilgi ve maksatlı yorumlarla onlara karşın oluşan bazı tepkilerin abartılmasından kaynaklandığı görülüyor.

Türkiye'de modern teknoloji müzik yaşamımıza gittikçe artıp yoğunlaşan bir hız ve kapsamda girmeye başlamış olmasına karşın, müzik öğretimimizde henüz o denli hızlı, yoğun ve kapsamlı olarak girememektedir. Ama bu durum, müzik öğretiminde eski kuşağın modern teknolojiye yetirince duyarlı ve istekli olmadığını değil, bu tür teknolojiyi edinmek ve kullanmak için gerekli kaynakların bulunmadığının ya da ayrılmadığının bir sonucudur. Modern teknoloji-

nin müzik öğretimine girmesinin beklenenden çok hazlanıp yoğunlaşacağı durumlarda kuşaklar arasında bazı çatışmalar ortaya çıkabilir. Ancak bu çatışmalar, uygun ve etkin bir müzik öğretimiyle yumuşatılarak kuşaklar arasında sağlıklı bir etkileşim itici gücü haline getirilebilir.

Sayın Kaya'nın ikinci sorusu, öğretmen yetiştiren eğitim fakülteleri müzik eğitim bölümlerinde çalgı öğretiminin gerekli olup olmadığına ilişkin. Hemen belirteyim ki, müzik eğitimi bölümlerinde çalgı öğretimi gereklidir, bundan vazgeçilemez. Yalnız bu bölümlerde değil, bazı çok özel durumlar dışında, müzik eğitimi yapılan hiçbir okulda (kurumda) çalgı öğretiminden kaçınılamaz. Neden gereklidir, neden vazgeçilmez, neden kaçınılmaz? Çünkü, çalgı öğretimi, ister "genel" ister "özengen", ister "mesleki" amaçlı olsun, her düzeyde yapılan müzik öğretiminin en önemli, en anlamlı boyutlarından biridir. Müzik öğretiminde çalgı öğretimi bazı durumlarda "ana boyut" bazı durumlarda "yardımcı boyut", bazı durumlarda "tamamlayıcı - bütünleyici boyut", bazı durumlarda ise "çeşitlendirici - zenginleştirici boyut" işlevi görür. "Ana boyut" denilince, kuşkusuz "temel boyut", "asıl boyut", "esas boyut" ya da "birincil boyut" anlaşılır. "yardımcı boyut" denilince "yan boyut" ya da "ikincil boyut" akla gelir. Öbürleri ise, doğal olarak "üçüncül - dördüncül" boyutları çağırır. Görülüyor ki, müzik öğretiminde çalgı öğretiminin değişik işlevleri vardır. Amacı, türü, düzeyi, süresi ve içeriği ne olursa tam, sağlam ve tutarlı bir müzik öğretiminde, çalgı öğretiminin söz konusu işlevlerinden en az birinin gerçekleşmesi beklenir. Gerçekleşmemesi durumunda yapılan müzik öğretimi ya eksik veya yetersiz kalır, ya da yeterince sağlam ve tutarlı olmaz.

Müzik eğitimi bölümlerinden öğrenci, belli yollarla ses elde etme, elde ettiği seslerle değişik ilişkiler kurma ve etkileşme, ilişki kurup etkileşimde bulunduğu belli sesleri biçimlendirme, biçimlendirdiği seslere değişik atılım yöntem ve tekniklerini uygulama, ve bunlara bağlı olarak belli müziksel seslendirme - yorumlama, çözümlleme birleştirme, yaratma, eleştirme ve değerlendirme davranışları kazanır, gösterir ve geliştirir. Bu davranışları değişik ortamlarda deneyerek çeşitlendirir, zenginleştirir ve giderek olabildiğince yetkinleştirmeye çalışır. Öğrenci bütün bu davranışları ya kendi gırtlığını, ya başka bir nesneyi, ya da bunun her ikisini birlikte kullanarak gerçekleştirir. Kendi gırtlığını kullanırken "söyleme" ye ilişkin davranışlar ortaya koyar. Bir müzik eğitim bölümü öğrencisi, geleceğin bir müzik öğretmeni adayı olarak yetişirken bütün bunları yapmak zorundadır.

"Çalma"da kullanılan nesneye çalgı denir. Çalgı çalma "vurma", "çarpma", "üfleme", "ditleme", "sürtme" ve "dokunma" davranışları üzerinde temenlendirilir, kurulur. Öğrenci, bölümdeki öğretiminin belli aşamalarında bu davranış biçimlerinin her biriyle ilgili belli yaşantılar geçirerek yeteneklerini geliştirir. Bunun için belge çalgılarla belli süreler içinde belli etkileşimlerde bulunmak zorundadır. Bir bölümü öbürlerine göre daha ciddi çaba gerektiren bu etkişelimler sayesinde geleceğin müzik öğretmeni olarak yalnızca okullarda kullanıp öğreteceği başlıca çalgılar değil, onların yanı sıra, onlarla birlikte, kendini geliştirme ve gerçekleştirme çabalarında etkin rol oynaması beklenen bir çalgıyı da öğrenir.

Görülüyor ki, müzik eğitimi bölümlerinde çalgı öğretimi çok yönlü, çok boyutlu, düşünülüyor. Ben de bu bölümlerde çalgı öğretiminin gerekliliğine inanıyor, işlevlerine uygun ölçüde çok boyutlu olmasını düşünüyor ve geliştirerek sürdürülmesini savunuyorum.

* ALINTI:

"Ortaöğretim Kurumlarında Müzik Öğretimi ve Sorunları", TED Yayınları, Ankara 1990, Yayına hazırlayan Dr. A. Ferhan Oğuzkan, Sayfa 253 - 260.

GENEL TARTIŞTA

ALİ UÇAN - Sayın Emirlioğlu Hocamızın değiştiği hususların birinden, benim konuşmamda altını çizerek belirtmeye çalıştığım bir hususun yanlış anlaşıldığı izlenimini edindim. Önce, onu düzeltmek istiyorum. Ben konuşmamda "müzik öğretimi nasıl geliştirilebilir?" sorusuna yanıt ararken önce "müzik öğretimi müzik öğretimi ile geliştirilebilir" dedim. Bu sözlerim adeta "müzik öğretimi sadece ve ancak müzik öğretimi ile geliştirilebilir" biçiminde anlaşılmış. Oysaki ben sözlerimi "müzik öğretim yapılmadan, müzik öğretimi gerçekleştirilmeden geliştirilemez" anlamında söyledim. Bu bakımdan sözlerim, " ... sadece ve ancak onunla..." anlamına gelmez, gelmemeli, söz söylenip geçilmiş olduğundan ve belki de yeterince vurgulanmadığından yanlış anlaşıldı sanıyorum.

Özellikle Ortaokul ve Lise Müzik Dersi Programı'nda yer alan biçim ve kapsamıyla ilgili bazı çevrelerde yoğun tartışmalara neden olan "Türk müziği" kavramına öncelikle kapsam yönünden belirli bir açıklık getirmek gerektiği kanısındayım. "Türk Müziği", yerel, ulusal ve evrensel boyutları, "temel", "halk" ve "sanat" müzikleri katmanları ve göreneksel, geleneksel ve modern - çağdaş yapılanmalarıyla; söz konusu boyut,

katman ve yargılanmalar çerçevesinde oluşan eski ve yeni, hafif ve ciddi, tek sesli ve çok sesli tüm tür, çeşit ve ürünleriyle bir bütündür. Benzeşik ve ayrışık öğelerden oluşan bu bütün, çok yönlü, çok boyutlu, çok katmanlı, çok zengin bir bileşim özelliği gösterir. Bu nedenle, "Türk Müziği" kavramını kapsam yönünden dar bir çerçeve içine değil, tam tersine, geniş bir çerçeve içine oturtmalı ve öyle anlamalıyız. Bu bakımdan Türk müziğini, onu oluşturan çok değişik türlerden sadece birine ya da ikisine indirgemek doğru olmaz, gerçeği önemli ölçüde eksik ya da tutarsız bir biçimde sınırlandırmak ve hatta bazı yönlerden saptırmak olur. Hele böyle bir durumu ortaöğretim düzeyindeki genel müzik öğretim programlarına yansıtmak veya temel almak, "saptırma"nın ötesinde çok daha büyük sakıncalara neden olabilir. Çünkü genel müzik öğretimi gören bir lise öğrencisi Türk müziğini belli başlı boyut, katman ve yapılanmalarıyla, belli bir tür, çeşit ve ürünleriyle bir bütün olarak görmek, anlamak ve bunları belli düzeylerde, yaşamak ve yaşatmak durumundadır. Bu bakımdan başta eğitimciler ve müzik öğretmenleri olmak üzere hepimizin bu tür eksik ve tutarsız sınırlandırmalardan ve bundan kaynaklanabilecek saptırmalardan sakınmamız, kaçınmamız gerekir. Unutmayalım ki Türk Müziği, kendini oluşturan tüm öğeleriyle, tüm boyut, katman ve yapılanmalarıyla; tüm tür, çeşit ve ürünleriyle bir bütündür. Bu bütün ortaöğretim kurumlarının amaç ve görevlerine, bu kurumlarda geçerli müzik öğretim programlarının temel işlevlerine uygun bir biçim ve kapsamda örneklenmelidir.

Müzik öğretmenleri ve eğitimcileri, okul yöneticileri ve öğretmenleri, öğrenciler, ana - babalar ve veliler, müzik müfettişleri, Milli Eğitim Bakanlığı merkez ve taşra örgütlerinde görevli üst düzey uzman ve yöneticiler olarak hepimiz müzik yaşamımıza egemen olan müzik anlayışımızı ve müzik eğitimine - öğretime ilişkin tutumlarımızı Türkiye'nin gerçekleri, olanakları ve beklentileri ile çağın ve çağdaş yaşamın gerekleri doğrultusunda, hızla değişen koşullar ve ortaya çıkan yeni gereksinimleri de göz önünde bulundurarak kararlı bir biçimde gözden geçirmeli; yerinde ve zamanında gerekli değişiklikleri yaparak sürekli geliştirmeliyiz. Bu bağlamda müziği sadece bir eğlenme, dinlenme, boşalma ve hoşça vakit geçirme aracı ve alanı olarak değil, bir düşünme, duyarlılaşma, arınma, derinleşme, yücelme, değişme, gelişme ve kendini gerçekleştirme aracı ve alanı olarak da görmeliyiz. Kuşkusuz müziği yalnızca öyle görmekle kalmalı, ondan bu yolda en etkin bir biçimde yararlanabilmeliyiz. Bunun için de belli bir müzik türüne ya da belli türlerine saplanıp kalmaktan,

belli bir türün tutsağı ya da bağınaz bir yandaşı olmaktan kendimizi kurtarmalıyız. Her türlü müziksel bağınazlık, saplantı ve önyargılardan uzak durmalıyız.

Çok ölçekli, geniş çerçeveli, esnek ve hoşgörülü bir müzik anlayışımız olmalı Şunu iyi bilmeli ve unutmamalıyız ki, her müzik türünün belli bir işlevi (işgörüşü) ve buna bağlı olarak belli bir değeri vardır. Bu açıdan bakıldığında tüm türler az ya da çok değerlidir. Yeter ki biz müzik eğitimcileri ve öbür ilgililer, onlardan müzik eğitimi için gerekli ve uygun örnekleri bulup, seçip alabilelim. Bazılarımızdan her zaman, çoğumuzda sık sık, hepimizde zaman zaman gördüğümüz dar kalıplar içinde sıkışıp kalmış müzik arayışlarımızı, müzik öğretimine ilişkin belli tutumlarımızı daha geniş kalıplara vurarak kısırlıktan kurtaralım. Çünkü böylece müzik öğretmenini geliştirme çabalarına olan katkılarımız daha da artacaktır.

Türkiyede özellikle ortaöğretim kurumlarında müzik öğretmeni geliştirme doğrultusunda atılabilecek en anlamlı adımlardan biri de müzik dersinin değerini arttırmadır. Bu da en başta müzik derslerinde elde edilen müziksel başarıya biçilen değeri yükseltmekle olur. Bunu gerçekleştirmenin kolay ve etkili yollarından biri, Üniversiteye giriş sınavlarında (özellikle ÖYS) kapsanacak bir "Güzel Sanatlar Testi" içinde "Müzik Testi"ne yer vererek öğrencilerin müziksel başarılarının, üniversiteye girişlerini belli ölçüde belirlenmesini ya da etkilenmesini sağlamaktır. Bugün programlarında müzik dersine yer verilen liselerde bu ders üniversiteye girişte puan getiren bu ders olarak değil, adeta puan götüren bir ders olarak algılanıyor. Çünkü öğrencilerin anadolundan lisenin sonuna kadar gördükleri müzik derslerinde kazandıkları davranışlar, elde ettikleri başarılar "önkayıt - müzik yetenek sınavı" yoluyla öğrenci alan belli programlar dışında, üniversiteye girişlerinde hiç yoklanmadığından birçoklarına göre boşuna zaman ayrılmış, boşuna çaba gösterilmiş ve boşuna öğrenilmiş ya da boşuna elde edilmiş davranışlar ve başarılar olmaktan öteye geçmiyor. Bu görüşte olanlar "müzik dersi yerine başka belli bir dersi alsaydık, ya da müziğe ayırdığımız zamanı veya gösterdiğimiz çabayı başka belli bir derse ayırıp gösterseydik üniversiteye giriş sınavları için daha iyi hazırlanmış ve dolayısıyla daha avantajlı olurduk" düşüncesini taşıyorlar. Bu görüş ve düşünceler müzik derslerini ve bu derslerde yapılan müzik öğretimini olumsuz yönde etkiliyor. Ama üniversiteye giriş sınavlarında "Müzik Testi"ne yer verilirse, müzik dersi bu dersi alıp iyi yetişmiş öğrenciler için puan getiren, almamış ya da aldığı halde iyi yetişmemiş

öğrenciler için ise puan getirmeyen ya da puan götüren bir ders haline gelecektir. Bu durum bir yandan müzik dersi okutan müzik öğretmenin okul ve program içindeki statüsünün önemli ölçüde yükselmesine, öbür yandan okul yöneticilerinin öbür öğretmenlerinin, müzik müfettişlerinin, MEB merkez ve taşra örgütlerinde görevli üst düzey uzman ve yöneticilerinin, ana - babaların, velilerin ve giderek toplumun müziğe, müzik dersine ve bu derste yapılan müzik öğretimine bakış açılarında ve yaklaşımlarında, kuşkusuz, olumlu değişikliklere yol açacaktır.

Türkiye'de müzik eğitimi geliştirilirken müzik terminolojisi de sürekli gözden geçirilmeli; saptanacak eksiklik, yanlışlık ve tutarsızlıklar giderilip düzeltilmelidir. Burada söz alan konuşmacılardan biri "sanat müziği - halk müziği" ayrımı üzerinde durarak terminolojik sorunlarımıza da değinmiş oldu. Gerçekten, "halk müziği - sanat müziği" ayrımı ve adlandırımı kendi içinde taşıdığı belli bir çelişkiden bir türü arındılamadı. Öteden beri sorulagelen "Halk müziği sanat değil midir?" Ya da "Halk müziğinde sanat yok mudur?" - sorusu bir ölçüde bu çelişkiden kaynaklanıyor. Küçük de olsa bir katkı ve açıklık getirsin diye belirtiyorum: Almanca "kunst" (sanat) sözcüğünden türetilme "künstlich" sıfatı "yapay, yapmacık, uydurma vb." demektir. Demek ki, sanatsal bir şeyin içinde, özünde, temelinde biraz yapaylık, yapmacıklık, uydurmacılık var. Bu özellik sanat ve halk müziklerinin hepsinde vardır; fakat "sanat" müziklerinde daha çok, "halk" müziklerinde daha az görülür. Demek ki "sanat" veya "sanatsal"lık her iki tür müzikte de var. Ancak ilkinden daha ağırlıklıdır. Bu adlandırma ve sınıflandırma bir kez yapılmış, kullanılagelmiş. Biz de alışmışız, kullanıyoruz bunu. Söz alıp, sorunu yeniden gündeme getiren sayın konuşmacının bu konudaki, duyarlılığını ve endişelerini ben de paylaşıyorum. Gerçekten daha tutarlı bir adlandırma ve sınıflandırma yapılabilir, yapılmalıdır.

ALINTI:

"Ortaöğretim Kurumlarında Müzik Öğretim ve Sorunları" TED Yayınları, Yayına Hazırlayan Dr. A. Ferhat Oğuztan, Ankara 1990, Sayfa 277 - 280.

Müzik Eğitimi: Ahmet Say - Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Sayfa: 152 - 167.

Yaylı Çalgılar Dörtlü Müziği

• Çeviren: Deniz ERTAN

Kaynağı ve Tarihçesi

Barok müziğinin, 1750 yılında, J. S. Bach'ın ölümüyle son bulduğu söylenebilir. Ancak bundan çok önceleri, konturpuanın karmaşıklığına karşı gittikçe artan bir tepki sezilir olmuştur; bu tepkiyi Handel'in son eserlerinde görmek mümkündür. Bu yeni biçim, bugün "galante" adıyla bilinir. Belirgin bir şekilde uyumlu ve ince örgüsü, dinleyiciyi hiç yormayan bir özelliğe sahiptir. Ancak bu müziklerin çoğunun amacı, aristokratik kahkahalara hoş bir fon müziği yaratmaktan ileri gitmiyordu. Füg yazımı ve konturpuan, çok ağır ve modası geçmiş olarak görüldüğü için, artık tercih edilmiyordu; ayrıca ince zevkler için fazla iddialı olduğu düşünülüyordu. Bunlara karşın, 1750'li yılların "galante" bestecileri müzik tekniğinde önemli ve olumlu katkılarda bulunmuştur. Bu müzisyenler öncelikle, senfoni ve sonat biçimlerini bulmuştur. İlk yazılan senfoniler, o günlerde yazılan diğer eserler kadar önemsiz kalırken, sonat biçimindeki yeni bir birine karşıt iki tema kullanma geleneği, daha sonraları tüm müzik dünyasının kimi büyük eserlerin yazılmasında büyük rol oynayacaktır. Bu basit "galante" müziği, Beethoven'ın yüce müziğinin oluşmasında rol oynamıştır. Aslında "galante" müziği, "Klasik" müziğin çocuğu olarak kabul edilebilir.

Dramatik etkilerin ve onun tüm olanaklarının daha sonra Beethoven tarafından geliştirilmesine karşın, 1750'li yılların bestecileri nüans değişiklikleriyle, Bach ve Handel'den daha fazla ilgilenmiştir.

O günlerde bestecilerin çoğu bir aristokrat için çalışırken, daha şanslı olanları müziklerini, patronlarının eşliğinde konuşmaları için değil, gerçekten dinlemeleri için besteliyordu. Joseph Haydn da (1732 - 1809) bu bestecilerdendi; kendisi Viyana yakınındaki Eisenstadt'da 1750'lerin sonunda, yaylı çalgılar dörtlüsünü, yani dörtlüğü müziğini geliştirmiştir. Haydn'ın geliştirdiği bu müzikteki yenilik, klavsen eşliğinin gerekmemesiydi. O güne kadar herkes, müziğin tamamının kıvnsenin sürekli eşliğiyle renklendirilmesine alışmıştı ve şimdi klavsensiz bir müzik insanlar için hoş, hatta merak uyandırıcı geliyordu. Dörtlü müziğinin açık hava seranatlarından doğduğu söylenebilir. Klavsenden vazgeçilmesinin nedeni, bu müzik aletinin avlulara taşınmasındaki güçlüğüydü. Kırk yıl kadar bir süre içerisinde Haydn, çoğunun altılı gruplar halinde basıldığı, yetmişden fazla dörtlü besteledi. İlk iki grubu, Op. 1 ve Op. 2 orkestra izleri taşıyor.

Korno partileri nadiren yazılmaya devam ediyordu; kimi zamanlarda da viyola partisi bas çizgisinin aşağısında yer alırdı ki, bu durum bugün bize anlamsız gelebilir (eğer Haydn'ın, viyoloncel partisini kontrbasa bir oktav aşağıdan verdiğini bilmezsek.) Dörtlü müziği belki de, dört Eisenstadt müzisyeninin, bu küçük seranatların -konro ya da kontrabas kullanmadan - açık hava da, içeride olduğu kadar iyi duyulabileceğini gösterirken doğmuştur.

Haydn'ın Op. 3 dörtlü gurubu, pizzicato eşlikli tanınmış serenat yürüyüşlerinin en iyi örneklerindendir, ancak son zamanlarda bu dörtlüklerle ilgili bazı kuşku doğmuştur. Durum her ne olursa olsun bu dörtlüler, Haydn'ın ilk eserleri gibi "galante" stilindedir ve ciddi dinleyiciye verecek fazla şeyleri yoktur. Müzisyenler için, gerçekten de sadece birinci keman partisi ilginç geliyordu. Ancak Eisenstadt ve Eisenstadt'daki yeni inşaa edilen saray, Avrupa'da müziği en çok seven prenslerden birinin elindeydi. Daha sonraları Haydn, müzik tarzını başkalarını hayal kırıklığına uğratmadan daha da derinleştirebileceğini, ayrıca dörtlü müziğinin, saray konuklarının değil, yaylı çalgıcılarının zevkine hitap ettiğini anlar. Böylelikle, bu müzisyenlerin dördünden birinden ezgiyi paylaşabilmeleri için, 1770 yılında bestelediği Op. 20 "Güneş" yaylı çalgı dörtlülerini konturpuan kullanılarak pekiştirir ve hatta bu altı dörtlükten üçünü füg ile bitirir. Böylece bu eserler, çok daha büyük bir zevkle çalınır oldu. Bundan sonra bestelenen bütün iyi dörtlülerde, konturpuantal öğeler ve çalgılar arasındaki eşitlik duygusu sezilir oldu.

Mozart (1756 - 1791), daha küçük bir çocuk iken, Haydn'ın bu "Güneş" dörtlülerinden o kadar etkilenir ki, oturup içlerinde füglerin bulunduğu kendi dörtlü gurubunu besteler. Ama 1780'lilerde yazdığı en güzel altı dörtlüsü, Haydn'ın Op. 33 dörtlü gurubundan daha fazla izler taşır. Mozart bunları Haydn'a ithaf etmiş, daha sonraları daha da başarılı olan dört dörtlü yazmasına karşın, "Haydn" dörtlü gurubunu hepsinden daha üstte tutmuştur. Daha sonra da Haydn'ın Mozart'dan etkileme zamanı gelmiş, hayatının sonuna kadar hepsinin çok başarılı olduğu bir dizi müziğini bu biçimde yazmıştır. Belki de bunların içinde en başarılılar Op. 76 grubu (Do majör 3 numaralı dörtlünün ağır bölümü, "İmparator İlahisi" üzerine varyasyonlarla süslenmiştir.) ve Op. 77 grubunda bitirmeyi başardığı iki dörtlüsüdür. Bütün bunlar 1798 ve 1800 yılları arasında yazılmıştır; Haydn'ın bu eserleri,

Beethoven'ın ilk yazdığı dördlülerle aynı zamanda ortaya çıkar.

Hem Beethoven hem de Schubert, bu biçimden memnundu, ancak bu besteciler 1827 ve 1828 yıllarında öldükten sonra, Mendelssohn ve Dvorak dışındaki Romantik besteciler, yaylı çalgılar dördlü müziği yazımına çok daha az ilgi gösterir. Schumann, Brahms ve Çaykovski sadece üçer örnek verirken, Debussy ve Ravel sadece birer örnek yazmıştır. Birçok tanınmış besteci hiç dördlü yazmamıştır bile. Ancak içinde bulunduğumuz yüzyılda, Bartok ve Şostakoviç gibi bazı besteciler dördlü müzik yazımına büyük heves ve sevgiyle geri dönmüştür.

Renk ve Örgü

Genellikle yaylı çalgılar dördlüsünün, oda müziğinin en üst düzeyinde yer aldığı kabul edilir. Keman sonatları çoğunlukla tanınmayan amatör müzisyenler için yazılırken, dördlü müziği, başarılı müzisyenler ve alanlarında ustalık gösteren dostlar için yazılırdı, bu yüzden de rasgele bes-telenmezlerdi. Bütün besteciler bu müziğin bes-telenmesinin çok zor olduğu konusunda birleşirdi.

Dördlü müziğindeki sorunlar, özellikle belirgin renk kontrastlarının eksikliğinden kaynaklanır. Aslında herşey, bu biçimin nasıl giydirilip kuşatılacağına değil, onun doğası ve niteliğine bağlıdır. Haydn, en baştan "col arco" (yay ile) ve "pizzicato" (Telin çekilişi) ile çalınan notaların yarattığı kontrastlardan yararlanmış ve kısa bir süre sonra şunu anlamıştır: bu dört yaylı çalgı yüksek sesle çalındığında heyecan ve duygu dolu bir ses verirken, dördü alçak sesle çalındığında karanlık ve melankolik bir ses ortaya çıkıyordu. Ancak, dinleyici daha ince ve kurnaz kontrastları farkedebildiği zaman, dinlediği müzikten daha çok zevk almaya başlayacaktı.

Herkesin çok iyi bildiği gibi keman, viyola ve viyolonsel farklı ses bölgelerine sahiptir. Aralıkları kabaca, orta Do'nun altındaki Sol'den itibaren iki oktav kadar birleşir ve yaylı çalgıların ses nitelikleri, çok farklı olmamalarına karşın belirgindir. Bunun yanında, her çalgı kendi içinde kontrast renklere sahiptir. Örneğin kemanın en kalın, yani sol telinin, diğerlerine göre daha boğuk ve yumuşak bir sesi vardır. Kimi durumlarda besteciler, müzisyenlerden genelde daha ince tellerde çalınan sesleri, sol telinden çalmalarını isteyerek bu özellikten yararlanmak ister. Viyolanın sesi ise, keman ve viyolenselde olduğundan fazla genizden çıkan bir ses özelliğine sahiptir, ve bunun, gövdenin uzunluğu ile tellerin akort edildiği sesler arasındaki farklı orandan kaynaklandığına inanılır. Kemanın çıkardığı nitelikteki sesi çıkartabilmek için, gövde biraz daha geniş olmalıdır, ancak o zamanda, rahatça çalınabilmesi için viyola fazla ağırlaşacaktır. (Viyolanın ideal boyutları sürekli tartışılan bir konu olmuştur.) Aslında viyolanın bu "genizli" sesi, bu çalgı için bir çeşit üstünlüktür. Bu nitelik kendini daha çok kalın tellerde hissettirir; solo keman ve viyolonselin kendilerine özgü ses

nitelikleri ince tellerde duyulurken, viyolanın özgün sesi kalın tellerde kendini gösterir.

Viyolonselin en ince telli olan la teli, tüm bestecilerin hoşlandığı lirik bir sıcaklığa sahiptir. Bundan bir sonraki re telinin ise, melankolik etkileri yaratmakta kullanılabilen hafif ve susturulmuş bir renk özelliği vardır.

Akorların yaylı çalgılarda çalınabileceği düşüncesi şaşırtacak derecede erken ortaya çıkmıştır ve bu üç ya da dört tel kullanılsa bile, genellikle "çift basma" adıyla bilinir. (Kimileri "üçlü basma" ya da "dördlü basma" terimlerini kullanmayı tercih eder.) Bildiğimiz gibi, Biber'in sonatları bunlarla doluyken, Corelli'ninkilerde de bunlara sıkça rastlanır. Bazen Bach'ın solo keman sonatlarında müzisyenin, üç teli aynı anda uzatması beklenir. Bach'ın zamanında tellerin gerginliği buna yapmaya uygundu, ancak günümüz temanlarında teller daha gergin olduğu için, bugün üç telin ortasına, diğer iki sesi de yeterince duyurabilmek biçimde bastırmak mümkün değildir. Günümüz müzisyenleri üç ya da dört sestem oluşan akorları, kalın olanları ince olanlardan önce - bölerek - çalmakla yetiniyorlar. Dördlü müziğinin Romantik bestecileri, daha yoğun ve büyük bir etki yaratabilmek için, eserlerinde sıkça çift basma kullanmaya yöneliyorlardı. Grieg'in Sol minör dördlüsünde, özellikle bu tekniğin sıkça kullanıldığı görülür. Tüm çabalarını böylesine harcayan bir bestecinin, bundan daha fazla sayıda çalgı için, belki de bir orkestra için yazması gerektiğini düşünenler olabilir. Debussy'nin Grieg'inkinden oldukça etkilenen dördlüsü de bir sürü çift basma ister, ancak bu eser dinleyicide çaba ya da zorunluluk hissi uyandırmaz.

En başarılı yaylı çalgılar dördlüsü bestecileri, müzikteki yükselişleri ortaya çıkarmanın en iyi yolunun, dört çalgının orkestra gibi çalmasıyla, değil, zirveye çıkan geçişin yapısının sadeleştirilmesiyle olabileceğini anlamışlardı. Eğer eserin bir önceki geçişinde, sadece iki çalgı çamlırsa, dört partili yazılmış müzik bu sözünü ettiğimiz yükselişleri yaratmakta yeterli olacaktı. Bu doruk noktalarını başarıyla ortaya koyabilmek için bir çok durgunluk anlarından yararlanılabilir. Dördlüler arasında yazılmış, kötü bir örnek olarak değerlendirilen ve bu yönüyle tanınan parça, kuşkusuz Cesar Franck'ın tek dördlüsünün ağır bölümüdür. Bu bölüm başından sonuna kadar hiçbir durağa ya da dinleme yerine yer vermez ve bir türlü rahatlanmayan ağır yapısı dinleyiciyi kederli kılar. (Ancak, Franck'ın öğrencisi ve onun biyografisini yazan Vincent d'Indy, Marcel Proust'ın da düşündüğü gibi bu dördlünün, onun en iyi eseri olduğuna inanırdı. Bir gece yarısı, Proust taksi içinde Paris sokaklarında dolaşırken, profesyonel bir yaylı çalgılar dördlüsünü bulup, onları zorla evine gelmeleri için ikna etmiş ve tüm gece onların Franck'ın bu eserini çalışmalarını

dinlemiş. Sabah saat 2 civarında eseri bitirdiklerinde ise "Bütün aseri bana bir kere daha çalma iyiliğinde bulunur muydunuz acaba?" diye sormuş. Kuşkusuz o gece müzisyenler bol miktarda para almıştı.)

Bir dördlülünün başarılı olabilmesi için farklı yapılar içermesi gerekir. Bu dört çalgıdan ikisinin ya da üçünün çalışması, bu yapının daha çok rahatlayacağını ve bu tür değişikliklerin hemen hemen her ölçüde görülebileceğinden daha önce sözleşmiştik. İki çalgının aynı notaları, aralarında bir oktav aralıkla çalma anlamına gelen "katlama" tekniği de son derece önemlidir. Erken döneminde Haydn ve diğer "galente" bestecileri, sık sık kolayca kaçarak "katlama" kullanır, senfoni ve dördlülülerinde bas partisini, viyolaya genellikle bir oktav yukarıdan verirlerdi. (Bunu yapmalarını sağlayan diğer bir neden, onların herhangi bir viyolacının daha zor partileri çalabilmesine şüphesiyle bakmaları olabilir.) Ancak aynı Beethoven gibi, Haydn ve Mozart da olgunluk dönemlerinde katlamayı sıkça, özel renk etkilerini ortaya çıkarmak için kullanır. Bir ezginin, birçok keman tarafından oktav kullanarak çalınması ile sadece bir kemanın o ezgiyi çalması arasında, (yarattığı etki açısından) çok fark vardır. Bazen Beethoven orta partiyi, ikinci keman ve viyola için katlayarak yazardı (bkz. Op. 18, No.5 la majör yaylı Çalgılar dördlüsü, Menüet'nin Trio Bölümü)

Yazar olarak, dördlülülük müziği bestecilerinin kullandığı renk kontrastlarını gereğinden fazla abartma tehlikesi içindeyim. Kontrastlar oradadır ve müziği daha da güzelleştirmeye yararlar, ancak diğer yandan anlaşılabilirliği zordur. Dördlülünün, senfonilerde olduğundan daha fazla, renk yerine içeriğe bağlı olduğunu söylemekte yarar var.

Menüet ve Trio

11 ve 12 numaralı alıntılardaki Menüet ve Trio bölümleri, Haydn'ın Op. 1, 3 numaralı yaylı çalgılar dördlülüsünün beş bölümünün dördüncüsünden alınmıştır. Menüet'de, katlamanın sade kullanımı görülmektedir (bunun benzerini Mozart'ın Küçük Gece Müziğinin menüet'inde de görebilirsiniz.) Trio'da ustaca kullanılan katlamaları, nüansları ve de partisinin ikinci keman partisinden daha ince olduğunu görebilirsiniz. Bu, Haydn'ın erken döneminde yazdığı dördlülülere iyi bir örnektir. İlk bölüm ağırdır ve havası Handel'in Trio sonatlarını andırır. Şaşırtıcı derecede olgun olan üçüncü bölüm ise prestodur ve dört çalgıya da eşit roller düşer.

Anahtarlar

Viyola partisini sol anahtarı için fazla kalın kalırken, fa anahtarı için de fazla incedir. Bu yüzden, viyola partileri için do anahtarı kullanılır

ve dizeğin tam ortasındaki çizgi üzerindeki nota orta Do olur. Viyolansel partisini fa anahtarı için fazla ince geldiğinde, ya sol anahtarı ya da do anahtarı kullanılır. (Eski partiyonlarda viyolanselin sol anahtardaki notaları, kafamızı karıştıracak şekilde gerçek ses bölgelerinden tam bir oktav ince olarak yazılmıştır.) Bu, do'nun üstten ikinci çizgi üzerinde olduğu, viyolanın dördüncü çizgi do anahtarına benzer. (19. alıntıya bakınız; iki nota diyebiliriz.)

Temanın Geliştirilmesi

1780'li yıllarda, Mozart ezgilerini nasıl tutkulu bir yoğunlukla geliştirileceğini bulmuştu. 13 numaralı alıntı, onun Haydn'a ithaf ettiği altı dördlülülerden biri olan, Re Minör K. 421 sayılı dördlülüsünün giriş bölümüdür. 14 numaralı alıntıysa, aynı bölümün ortasında o ezginin nasıl geliştirildiğini göstermektedir. Mozart burada, bölümün başında verdiği tema kalıbını sırasıyla her çalgıya çaldirarak, yarattığı diyaloga muazzam ve etkileyici bir anlatım katar. Bazı yerler de de, iki ezgi kalıbı aynı anda çalınır.



MÜZİK ANSİKLOPEDİSİ YAYINLARI

Yazışma Adresi: İlkadım Sk.21/5
06109 Gaziosmanpaşa - ANKARA
Tel.: (0312)437 99 05

Minuetto
Violina
Viola & Cello

Measures 1-28 are shown in four systems. The first system covers measures 1-8, the second 9-15, the third 16-20, and the fourth 21-28. The Violina part is marked with *f* and *p*. The Viola & Cello part is marked with *p*.

Trío
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Measures 30-40 are shown in two systems. The first system covers measures 30-35, and the second 36-40. The Violino I and Violino II parts are marked with *pp*. The Viola and Violoncello parts are marked with *pp*.

42 44 46

48 50 52

Minuetto D.C.

13

Mozart

Allegro
sotto voce

2 tr

14

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

2 tr tr 4 tr

f *p* *pp* *p* *pp* *tr* *p* *pp* *tr*

8 cresc. cresc. cresc. cresc.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

10 12

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*



Mozart'ın "Dozenans" Dörtlüsü

15 numaralı alıntı, Mozart'ın tanınmış Do majör K. 465 sayılı, "dezonans" (uyumsuz) dörtlüsünün giriş bölümünden alınmıştır. Bu giriş kulağımıza hala oldukça çağdaş gelir ve bu eser Mozart'ın gününde ilk kez dinlendiğinde, insanlar hayretler içinde kalmıştı. Ancak söylemeliyiz ki, bu parlak dörtlünün geri kalan kısmı deneycilikten uzaktır. 16 numaralı alıntı ise, giriş bölümünden sonra gelen Allegro

bölümünün asıl temasını işler. (Bu alıntıdaki dört ölçüden sonra gelen altı ölçü, burada verilmemiştir.)

Haydn, Op. 54, 1 numaralı dörtlünün ağır bölümünün - en az Mozart'inki kadar garip olan - ikinci temasını yazarken, aklında büyük bir olasılıkla Mozart'ın bu sıradışı giriş bölümü vardı; bu eser Mozart'ın Do majör dörtlüsünden iki yıl sonra, 1787 tarihinde bestelenmiştir.

15

Adagio

Mozart



Kuartet Partisyonları

"Tanıdığım ve tanımak da istemediğim bir besteci, bozuk bir kulağa sahip, sadece klavye çalabilen ve doğaya armoni açısından aykırılığı kanıtlanan, çok yanlış bir düşünceyi, yani bir oktavın 12 eşit yarım perdeye bölünmesini benimseyen bir bestecidir. Biraz zevk sahibi olan herhangi bir kişi, birinci kemanın ikinci ve altıncı ölçülerde, bu kadar itici sesler çalmasına nasıl izin verir? Besteci bunu çalan kişinin utanması için mi, yoksa dinleyicilerinden birinin "Detone oldu!" diye bağırması için mi yapmıştır?"

İtalyan Besteci Sarti (1729 - 1802) işte Mozart ve onun (15 numaralı altındaki) bu eseri için böyle yazıyordu. Herhalde, önce Do majör dörtlünün notalarını alıp, arkadaşlarıyla çalmaya çalışmışlar, sonra da giriş bölümünde ikide bir durarak partilerin yanlış basıldığını düşünmüşlerdi. Aslında, o günlerde düzeltmeler dikkatli yapılmadığından, bazı bölümlerde gerçekten de bu tür hatalar olabiliyordu. Dörtlünün partisyonu satın alınamadığından dolayı, Sarti belki de elindeki partilerden yararlanarak doğrusunu yazmaya çalışmıştı. Kendince, bu "yanlış" notaların aslını anlamaya çalışıyordu, ama bu çabaları sonuçsuz kalınca çok sinirlenmişti.

Haydn, Mozart, Beethoven, ve Schubert'in zamanında oda müziği partisyonları bütün olarak bulunmazdı. Bu eksiklikten dolayı da hatalar hiçbir zaman kontrol edilemiyordu ve müziğin kendisi bir bütün halinde hiç görülemezdi. Keman sonatları ile piyano trioları bile farklı partiler halinde basılıyordu. Günümüz piyanistleri, her zaman için eksiksiz partisyonlarla rahatlığa kavuşmuşlardır. Artık bir yaylı çalgılar partis, piyano partisinin hemen altında görülebilir, ancak bu uygulama daha an-cak 19. yüzyılın ortalarından itibaren başlamıştır. Beethoven'ın "Kreutzer" keman sonatını, ya da "Archdike" triosunu her kim çaldıysa, yaylı çalgıların neler yaptığını ya da yapacaklarını hiç görememiştir, bunu ancak kulağıyla sezebilmiştir.

19. yüzyılın ortalarında, Heckel'in Mannheim firması klasik oda müziğinin küçük partisyonlarını basmaya başladı. (O günlerde bugün olduklarından daha küçüklerdi.) Ancak Payne'in 1886 yılında çıkarmaya başladığı ucuz, küçük partisyonlar çok daha popüler ve daha kapsamlı ve geniş bir müzik alanına yer veriyordu. 1882 yılında Payne, 212 başlıktan oluşan baskısını, ondan sonra bunları firmasında genişletecek olan Leipzig'ten Ernst Eu-

lenburg'a sattı. Burada bahsedilen ve 1750 yılından sonra yazılan tüm eserler sözü edilen küçük partisyonlar halinde, ya Eulenburg'un yayımlarında ya da son elli yılda pazara girmiş olan, "Philharmonia ve Boosey & Hawkes" gibi rakip firmaların yayımlarında ucuz bir ücretle alınabilir. Bu tür partisyonlar müzikten alınan zevki bir hayli arttırabilmektedir. Oda müziğinin orkestra müziğinden daha kolay izlendiğini hatırlamakta fayda vardır.

Renk ve Örgü

17. ve 18. partisyon alıntıları, Haydn'ın 1800'lerde bestelediği son Op. 77 2 numaralı Fa majör dörtlüsünden alınmıştır. (17. altındaki) Ağır tema, önce keman ve viyoloncelin girişiyle başlar. Burada karşımıza çıkan uyumlu ve güzel etki, partilerin ses rengi ve aralıklarının birbirlerine mümkün olduğunca yakın olmasından kaynaklanır. Haydn, iki partili müziği beklenilenden daha uzun tutar ve bu yüzden de 14. ölçüdeki dört partiye geçiş, mucizevi bir etki yaratır. Sonlara doğru, nüans değişikliklerine rastlanır. Yürüyüş bir tür rondo'yu andırır, ancak asıl temanın her geri gelişi bir tür varvasyon izlenimi verir. Tema, her zaman aynı orta ses bölgesine yerleştirilir; eğer böyle yapılmazsa, tema, kemanın ince sesiyle güzelliğini kaybeder. Birinci keman konturpuanı örerken, ilk tekrar ikinci kemana verilmiştir (18 numaralı alıntı.) Viyolonsel ile çalındığından dolayı, bundan sonraki tekrar daha farklı bir renktedir (19 numaralı alıntı.)

Finalde, birinci keman tekrar temayı ele geçirir, ancak dört partinin oluşturduğu armoni burada daha zengindir.

Bu dörtlü, bir de senkoplarla dolu coşkulu bir "scherzo"ya sahiptir. (Presto olduğunu belirtmesine rağmen, Haydn bu bölümü "menüet" diye adlandırmıştır.) Beethoven'inkileri andıran bu enerjik ve espirili dörtlü, bu özelliklerinden dolayı 11. alıntıda gösterdiğimiz Haydn'ın menüet'inden oldukça farklıdır.

KAYNAK:

Fiske, Roger. **Chamber Music**. BBC Radio & Publications.

Violin I 2 4 5

mezza voce

Violin II

Viola

Violoncello

mezza voce

6 8 1 2

42 dolce

mf

44

46

48

19

76

p

mf

78

Beethoven'ın Yaylı Çalgı Dörtlüleri

• Çeviren: Deniz ERTAN

Beethoven'ın onyediyi yaylı çalgılar dörtlüsü vardır ve diğer eserleri gibi bunlar da erken, orta ve olgunluk dönemlerine göre ayrılır. Beethoven, Mozart gibi bir "hârika çocuk" olmamıştı ve müziğinin şekillenmesini sağlayan en önemli derslerini ancak 23 yaşında Viyana'ya yerleştiğinde (Haydn'dan) almıştı. İlk önemli çalışmaları olan Op. 1 piyano triolarını yayınladığında ise 25 yaşındaydı. Haydn'la olan çalışmaları, büyük bir olasılıkla huzursuz bir ortam içinde geçiyordu. Doğuştan asi ruhlu olan Beethoven'ın, daha sonraları Haydn'ın hiç lehine birşey söylediği duyulmamıştır. Öğretmenini hiç bir zaman taklit etmemesine karşın, temalarını nasıl geliştireceğini, modası geçmiş bir menüet yazmak yerine modern bir scherzoyu nasıl yazacağını, katlamalarla ezgileri nasıl renklendirebileceğini, ve sıradışı tonları bir bölümden diğerine ve bölümlerin içinde sırasıyla nasıl kullanılacağını hep Haydn'dan öğrenmiştir. Ancak kendisi her zaman Mozart'ın müziğini Haydn'inkine tercih etmiştir.

1801'de basılan Op. 18'deki altı dörtlü, Beethoven'ın erken dönemine aittir. Bu dörtlüler, ruh hali açısından bir hayli farklılık gösterir. Fa majör tonundaki 1 numaralı dörtlü aralarında en etkileyici ve engin olanıdır; Beethoven da böyle düşündüğü için, bu dörtlüyü en başa koymuştur. Partisyonların kolaylıkla tamen edilemediği o günlerde bir yayının başarısı, doğal olarak ilk çalınan bölüm birinci bölüm olduğu için, insanların ilk bölüm için ne düşündüklerine bağlıydı. İlk yürüyüş Beethoven'ın diyalektik yeteneğini göstermektedir ki, bu onun tek ölçülük bir temayı ilgi uyandıran bir tartışmaya dönüştürme yeteneğidir. Ağır bölümde, çok trajik olan "Romeo ve Juliet"deki ölüm sahnesinden esinlenmiştir; bundan sonra gelen bölüm - her ne kadar Si bemol, 6. dörtlüdeki şaşırtıcı senkoplar kadar modern olmasa da - atılgan ve modern bir scherzo'dur. Beethoven menüetleri ender olarak tercih etmiştir. Kendisi genellikle, 5 numaralı dörtlüde görebileceğimiz gibi, Fransız Devrimi öncesinin zerafetini, yeniden ele alır. Amatör

dinleyiciler için verebileceğimiz en kolay örnek, kuşkusuz Do minör tonundaki 4 numaralı dörtlüsüdür. Belirgin yürüyüşler heyecanlı ve ateşlidir. Yoğun ve yavaş olan bir bölümde kontrastların eksikliği duyulur. Beethoven da bunun yerine 1. Serfonisindeki gibi etkileyici zarif bir fûgato yazmıştır. Ancak bu çalışmasını hem Andante hem de Scherzo olarak belirtmesi oldukça gariptir. O zaman üçüncü bölüm aslında bir menüet olmalıydı, ancak kıyamet koparıncasına hızlanarak sona ermesi bakımından, oldukça gariptir. Sol majör (Op. 18) 2 numaralı dörtlü ise bu altı dörtlü içinde en zarif ve ince olanıdır.

Beethoven'ın en tanınmış orta dönem dörtlüleri, 1808'de Kont Rasumovsky'ye ithaf ettiği (Op. 59) üç dörtlüsüdür; bunların ilki ve ikincisinde Kontun milliyeti onuruna Rus halk ezgileri kullanılmıştır. 1. Dörtlü yine Fa Majör tonundadır ve yine en geniş ve engin olanıdır. Gözü yükseklerde ve keşifçi olmasına karşın, bu eser Beethoven'ın en az diğer dörtlüleri kadar başarılıdır. İlk bölüm buyrukçu bir serbestlik içinde gelişirken, sonat formunda ve muzip espri ile Werther melankolisi arasında gidip gelen, görülmemiş bir scherzo ortaya çıkarır. Son derece lirik olan ağır bölüm viyolonsel üzerinde yoğunlaşır ve Haydn'ın Op. 77, 2 numaralı dörtlüsünde olduğu gibi Beethoven, iki partili ile dört partili bölümler arasındaki kontrastı kullanarak en güzel ezgilerden birini yaratır. Bu bölüm, ciddi bir ruh halinin egemen olduğu Rus ezgisine dayanan bir finali getirir. Mi minör "Rasumovsky" dörtlüsü, bu üç dörtlü içinde hatırlanması en zor olan (ama karşılığını da fazlasıyla veren bir) eserdir. Do majör dörtlüsü ise en dışadönük olanıdır ve final fûg dayanılmaz bir enerji ile yüklüdür. Beethoven'ın diğer orta dönem dörtlüleri birbirlerinden ayrı olarak yayınlanmıştır ve büyük bir olasılıkla bunlar, ilk kez herkes tarafından saygı görmüş dörtlülerdir. Opus 74 "Arp" dörtlüsü, oldukça sakin ve olaysız iken, Fa minör (1810) Op.95 dörtlüsü ustaca ve mükemmeldir. Mendelssohn'a göre bu dörtlü, Beethoven'ın tüm eserleri içinde Beethoven'a

olduğu en çok belli olan ve onun stilini en iyi temsil eden dördlüdür. Beethoven bu eserlerinde, ilk defa kısa ve özlü olmayı amaçlar ve yirmi dakika içinde bize yığınla şey iletir.

Beethoven'ın Son Dönem dördlülere hasta, tamamen sağır olduğu ve kendisine hiç bir yararı olmayan yeğeni Karl için sürekli endişe duyduğu, 1824 ile 1826 yılları arasında yazılmıştır. Bunlar, duygu ve düşüncelerin en yoğun olduğu ve çalınması en zor olan eserlerdir. Beethoven'la aynı dönemde yaşamış olan besteciler bu eserleri anlayamamıştır. Ondan önce hiçbir besteci, toplumun müziği anlama gücünü böylesine bir kenara itmemiştir. Bu eserler aşağıda, bestelenme sırasına göre ele alınacaktır. Mi bemol majör (Op. 127; dört bölümlü) ile La Minör (Op. 132; beş bölümlü) dördlülere ağır bölümler içerir. Mi bemol majör dördlüsü, dinleyiciyi içten duygularla saran yürüyüşlerle dolu geniş bir varasyonlar demetidir. La minör dördlünün ağır bölümü için Beethoven, "Hastalığımın Şifa Bulması İçin Tanrı'ya Kutsal Şükran Şarkısı" demiştir; uzunluğu, olağandışı ağırlığı ve ona özgü yoğunluğu, bu eserin dinlenmesini hazırlıksız bir dinleyici için zorlaştırır. Bazı yürüyüşler sıcak ve romantik olsa da, bu dördlü zorluğu yüzünden ele alınacak son dördlülerdendir. O günlerde, bu eserin ilk teması Beethoven'ın en büyük tutkusu olmuştur. Bu temayı neredeyse hiç değiştirilmemiş şekliyle, Op. 133 "Grosse Füg"ün iki düşüncesinden biri olarak kullanırken, asıl haliyle de Op. 130 Si Bemol majör dördlünün finalinde kullanmıştır. Ancak bu final o kadar zordu ki, yayıncılar Beethoven'ı, buna daha basit ve mutlu bir finalle değiştirmesi için ikna etmişti; böylece bu temayı sadece Büyük Füg korumuştur. si bemol majör dördlüsü her tür renkteki ruh hallerini yansıtan, altı bölümden oluşan bir destandır, ancak yedi bölümden oluşan Op. 131 Do minör dördlüsü biçim açısından daha mükemmel ve özgündür. Sonat biçimine sadece son bölümde rastlanır; birincisi ise dinleyicide ağır ve sakin bir hayranlık uyandırır. Ancak, dışarıdan farklı görünen bu bölümler birbirlerine temasal olarak büyük bir ustalıklı bağlıdır. Bu eser, onun son dördlülere içinde en az geleneksel olanıdır; dinleyici bu eserin yüceliğini hemen hisseder (bu yüzden başlangıçta bu dördlünün çalınması çok uygundur.) Bu dört dördlünün hepsi de kırk ile kırkbeş dakika arasında bir sürede çalınır, bu yüzden Haydn veya Mozart'ın herhangi bir dördlüsünden çok daha uzun sürer.

Beethoven, bu bestecileri izleyerek diğer dördlülerin yarısı kadar süren Op. 135 Fa majör dördlüsünü yirmibeş dakikadan az sürede çalı-

nacak şekilde bestelenmiştir. Bu dördlü yüzeyde neşeli, hatta gelenekselcidir, ancak eser daha yakından incelendiğinde, en az diğerleri kadar anlaşılması güç ve büyüleyici olduğu görülür. Beethoven dördlülerini hep başladığı tonda bitirir. Daha erken döneme ait dördlülerinden en geniş ve ferah olanları Fa majör tonundadır, ve bunlar en kısa ve özlü dördlüler olarak kalacaktır. Her nasılsa, bu içten ve derin bir tondur ve halka sunulan orkestra müziği için pek uygun sayılmazken, evdeki dostça sohbetler için ideal olmuştur.

Op. 135 Fa Majör Dördlüsü (1826)

Kısalığı sayesinde Fa majör dördlüsü, üzerinde tartışmak için Beethoven'ın son dönem dördlülere arasında en uygun ve kolay olanıdır. Beethoven büyük bir olasılıkla, daha önce büyük emeklerle yazmış olduğu dördlülerden sonra bu dördlüyü, bir rahatlama ürünü olarak görmüştür. Açıkça görülebileceği gibi, bu dördlü aralarında en çok konuşma diline sahip olanıdır. Dört bölümün ilki, çalgıcıların gülümsemeleri ve birbirleriyle iyi anlaşabilmeleri için, birinci keman ile viyolanın basit, kısa sözleriyle başlar. (Dördüncü ölçünün sonunda) belirsiz bir tartışmanın parçaları oturtulur ve dört çalgı müziğe iyice yerleşir; Beethoven tekrarda herşeyi kesinleştirir. Hafif alaycı bir bilgelikle, birlikteliğe oktavlı temayla onuncu ölçüde ulaşılır.

20 numaralı alıntı, bu bölümün girişini göstermektedir. Biraz önce sözünü ettiğimiz onuncu ölçüdeki oktavlı temanın, beklenenden daha fazla düşünce doğurduğunu gördüğümüz yirmibir numaralı alıntıda ise bu bölümün gelişimini görmekteyiz. Bu yeni düşüncelerin doğuşu, viyolanın bir ve ikinci ölçülerdeki cümlecisi ve de (alıntıda görülmeyen) ikinci düşünceden ani arpejli çıkış ve yükselmelerle ilgilidir. 22. alıntı, 20. alıntının 4-14 arasındaki ölçüleriyle uyumlu olduğu tekrar kısmını göstermektedir. Parçalar halindeki cümlecikler, oktavlı, akıp giden temalara dönüşür; daha sonra Beethoven, 109. ölçüde 10. ölçüdeki oktavlı temayı bir dizi arpejle değiştirerek, bunu viyolanın birinci ölçüsündeki cümlecisi ile geliştirir. Tüm bunlar, bölümün olduğundan daha kurnaz ve akılcı duyulmasını sağlar; ve aslında bundan önce hiç görülmemiş, alaycı bir mizah içerir.

Allegretto
Violin I 2

Violin II

Viola

Violoncello

pp *sf* *p* *pizz.*

10 *poco cresc.* *p* *cresc.* *f* *p*

12 *poco cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

14 *poco cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

16 *poco cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

arco

(Beethoven'ın bu başlığı kullanmasına karşın) ikinci bölüm bir scherzo ve triodur, ve bu bölümden iyi bir alıntı yapabilmemiz için geçişler fazla hızlıdır. Bu bölüm kasten garip yazılmıştır ve çalınması da oldukça güçtür. Arkadaşı Leutgeb için korno partileri yazan Mozart, bazen şakayla "imkansız" geçişler yazardı. Belki Beethoven da, bu scherzoda Schuppanzigh Dörtlüsüne cızırtılı çalmamaları için meydan okuyordu. Buradaki bazı garip efektler, ya kemanların, ya da viyola ve viyolonsel, ya da iki grubun da aynı anda çaldıkları oktav katlamalardan kaynaklanmaktadır. Birinci keman yukarıda çalınca dans ederken ikinci keman, viyola ve viyolonsel aynı ölçüyü üçlü oktavlarla sürekli tekrarlayıp durdukları, elli ölçülük ünlü bir geçiş vardır. Haydn bunu görseydi, herhalde şaşırıp kalırdı.

Ağır bölümü gösteren 23. alıntı son derece ciddi bir hava taşır. Belirtilmesine karşın, aslında bu bölüm bir tema ve üzerine dört varasyondan oluşur, ancak bu çok açık ve belirgin değildir. Yeni tonu sunan iki giriş ölçüsünden sonra, on ölçülük bir tema kalın tellerin kasvetli girişiyle başlar ve bir ölçünün üç kez çalınmasıyla (1. keman - viyolonsel - 1. keman tarafından) son bulur. Birinci varasyon, fazla göze çarpmayan bir şekilde on üçüncü ölçüde başlar ve burada kalın seslere rastlanmaz; müzik bu-

rada adeta havalanarak uçar. "Piu Lento" olarak gösterilen ikinci varasyon, minör tondaki temadan uzaklaşır. Üçüncü varasyonda ("Tempo" 1, burada gösterilmemiştir) aynı tema hiç değiştirilmeden olduğu gibi viyolonsel tarafından çalınır. Dördüncü varasyonda (43. ölçü) viyolonsel asıl partisinin bir kısmı korunurken armonik, düzen çok ince parçalara bölünür.

24. Alıntıdaki Final bölümüne. "Zor çözümüş" başlığı verilmiştir ve Beethoven bu bölümde çalgıların sohbet etmesini o kadar çok istemiştir ki, özlü sözler de yazmıştır. Bu dörtlüyü çalan ilk müzisyenler, bu basit soru ve yanıt anlamış ve bundan hoşlanmış olmalıdır. Beethoven bu sözleri yazarken dinleyicilerden çok onları düşünmüştür. Ağır girişte oktav çalan viyola ve viyolonsel, sahte bir ciddiyet ve Mahler'i anımsatan bol nüansla soruyu sorarlar. "Allegro" bölümünde kemanlar oktavlar ve esprili bir dille bu soruya yanıt verir; bu arada viyola ve viyolonsel partileri de oktavdır. 17. ve 18. ölçülerde gelen tatlı ve sakin cümle müziği keser. 25. ölçüde ise müzik (Do diyez minör dörtlüsündeki Fügde olduğu gibi) kanona dönüşür, daha sonra da (53. ölçüde) ikinci düşüncenin eşliği haline gelen, viyolonsel büyüleyici bir ezgiyi başlattığı basit bir arpejle çözülür. Beethoven'ın buna ne kadar hafif bir eşlik yazmış olduğuna dikkat ediniz. Sonat formundaki bölüm, tekrardan

hemen önce "Önemli" soruya geri döner. Bu tartışma ciddi boyutlara ulaştığında, birisi hemen "Olmalı!" diye haykırırcasına müziği keser; örneğin 23. ve 68. ölçülerdeki ikinci kemanla, 31. ve 72. ölçülerde birinci kemanın yaptığı gibi.

Beethoven'ın bu sorusu üzerinde uzun uzun düşünmek pek bir işe yaramayabilir, ama bu hata da olmaz. büyük bir olasılıkla bu soru, büyük Si bemol dörtlüsünün parçalarını ödünç almak isteyen Ignaz Dembscher ile ilgilidir; bu eserin ilk provasına katılmadığı için Beethoven ona bunları vermeyi reddetmişti. Dembscher de, "Olmalı mı?" diye sormuş, Beethoven da kendinden memnun bir şekilde, "Olmalı" diye yanıtlamıştır. Kahramanlarının ciddiyetsiz olabileceğini kabul etmek isteyen ağırbaşlı Almanlar, bu sorunun felsefesi olmasını tercih etmişlerdir, ancak kendileri bu dörtlüyü dinlememişlerdir.

Seslendirenler

İlk profesyonel yaylı çalgılar dörtlüsünün, Viyana'da Ignaz Schuppanzigh (1776 - 1830) tarafından, henüz onaltı yaşındayken kurulduğu sanılmaktadır. Bugün bize, o günlerde dörtlü müziğinin gençlerin müziği olduğunu anlamak güç gelebilir. Bu müzik türü, o günlerde insanların severek sarıldıkları, müceracı, yeni bir akımdı. 1792 yılında yirmi yaşında olan ve karısı piyano çalan genç Prens Karl Lichnowsky, Schuppanzigh'e ve diğer üç gence her hafta Cuma sabahları dörtlü çalmaları için para vermeye başlamıştı. Bazen Schuppanzigh ve viyoloncelcisi Anton Kraft ev sahipleriyle beraber trioları da çalardı. O yüzyılın sonlarına doğru Haydn'ın son dörtlüleriyle, Beethoven'ın ilk dönem dörtlülerini Prens'in evinde çalar, eserlerin ayrıntıları üzerinde basım öncesi bazı önerilerde bulunurlardı. (Beethoven, parasız olduğu bazı aylarda Prens'te kalırdı. Kendisi "Patetik" Sonatını ona ithaf etmiştir.) Yirmili yaşlarında olmasına karşın Beethoven, tüm dörtlü çalgıcılar ve ev sahiplerinden daha yaşlıydı. Bütün bu müzikseverler, bu coşkunkluk çağının önemli bir parçasıydı.

Profesyonel oda müziği konserleri, zeki aristokratların evlerinde konuklarına çalmaları için Schuppanzigh Dörtlüsünü kiralamalarından sonra, Viyana salonlarında doğmuştur. Schuppanzigh bu işi, Beethoven'ın son yıllarında bile yapmaya devam etmiştir. Schuppanzigh dokuzuncu senfoninin ilk seslendirilişinde orkestrayı yönetmiş ve çok zor bir fûg içeren büyük Sibemol dörtlüsünü ilk seslendirenler arasında yer almıştır. Bu müzisyen, coşku ve hayranlık dolu iyi bir müzik zevkine sahipti.

İlk kez bir yaylı çalgılar dörtlüsünün tura çıkması, Brunswick'li (Ç. n. Almanya'nın kuzeyinde bir kent) bir orkestra şefinin dört oğlu, Müller kardeşler tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu kardeşler 1830'lu yıllarda konserler vermeye

başladılar. Daha sonraları Joseph Joachim adında bir müzisyen, çalışmalarını sürdürürken dörtlü konserleri de veriyordu. Ancak bunun gibi konserlere 19. yüzyılda pek sık rastlanmazdı. Repertuarları genellikle Mendelssohn, Mozart, Haydn'ın son, Beethoven'ın erken dönem eserleri ve bazen de Spohr'un eserlerinden oluşurdu. Birçok müzisyen, Beethoven'ın son dönem dörtlülerine çalınmaz ve seyirciler için anlaşılması güç bulurdu; bu eserler amatör toplulukların kapasitelerinin kesinlikle ötesindeydi. Viktorya Döneminde yaşamış olan bir müzisyen şöyle demiştir; "Gross Fûg üzerinde tartışamayız, çünkü bu eser hiç çalınmamaktadır." Bunun yanında, başka konserler de verilmekteydi. Beethoven'ın son dönem dörtlüleri, Balakirev ve tanınmış öğrencileri tarafından Rusya'da incelenip, çalışılıyordu. Bir keresinde Borodin istemeden, ilk dörtlüsünün giriş bölümünü o kadar çok Beethoven'ın Si bemol majör dörtlüsünün final bölümüne benzetti ki, bu benzerlik anlaşıldığında yapabileceği en iyi şeyin bu eseri "Beethoven'ın bir teması üzerine" diye belirtmek olduğunu anladı. Bartok ise 3. piyano konçertosunun ağır bölümünü bestelerken, Beethoven'ın La minör dörtlüsünün yavaş bölümünü bilerek kendisine model olarak aldı. İnsanlar sonuna kadar pek tanımıyorlar. 1930'lu yıllarda, Lener Dörtlüsü ve diğerleri onun tüm dörtlülerini (17 tane) çalmaya başladılar. Bugün Beethoven'ın son dönem dörtlülerini, onun en zor eserleri olarak görmüyoruz ve bu eserler dinleyicilere, Op. 18 dörtlü grubundan daha çok zevk vermektedir. Bu dörtlüler gerçekten de diğerlerinden daha başarılıdır.

Bilindiği gibi Barok döneminde, kemancılar müziklerini kendileri süslerdi. Joachim'in (Kendisi ondokuzuncu yüzyılın en büyük keman virtüözlerinden biriydi) Beethoven'ın ağır bölümlerini süslemeler ekleyerek çalmış olması, bugün bizi rahatsız edebilir; bunun için Joachim'in vereceği açıklama, kuşkusuz kemancıların her zaman verdikleri mazeret ile aynı olacaktı. Bugün, Handel'in operalarını yapıldığı gibi, Beethoven'ın dörtlülerini süslemelerle çalma modasının gelmesinden endişe duyabiliriz.

Trio, Kentet, Sestet ve Oktetler

Yaylı çalgılardan oluşan triolar, doyurucu bir grup izlenimini verememektedir. Bunun nedenleri, yaylı çalgı dörtlülerindeki kontrast etkisi yaratma olanaklarının trioda daha az olması ve armonik zenginliğinin üç ses ile sınırlı olmasıdır. Mozart'ın Mi bemol majör (K. 563) Divermentosu ile Beethoven'ın üçlü Op. 9 yaylı çalgı trio seti, bu zorlukları göstermek açısından iyi bir örnektir. Beethoven'ın Do minör triosu özellikle çok başarılıdır. En büyük Romantik bestecilerinin hiç biri bu müziksel biçimlerle fazla ilgilenmemiştir, ancak yirminci yüzyılda Schoenberg, Webern ve Hindemith gibi bestecilerin ortaya

çıkardığı örneklerle biçime bir dönüş olmuştur.

İki keman, iki viyola ve bir viyolonselden oluşan yaylı çalgılar kenteti yazmak, biraz daha kolaydır. Aslında kentet, iyi bir müzik yaratmak için zor bir biçimmiş gibi görünür ve eğer o günlerde daha fazla kentet çalabilecek topluluk olsaydı, kuşkusuz bugün elimizde bu biçimde yazılmış daha fazla örnek olurdu. Mozart'ın son yıllarında yazmış olduğu yaylı çalgı kentetleri, öylesine üstün ve başarılıdır ki, onun Sol minör (K. 516) kentetini, Mozart'ın en büyük oda müziği eseri olarak kabul edenler vardır. Bu kadar üstün seviyede olmasa da, Dvorak (Amerikan stilinde yazdığı dönemde) ve Beethoven'ın birer, Brahms'ın ise iki çok başarılı kentetleri bulunmaktadır. 1780'li ve 90'lı yıllarda, Madrid'te yaşayan Boccherini de küçük boyutlarda bir viyolanseli dördü çalgılarına ekleyerek bir çok

kentet yazmıştır. Bu eserler daha büyük ilgi ve ün haketmektedir. Schubert'in yazmış olduğu tek kentetin de ek çalgısı viyolonseldir; kendisi bu kenteti yaşamının son yılında bestelemiş ve bu kentet en büyük eserlerinin arasına girmeyi başarmıştır.

Brahms'ın yazmış olduğu (iki keman, iki viyola ve iki viyolonselden oluşan) iki sesteti sürekli ilgi uyandıran eserler arasındadır, ancak Mendelssohn'un henüz onaltı yaşındayken yazdığı şaşırtıcı (iki yaylı çalgılar dördüsünden oluşan) okteti (sekizlisi) diğer benzer formlardan daha da ileriye gitmeyi başarmıştır.

KAYNAK:

Fiske, Roger, **Chamber Music**. BBC Radio & Publications.

21

104 106 108

p *cresc.* *cresc.* *cresc. p*

p *cresc.* *cresc. p* *cresc. p*

p *pizz.* *cresc. p* *cresc. p*

p *arco* *pizz.* *arco*

110 112 114 116

p

23

Lento assai, cantante e tranquillo

The image displays a musical score for a vocal and piano piece, likely an opera. The tempo and mood are indicated as "Lento assai, cantando e tranquillo". The score is written for four staves: two vocal staves (Soprano and Alto/Tenor) and two piano staves (Right and Left Hand). The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into measures, with measure numbers 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, and 22 marked. Dynamic markings include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *sotto voce* (under the voice), *dim.* (diminuendo), and *sfz* (sforzando). The vocal parts feature melodic lines with lyrics in Italian, while the piano accompaniment provides harmonic support with various textures, including arpeggiated figures and sustained chords.

System 1, measures 14-22. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measures 14-15 show a melodic line in the upper voice with a fermata over measure 15. Measures 16-22 continue the melodic development with various articulations and dynamics, including a piano (*p*) marking at measure 16 and a crescendo leading to a forte (*f*) marking at measure 22.

System 2, measures 24-34. This system continues the melodic and harmonic progression. Measures 24-26 feature a melodic line with a fermata. Measures 27-34 show a more active melodic line with various dynamics, including piano (*p*), forte (*f*), and a crescendo leading to a forte (*f*) marking at measure 34.

System 3, measures 36-44. The score continues with a melodic line in the upper voice. Measures 36-44 show a steady progression of notes with various articulations and dynamics, including a piano (*p*) marking at measure 36 and a crescendo leading to a forte (*f*) marking at measure 44.

System 4, measures 46-52. This system concludes the musical passage. Measures 46-52 show a melodic line with a fermata over measure 51. Measures 46-52 feature a melodic line with a fermata over measure 51. Measures 46-52 show a steady progression of notes with various articulations and dynamics, including a piano (*p*) marking at measure 46 and a crescendo leading to a forte (*f*) marking at measure 52.

54 56 58 60 62

p *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

64 66 68 70

p *cresc.* *cresc.* *p* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

72 74 76 78 80

f *più f* *f* *più f* *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

TANGO, GERÇEKLERİN MASALI

• Müfit Semih BAYLAN

Tango. 1910'larda, Arjantin'in başkenti Buenos Aires'in liman genelevlerinden bandoneon yakınmaları yaralı hayvan çıgıkları gibi yükselir. Arjantin halkı acısını, öfkesini, umudunu, feryatlarını, tutkularını, kavgalarını, dile getirdiği aşklarını tango dizelerine döker. Carlos Gardel diye bilinen kara saçları briyatınlı, ince bıyıklı Anjantinli ortalığı kasıp kavurur... İşte Tango, yeşerdiği düzenin kültürel birikimini taşıyan bir düşlem, bir kanatlanıp uçuşma gösterisi...

Geçtiğimiz günlerde Yapı Kredi Bankası 50. Kuruluş yıldönümü kutladı. Böylesi değişik kültürden, böylesi bir gösteriyi bize izleme olanağı vermesi, onca insanın kapıları kırarcasına gösteriye ilgi göstermesi, azımsanmayacak bir olaydır. Bu gösteri uzun süre belleklerden silinmeyecektir.

İşte belleklerden silinmeyecek bu gösteriyi önceden yayınlanacağını bildiğim için tüm hazırlıklarımı yaparak, geçenlerde TRT 3'de izledim.

Tango Pasion, ülkemizde kültür-sanat adına yapılan tüm yanlışlıkların, sorunların ve soruların yoğun olduğu bir dönemde beni gerçeklerin masalına götürdü.

Show TV'nin "dizi haber" lerinde Ufuk Güldemir, çağdaş, aydın gazeteci olarak Tango Pasion'un gösterisi ile ilgili bir yorum yaptı. "Nihayet Normalleşiyoruz" başlağı altında sunduğu bu yorumunda bakın neler söyledi. Aynen veriyorum : "Türkiye 70'li yıllarda sekteye uğratılan müzik rönesansını gecikmeli olarak 1990'lı yılların başında yakaladı. 70'lerden 90'lara değişen müziğin kendisi gibi görünse de aslında değişen müziği yapan kafalardı. Tek kanallı siyah-beyaz TV, tek lider, tek ideoloji. TRT'de yayımlanan halkın değil devletin müziği oldu. Halk, günlük dildeki konuşmalarını, argosunu, yaşam biçimini, aşklarını bu müzikte bulamıyordu. 70'li yılların başlarındaki değişim rüzgarları devlet tarafından tirpanlandı. Şıkıdım şarkısı müziğin değil, aslında Türkiye'deki ideolojik değişimin en çarpıcı örneği. Bize edilgenliği değil etkenliği aşıyor. Türk müziğinin ritimleri, formları da değişime uğrayarak halkın müziğinde yer bulabiliyor. Halk da bunu zevkle dinliyor... Dahası, müzik ülkenin sınırlarını aşıyor ve evrenselleşiyor. Devlet yıllarca Türk müziğinin yozlaşmasını önleyerek bilmeden onu öldürdü. Oysa bugün özgür kalan Türk müziği evrenselleşti. Sadece Türkiye'de değil, başka coğrafyalarda da üne kavuştu. Sadece genç popçular değil, alaturkanın ağır topları, Muazzez Abacı, Emel Sayın, Muazzez Ersoy'da bol ritimli müzik kervanına katıldı. Tarkan, Türkiye'de ilk kez kuşakları, aynı kültürdeki insanları birleştirdi. Artık müzik endüstrimiz var. Müzisyenler daha çok para kazanıyor. Özgürlük kalkınmayı artırıyor."

Baskıdan kurtulmanın doğurduğu reaksiyon müziği için "tamam normaldi budur" gibi bir yargıya varmak doğru mudur? Bu müziğin ne yazık ki bugünkü genel kültür düzeyimizi yansıttığı bir gerçek.

Şu doğaldır ki, 12 Eylül döneminin baskısı ve TRT'nin anlamsız ne idüğü belirsiz ölçüler içindeki denetim mekanizması önce "Polis Radyosu"nu ve ardından da "Unkapanı" denilen müzik piyasasını doğurdu. Bugün ağızlarında dolaşan "Bandıra Bandıra ye beni", "Hepsi senin mi?", "Kıl oldum abi" vb. gibi şarkılar dikkat ederseniz şuradan buradan derlenmiş melodi kırıntılarının syntheiser gücüyle renkli duruma getirilip, makamsal geçişlerle süslenip, halka arz-talep dengesi içinde sunulmasıdır. Bu dönem bir geçiş dönemidir bence. Bir çırpıda yazılmış metinlerle bunu bir sonuç, kalıcı bir sentez olarak düşünmek veya göstermek son derece tehlikelidir.

Şimdilik Türk popu olarak adlandırılan bu tür şarkılar pervasızlığın, temponun ve ritmin getirdiği alkışın sonucunda, doğmuş olan bir tür eğlendirici müziktir. Doğal olarak eğlence müziğinin kahramanları da geniş kitlelere seslenebilme karizması içinde olan insanlardır.

Bu müziğin bugünkü kültür düzeyimizi gösterdiği bir gerçek. Ama yarınlara kalacağı, hatta evrensel olduğu nasıl söylenebilir?

Dünyanın hangi ileri ülkesinde bu müzikleri dinletebilirsiniz? Tarkan'ın şarkısıyla birleştirici bir efsane isim olduğunu, toplumsal bir kahraman olabileceğini vurgulayan Ufuk Güldemir, biraz fazlaca sorumluluk yüklenmiyor mu?

Müziğimizin birikiminde, Karacaoğlan'da olacak, Dede Efendi'de, Sezen Aksu'da, Saygun'da, Mimaroglu'da, Yalçın Tura'da, Usmanbaş'da, Tarkan'da.

Birikimin getirdiği kültür sözkonusudur. Kültür eğitimi, eğitim de eğitimi kuşakları getirir.

Tango, Arjantin insanının güncel yaşamından çıkmış bir müzik türü. Oradan sanatsallaşmış, modernize edilmiş, bugün halâ insanı kendine çekiyor.

İzlerken bırakın dansları, gözünüzü şöyle bir katıp daldığınız vakit çalan orkestrada yüzyıllar öncesinden Schubert mimarisini, Rodriguez'in müziğinde duyabiliyorsunuz. İşte size kalıcılık örneği.

Tangosuna sahip çıkmış Arjantin'li. Onu bilimsel olarak okullarda okutmuş. Yetiştirdiği kuşakların hizmetine sunmuş.

Arjantin'in tango kültürü bizlere gelenek yaratmak için ne denli bilinçli olmak gerekliliğini bir kez daha düşündürmüştür umarım.

MAVİ NOTA MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

1994 YILI MÜZİK ÖDÜLLERİ

Derleyen: Sevilay BAYLAN

PROF. DR. ALİ UÇAN



1941'de doğdu. Müzik öğrenimine İvriz İlköğretmen okulunda Kemal Çulahıllar'dan keman dersleri alarak başladı. 1956'da İstanbul İlköğretmen okulu Müzik Seminerine geçti. Tahir Sevenay ve Ekrem Zeki Ün'ün

öğrencisi oldu. 1959'da Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'ne girdi. Burayı bitirdikten sonra 1962'de Almanya'ya gönderildi. Orada Köln yüksek Müzik Okulu'nda öğrenim yaptı. 1965'de yurda döndü. Aynı yıl GEE Müzik Bölümüne atandı. Hacettepe Üniversitesi master derecesini aldı. Daha sonra dok-

torasını verdi. 1982'de GEE Bölüm Başkanı Yardımcısı oldu. 1984'de Müzik Eğitimi Bölümü Yardımcı Doçentliğine getirildi.

Kemancı olarak ilk konserini 1959'da Ekrem Zeki Ün'ün eşliğinde verdi. E. Zuckmayer ile keman piyano resitalleri sundu. Oda müziği çalışmaları yaptı. Müzik Eğitimi güzel sanatlar eğitimi ve öğretmen yetiştirme konularında araştırmalar yaptı. Çeşitli rapor, program, yönerge, yönetmelik ve tüzüklerin hazırlanmasında kurul başkanı ya da üyesi olarak görevler aldı.

Çok sayıda kitap, makale, araştırma, bildiri ve rapor yayınlayan Ali Uçan'ın Edip Günay ile birlikte yazdığı keman eğitimine ilişkin kitapları vardır.

Halen Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü öğretim üyesi olarak görev yapmakta olan Ali Uçan'ın dergimizde de yazıları yayımlanmaktadır.

AHMET SAY



1935'de İstanbul'da doğdu. Dokuz yaşında piyano çalmaya başladı. Ferdi Statzer'in isteği üzerine İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda müzik öğrenimini sürdürdü. Demirhan Altuğ ile

solfej, Verda Ün ile piyano, Raşit Abed ile armoni çalıştı. 1950'de Konservatuvar'dan ayrıldı; İstanbul Erkek Lisesi'ni bitirdikten sonra Al-

manya'da basın-yayın öğrenimi yaptı (1954-1960). Bu yıllarda müzikolojiyle ilgilendi.

Türkiye'ye döndükten sonra, Bingöl'ün birdağ köyünde folklor araştırmaları yaptı, çocuk ve gençlik koroları, halk dansları toplulukları kurdu; türkü, ağıt, masal ve destanlar derledi (1960-1963). İzlenimlerini edebiyat alanında değerlendirdi, ödüller aldı: TRT ödülü, Sebahattin Ali Ödülü, Antalya Film Festivali Ödülü, Milliyet Roman yarışması. Kitapları Türkiye'de, bir kitabı da Almanya'da yayınlandı.

1974'den sonra yeniden müziğe eğildi: Oğlu Fazıl Say'ın piyano ve bestecilik çalışmalarının gözetimine katıldı; dört ciltlik Müzik Ansiklopedisinin yayın yönetmenliğini yaptı; müzik kitapları hazırladı ve yayınladı.

ŞENAY BAŞKAN



sürdürmektedir. Amacı çok iyi bir müzik eğitimcisi olmak, müzik alanında başarılı çalışmalar yapmaktır.

4 Ocak 1975 Trabzon doğumlu. İlk ve orta okulu Artvin'de, lise tahsilini Trabzon'da tamamladı. Daha sonra 1990-1991 öğretim yılında K. T.Ü. F.EF'si Müzik Eğitimi Bölümüne girdi ve halen bu bölümünde eğitimini

NEŞ'E TARTANOĞLU



1957'de Amasya'da doğdu.

Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nden mezun oldu.

1978-86 arasında Makina ve Kimya Endüstrisi Kurumu Mali İşler Dairesi'nde çalıştı. 1986'da TRT An-

kara Radyosu Çok Sesli Müzikler biriminde yapımcılığa başladı.

Klasik Batı müziğinin çeşitli alanlarında ustalığını yorumlarıyla kanıtlamış Türk sanatçıların tanıtıldığı "Yorumcularımız" adlı izlencesini 6 yıldır aralıksız sürdürüyor.

1990-94 arasında, ilk iki yıl "Genç Solistler", son iki yılda "Gençlere" adıyla yaptığı izlencede de, klasik batı müziğinin genç yeteneklerine yer vermişti.

1995 yılı başından bu yana Gül Hacıoğlu Özalp ile birlikte hazırladıkları ve canlı olarak yayınlanan "Şimdi Klasik Müzik" adlı yapımları dolayısıyla "Gençlere"ye bir süre ara verdi.

Mülkiyeliler Birliği, Polifonik Korolar Derneği ve Çağdaş Gazeteciler Derneği üyesi.

Evli ve iki çocuk annesi.

EFE AKBULUT



1962 yılında Sarız'da doğdu, ilk ve ortaokulu burada, Ankara'da okudu.

1981-1982 yılında Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümüne girdi. Bir öğretim dönemi burada okuduktan sonra Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Müzik Eğitimi Bölümüne yatay geçiş

yaparak Prof. Saadettin Ünal'ın keman öğrencisi oldu. 1985 yılında mezun olarak öğretmenlik görevine atandı.

1989-90 yılında Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Bölümü Anabilim/Anasanat dalının açmış olduğu Yüksek Lisans sınavını kazanarak Prof. Dr. Ali Uçan'ın keman öğrencisi oldu.

1992-93 öğretim yılında Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümünün açmış olduğu öğretim görevlisi sınavını kazandı ve bölüm başkanlığına getirildi.

1993-94 öğretim yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün açmış olduğu Eğitim Programı ve Öğretim alanında doktora sınavını kazandı.

Halen Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Öğretim Görevlisi, Bölüm Başkanı ve doktora öğrencisidir.

TÜLAY İLTER SUNAR

TRT'deki görevine 1969 yılında Diyarbakır Radyosunda



başlayan Tülay İlter Sunar 26 yılda yüzlerce programa imzasını attı. Bugün 17 yaşında olan "Müzik Bahçesinde" programı ile gençlere seslenen yapımcı 15 yaşındaki "Gece Müzik" ile de her zaman genç kamlara haftada dört gün bir saat romantik saatler

yaşıyor.

DİDEM HIZER



1976 Trabzon doğumlu. Küçüklüğünden beri elinden mikrofona el uzatması cıısss.. olunca parfüm kutularından sahte mikrofonlar yaparak haber bültenleri sunan, şarkılar

söyleyen bu minik kıvrıkcık kız en çok da repertuarını kaydetmekten hoşlanırdı. Ancak ne zaman evlerine aile büyükleri gelse anne ve babasının bu kayıtları onlara dinletmesi küçük kızı şeker pancarına dönüştürecek kadar kızartırdı.

Nilüfer, Sezen Aksu, Samantha Fox gibi sanatçıların taklitlerini yapması ile ünlünen minik kız çoğu zaman

da ev ahalisinin başını davula çevirirdi. Bunun yanında eve gelen konuklara hadi bakalım kızım, söyle de teyzeler duysun, denilmesi kendini kanıtlaması için vazgeçilmez bir fırsattı. En nihayet küçük kıvrıkcık kız üniversite sıralarına girdi ve o dönemde Affan Lisesi Tiyatro kolunda oynadığı "Ah Şu Gençler" isimli oyun ile ekipman olarak 61FM'e davet edildi. Konuk olarak çıktığı bir programın ardından bir kaç gün sonra dayanamayıp en çoksevdigi mikrofona ve spikerliğe el uzatmak amacı ile 61FM'e başvurdu. O günden bu güne kadar 2 yıl boyunca 61FM'de çalışıyor. Bu 2 yılın son 1 yılı aşkın süresince de daha sonra açılan TV61'de haber bültenleriyle çocuk programlarında bir kuklayı seslendirerek gençlik programlarında, açık oturumlarda vb. programlarda sunuculuk yaptı. Tüm bunlar olurken 1 yıl KTÜ Kimya Bölümünde okumuş laboratuvarlardaki Amonyak kokusuna dayanamayacağını anlayınca da kapağı KTÜ İç Mimarlık Bölümüne atmış. Ve şimdi sevdiği bir bölümde olmanın sevdiği insanlarla olmanın tadını çıkartıyor.

ARZU KARA



23 yaşında ve Trabzon doğumlu. İlk, orta, lise ve üniversite tahsilini yine Trabzonda tamamladı.

KTÜ ve FEF. Müzik Eğitimi Bölümü mezunu. Mesleğini çok seviyor. İyi bir öğretmen olmak istiyor ve olacağına da inanıyor. Bunun yanında 2 yıldır Radyo ve Televizyonda çalıştı ve halen Radyo Aktifte yapımcı ve spiker olarak çalışıyor. (Dergi elinize ulaştığı günlerde Kahramanmaraş Gazi Ortaokulu'nda müzik öğretmeni olarak çalışma başlamış olacak.)

Spikerlik hobilerinin başında geliyor. Diğer hobileri ise spor, müzik, resim, halkoyunları, yüzme ve tenis... Ayrıca Arkeolojiyi, gezmeyi, tiyatroyu ve operayı çok seviyor. Hatta ilerde operada şancı olarak görev almak en büyük hayallerinden biri.

KURTULUŞ ÇELEBİ



1974 yılında Erzurum'da doğdum. İlkokulu Bursa'da tamamladıktan sonra, ortaokul ve lise tahsilini doğum yeri olan Erzurum'da tamamladı.

Çocukluğundan beri ideali pilot olmaktı. Ama ailevi nedenlerden dolayı bu idealine kavuşamadı. Lise yıllarından beri

başlayan elektronik merakı onu bu eğitimin içine soktu. Lise de dahil olmak üzere toplam 7 yıl elektronik tahsili aldı. Üniversite yıllarında kendi yaptığı küçük vericiler ile çevresine FM bandından yayınlar yapmaya başladı. O zamanlar özel radyolar yoktu. Daha sonra özel radyoların açılması ve yayılması ile boş vakitlerini değerlendirmek ve cep harçlığı kazanmak amacı ile Türkiye'nin çeşitli yerleride özel radyolarda görev aldı. Bir taraftan Üniversite tahsilini tamamlamaya devam ederken diğer yandan Trabzon'da yayın hayatına devam etti. 93-94 sezonunda Üniversite eğitimi de sona erdiğinde kendini tamamen bu işin içinde buldu. Halen daha Trabzon Radyo Aktif'te. Hem yönetimde hemde yayında aldığı görevlerle, işine devam ediyor. Kitap okumayı hiç sevmiyor, feci bir Ansiklopedi okuma tutkusu var, hayvanları ve insanların insan olanlarını çok seviyor. Bu işi daha ne kadar yapacağı konusuna gelince, onu hayatta tutmaya devam edene kadar bu işi yapacak.

KATALİN VE İSTVAN NEMETH

• A. AYDIN ILIK

Türkiye'ye 1985 yılında davet edilerek gelen 30'a yakın Macar sanatçıdan halen görev yapmakta olan beş-altı sanatçıdan ikisiydi viyolonsel sanatçısı Katalin Nemeth Nyarı ve eşi keman sanatçısı Istvan Nemeth. Ancak 20.Mart.1995 pazartesi günü Eskişehir'de geçirdikleri bir trafik kazası sonucu aramızdan ayrıldılar. Yozgat plakalı Fatih Marka, fenni muayenesi yapılmamış bir kamyon ve uykusuz sürücüsü 41 yaşındaki Asım Öztürk sabah 8.30'da konservatuardaki öğrencilerine ulaşmak isteyen bu çok değerli iki misafir sanatçımıza engel oldu. Onları en verimli oldukları bir dönemde sanat ve müzik dünyasından kopardı. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarını, Eskişehir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesini; Nostalji Oda Müziği Topluluğunu, en önemlisi halen İstanbul Boğaziçi Üniversitesi'nde yüksek öğrenimlerini sürdürmekte olan biricik yavruları Boglarka ve Adam'ı annesiz ve babasız bıraktı. Istvan ve Katalin Türkiye'de çok çalıştılar. Dolu ve yoğun bir on yıl geçirdiler. Ankara, Eskişehir, Antalya, Konya, Kastamonu, Çanakkale, Isparta, Denizli, Karadeniz Ereğlisi'nde çok başarılı konserler verdiler. Onlar 1985'de Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarında göreve başladılar. Daha sonra Bilkent Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesinde görev yaptılar. Bu arada Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrasında (1988-89)'da çalıştılar. Hatta Istvan Konsertmaister olarak çalıştı. Son altı yıldır Eskişehir'de görev yapmaktaydılar.

Bilindiği üzere ülkemizde kara taşımacılığı tek seçenek gibi. Bütün yükün neredeyse kara ulaşımında sağlandığı günümüzde, her gün onlarca insan trafik canavarının kurbanı oluyor. Türkiye çok zor ve çok az ürettiği değerli insanlarını, maalesef verimlerinden yararlanamadan ehliyetsiz ve kural tanımayan cahil-cesur şöförler ordusunun bakımsız araçlarıyla karşı karşıya getiriyor. Sonuç zamansız ölüm. Bugüne kadar kaybettiğimiz pek çok sanatçıya duyduğumuz üzüntü ve acıyı Katalin ve Istvan'a da duymaktayız. Onları anıları ve hizmetleri ile yaşatacağız. Özellikle mezun ettikleri keman ve viyolonsel öğrencileri bugün Türkiye'nin çeşitli öğretmenlerinden aldıkları enerji ve dinamizm ile onların bıraktıkları yerden devraldıkları bu görevi, gelecek kuşaklara daha büyük başarılarla aktarabilmeleridirler.

Katalin 54, Istvan 57 yaşında aramızdan ayrıldı. Pekçok hizmetlerine ek olarak çocuklar ve gençler için "Oda Müziği Albümü" adı altında bir albümde sevilen klasik eserleri : Keman (flüt, obua) ikinci keman, viyola, viyolonsel (bazı eserler piyanolu dörtlü biçiminde)e özenle düzenlemişler ve hatta öğrenci konserlerinde de uyguamaya başlamışlardı. Bu eserin hayata geçirilmesi konusunda, başta son görev yaptıkları Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı olmak üzere tüm ilgilileri yardıma davet ediyor, bu çok değerli iki sanatçı önünde saygı, minnetle eğiliyor, onları rahmetle anıyorum.

MAVİ NOTA

Müzik ve Sanat Dergisi

Abone Koşulları : Yıllık 500.000.- TL.
Yurtdışı Abone : 50 DM.
Yazışma Adresi : P. K. 205 - 61004 - TRABZON
Ederi : 150.000.- TL. (KDV dahil)
Telefax : (462) 224 26 30

İstanbul Temsilcisi : Osman Razi AKSU
Tel : (212) 288 16 80
İzmir Temsilcisi : Melih GÜLER

DİZGİ: DİZTEK
Tel: (0232) 441 30 72 - Fax: 445 25 32 İZMİR

Sahibi : Sevilay BAYLAN
Genel Yayın Yönetmeni: M.Semih BAYLAN
Yazı İşleri Yönetmeni : Hülya ÖZMEN
Kapak-İç Düzenleme : M.Reşat SÜMERKAN
Kapak Fotoğrafı : Ali UÇAN-Ahmet SAY
Dizgi : Havva GÖĞÜŞ
Film-Montaj : Aydın OLCAY
Sanat Danışmanları : Ahmet ÖZER-Gündoğdu SANIMER

Abone ederinin, Müfit Semih BAYLAN adına 731986 nolu postaçeki hesabına yatırıldıktan sonra, dergi adresine bilgi verilmesi rica olunur.

Gönderilen ürünlerin daktilo ile yazılması rica olunur.
Ürünler yayımlansın, yayımlanmasın geri verilmez.

Basım Yeri: Karadeniz Gazetesi Ofset Tesisleri
TEL: 0(462)3253900(3 hat) Fax: 3253904 TRABZON