

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PIYANO SANAT DALI
PIYANO PROGRAMI**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**PIYANO EĞİTİMİNİN İLK BEŞ YILI İÇİN;
SEÇİLMİŞ REPERTUVAR VE METOTLAR
IŞIĞINDA UYGULANABİLECEK PEDAGOJİK
YÖNTEMLER**

FURKAN ÖZYAZICI

2502130543

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. BAHAR YÜCELEN

İSTANBUL - 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**SANATTA YETERLİK
TEZ ONAYI**

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : FURKAN ÖZYAZICI Numarası : 2502130543
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : MÜZİK ANASANAT DALI/PIYANO SANAT DALI/SANATTA YETERLİK Danışmanı : DOÇ. BAHAR YÜCELEN
Tez Savunma Tarihi : 17.04.2019 Saati : 11.00
Tez Başlığı : PİYANO EĞİTİMİNİN İLK BEŞ YILI İÇİN, SEÇİLMİŞ REPERTUVAR VE METOTLAR IŞIĞINDA UYGULANABİLECEK PEDAGOJİK YÖNTEMLER

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 57. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞU~~LA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. ESER BİLGEMAN ŞAKIR		KABUL
2- PROF. BEGÜM ÇELEBİOĞLU		KABUL
3- PROF. DR. AYŞE SENA GÜRŞEN OTACIOĞLU		KABUL
4- DOÇ. BAHAR YÜCELEN		KABUL
5- DOÇ. NİHAN ATALAY		

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. SEVİL ULUCAN VEINSTEIN		
2- DR. ZEYNEP OYA BIYIKLIOĞLU		Kabul

ÖZ

PIYANO EĞİTİMİNİN İLK BEŞ YILI İÇİN; SEÇİLMİŞ REPERTUVAR VE METOTLAR IŞIĞINDA UYGULANABİLECEK PEDAGOJİK YÖNTEMLER

FURKAN ÖZYAZICI

Bu çalışmanın amacı, piyano eğitiminin ilk beş yılı için, seçilmiş repertuvar ve metotlar ışığında uygulanabilecek pedagojik yöntemlerin değerlendirilmesidir. Müzik öğretiminde, araç olarak kullanılmaya en uygun ve yararlı alet piyanodur. Piyano eğitiminde amaç; öğrencinin müzikal gelişimini sağlamaktır. Piyano tekniği, bedensel ve zihinsel verilerin değiş tokuşu ile oluşur. Çalışma sırasındaki sayısız tekrarlar, çalınan eseri kalıplaştırır ve otomatik bir hale getirir. Böylece düşünce, duygu ve uygulayış artık bir bütündür. Uygulanan metot, öğrencinin tüm piyano edebiyatını çalabilmesine yaramalıdır. Piyano eğitimi, çağdaş genel öğretim ilkelerine paralellik taşımalıdır. Bunun yanı sıra, geliştirilen en son metotlara göre hazırlanmış olmalıdır. Bu tezin oluşturulmasında; piyano öğretmenlerinden ve çeşitli piyano repertuarı kaynaklarından yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: müzik, piyano, piyano eğitimi, repertuvar, pedagojik yöntemler

ABSTRACT

FOR THE FIRST FIVE YEARS OF PIANO TRAINING; PEDAGOGICAL METHODS APPLIED IN THE LIGHT OF SELECTED REPERTOIRE AND METHODS

FURKAN ÖZYAZICI

The aim of this study is to evaluate the pedagogical methods that can be applied in the light of selected repertoire and methods for the first five years of piano education. In music teaching, the most suitable and useful instrument for use as a tool is piano. The aim of piano education; to improve the musical development of the student. The piano technique consists of the exchange of physical and mental data. Numerous repetitions during the practice, molds and automates the work performed. Thus thought, emotion and practice are now a whole. The applied method should allow the student to play all the piano literature. Piano education should be in parallel with modern general teaching principles. Besides, it should be prepared according to the latest developed methods. In creating this thesis; piano teachers and various sources of piano repertoire were used.

Keywords: music, piano, piano education, repertory, pedagogical methods

ÖNSÖZ

Bu tezin amacı; piyano eğitimine başlayan öğrencilere, ilk beş yılda verilebilecek en yararlı ve kapsamlı eğitimin araştırılmasıdır.

Bu çalışmada, çok sayıda kaynaktan araştırma yaparak, farklı ekollerin piyano eğitiminin ilk beş yılında uyguladıkları çeşitli yöntemleri inceledim. Ayrıca tezin üçüncü bölümünde bulunan ve 6 piyano eğitimine yöneltilen mülakat bölümü; tezin amacına büyük katkı sağlayarak, farklı görüşteki eğitim modeli fikirlerinin ortak noktalarını ön plana çıkarmıştır.

Ayrıca tezimi yazarken bana yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Doç. Bahar Yücelen'e, engin tecrübelerinden istifade ettiğim değerli piyano eğitimcileri; Prof. Meral Yapalı, Prof. Eser Bilgeman Şakir, Prof. Z. Lale Feridunoğlu, Prof. Ece Sözer, Doç. Sibel Kudatgobilik ve Süreyya Baraz'a katkılarından dolayı teşekkür ederim.

FURKAN ÖZYAZICI

İstanbul, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
KISALTMALAR LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vx
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİK EĞİTİMİ

1.1. İnsan Ve Müzik	2
1.2. Müziğin Tarihsel Gelişimi.....	9
1.3. Müzik Eğitimi.....	23
1.3.1. Müziksel İşitme	27
1.3.2. Müziksel Okuma	29
1.3.3. Müziksel Yazma.....	32
1.4. Müzik Pedagojisi	33
1.4.1. Suzuki Yöntemi.....	37
1.4.2. Kodaly Yöntemi	42
1.4.3. Yöntemlerin Karşılaştırılması	44

İKİNCİ BÖLÜM

PIYANO VE PIYANO EĞİTİMİ

2.1. Müzik Ve Piyano	46
2.2. Piyanonun Tarihsel Gelişimi	48
2.3. Piyano Eğitimi	54
2.3.1. El Pozisyonu Ve Basış	69
2.3.2. Piyano Eğitime Etki Eden Dersler	72
2.3.2.1. Solfej-Armoni	72
2.3.2.2. Deşifraj-Eşlik	76
2.4. Pedagojik Açıdan Piyano Eğitimi	79
2.4.1. Öğretmen-Öğrenci İlişkisi	80
2.4.2. Piyano Eğitiminde Motivasyon	82
2.4.3. Öğrencinin Üzerine Düşen Görevler	83

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MÜLAKAT	85
SONUÇ	92
KAYNAKÇA	95

KISALTMALAR LİSTESİ

- BWV** : Bach-Werke-Verzeichnis (Bach works catalogue)
Bach'ın eserlerinin kataloğu
- Op.** : Opus, Bir bestecinin yapıtlarının bestelenme sırasını gösteren
- Çev.** : Çeviri

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1 - Farklı Halkaların Çocuklarının sergilediği danslar.....
- Şekil 2 - J. Cage'in 4'33 isimli sadece doğal seslerin kullanıldığı felsefi eseri.....
- Şekil 3 - Farklı dönemlerden müzik anlayışları.....
- Şekil 4 - Günümüz notasyon sisteminin bir kısmı.....
- Şekil 5 - Baba-oğul Mozart ailesi.....
- Şekil 6 - Ayinlerde kullanılan bir dua örneği.....
- Şekil 7 - Antik mısır dönemi çalgılar.....
- Şekil 8 - Pisagor'un Müziksel Matematiği.....
- Şekil 9 - Kiliselerde Reform sonrası kullanılan ve çoksesli bir çalgı olan Organum.....
- Şekil 10 - Bir önceki paragrafta adı geçen besteciler.....
- Şekil 11 - Piyano eşliğinde Big Band provası.....
- Şekil 12 - Her yaştan bir kilise korosu.....
- Şekil 13 - Solfej eğitiminin orff çalgıları ile yapıldığı bir örnek.....
- Şekil 14 - Prof. Suzuki, eğitim esnasında.....
- Şekil 15 - Jenny Mcmillan'ın Çalışması sırasında.....
- Şekil 16 - Prof. Zoltan Kodaly.....
- Şekil 17 - Kuyruklu bir konser piyanosu.....
- Şekil 18 - Kuyruklu piyano pedal sistemi.....
- Şekil 19 – Epinet.....
- Şekil 20 – Klavikord.....
- Şekil 21 - Cristofori'nin Geliştirdiği ilk piyanolardan bir örnek.....
- Şekil 22 - Cristofori'nin Piyano iç mekanizması.....
- Şekil 23 - Clementi'nin buluşu üzerine bir örnek duruş.....
- Şekil 24 - Pedal işaretlerinin yazımı ve kullanımı ile ilgili örnek bir notasyon.....
- Şekil 25 - Paragraftaki açıklamaya örnek şablon.....
- Şekil 26 - Bileğin yukarıda olmasını gösteren hatalı pozisyon örneği.....

GİRİŞ

Piyano, müzik eğitimcileri tarafından müziği çalma, dinleme ve okuma becerilerini kazanma, müziği anlama, müzik bilgisi oluşturma ve diğer müzik çalışmalarına temel oluşturma bakımından en evrensel ve en temel çalgı olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle piyano eğitimi müzik eğitiminin vazgeçilmez bir parçasıdır. Müzik eğitiminde bu çalgının alana ilişkin kullanım özellikleri ve amacına uygun eğitimi planlanıp programlandığında genel müzik eğitimine katkıları da oldukça büyük olacaktır.

Piyanonun kendisi bir eğitim alanı olduğu kadar aynı zamanda müzik eğitiminde de etkili bir araçtır. Piyanonun kendisinin bir eğitim alanı olması, piyanonun öğrenimine ilişkin belli düzenlemeleri gerektirir. Bu düzenlemeler de piyanoyu öğrenmedeki amaca göre değişir. Amaç, piyanoyu amatörce öğrenmeden başlayarak, müzik eğitimcisi, piyano eğitimcisi, solist ve virtüöz yetiştirmeye kadar varan geniş bir açılım göstermektedir.

Piyano eğitimi, kişinin müzik eğitimi kapsamında edinmiş olduğu disiplini, çoksesliliği yaşayarak hissedebilmesini ve uygulamaya koymasını temin eden gerekli davranışların kazanıldığı ve müziği üreterek yaşattığı bir süreç durumundadır. Bu eğitim sürecinin, öğrencinin, piyano hakkında teknik bilgi ve becerileri kazanmasını sağlarken, paralelinde kültürel yaşamını da zenginleştirmesinde etkili olduğu düşünülmektedir. Piyano eğitiminin, öğretmen ile öğrencinin, iletişim ve etkileşim içerisinde bulunarak gerçekleşen, planlı ve programlı bir şekilde gelişen bir eğitim süreci olduğu söylenebilir.

Piyano başlı başına bir çalgı olmanın dışında, müzik eğitiminin pek çok alanında ve aşamasında kullanılan ve kullanılması gereken zorunlu bir çalgıdır. Örneğin müzik eğitiminin en temel alanlarından olan armoni, kompozisyon, şan, işitme ve solfej eğitiminin sağlıklı bir biçimde yürümesi için kullanılması son derece gerekli olan bir çalgıdır. Piyano, solo bir çalgı olmasının yanında en çok tercih edilen bir eşlik çalgısıdır. Çok sesli eğitimin yapılabilmesini kolaylaştıran yapısı ile müzik eğitimi içinde piyano eğitimi süreci, çok titiz ve eksiksiz yapılması gereken önemli bir süreçtir. Piyano eğitiminin ilk beş yılı için, seçilmiş repertuar ve metotlar ışığında uygulanabilecek pedagojik yöntemlerin araştırıldığı bu çalışmanın literatüre yeni bir kaynak kazandıracağı ve ilgili alanda yapılacak diğer araştırmalara katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİK EĞİTİMİ

1.1. İNSAN VE MÜZİK

Müzik “duygu, düşünce ve imgeleri tek sesli ya da çok sesli olarak anlatma sanatıdır. Bu biçimde düzenlenmiş seslerden oluşan yapıtların çalınması ya da söylenmesidir” (Pamir, 1998: 2). “Yunancada müz’lerin sanatı anlamına gelen “musike techne” tanımından tüm dillere aynı tarzda geçen, Türkçede önce Musiki, sonra da müzik olarak kullanılan ad. 18. yüzyılda J.J. Rousseau’ya göre, sesleri kulağa hoş gelecek şekilde düzenleme sanatı ” olan ve Yunan mitolojisindeki esin veren tanrıça anlamına gelen müz’lerden kaynaklanan müzik deneyiminin çağdaş tanımlaması ise, “insan kulağının zevkle, ilgisizlik ya da arada bir hoşnutsuzlukla algıladığı hemen hemen uyumlu, notaların ahenkli sıralanışıdır” (Aktüze 376). “Müzik, belli bir amaç ve yöntemle, belli bir güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş seslerden oluşan estetik bir bütündür” (Yıldırım ve Koç, 2011: 12).

Lull’a (2000: 34) göre müzik, kültürel bir olay ya da ürün olarak tek başına var olabilen benzersiz bir sembolik anlatım biçimidir. Her toplum müziğe dair üretimde bulunmaktadır. Bu üretimin ana amacını öncelikle -diğer sanat ürünlerinde olduğu gibi- bireyin kendini ifade etmesi oluşturmaktadır. Böylelikle müzik aynı zamanda bir iletişim aracıdır. Çünkü müzik yalnızca melodilerden ibaret değildir; aynı zamanda söz de müziğin unsurlarından biridir. Sözün kullanımı ise, müziğe bir iletişim aracı olarak önem atfetmektedir.

Dunaway’e göre (2000: 52) etnolojik açıdan bakıldığında müziğin iletişimsel etkisi kişiye bulunduğu coğrafyayı, dinsel inanışları, toplumsal etkinlikleri, bireyler arası ilişkileri ve bunların toplamında ise kişiliği oluşturan değerleri simgelemesi sebebiyle güven duygusu vermektedir. Tüm bu yönleriyle müzik, toplumların her döneminde aktif bir rol oynayarak kültürel işlevler kazanmıştır.

“Müzik, yaşamın her evresinde insanı saran, insanla iç içe olan bir olgudur. Ana kucağında ya da evde, sokakta, çalışma ortamında, okulda, eğlence ve dinlenme yerinde, radyo ve televizyonda, merasim ve toplantılarda müzikle beraber oluruz. Anne karnındaki bebek, annesinin kalp atışlarının ritminden etkilendiği için, doğduktan sonra bu bildik sesi anne kucağında yeniden bulunca rahatlar, ağlamayı keser. Çocuğun müzikten etkilenmesi doğrudan

bir ilişki biçimine dönüşür, giderek çeşitlenir, zenginleşir ve yaşam boyunca sürer gider” (Say, 2012: 16).

Yukarıdaki örnek verilmiş kaynaklardan yola çıkarak müziğin, her anlamda tüm halkların sosyal yaşamlarına ve ekonomik durumlarına göre şekillenerek, tüm adet ve törelerini içinde barındıran evrensel bir unsur haline geldiği düşünülmektedir. Aynı zamanda bu durum, ileride milliyetçilik akımının da ortaya çıkması ile birlikte daha da şekillenmiştir.

Şekil 1



Farklı Halkaların Çocuklarının sergilediği danslar

Atlıoğlu'na (2004: 43) göre müzik sesinin yapısı, öncelikle yükseklik ve tını olmak üzere, başlıca niteliklerini belirleyen çeşitli öğelerden oluşan ve gerçekte karmaşık bir olguyken, bir bütün olarak algılanan ses, duyu verilerinin bir toplamıdır. Ses, tepeler ve iki eğri arasındaki çukurların temsil ettiği bir salınım hareketidir.

İnsanoğlu doğası gereği sürekli merak içinde olan ve öğrenme isteği kendisinde mevcut durumda olan bir canlıdır. Nitekim dünya kurulup insanoğlu yeryüzüne indikten sonra, çevresine hep bir meraklı gözlerle bakmış ve olup bitenleri anlamaya çalışmıştır. Müziğin ilk insanoğlunun hayatına girmesi de bu şekilde olmuştur. Doğada ağaçların rüzgârlar sayesinde çıkarmış oldukları sesler, hayvanların çıkartmış oldukları sesler insanoğlu için hep bir merak konusu olmuştur. Nitekim bu olaylar insanlar arasında bu sesleri taklit etme sonucunu ortaya çıkarmıştır. Müziğin temelleri de burada atılmıştır (Demir, 2006: 29).

İnsanların müzikle ilk tanışmaları genellikle hayvanları avlamak için çıkarttıkları seslerle ortaya çıkmıştır. Onları korkutup belirli bir gölgeye toplamak amacıyla hayvan seslerine yakın sesler çıkartma noktasına gelmiştir. Bu durum ilerde adeta gördükleri her nesneden ses çıkarma yoluna gitmişlerdir. Hayvan derilerini kütükler arasına sıkıca gererek ilkel davullar, ağaç kavuklarına delikler açarak ilkel flütler ve doğadaki sesleri taklit ederek ilkel ses sanatçıları ortaya çıkmıştır. Bu durum insanlar arası etkileşimi artırmıştır. Kendileri için önemli olan sosyal olaylarda müzik yapma yoluna gitmişlerdir. Ölüm ve doğum, neşe ve üzüntü müziğin nağmeleri arasında işlenip insanların sosyal varlıklar olma yolunda ilk attıkları adımları olarak bilinmektedir. Müzik malzemesi, insan doğmadan milyonlarca yıl önce hazırды. Çünkü doğa sonsuz bir “ses malzeme”dir (Selanik, 2010: 11).

Şekil 2

4'33"
for any instrument or combination of instruments

John Cage

I

60♩ = <—>
4/4

II

60♩ = <—>
4/4

33"

© Copyright 2014 by Henmar Press, Inc., New York, NY

J. Cage'in 4'33 isimli sadece doğal seslerin kullanıldığı felsefi eseri

Toplumun bütün katmanlarında müzikal etkileşim ve bunun da sosyal yapıyla etkileşimi vardır. Müzikal sosyal etkileşimin aldığı biçim, sosyal grubun ve sosyal durumun doğasına göre

değişikliğe uğramaktadır. İlkçağlardan günümüze müziğin temelinde üç sosyal mantık ürünü yer almıştır. Bunlardan birincisi, insanların ortak yaşamlarında meydana gelebilecek bir etkinlik olarak doğum, ölüm, evlilik olaylarında iş, oyun alanlarında müziğin sosyalleşebilmesi; ikincisi, dinsel ayine katkıda bulunarak sosyal kontrol ve manevi huzura ermede törenlerde müzik kullanımı; üçüncüsü ise, duygu, düşünce ve heyecan ifadesi için bir iletişim formu olarak müziktir. Müzik neşeli, huzurlu, acılı günlerin anlatımında bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştır.

Sesin geçici olma özelliğini göz önünde bulundurarak ve yirminci yüzyıla kadar sesin kaydedilemediği gerçeğini de düşünerek, müziğin yayılmasında en önemli faktörün sosyal etkileşim olduğu gerçeği ortaya konulmuştur. Müzikte ses zamana bağımlıdır. Çünkü ses, belirli bir süre içinde, bir zaman aralığında var olur. Sosyal etkileşim açısından müziğin kullanımı hayvan otlatma, avcılık ve ocak başında annelerin şarkı mırıldanması yoluyla ortaya çıkmıştır. Avcılık sırasında kullanılan haberleşme ıslıklarının titreşimi ve yankılanmayla oluşan ses dizeleri, belki de tesadüfen birden fazla ton üretebilen enstrümanların gelişimini sağlamıştır. Bu da müziği ilgi odağı haline getirmiştir. Pek çok topluluk, müziklerini kulaktan kulağa, babadan oğula, ustadan çırağa aktararak saklamıştır. Kimi zaman bu aktarımlar birer miras gibi görülmüş ve korunmuştur (Say, 2012: 17-18).

Selanik (2010, s. 13) ise bu durumu “sesin insanın elinde bir çığlık veya işaret olmaktan çıkıp, ‘tınlayan felsefeye’ dönüşmesi” olarak nitelendirmektedir. İnsanın sese olan hâkimiyeti, onu zamansal dizgeler düzenine sokmasına ve böylece müziği yaratmasına olanak sağlamıştır. Zaman içinde “ses” ve “ritim” unsurlarının işlevsel açıdan zenginleştirilmesiyle müziğin doğasının ana hatları belirginleşmiştir. Sözü edilen belirginliği müziğin kendi içindeki evriminin sağladığını söylemek mümkündür. “Müzikteki gelişmeler ilerledikçe, sesin fiziksel özelliklerinin derinliğine inildi. Sesin her bir özelliğine, bir anlam verildi. Bu anlamlar bir sembole dönüştü. Soyut sembol, somutun simgesi oldu. Müzik yazıları (notalama) bu simgelerin adıdır” (Kaygısız, 2009, s. 50).

Kaygısız’ın verdiği örneğe göre, müzik notasyon sistemi, birçok şekilde farklı kaligrafiden geçerek günümüze kadar değişim göstermiştir. Özellikle Ortaçağ’da nota yazımları farklı semboller ile yazılırken, günümüzde artık çok daha modern ve sistematik bir hal almıştır. Özellikle bu gelişimin, müzik eğitiminde çok daha fazla ilerlemeyi ve küçük yaşta öğrenimde katkı sağladığı düşünülmektedir.

Müziğin yaşadığı yapısal ilerlemenin ortaya çıkardığı nitelemeler, müziğe soyut ve somut bazı işlevler yüklemiştir. Lull (2000, s. 12) müziği, insanın varoluşsal özünün ve

varoluşsal tarzının evrensel boyutta kabul edilen bir sentezi ve aynı zamanda sosyokültürel boyutta anlamlandırmaya olanak sağlayan ve kendine ait biçimi olan bir pratik olarak görmektedir. Müzik, ortaya çıktığı toplumun ve zamanın ihtiyaçlarıyla da ilintilidir. Çünkü yeryüzündeki her coğrafya farklı zaman dilimleri içinde farklı tarihsel olaylara tanıklık etmiş ve toplumların yaşadığı bu farklılık müziğe de yansımıştır. Dolayısıyla müziğin işlevleri zamana göre değişiklik göstermiştir.

Şekil 3



Farklı dönemlerden müzik anlayışları

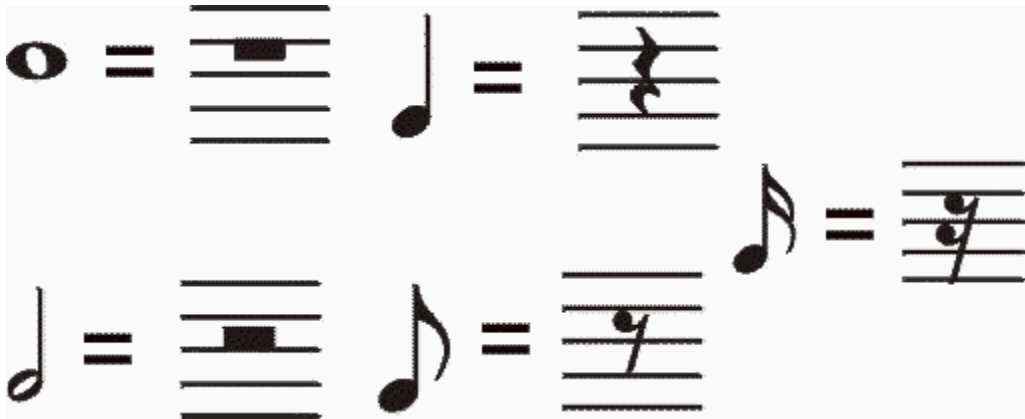
Doğadan çıkan her sesi merak eden ve taklit etmeye çalışan insan bu olgunun peşini bırakmamıştır. İlk insanlardan itibaren var olan tüm sesleri kullanma içgüdü müziğin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kendilerini sözcüklerle ifade edemeyen insanlar duygularını, güdülerini ve inançlarını anlatmak için birdenbire oluşan ses dizelerinden yararlanmışlardır. Hemen her alanda ilk insanların bütün ihtiyaçlarını karşılayacak bir iletişim aracı olan müzik, gelişimini insanlık tarihiyle paralel bir şekilde göstermektedir. İlk zamanlardan kalma kanıtlar, tüm müziksel bilgi ve becerilerin sosyal etkileşim yoluyla aktarıldığını göstermektedir. Bu bakımdan ister halk kaynaklı, ister tapınak, ister kale kaynaklı olsun yapılan tüm müzikler halk

müziğidir. Üretilen müzikler, güç kazanma, hasta efsunlama, savaşa gitme, başarı ve kazanç sağlama gibi amaçlarla insanları korumaya yöneliktir.

Kültürel ve sanatsal bir üretim olması özelliğiyle, ortaya çıktığı toplumun eylemleri ile bağıntılı olan müziğin bugünkü hâli binlerce yıllık bir serüvenin ürünüdür. Bu serüvenin ilk adımı ise, müziğin en önemli unsurlarından biri olan “ses”in insanoğlu tarafından tanınması ve kontrol altına alınmasıyla gerçekleştirilmektedir. Say (2012: 18), sesin kontrol altına alınma sürecini şöyle açıklamaktadır: “Müzik iki temel unsuru içerir: Ses malzemesi ve onun insan tarafından değerlendirilmesi. Bu iki unsur, müziği hazırlayan seçme ve yönlendirme eylemine olanak sağlamıştır. İnsanoğlu böylece sesleri kendi amacına uygun biçimde kullanmayı başarmıştır.”

Selanik (2010: 13) ise bu durumu “sesin insanın elinde bir çığlık veya işaret olmaktan çıkıp, ‘tınlayan felsefeye’ dönüşmesi” olarak nitelendirmektedir. İnsanın sese olan hâkimiyeti, onu zamansal dizgeler düzenine sokmasına ve böylece müziği yaratmasına olanak sağlamıştır. Zaman içinde “ses” ve “ritim” unsurlarının işlevsel açıdan zenginleştirilmesiyle müziğin doğasının ana hatları belirginleşmiştir. Sözü edilen belirginliği müziğin kendi içindeki evriminin sağladığını söylemek mümkündür. “Müzikteki gelişmeler ilerledikçe, sesin fiziksel özelliklerinin derinliğine inildi. Sesin her bir özelliğine, bir anlam verildi. Bu anlamlar bir sembole dönüştü. Soyut sembol, somutun simgesi oldu. Müzik yazıları (notalama) bu simgelerin adıdır” (Kaygısız: 2009: 50).

Şekil 4



Günümüz notasyon sisteminin bir kısmı

Müziğin yaşadığı bu yapısal ilerlemenin ortaya çıkardığı nitelemeler, müziğe soyut ve somut bazı işlevler yüklemiştir. Lull (2000: 11) müziği, insanın varoluşsal özünün ve varoluşsal

tarzının evrensel boyutta kabul edilen bir sentezi ve aynı zamanda sosyokültürel boyutta anlamlandırmaya olanak sağlayan ve kendine ait biçimi olan bir pratik olarak görmektedir. Müzik, ortaya çıktığı toplumun ve zamanın ihtiyaçlarıyla da ilintilidir. Çünkü yeryüzündeki her coğrafya farklı zaman dilimleri içinde farklı tarihsel olaylara tanıklık etmiş ve toplumların yaşadığı bu farklılık müziğe de yansımıştır. Dolayısıyla müziğin işlevleri zamana göre değişiklik göstermiştir.

Zamana göre değişen müzik ile ilgili olarak, tüm dönemler göz önüne alındığında, her dönemde yaşayan insanlara genel olarak hitap edebilmek amacı ile çalgı topluluklarının farklı müzik türlerini kullandığı düşünülmekte ve bununla birlikte bu çalgı topluluklarında bulunan kişilerin öncelikle müzik eğitime katkı sağlamak amacı ile kendi çocuklarına müzik dersleri verdiği bilinmektedir.

Şekil 5



Baba-oğul Mozart ailesi

Doğa ile olan mücadelesinin zaferini ilan eden insanoğlu, artık müziği daha etkin alanlarda kullanabilecektir. Nitekim insanın doğaya olan hâkimiyeti, müziğin gelişme hızını da artırmıştır. Zira insanlar "...kendi sesini kullanabilmeyi, nesnelere birbirine vurup ses yaratabilmeyi ve bir hayvan kemiğine üfleyip sesini gürleştirmeyi başardığında müzik de tarihini yazmaya başlamıştır (İlyasoğlu, 2001: 3). Hatta toplumların üretimi kısa zamanda çeşitlenerek hayvan kemiklerinin yerini pek çok çalgı aleti olarak müzik tarihinin kapsamı hızla genişlemeye başlamıştır. Dolayısıyla müziğin tarih içindeki durumu ve işlevleri farklılık göstermiştir.

Nitekim insanın, sesi düşünme sürecinden geçirerek hâkimiyet altına almasıyla şekillenmeye başlayan müzik, toplumların tarihsel süreç içindeki değişimlerine bağlı olarak farklı işlevler edinmiştir. Düşüncenin ürünü olan müzik, onu icra eden insanın içinde bulunduğu toplumla, yaşadığı coğrafyayla ve o anki çağın ussal tutumlarıyla bağıntılıdır (Selanik, 2010: 20). İşlevlerinin ve değişimlerin daha iyi anlaşılması içinse, müziğin tarihsel dönemlere bağlı olarak geçirdiği süreci incelemek gerekmektedir.

1.2. MÜZİĞİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Müzikle ilgili veriler ilkçağa kadar uzanır. “Müzikle uğraşanları; makam, dizi, derece, notalama, biçim, armoni gibi müzik unsurlarını; müzik araçlarını; yapıt türlerini; müziğin dünya coğrafyası üzerindeki yayılma, gelişme ve etkileme sürecini, özetle, müziğin tarihini irdeleyen ve inceleyen bilim dalına müzikbilimi denir” (Say, 2010: 12).

İnsanlık tarihinin ilkel dönemi, insanın öncelikle hayatta kalmaya çalıştığı ve bununla beraber içinde bulunduğu doğayı anlama ve yaşamı anlamlandırma çabası içine girdiği dönemdir. Diğer bir deyişle ilkel çağ, insanlığın doğa ile mücadele dönemidir. Genel kanı, ilkel dönem kültüründe müziğin ritüeller ve bununla ilişkili olarak büyü ile ilişkilendirildiği yönündedir. Selanik’e (2010: 20) göre, ilkel toplumlar doğa seslerinin (gök gürültüsü, fırtına, denizin sesi, patlama sesi gibi) tanrıların iyi veya kötü yönlerini yansıttığını düşünerek bu sesleri tanrısal boyut ile iletişim kurulacak bir araç olarak görmektedirler.

İlkel toplumun benimsediği bu görüş, müziğin onların kültüründe dinsel bir çerçevede konumlanmasına neden olmaktadır. İnsan doğa seslerini taklit ederek, ona kendi yaratıcılığını etkileyerek ve ritimsel unsurlar katarak doğa karşısında direnmeye (kötü ruhları uzak tutmak amacı), üstün gelmeye (avcılık) ve bazen de şükran sunmaya (av için duyulan minnet) çalışmıştır. Müziğin ilkel dönem kültüründeki yerini inceleyen Sachs genel kanıyı destekleyerek, müziğin bu dönemde ritüel ve büyü ile ilişkilendirildiğini belirtmektedir: “(...) Müzik, yalnız toplumsal ve kişilik dışı doğasına, çağdan çağa sürüp gelen önemli bir geleneği yaşatan doğasına dayanmaktadır. Bu müziğin başka bir tanımı da işlevidir: Büyü. Bu görev, onu eğlendirici ve yüceltici bir sanat olmaktan alıkoymuştur (aktaran Say: 2010: 26). Sachs’ın bahsettiği eğlendirici ve yüceltici niteliğe sahip olmayan müzik, böylelikle ilkel dönemde daha önemli bir konuma gelerek, ilkel toplumların dinlerinin bir parçası hâline gelmiştir. Nitekim ilkel toplumun ortaya çıkardığı çalgı aletleri de bu dinsel amaca hizmet etmek için

kullanılmıştır. Sachs'a göre ilkel dönemde insanlar, müzikten haz alma amacını benimsememişlerdir ve bu yüzden kullandıkları çalgılar onlar için estetik bir anlam kazanmamıştır (aktaran Say: 2010: 26-27).

Kaygısız (2009: 66) ilkel dönem toplumları tarafından müziğin şiir, dans ve büyücülükle birlikte doğayı kontrol altına alma aracı olarak görüldüğünü ve böylece müziğin tören ile ayinlerde yer bulduğunu belirtmektedir. Benzer biçimde Attali (2005: 25), müziğin ilkel toplumların kültüründe dinsel bir rol oynadığını benimsemektedir: “Tek bir efsane yoktur ki, müziği her tür sosyal düzendeki kurban eğretilmesi, kurban ayinlerinin göstergesi olarak gürültünün düzenlenmiş, evcilleştirilmiş, törenleştirilmiş şeklinde tanımlamasın.” Sözgelimi, Şamanizm inancında müzik kutsal bir boyutta ele alınmaktadır: “Dünya ağacı nasıl kozmosun uçsuz bucaksız düzlüklerinin ortasında duruyorsa, şarkı bireyin kozmosunun en içten merkezinde yer alır. Şamanın şarkısı duyulduğu an, kutsal nefes kalbin derinliklerinden yukarıya yükseldiğinde merkez bulunmuş ve her şeyin kaynağı olan tanrısallığa değinilmiş olur” (Drury, 1996: 79).

3 büyük dinde de yapılan ayinler, dualar veya benzeri ritüeller müziğin farklı yapılarını içermekte ve her dine göre tanrıya adanan tüm dualar bu müzik ile ona ulaşmaktadır. Hıristiyanlık dininde müzik, tanrıya ulaşabilmek adına Majör tonlarda, mümkün olduğunca sade bir biçimde (barok dönem bestecileri hariç) bestelenmelidir. Kilise baskısı sonucu ortaya çıktığı bilinen bu durum günümüzde de bazı zamanlar halen devam etmektedir.

Şekil 6

PENTECOST

Let Every Christian Pray 332

1 Let ev - cry Chris - tian pray, this day and ev - ery
2 The Spir - it brought to birth the church of Christ on
3 On - ly the Spir - it's power can fit us for this

day, come, Ho - ly Spir - it, come! Was
earth to seek and save the lost: God
hour: Come, Ho - ly Spir - it, come! In -

not the church we love com - mis - sioned from a -
nev - er has with - drawn, since that tre - men - dous
struct, in - spire, u - nite, and help us see your

bove? Come, Ho - ly Spir - it, come!
dawn, the gifts at Pen - te - cost.
light: Come, Ho - ly Spir - it, come!

WORDS: Fred Pratt Green (1903-2000)
MUSIC: Joseph Barnby (1838-1896)
© 1971 Hope Publishing Company

LAUDES DOMINI
6.6.6.D.

Ayinlerde kullanılan bir dua örneği

Görüldüğü üzere, temeli primitif toplumun doğaya karşı olan tutumu üzerine kurulu olan müzik, bahsi geçen toplumun kültüründe yer alan inanışların bir parçası olagelmıştır. İnsanın doğaya hükmetmek ve onu kontrol altında tutmak gayesiyle başlattığı ilkel eylemler müziğin tarihsel başlangıcını oluşturmuştur. Çünkü düşünen ve üreten insan bu yaratıcılığını müzik üzerinde de sürdürmüş ve müzik de tarih içinde gelişmeye başlamıştır. Nitekim ilkel dönemin kendi içinde bile bu gelişim gerçekleşmiştir: “İnsanın yaşamı, yürüyüşü, iş hareketi, ritmin şekillenmesini ve müziğin gelişimini biçimlendirdi. İçeriği de, kullanımından dolayı gelişti, biçimlendi ve zenginleşti. Bunun gibi zamanla toplumsal yaşamda doğa üzerinde egemenlik giderek arttı” (Kaygısız, 2009: 67). Böylece müzik parçası olduğu toplumun kültürüyle birlikte değişmeye ve gelişmeye başlamıştır.

Müzikle ilgili belgeler milattan önce beşinci yüzyıldan kalmıştır. “Mısır’da flüt ve boru gibi nefesliler, arp gibi de telli çalgılar bulunmaktaydı. Hintlilerin “Veda” adlı kutsal kitaplarında da müzikle ilgili önemli belge ve bilgiler aktarılmıştır. Milattan önce üçüncü yüzyılda Çin imparatoru Hoang-Ti, armoni sistemini düzenlemeye çalışmıştır. Şarkı

geleneğinin çalgılardan daha eski olduğu anlaşılmaktadır. İlk müzik parçasının insan sesiyle söylendiği ve ilk müzik aracının da insan gırtlığı olduğu düşünülebilir. İnsan sesi, çok uzun yıllar boyunca tek müzik aracı olarak kullanılmıştır” (Attali, 2005: 28).

Eski Mısır’ın müziği için kazılarda bulunmuş çalgılara, çalgı ve çalgıcı resimlerine bakarak birtakım bilgilere ulaşılmaya çalışılıyor. “Mısır müziğinin tarihi milattan önce dört bin yılına kadar uzanır. Milattan önce on altıncı yüzyıla varana kadar daha çok ufak boyda çalgılar, bugünün flütlerini ve arplarını andıran çalgılar kullanılmaktaydı. Asya’dan özellikle Çin’den daha büyük boy çalgılar gelmeye başladı. Bu ulaşış hem de çalınan ve söylenen müziği etkiledi. Flütlerin özelliklerine bakarak Mısır müziğinin geniş ses aralıklarına dayandığı sanılıyor” (Mimaroglu: 1999: 16).

Şekil 7



Antik mısır dönemi çalgılar

Antik Yunan dönemine gelindiğinde müziğin oldukça etkin bir kültür aracı olarak benimsendiği görülmektedir. Akan’a göre (2012: 71) Antik Yunan döneminde düzenlenen festivallerde büyük yer verilen müzik; şiire, dansa, tragedyalara ve çalgı yarışmalarına eşlik etmesi bakımından, bir alan olmaktan ziyade faydalı bir araç olarak görülmüştür. Böylece her tragedya ve komedyaya eserine eşlik eden müzik Antik Yunan toplumlarının gündelik yaşamlarının vazgeçilmez bir parçası olagelmıştır. Yine Akan’a göre, Antik Yunan kültüründe müzik, felsefenin doğuşundan önce eğitimin bir parçası olarak görülmesi bakımından da önem kazanmaktadır ve özellikle Homeros’un öncülüğünde müzik insanların eğitimlerinin birer parçası olarak kabul edilmektedir. Aynı zamanda müzik, bu dönemde Antik Yunan düşünürlerinin çalışma konusu olması bakımından önem kazanmaktadır. Bu dönem düşünürleri müziğin toplumları ve kültürleri içindeki yeri üzerine akıl yürütmüşlerdir. Hatta bu dönemde Pisagor (Pythagoras) müzikte armonik aralıklar ile ilgili çalışmalar yaparak dönemin ve daha sonraki dönemlerin müzik kuramına katkı sağlamıştır (Hall, 2014: 239). Yıldırım ve Koç’a

(2011: 31) göre Pisagor matematikteki sayıları ve müzikteki armoni arasında bağıntı kurarak, evrende var olan cisimlerin hareket etmesiyle belirli aralıklarda ses çıkardıklarını savunmaktadır.

Şekil 8



Pisagor'un Müziksel Matematiği

Aristo ise müziğin Antik Yunan kültüründeki yerini dönemin sınıfsal ayrımlarını göz önünde tutarak yorumlamaktadır. Ona göre iyi eğitilmiş kişilerden ve aşağı uğraşlar olarak nitelendirdiği köle, zanaatkâr ve işçilerden oluşan iki tür dinleyici kitlesi mevcuttur ve bu iki grubun müziği farklı olmalıdır. Aristo'nun bu görüşü, müziğin doğuşu döneminde olduğu gibi tek bir amaca hizmet ettiği görüşünden farklıdır. Bu bağlamda Aristo'nun savunduğu, müziğin köleci toplum ve köleleri yöneten toplum üzerinde farklı işlevleri olduğudur. Ona göre müziğin görevi özgür insanı eğitmektir (Kaygısız, 2009: 68-69). Yıldırım ve Koç'a (2011: 32) göre ise Aristo tragedyanın ögesi olan müziği -arınmayı ifade eden- katharsisin sağlayıcısı olması bakımından önemli tutmaktadır ve müziğin ruhu eğittiğini benimsemektedir. Aristo'nun dinleyici ayrımı göz önüne alındığında ise, sözü edilen ruh eğitiminin iyi eğitilmiş kişileri kapsadığını söylemek mümkündür. Antik Yunan döneminde müziğin kültürel kapsamına ve işlevine dair çıkarımlarıyla önem kazanan düşünürlerden biri de Platon'dur. Akan'a göre (2012: 127) Platon, "müziği tamamen ruhun eğitimi ve bundan yola çıkarak insanın eğitimi olarak ele almıştır." Hall da (2014: 243) benzer şekilde, Platon'un -eğitim kapsamında- müziği önemli bir yerde tuttuğunu belirtmektedir: "Platon zihni yücelten müziğin, duylara hitap eden müzikten çok daha yüksek türden olduğunu kabul etmiştir... Buradan anlaşılmaktadır ki Yunanlı gençlerin eğitiminde müzik önemli bir yer tutmaktadır." Attali'ye (2005: 44) göre ise Platon, sosyal düzenin müzikle sağlandığını savunmaktadır: "Bu devrimci ruh hızla ve biz farkında

olmadan müzik vasıtasıyla içimize sokuluyor, sanki sadece bir oyunmuş gibi ondan hiçbir kötülük gelmezmiş gibi. Ancak yavaş yavaş bağımlılık yaratarak adet ve alışkanlıklarımıza girmesi dışında bir şey olmuyor.” Platon’un müziğe dair öne sürdüğü koşullardan biri de, müziğin eğlence için kullanılmaması gerektiğidir (Akan, 2012: 109). Zira müzik, insanı eğiten ve toplumun düzenini sağlayan bir araçtır. Akan’a göre “Platon, müziğin yozlaşmasının, bütün zihinsel eğitim alanlarının çökmesi anlamına geldiğinin farkındadır. Müziğin yenilenmesinden kaçınmak gerekir.” Bu yüzden Platon’a göre toplumda müziğin faydalı olabilmesi için müziğin amacının dışında kullanılmaması ve biçimsel değişikliğe uğratılmaması gerekmektedir.

Görüldüğü üzere, insanın doğa seslerine hâkimiyet gayesinden doğan müzik, ilkel dönem kültürü içinde hem teorik hem de yapısal olarak gelişme göstermiştir. Müziğin ilkel dönemde ve daha sonra İlkçağ uygarlıklarında geçirdiği değişimler, onu yalnızca “ritüel” ve “büyü” aracı olmaktan çıkarmış ve insanın eğitimi, toplumun düzeni ve ruhsal tatmin konularındaki düşüncelerin nesnesi hâline getirmiştir. Böylece müzik yalnızca ilk çağdaki varoluşuyla sınırlı kalmayacak ve onu üreten toplumların yüklediği nitelikler doğrultusunda gelişen bir alan olmaya başlamıştır. Bu bağlamda Antik Yunan kültüründe belirgin kullanım alanına rağmen farklı çerçevelerden bakılan müzik penceresi, Ortaçağ kültüründeki işlevine kaynaklık ederek ilerleyişini garantilemiştir.

Ortaçağ’a gelindiğinde, dönemin karakteristiğini biçimlendiren skolastik felsefeci tutumun müzik üzerinde de geçerli olduğu görülmektedir. Bilindiği üzere bu dönemde kilise, dönemin sosyokültürel yapısının şekillenmesinde büyük önem taşımakta ve elinde bulundurduğu yetkiler çerçevesinde pek çok konuda karar vermektedir. Kaygısız’ın (2009: 74) da belirttiği gibi “Ortaçağ’da hukuk, eğitim, bilim ve sanat, Tanrıbilim’in koluydu. O yüzden müzik de bundan ayrı değildi.” Dolayısıyla pek çok kültürel üretim gibi müzik de, kilisenin üstün kararlarının süzgecinden geçen bir ürün olagelmıştır. Finkelstein’e göre (2000: 25) Ortaçağ’da kilise, müziği bir sanat olarak görmeyip dinsel ayinlere sıkı sıkıya bağlı bir araç olarak benimsemiştir.

Selanik’e göre (2010: 55) kilisenin müziği kendi amaçları doğrultusunda kullanması Roma İmparatorluğu’nun Hıristiyanlığı kabulüyle başlamaktadır: Dönemin Hıristiyan misyonerleri, putperestleri kendi dinlerine mensup etmek için ilahileri kullanmışlardır; böylece ezgisel bir araçla dinin yayılmasını sağlamış ve aynı zamanda müzik sanatı da gelişme göstermiştir. “Müzik, din adamlarının, misyonerlerin elinde güçlü bir etkinlik aracı oldu, Latince bilmeyen kişiler üzerinde de, vaiz dinlemekten kaçınarak eski inançlarında direnen kişiler üzerinde de müzik, gerçek bir mucize rolü oynuyordu.” Öyle ki, Ridley (2007: 62)

Ortaçağ döneminde icra edilen koro müziklerinin -ritim ve tonlamaları açısından- dua eden bireyin sesini ve ruhunu temsil ettiğini belirtmektedir. İlyasoğlu (2001: 9) kilisenin müziği kendi kontrolüne alma sürecini benzer bir tutumla değerlendirmektedir: “Böylece kendilerinden önceki müziği yasaklayıp, var olan nota benzeri belgeleri de yok eden Ortaçağ papazları, yüzyıllar boyunca müzik sanatını kilise koroları ve tek sesli ilahilerle kendi egemenlikleri altında tutmuşlardır.”

Attali (2005: 25) kilisenin müziği kontrol altında tutma gayesiyle yürüttüğü çalışmanın, siyasi birliği sağlamak amacıyla benimsendiğini öne sürmektedir. Nitekim kilisenin, halkın müziğini din dışı olarak görmesi ve yalnızca kendi süzgecinden geçen ve dine hizmet eden müziği benimsemesi bu görüşü desteklemektedir. Öyle ki, bu dönemde müzik onu icra eden kişilerden soyutlanarak yalnızca kiliseye mâl edilmiş ve böylece ilahi bir anlam kazanmıştır. Griffiths’e (2011: 25) göre kilisenin müziği anonim olması sebebiyle giderek güçlenmiştir: “Dinsel ezgi bu nedenle, Papa’yı bilgilendiren Kutsal Ruh olmasa da, kişi üstü bir varlığın sesi olarak kabul edilir.”

Ortaçağ döneminin devamında müziğin dindışı niteliklere bürünerek özgürleşmesini sağlayan gelişmelerden biri, Reform hareketleri olmuştur. Kaygısız’a (2009: 80) göre Katolik kilisesinin kurallarına karşı çıkan Reformcular bu yönüyle sanatın önünü açmış; Martin Luther gibi din adamları dindışı müziğin kiliseye girmesine izin vermiştir. Özellikle Martin Luther, folk şarkılarından uyarlamalar ve Alman besteciler tarafından bestelenen pek çok ilahiler yazarak bu müziğin dönemin halk ayaklanmalarında savaş müziği olarak benimsenmesini ve ulusal anlamda önem kazanmasını sağlamıştır (Finkelstein, 2000: 28). Böylelikle halk ezgileri kiliseye girerek, Ortaçağ’ın erken dönemlerinde kilisenin benimsediği “tek tip kilise” ve “tek tip ezgi” tutumu zayıflamıştır. Bu durum ise, kilisenin müzik üzerindeki kontrolünü zayıflatarak o dönemin insanların daha özgür müziksel icrada bulunmalarını ve dönemin kültürüne dindışı temaları işlemeyi mümkün kılmıştır (Attali, 2005: 36). Nitekim toplumun müzik alanında kazandığı bu özgürlük, farklı boyutlarda da yaşam bularak Aydınlanma Çağı’nın kapılarını açmıştır. Bu gelişme ise müziğin daha farklı bir yapıya bürünmesini sağlamıştır.

Şekil 9



Kiliselerde Reform sonrası kullanılan ve çoksesli bir çalgı olan Organum

On beşinci ve on yedinci yüzyıl başları arasındaki dönem, müziğin Rönesans'ı olarak nitelendirilir. Müzik alanında gerçekleştirilen bir dizi hızlı gelişmeye işaret eder. “On beşinci yüzyılda Avrupa'nın en önemli müzik merkezi, Fransa'nın doğusundaki Burgonya Sarayı idi. Buraya dönemin birçok ünlü bestecisi öğretmenlik yapmak ve çalışmak için gelirdi. On altıncı yüzyılda İtalyan Giovanni Pierluigi da Palestrina, Flaman Orlando di Lasso ve Adriaan Williaert, İngiliz Thomas Tallis ve William Byrd gibi sanatçılar besteledikleriyle koral müzikte önemli gelişmelere öncülük ettiler” (Erol, 2015: 48).

Barok Dönem'de koral müzik alanında Allegri, Monteverdi, Byrd ve birçok besteci koral müzik bestelemiş, inançları doğrultusunda tanrıya ulaşmak adına başyapıtlar sunmuşlardır.

İlyasoğlu'na (2001: 15) göre müzik tarihinde Rönesans, 1450'li yıllardan başlayarak 1600'lü yılların başlarına dek uzanan zaman dilimini kapsamaktadır. Bu dönemde önem kazanan “bireyin düşünsel özgürlüğü”, şüphesiz müzik üretimi yapan sanatçıları da etkilemiştir. Müzik artık kilise sınırını aşarak din dışı kategoriler ile süslenmiştir (Say, 2010: 51). Böylece Rönesans, sanatçının bireysel ve çevresel sorgulamasını müziğe aktardığı ve yaşamın doğallığını ezgilerle dile getirdiği bir dönem olmuştur. Kaygısız'a göre (2009: 91) bu dönemde sanat ürününü özel kişiliğe büründürmek için onu üreten sanatçının da bireyleşmesi ve kendi

kimliğini ortaya koymas4 gerekliliği sanatç4ları çok y6nl6 olmaya itmiştir. R6nesans d6nemi, sanatç4lara bahsi geçen çok y6nl6 olma durumunu m6mk6n kılan bir zaman dilimi olmuştur. Griffiths (2011: 48) bu çok y6nl6 ve yenilikçi bakış4 şu s6zlerle doğrulamaktadır: “M6zik de, 6teki g6zel sanatlar ve bilim gibi, yeni fikirlerle koşturuyordu. M6ziğin b6y6k bir b6l6m6, eski fikirlerden alınmış 6l6tlerle değil, nasıl ses verdiğine g6re yargılanacakt4.” İlyasoğlu (2001: 15) da Ortaçağ’daki tutumun aksine, R6nesans D6nemi’nde sanatçının bireyselliğini dile getirmenin 6zg6rl6đ6n6 yaşad4đı ve her şeyi sorgulayabildiği bir d6nem olduğunu s6ylemektedir. Bu d6nemde m6ziğe dair g6ze batan değişim ise dinsel yapıtlarda ve 6zellikle din dış4 m6zikte g6l6 ritimler barındıran zengin bir armonik yapıya sahip dans m6ziğinin 6nem kazanmasıdır. M6ziğin bu d6nemde geçirdiği b6y6k değişim ise ř6phesiz R6nesans D6nemi’nde d6ř6nce alanında olduğu kadar teknik ve bilimsel anlamda yapılan yeniliklerin de bir sonucudur. Nitekim Kaygısız’a (2009: 91) g6re bu gelişmeler m6ziği doğrudan etkilemiştir: “Mimari olmasaydı, geniş, b6y6k ve akustik tiyatro-opera binaları yapılamazdı. Resim ve heykel gelişmeseydi, sahne d6zeni, dekor, kost6m gelişmezdi. Edebiyatın, şiirin biçimi, biçemi, içeriği, anlatımı zenginleşmeseydi, opera, oratoryo, koral-madrigal ya da liedler bomboş olurdu.”

R6nesans m6ziğinde ortaya çıkan eser tiplerinden biri olan oratoryo, kutsal m6ziğe eşlik eden dinsel veya dindış4 metinlerden oluşmaktadır. Opera, bir dram veya tragedyanın m6ziklenmiş t6r6d6r. F6g, bir konunun kesintisiz ve benzer tonlarla armonik bir d6zlemde sunulduğu t6r6 ifade etmektedir. Konçerto ise, bir ses veya bir alg4 grubu için yazılmış olan eserleri tanımlamaktadır (Attali, 2005: 57). Kaygısız (2009: 95) R6nesans D6nemi’nde alg4lar 6zerindeki bask4ların ve yasakların kalkmasının, bu d6nem m6ziğinin gelişmesinde etkili olduğunu belirtmektedir. Nitekim alg4lar 6zerindeki kuralc4 tutumların gevşemesiyle birlikte, farklı tınlar sunan enstr6manlar ortaya çıkmıştır. Bu enstr6manlar ise d6nemin m6zik k6lt6r6n6 çeşitlendirmiş, aynı zamanda çok sesli m6ziğin gelişmesine olanak sağlamıştır. R6nesans d6neminde m6ziğin farklı toplumsal sınıflar tarafından desteklenmesi m6ziğin k6lt6rel 6nemini artırd4đı gibi, aynı zamanda m6ziğin bahsi geçen toplumsal sınıfların kendi k6lt6rlerini oluşturan bir araç h6line geldiği g6zlemlenmektedir: “Besteci, icrac4 ve dinleyici s6rekli olarak aynı mek6nda bulduklarından karşılıklı olarak birbirlerini etkiliyorlard4. Bu sayede ortak bir k6lt6rel ortam oluşturdular. (...) İşte b6yle bir doğal ortam, hem onları (besteci, icrac4, dinleyici) hem de m6ziği geliştirdi” (Finkelstein, 2000: 98).

Ortak k6lt6rel etkileşimin oluşmasını sağlayan unsurlardan birinin, m6ziğin yapıld4đı alanlar olduğu d6ř6n6lmektedir. 6zellikle dinleyiciyi arttırmak adına Klasik D6nem ve

sonrasında Avrupa'nın birçok şehrinde gösterişli salonlar inşa edilmiş ve her kesimden insan buralara gelmiştir.

Bilimsel, teknik ve sanatsal birikimlerle yenilikçi bir yaşamı müjdeleyen Rönesans'ın ardından Barok Dönem gelmektedir. Say'ın (2012: 174) "özünde saray sanatı" olarak nitelediği Barok Dönem, soyluların hazzına ve estetik beğenilerine hitap eden bir temele sahiptir. "Barok müzik kavramı Fransa'da güçlükle benimsendiğinde, Almanya'da neredeyse yarım yüzyıldır ve İngilizce konuşulan ülkelerde de 1950'lerden beri yaygın biçimde kullanılıyordu. İtalya da iyi karşılanmamıştı. Kavram kabul edilmekle birlikte, aşağılayıcı bir anlam taşıyordu. Ne var ki, 1600'lerden yaklaşık 1750'lere kadar uzanan tarihi bir dönemin ve bu dönemde hâkim olan üslupların benzerlikleri sayesinde tutarlılık kazanmış bir üretimin gerçek anlamı, barok teriminin Jean Jacques Rousseau'dan beri taşıdığı aşağılayıcı anlamı tamamen silmiş gibidir. Müziğe özgü barok karakterlerin araştırılması, barok duyarlık görüntüsünü tamamlamaya yardımcıdır" (Kaygısız, 2009: 75).

İtalya'dan Fransa'ya, Almanya'ya ve kuzey Avrupa ülkelerine kadar barok hareket yıllar içerisinde büyük değişiklikler göstermiştir. On yedinci yüzyıl başı "deneysel" olarak görünür. Floransa' da "dramma per musica"nın (operanın ilk adı) yaratılmasıdır. Barok dönemin son kırk yılında, Barok'un klasikçiliğini şekillendiren vokal ve enstrümantal formların zenginliğidir. İtalya'ya özgü olan, üstelik zamanla İtalyan karakteri daha da güçlenen barok müzik, on yedinci yüzyılın sonlarında uluslararası bir olguya dönüşmüş görünmektedir. Bütün Avrupa ülkelerinde ortak bir estetik birikiminden beslenen olağanüstü yetenekli müzisyenler, kentlerine ya da kültürel çevrelerine, dehalarının parlak ışıklarını yaymışlardır. Bu dönemde Handel, Bach, Rameau, Vivaldi çok sayıda eser vermiştir. Bu eserler Avrupa'nın ortak malı olarak düşünülür çünkü hiçbiri için sadece kendi ülkesine aittir, denilemeyeceği düşünülmektedir.

Şekil 10



Bir önceki paragrafta adı geçen besteciler

Barok dönemde müzik kapsamında yaşanan yeniliklerden biri notalama konusunda yaşanan gelişmeler olmuştur. Say'a (2012: 186) göre on yedinci yüzyılın ortalarında müzik yazısı (notasyon), günümüzdeki müzik yazısına yaklaşan bir ilerleme göstermiştir. Ancak bu yüzyılda değişim ve ilerleme yalnızca müzik yazısı üzerine olmamıştır. Kaygısız'a göre (129) bu dönemde Kilise makamları kaybolarak onların yerini çalgı müziğinin ağırlıklı olduğu müzik biçimleri almaya başlamıştır.

Klasik döneme on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru geçilmiştir. 1760'dan 1830'a kadar Avusturya'nın başkenti Viyana'da gelişmiş olan klasik müziktir. Pamir'e göre (24) klasik kavramı "müzik yapıtlarında örnek olabilecek, evrensel bir mükemmelliği, tarihsel akımların bileşimini, üslup ve biçim özdeşliğini, orantıyı, salthığı, temizliği, açık seçikliği" içermekle birlikte Klasik biçimin şartı, Barok dönemdeki durağanlığa karşı dinamiklik ve bütün üzerinde kurulan dengedir. Aynı zamanda Selanik (2010: 148) de Klasik dönem müziğinin dengeli ve net olan bir yapıya sahip olduğunu ifade etmektedir: "Klasik dönemde netlik endişesi her şeyin üstündedir. Müzik cümleleri yalın ve nettir." Diğer bir ifadeyle, Barok dönemde benimsenen

gösterişli ve karmaşık yapılar bu dönemde yerini doğal ve dengeli bir işleyişin benimsendiği türlere bırakmıştır.

Kaygısız (2009: 155) bu dönemde, operanın dili üzerine tartışmalar yaşandığını ve bu bağlamda çalışmalar yapıldığını belirtmektedir. Yazara göre bahsi geçen tartışmanın kaynağı İtalyan müzisyenlerin opera dilinin yalnızca İtalyanca olması gerektiğini savunmasından kaynaklanmaktadır. Bu anlaşmazlığın ardından ise opera bestecileri dil bilimsel çalışmalar yaparak opera dilinin her ulusun diline uygun şekilde uyarlanmasını sağlamışlardır. Opera biçimi üzerine yapılan bu çalışmalar ise, müziğin yapısal bir çerçevede evrensellik kazanmasını sağlamıştır.

Operanın, görselliği bakımından tüm sanat dallarını (resim, müzik, heykel v.b.) içinde barındıran en üst sahne yapıtlarından biri olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte operaların yapısallığı göz önüne alındığında, içerisinde barındırdığı bu unsurlar sayesinde bestelenmesi en zor müzik türü olduğu da söylenebilir. Bu düşünce aşağıdaki unsurlara dayandırılarak yapılmıştır;

- 1) Orkestra
- 2) Rejisör
- 3) Dekor Uzmanı
- 4) Makyaj uzmanları
- 5) Ressam
- 6) Koreograf
- 7) Işık ve ses teknisyenleri

Romantizmin müzik üzerinde şekillenen etkilerine bakıldığında, müziğin hem biçimsel hem de içeriksel gelişimine katkıda bulunduğu ve bu yolla kültürel bir işlev edindiği görülmektedir. Kaygısız'a göre (129) bu dönemde müziğin hammaddesi artmakla kalmamış, müzik biçimleri yeni unsurlar kazanmıştır. Say (2012: 340) Romantizmin müzik üzerinde getirdiği yenilikleri şöyle ifade etmektedir: "Romantikler, kendilerinden önceki klasik çeşit ve formları devralmışlar, bazıları üzerinde değişiklik yapmışlardır. Yeni olarak, şiirsel küçük piyano parçalarını, Schubert'in başlattığı sanat şarkılarını, senfonik şiiri ve Wagner'de temsilcisini bulan Müzikli dramayı getirmişlerdir." Bu noktada özellikle Wagner büyük önem kazanmaktadır. Kaygısız'a (2009: 187) göre Wagner, tiyatroyu, edebiyatı, mimariyi, resmi ve

müziği operada karma sanat olarak kullanmış ve bu yönüyle Avrupa müziği üzerinde günümüzde de devam eden bir etki bırakmıştır. İlyasoğlu'na (2001: 81) göre ise bu dönemde Romantizm müziği, diğer sanat dallarıyla, özellikle edebiyatla ilişkilendirilmiştir; özellikle Wagner'in edebiyat ile müziği birleştirmesi burada önem kazanmaktadır.

Sonuç olarak Romantik dönemin müziği, ulusal öğelerle zenginleşen ve dönemin sosyokültürel görünüşünün sesi olan bir yapıya bürünmüştür. Diğer taraftan Romantizm Dönemi müziğinde, gerçeğin kaynağı olarak duyguların öne çıkmasıyla birlikte, bir önceki dönem olan Aydınlanma Çağı'ndaki "akılcı" üslubun eksik kısmı tamamlanarak müzik evreninin ulusal ve uluslararası alanda büyümesi sağlanmıştır. Bu sanatsal birikim ise Romantik düşüncenin yapısını belirleyen sanatçılardan sonraki neslin elinde yoğrularak yirminci yüzyılın müziğinin şekillenmesinde etkili olmuştur.

Müziğin 1900'lü yıllardan günümüze dek yaşadığı serüveni, daha önceki yüzyılların müziği kadar kesin sınırlar içine koymak kolay olmamaktadır. Bunun en önemli nedeni, daha önce de belirtildiği gibi, yirminci yüzyılın başında yaşanan teknolojik gelişmelerin büyük bir hızla artmasıdır. Böylece müzik evreni tek bir "tema" ve "akım" çerçevesinde şekillenmek yerine; birçok müzik biçiminin, tekniğinin ve içeriğinin etkisiyle ilerleyen bir kültür hâline gelmiştir. Mimaroglu (1999: 119), çağımız bestecileri tarafından müziğe ilişkin yapılan yeniliklerin, daha önceki bütün yüzyıllarda yapılan çalışmalardan daha çok olduğunu belirtmektedir. Bu durum ise, yirminci yüzyıldan günümüze dek uzanan müziğin ne kadar çeşitli olduğu hakkında geçerli bir fikir vermektedir.

Günümüz çerçevesinde bakıldığında bu çeşitlilik, her halkın yaşadığı ülkeler ve yaşam alanları düşünüldüğünde sayısız bir biçimde artmaktadır. İspanya'da her eyaletin kendisine ait bir dansı ve armonik yapısı olduğu bilinmektedir. Aynı zamanda ülkemizde ise her şehrin bir türkü şekli olduğu göz önüne alınarak müzik, adeta sınırsız bir okyanus olarak nitelenebilir.

Çağdaş dönemde üretilen müziği, söz konusu çeşitliliğe iten iki neden belirlenebilmektedir. Bunların birincisi, teknolojinin müziğe sağladığı teknik olanaklardır. Yirminci yüzyılın başından beri yaşanan teknolojik gelişmeler, müzik enstrümanları üzerinde de büyük değişimler yaşanmıştır. Bu değişimler sonucunda ise farkı sesler üreten çalgı aletleri ortaya çıkmıştır. Söz gelimi, gitara elektronik manyetikler eklenerek geliştirilen elektrogitar, başta rock ve blues gibi müzik türlerinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Çağdaş dönem müziğindeki çeşitliliğin ikinci sebebinin ise tarihsel, sanatsal ve düşünsel alandaki birikimler olarak belirlemek mümkündür. Çağdaş dönem müziği, geçmişte ve günümüzde yaşanan

toplumsal ve bireysel olayların, mitolojinin, edebiyatın, tiyatronun birikimi sayesinde hem ezgisel hem de içeriksel (sözlü müzik) anlamda çeşitlilik kazanmaktadır. Böylece müzik bir tür “tek bir başlık altında belirlenemeyen, pek çok akımın ve türün şekillendiği bir kültürel ve sanatsal üretim ağacı” hâline gelmektedir. Bu yüzden müzik, çağdaş toplumun kültüründe büyük önem kazanmaktadır. Çünkü bir önceki yüzyıllardan farklı olarak, müziğin artık pek çok türü (rock, blues, jazz, rap, pop, elektronik gibi) ve aynı zamanda birçok işlevi mevcuttur (Lull, 2000: 45-46).

20. yüzyıl müziği incelenirken fikirleriyle öne çıkan en önemli düşünür Frankfurt Okulu'nun öncülerinden Theodor W. Adorno olmaktadır. Özkaya'nın (52) “müziğin toplumla ilişkisinin araştıran ve ona toplumsal rol biçen ilk filozoflardan biri” olarak gördüğü Adorno, müzik ve toplum ilişkisi konusunda bestecinin popüler ve genel geçer kalıplara direnmesi ve geleneksel müzik formları içinde kalarak topluma hizmet etmesi gerektiği düşüncesini savunmaktadır. Özkaya'ya (2000: 52) göre Adorno'nun benimsediği bu kalıba uyan besteciler ise Schönberg ve öğrencileridir. Adorno'ya göre müzik ve onu yaratan birey toplumun bir parçasıdır ve içinde bulunduğu toplumun sanatsal gelişimine göre çeşitlilik göstermektedir. Adorno'ya (2012: 161) göre birey yalnızca toplumun içinde var olması bakımından değil, varlığını topluma borçlu olması bakımından da toplum ile olan ilişkisi önem kazanmaktadır: “Bütün içerikleri toplumdan ya da nesnesiyle ilişkisinden gelir. Bu ilişkiyi ne kadar özgürce geliştirir ve yansıtırsa o kadar zenginleşir; buna karşılık, bir köken olarak sahiplendiği ayrılma ve sertleşme onu kısıtlayıp yoksullaştırır.” Adorno'nun açıklaması doğrultusunda besteci de içinde bulunduğu toplumun bir ürünüdür ve o toplumun gelişmişlik düzeyi ile ortaya çıkan sanat ürünü birbirine bağlı değerler barındırmaktadır (Özkaya, 2000: 52-59).

Adorno, sanatın tarihsel çizgi içindeki önemini yadsımamakla birlikte, sanatın güncel zamandaki değişimi üzerine sorgulamaya girişmektedir: “Yani Adorno'ya göre sanat hiç değişmeyen, kesin saptanmış bir bütün değil, tarihin değiştirdiği bir fikirler ve nesnelere kümesidir” (Murray, 2012: 24). Bu düşüncüyü destekleyen düşünce Adorno'nun müziğin zamanla metalaştığını öne sürmesiyle belirginleşmektedir. Nitekim Adorno'ya göre müzik, on sekizinci yüzyıldan itibaren toplumda metalaşmaya doğru seyreden bir dönüşüm geçirmiştir. “Adorno'ya göre çoğu müzik, yaşadığımız dönemde bir meta karakteri taşımaktadır. Yani müziğin değeri, kullanım değerine göre değil de değişim değerine göre belirlenmektedir” (Polat, 2009: 102). Bu da, müziğin yabancılaşması sorununu ortaya çıkarmaktadır. Günay'a (2011: 202) göre ise insan, müzik aracılığıyla bir araca dönüştürüldüğünden dolayı insan-müzik

ilişkisi doğallığını yitirmiştir. Bu bağlamda müzik, meta rolünü korumuş ve aynı zamanda değerini ve yapısını belirleyen kapitalizmin etkinliği sonucunda yabancılaşmıştır.

1.3. MÜZİK EĞİTİMİ

Müzik, geçmişten günümüze insanlar arasında en etkili iletişim alanlarından birisi olduğundan müzik eğitimi de insanlık tarihi boyunca büyük önem taşımıştır. Müzik insanlar arasında birçok duygu, düşünce, inanç ve davranışın ifade edilmesinde önemli bir iletişim aracı olmuştur.

Günümüzde ise müzik, tüm bu duygu, düşünce, inanç ve davranışların ifade edilmesinin yanı sıra bir eğitim aracı olarak da görülmekte ve kullanılmaktadır. “Müzik eğitimi, kişiye müziksel davranışlar kazandırma ve bu davranışları giderek geliştirme ortamı sağlayan planlı ve programlı uygulanan bir yöntemdir. Bu süreçte, bireyin müzik eğitimi yoluyla, özellikle müziksel çevresi ile olan iletişim, etkileşim ve paylaşımın artırılması hedeflenmektedir” (Uslu, 2012: 580).

Bireyin müzikle bağlantısı daha anne karnındayken başlamakta ve ölünceye kadar devam etmektedir. Gerek eğitimsel yaşantıda gerek sosyal yaşantısında bireye çok fazla katkısı bulunmaktadır. Müzikle ilişkili herkes, müziğin eğitimsel boyutuyla da az çok ilişkili olmaktadır (Yener, 2009:3).

Müzik eğitimi, bireyin müziksel davranışlarında kendi müziksel yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istedik değişimler oluşturma sürecidir. Bu süreçte bireyin; müziksel algılama yeteneğinin farklılaşıp çeşitlenmesi, belli koşullandırmaların ürünü olan tek yanlı müzik yapma, üretme ve dinleme alışkanlıklarından kurtulması, müziğin çeşitli, çok yönlü tını özelliklerine, yapıtaşlarına, kuruluş biçimlerine ve etki alanlarına açılması, müzikle ilişkilerinde daha yüksek düzeyde bir bilinçlilik ve eleştirme gücü kazanması, müzikle ilgili bir çalgı, bir kitap veya kaynak seçiminde ve bir müzik eserini ya da eserin etkinliğini eleştirerek değerlendirmesinde yardımcı olacak müzik becerilerinin geliştirilmesi, farklı türdeki müzik faaliyetlerine etkin katılımının sağlanması amaç edinilir (Uçan, 1997: 15-16).

Müzik eğitiminin insan eğitiminde ve gelişimindeki yadsınamaz etkisi Pythagoras, Konfüçyus, Sokrates, Platon, Farabi, Kant, Hegel, Schopenhauer gibi birçok ünlü filozof ve eğitimci tarafından kabul edilmiştir. Platon’a (2007: 114) göre “müzik eğitimlerin en üstünüdür. Çünkü ritim ve makam ruhun içine işler, onu en güçlü biçimde kavrar; insan iyi eğitim

görmüşse, o ritim ve makamdaki güzellik ruhu da güzelleştirir, ama iyi eğitim görmemişse tersine olur.”

On dokuzuncu yüzyılda Amerikalı müzik eğitimci Mason müzik eğitiminin amacını, profesyonel müzisyenler yetiştirmekten çok müzikten anlayan kişiler yetiştirmek olarak ele almıştır. Hatta küçük yaşta verilen eğitim faaliyetlerinde müziğin de öğretilmesinin gerekli olduğunu ifade etmiştir (Göğüş, 2008: 370-371). Akgül-Barış’a (2002: 44) göre müzikle ilgilenen çocukların kendilerini ifade güçleri, anlatımları, sorumluluk duyguları ve özgüvenleri de gelişmektedir. Bunun yanı sıra, etkili ve bilinçli bir müzik eğitimi çocukların yaratıcı gücünü ortaya çıkardığı gibi, becerilerinin de gelişerek zenginleşmesini sağlar. Bu çerçevede çağdaş eğitimin en önemli öğelerinden biri olan müzik eğitiminin amaçları arasında; insan zekâsı ve yeteneklerini maksimum düzeyde geliştirmek ve yetkin kılmak vardır. Eğitim sürecinin vazgeçilmez bir boyutu olarak müziğin, kişinin zekâ gelişimi ve bilişsel başarısına etkileri de çeşitli araştırmaların konusu olmuştur. Müzik eğitiminin kişilerin duyuşsal ve davranışsal yöndeki olumlu etkilerinin yanı sıra, bilişsel öğrenmelerinde de büyük ölçüde etkin olduğu çeşitli araştırmalarda gösterilmiştir (Şendurur ve Akgül-Barış, 2002: 166). Sözgelimi, Wilson müziksel faaliyetlerinin çocukların fiziksel koordinasyon, zamanlama, bellek, görsel/işitsel ve dil becerilerini anlamlı yönde etkilediği, odaklanma gücü ile sosyal ve bireysel farkındalıklarını artırdığı da gözlenmiştir. Diğer taraftan müzik dersi alan öğrencilerin öğretim yetenek testi puanlarının diğerlerinden daha yüksek çıktığı da belirtilmiştir. Ayrıca müziğin üstünlük alışkanlıkları sağladığı, kolektif müzik faaliyetlerinin ise ekip ruhu ve işbirliği yeteneklerini de geliştirdiği gözlenmiştir. Kocabaş ve Selçioğlu’nun (2003: 140) aktardığına göre, müziğin çocukların hızlı ve doğru karar verme yeteneklerini geliştirdiği, faaliyetlerinde kendileri izleme içgörüsü sağladığı, çocukları ekip çalışması, iletişim, öz-benlik saygısı, yaratıcı düşünme, hayal kurma konusunda geleceğe hazırladığı da ifade edilmektedir.

Şekil 11



Piyano eşliğinde Big Band provası

Müzik eğitimi bireylerin olgunlaşmasında önemli bir yere sahiptir. İnsanların anne karnındayken sahip oldukları duyuş yeteneği, müzik eğitimi sayesinde gelişir ve etkinleşir (Hancıoğlu, 2010: 1). Güler'e (2008: 49) göre, tarih boyunca dünyadaki tüm toplumların müziğin eğitimdeki işlevine önem verdikleri görülür. Çocuklardaki doğal müzik ve dans yönelimi aileler açısından önemli bir eğitim aracı olarak değerlendirilebilir. Günümüzde eğitim sistemlerindeki eğitim anlayışlarında müzik en önemli alanların başında yer almaktadır.

Müzik eğitimi sadece bireysel gelişim için önem taşımamakta, aynı zamanda da bir kültür unsuru olarak karşımıza çıkar. Toplumların karakteristik yapıları, geçmişi, geleceği ve etkilendiği diğer öğelerle aynı toplumun kültürel yapısını meydana getirir. Müzik, toplumlardaki kültür yapısının gelişiminde önemli rol oynayan ve etkileyen güçlü bir olgu olduğundan kişilere üst düzeyde müzik eğitimi verilmesi oldukça önemlidir (Otacıoğlu, 2005: 1).

Müzik, tüm çocukların eğitiminde kullanılması gereken etkili ve önemli araçlardan birisi olarak kabul edilmekte ve çocukların dil gelişimini, duygusal ve sosyal gelişimini, olumlu yönde etkileyen önemli bir araç olarak görülmektedir (Yıldız, 2002: 13). Müzik öğretiminde tüm boyutların tam olarak gerçekleştirilememesi, öğrenim görenlerin müziksel değerleri organize etmesinde, kararlı ve tutarlı tepkiler vermesinde, müzik anlayışı ve dünya görüşü kazanmasında etkili olamamasına neden olduğundan müzik eğitimi sürecinden istenen fayda sağlanamamaktadır (Kılıç, 2012: 4).

Davranışsal ve sosyal yönden gelişimin, müzik eğitimi ile birlikte çocuklar üzerinde olumlu bir gelişim sergilediği düşünülmektedir. Sahneye çıkmak, müzik eğitiminin verdiği toplu yada bireysel eğitim çocuğun kendini dışa ifadesinde büyük bir öneme sahiptir. Özellikle toplum karşısında çalmak özgüven açısından ilerlemesini sağlayabilir.

Öğrencilere müziksel davranış kazandırma eğitiminin verildiği en önemli mekânlar okullardır. Yapılan araştırmalar göstermektedir ki, okul öncesindeki ve temel eğitim çağındaki çocukların öğrenme potansiyeli en yüksek seviyededir. Bu dönemlerde müzik, çocukların duygusal ve ritmik sezgilerini uyandırarak geliştirmekte ayrıca onların hayal dünyalarının genişlemesini sağlamaktadır. Ses çıkararak dünyaya gelen ve bu sesi geliştirdikçe kendini ifade edebilen çocuk için müzik, aslında sadece eğlence ve güzel vakit geçirme aracı olmayıp bir özgüven kaynağı ve aynı zamanda eğitim alanıdır (Demir, 2014: 135). Okulda, çocuklar müziksel etkileşimler yaşamının yanında, aldığı müzik eğitimi ve edindiği müzik deneyimlerini ileri düzeye taşımakta, müziğe olan ilgisi gelişmekte ve müziğe olan ufkunun gelişiminde çok etkili olmaktadır. Müzik eğitiminin, özellikle de örgün müzik eğitiminin, çocuğun ileri dönemlerdeki sosyal, duygusal, zihinsel ve fiziksel gelişimine olumlu katkılarının olduğu ve söz konusu eğitimi alıp başarıyla tamamlayan çocukların diğer çocuklara oranla daha aktif ve bilinçli oldukları söylenebilir (Kılıç, 2012: 1).

Müzik eğitimi, süresi ve düzeyi fark etmeksizin yönelik olduğu ana amaç doğrultusunda genel, özengen ve mesleki olmak üzere üç boyutta incelenir:

Genel müzik eğitimi, toplumun hiçbir ferdi göz ardı edilmeksizin her bireye yönelik olup, okul öncesi, ilköğretim ve ortaöğretim kurumlarında verilen eğitimidir.

Say (2012: 537) genel müzik eğitimini, insan formasyonunda vazgeçilmez bir yeri olan müziğin, okulöncesinden (anaokulu) başlayarak eğitimin her aşamasında (ilkokul, ortaokul, lise ve yükseköğrenim) toplumda bir “müzik kültürü” oluşmasına ve bireylerin bundan payını almasına yönelik biçimde uygulanan okul müzik eğitimi olarak tanımlamıştır. Uçan’ın (2005: 31) belirttiği üzere, iş-meslek, okul, bölüm, kol-dal ve program türü ne olursa olsun, ayırım gözetmeksizin her düzeyde, her aşamada, her yaşta herkese yönelik olup, sağlıklı ve dengeli bir insanca yaşam için gerekli asgari-ortak genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlar.

Genel bir bakış açısı ile müzik eğitimi, toplumun sosyo-kültürel açılarından incelenmesi sonucunda, orta ve üst kesimlerinin daha çok mesleki ve hobi alanlarında tercih ettiği bir eğitim olarak nitelendirilebilir. Özellikle mesleki açıdan düşünen kişilerin bu eğitimi almak amacı ile alanında profesyonel kimseler ile çalışmaya başladığı ve eğitimlerini sürdürdüğü bilinmektedir.

Özengen müzik eğitimi, herkes için zorunlu olmayıp bireyin ilgi ve isteği doğrultusunda müzik dersaneleri, kurslar, müzik toplulukları veya özel dersler yoluyla yürütülür. Özengen müzik eğitimi, müziğe ya da müziğin belli bir dalında özengence (amatörce) ilgili, istekli ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir kalıtım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar (Uçan, 2005: 32).

Mesleki müzik eğitimi, belli düzeyde müzik yeteneğine sahip olan ve müziği meslek olarak seçmek isteyen kişilere yönelik olup mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda gerçekleştirilir.

Kurumların günümüzde artış gösterdiği gözlemlenmiştir. Arz-talep göz önüne alındığında kurumların gelişimi, deneyimli öğretmenlerin ve istekli öğrencilerin sayesinde daha da artacağı düşünülmektedir. Özellikle evrensel bir dil olan müziğin toplumumuzun dışa açılımında önemli bir yere sahiptir. Bu durum ise ülkemizin müzik eğitimi platformuna da katkı sağlayacaktır.

Mesleki müzik eğitimi, genel olarak örgün eğitim kurumları veya benzeri ortamlarda gerçekleştirilmektedir. Özel durumlarda birtakım dallarda erken yaş döneminde başlamakla beraber genellikle ilköğretim sonundaki yönlendirmeler doğrultusunda ortaöğretimde belirginlik kazanır ve yükseköğretimde ise kesin halini alır. Alan bilgisi ise genel meslek bilgisini içerecek şekilde programlanır. Tüm bu programlarda ortaöğretimden yükseköğretime gidildikçe gerek alan gerekse mesleki bilgi eğitimine daha fazla ağırlık verilir (Uçan, 2005: 33).

Mesleki müzik eğitimi kurumlarından olan eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümleri ya da müzik eğitimi anabilim dalları müzik öğretmeni yetiştirmeyi amaçlamaktadır. Tarman (2006, s.10)' a göre bu kurumlarda, dört yıllık bir eğitim sonrasında müzik eğitiminin her türüne yönelik müzik öğretmeni yetiştirilmesi amaçlanmaktadır.

Amatörler için müzik eğitimi, müziğe ilgi duyan kişilere etkin bir sanatsal katılım, beğeni ve doyum sağlamayı, yeteneklerini geliştirerek gerekli müziksel davranışları kazandırmayı amaçlar. Temel olarak her bireyde belirli düzeyde müzik yaratma eğilimi bulunur. Bu eğilim bireyin gönüllü katılım esasında ve bu doğrultuda yönlendirilen kişisel ve kolektif eğitim uygulamalarında gelişim imkânı bulabilir. Amatör müzikçilere yönelik olarak gerçekleştirilen eğitim, toplum içinde müzik zevki ve kültürünün yaygınlık kazanmasında önem kazanmaktadır (Yener, 2009: 3).

1.3.1. Müziksel İşitme

Müziksel işitme; duyulan müziksel sesleri belirli kurallar çerçevesinde ifade edebilmek adına; sesleri algılama, tanımlama, birbirinden ayırt etme ve çözümlene davranışlarına odaklanan bir eğitimidir. Bunun yanı sıra, işitme yoluyla algılanabilir müziksel öge ve ilişkileri tanıma, çözümlene ve ayırt etme yeteneğidir. Müziksel öge ve ilişkiler denince ilk akla gelen şunlardır: Müziksel ses yüksekliği ve ses niteliği, ses gürlüğü, ses rengi, ses türü, ton türü, ritimsel ve ezgisel ilişkiler, aralıklar ve iki ya da daha çok sesli tınlayışlardır. Bunları tanıma, ayırt etme, çözümlene, adlandırma, yazma vb. konular müziksel işitmenin basamaklarını oluşturur (Özgür ve Erdoğan, 1999: 21). Müzikalite çalışmaları ilk olarak bu derste kazandırılır. Hız terimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, müzikal işaretler, müzik kuramlarının önemli bir kısmı müziksel işitme, okuma ve yazma dersinin önemli bir parçasıdır (Erçakır, 2007: 7).

Müzik yeteneği belirli alt yeteneklerden ya da yetenek kümelerinden oluşur. Bunların en önemlilerinden biri kuşkusuz, müziksel işitme yeteneğidir. Bu yetenek, müzik becerisinin temelini ve belkemiğini oluşturur. Geniş anlamıyla müziksel işitme; işitme duyusuyla algılanabilir müziksel bütün, öge, gereç, özellik ve ilişkileri (doğru) algılama, tanıma, anımsama (hatırlama), ayırt etme, çözümlene ve çözümlene yeteneğidir (Uçan, 2005: 19). Müziksel işitme eğitiminde, kazandırılması gereken belirli becerilere odaklanılır ve bu eğitim bu süreç doğrultusunda gerçekleştirilir.

Şekil 12



Her yaştan bir kilise korosu

Müziksel işitme becerisi, sesler ve ses birleşimlerini ayırt etme üzerinde odaklanır. Müziksel işitme becerisi temelde müziksel seslerin yükseklik, sürerlik, tınlılık ve gürlük yapıları ile ve bu özellikler bakımından birbirleri ile olan yatay- dikey birleşim ve örülüşleri üzerine kurulur (Uçan, 2005: 19-20). Müziksel işitme, bir yandan boyutları bakımından (a) yatay işitme, (b) dikey işitme, (c) yatay-dikey işitme ve (ç) çapraz işitme; diğer yandan kapsam bakımından (a) ses işitme, (b) ritim işitme, (c) ezgi işitme, (ç) karakter işitme ve (d) örgü-doku işitme gibi farklı sınıf ve türlere ve her tür de kendi içinde çeşitlere ayrılır (Uçan, 2005: 20).

Genel olarak müzik eğitiminde öncelikle kulak eğitimi ile başlanması çocuğu bir sonraki safhalara hazırlayan önemli bir unsurdur. Kulağın eğitilmesi çocuğun enstrüman ve solfej eğitiminde katkı sağlayacağı gibi çıkaracağı seslerin daha temiz olmasını sağlayacaktır. Özellikle piyano, bu eğitim için en önemli çalgılardan biridir. Temiz tınların çıkması, parlak renkler ve değişmeyen rezonans sayesinde piyano her daim kulak eğitimi için önemli bir çalgı olmaya devam edecektir.

Müziksel işitme becerisi, öğrencilerin öğretmenle sınıfta çalışmalarının yanı sıra, kendi bireysel çalışmalarının sonucunda da gerçekleşen bir eğitim sürecidir.

1.3.2. Müziksel Okuma

Müziksel okumaya uluslararası müzik teknolojisinde solfej denilmektedir ve müzik eğitiminde son derece önemli bir işlevi vardır. Müziksel okuma veya solfej için; notaların isimlerini peslik-tizlik derecelerine göre seslendirmektir denilebilir. Sözlük anlamıyla solfej; notaların isimlerini sesli olarak okumak, notaları sözlü olarak söylemektir (Özgür ve Aydoğan, 1999: 43).

Müziksel okuma veya solfej için; herhangi bir müzik yazısını, içerisinde yer alan tüm değişkenlerle birlikte seslendirme-ifade edebilme denilebilir. "Bir müzik yazısını müziğin harfleri olarak nitelendirebilecek notaların ad, yükseklik, süre (ritim), hız, gürlük ve ayrıtılarıyla seslendirmeye "müziksel okuma (solfej)" denir. Müziksel okumanın amacı öğrencinin zihinsel olarak sesleri ve aralıkları anlaması ve müzikal olarak uygulayabilmesidir" (Özgür ve Aydoğan, 1999: 44).

Şekil 13



Solfej eğitiminin orff çalgıları ile yapıldığı bir örnek

Müziksel işitme, okuma ve yazma eğitimi öncelikle müziksel okuma ile başlar. Müziksel okuma olarak adlandırılan bu eğitimde öncelikle belirli mantıksal sıralamalarla sesler öğretilir. Ardından yine belirli mantıksal yaklaşımlarla aralıklar öğrenciye tanıtılmaya çalışılır (Erçakır, 2007: 7). Müziksel okuma eğitimi; müzik eserlerinin notalarını, adları, tartımları, diklikleri, hız, gürlük ve karakteriyle okuma becerisi kazandırmaya yönelik bir eğitimidir (Sun, 2008: 14). Müziksel okuma öğrenme alanı, ezgisel okumanın (solfej) yanı sıra ritmik okuma çalışmalarını da kapsar.

Müzik yazısının seslere çevrilmesi müziksel okuma olarak ifade edilir. Müziksel okuma müzik yazısının müzik harfleri olarak kabul edilen notaların ad, yükseklik, süre, hız, gürlük ve detaylarıyla seslendirme olarak değerlendirilebilir. Sözelimi, gözle okuma, sesli okuma, deşifre okuma, yorumlu okuma, dizi okuma, ezgi okuma, tek-sesli okuma, sol anahtarı ile okuma gibi. Bu gibi okumaların bazıları ise farklı şekilde gruplandırılabilir, sözelimi makamsal okuma, geleneksel ses düzeninde okuma gibi (Güler, 2008: 32).

Müziksel okuma (solfej yapma) ezgisel nitelikteki okuma parçalarını, ölçü rakamına, ses sürelerine ve ses yüksekliklerine uygun olarak tonal/modal durumlar göz önünde bulundurularak okumadır. Bu bağlamda tonalite ve makam tanıma becerileri, öğrencilerin okudukları solfej ve dikte parçalarındaki tonal, modal ve makamsal yapıyı bulmaya ve kavramaya yönelik becerilerdir. Öğrencilerin, bu becerileri kazanmaları müzikal gelişimlerine katkıda bulunarak müziği bilinçli yapmalarını sağlayacaktır.

Aynı zamanda müziksel okuma veya solfej yaparken deşifre becerisi kazanmak önemlidir. Bu bağlamda deşifre, müziksel işitme, okuma ve yazma dersindeki tanımıyla; ezgisel nitelikteki okuma parçalarının, ölçü rakamına, ses sürelerine, ses aralıklarına, müzikal ifade ve gürlük terimlerine uygun olarak ilk bakışta okunmasıdır. İki tür deşifre vardır: Birincisi, ilk defa ele alınan bir eseri yavaş yavaş ve her notasını inceleyerek okumak; ikincisi, eseri temposuna yakın bir hızda ve temiz seslendirmeye dikkatten çok, eserin karakter ve anlatımına dikkat göstererek okumaktır (Fenmen, 1991: 44).

Günümüzde solfej eğitimleri, hobi dersleri alan kişiler için dahi, müzik teorisi alanında uzmanlaşmış öğretmenler tarafından verilmekte, ya da bu alandaki kimselere yönlendirilerek ders almaları sağlanmaya çalışılmaktadır. Solfej temelleri üzerine kurulmamış olan müzik eğitimleri esnasında, eser seviyeleri ilerledikçe öğrenme açısından zorluklar yaşamakta, bu nedenle solfej dersinin, enstrüman eğitiminin ilk yıllarında son derece gerekli olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle bu eğitim sırasında izlenecek bir müfredat, teke tek ders veya sınıf dersi öğrenciye büyük katkı sağlayacaktır. Her iki şekilde de alınan solfej dersi, öğrencinin almakta olduğu eğitimin kalitesinde yükselme sağlayacaktır.

Solfej eğitimi sırasında farklı vuruş şekilleri kullanılması eğitimin esaslarından biridir. Özellikle her öğrencinin algı kapasitelerinin farklı olduğu göz önüne alındığı taktirde, bu durum günümüzde eğitim kurumlarında farklı durumlar gösterebilir. Solfej eğitimi, aynı zamanda hiperaktivite, odak bozukluğu ve disleksi gibi özel durumlar gösteren çocuklar üzerinde de olumlu bir etki yaratabilir. Parça içi takip, düzenli akış ve benzeri durumlar çocukların algılarını geliştirebileceği gibi diğer dersler (sayısal ve sözel dersler) üzerinde de olumlu bir gelişim sağlayabilir.

Deşifre, müzik dünyasının sihirli kapısını aralayan en önemli öğelerden ve müzisyenin elindeki en önemli anahtarlardan biridir. Güçlü bir deşifre, mesleki müzik eğitiminin vazgeçilmez bir öğesidir. Ayrıca yapıt hakkında ilk bilinçlenmedir. Daha sonraki çalışmalar bu ilk anlamının üstünde şekillenir. Bu anlama ne ölçüde net ve doğruysa, yapıtı çalmak ve okumak o ölçüde çabuk ve doğru olur (Özgür ve Aydoğan, 1999: 75).

Bir müzikal okuma veya solfej parçasını ilk bakışta okuyabilmek, müzik eğitimi sürecinde başarılması gereken önemli bir aşamadır. Deşifre becerisini kazanan öğrenciler seviyelerine uygun bir ezgisel okumayı rahatlıkla yapabilir. Bu beceri öğrencilerin çalgı eğitimlerindeki gelişimleri açısından da oldukça önemlidir (Sun, 2009: 34).

Solfej zihinde tonun, aralıkların hesaplanması pratiğidir. Düşüncede oluşan ve sesle ifade edilen solfej sırasında önce bir müzik eseri görülür, zihinde canlandırılır ve ardından sesli olarak okunur. Bu okuma eylemi nota ismi ya da bir vokal sesle olabilir. Zihinde ton ve aralıklar hesaplanırken bulunulan tonun adı, majör-minör oluşu; eğer minör ise çeşidi ve sansible'si (yeden) düşünülür. Bu yöntemle solfej okuma çalışması sırasında, her sesin dizi içerisindeki görevi ve dizinin seslerinin birbirleriyle ilişkileri kullanılarak bir çeşit grafik çizilir. Solfej sadece nota adlarından ibaret değildir. Okunacak eserin ölçü sistemi, tartımsal güçlükleri, nüansları, tabiatı ve formu da göz önüne alınmalıdır. Tüm bu şartlar sağlandıktan sonra “düşünerek solfej okumaya” başlamak gerekir. Çünkü solfej, yukarıda da söylendiği gibi belli bir sistem içerisinde düşüncede oluşan ve sesle ifade edilen bir eylemdir (Özaltunoğlu, 2003).

Müziksel okuma, öğrenme alanı içerisinde temelden başlamak üzere makamsal ve tonal yapıdaki müziklerden örnekler barındırmaktadır. Bu öğrenme alanı ile amaçlanan ise; tonal müzik ve makamsal müzik yönlerinden öğrencilerin gelişimlerini gerçekleştirmek ve çalgı, orkestra, ses ve koro eğitimlerindeki düzeylerine doğrudan katkıda bulunmaktadır. Müziksel okuma (solfej yapma) becerisinin gelişimi, öğrencilerin çalgı eğitimindeki gelişimine ve diğer müzik alanı derslerine doğrudan katkıda bulunur denilebilir.

Bir diğer müziksel okuma türü ise eşlikli okumadır. Eşlikli okuma, okuma parçalarının yazıldığı dizi sistemine göre bir çalgı ile çok seslendirilerek okunmasıdır. Özgür'e göre: Öğrencinin ton/makam duygusunun geliştirilmesi, ölçü ve ritimleri kavraması, temiz okumasına yardımcı olması, müziksel ifade gücünü arttırması, çok sesli duyma, algılama yeteneklerinin geliştirilmesinde eşlikli okumanın rolü yadsınamaz. Yerinde ve doğru yapılan eşlikli okumanın, müziksel okumanın hedeflediği davranışların pekişmesinde önemli bir katkısı bulunmaktadır (Tarman, 2006: 63-64).

1.3.3. Müziksel Yazma

Seslerin müzik yazısının unsurlarıyla ifade edilmesi müziksel yazma olarak değerlendirilir (Apaydınlı, 2006: 15). Müziksel yazma eğitimi; çalınan, söylenen ya da dinletilen müzik eserlerini; nota biçimleri, diklikleri, tartımları ve ölçüsü ile notaya alma, transpoze yapma, güzel ve işlek nota yazma becerisi kazandırmaya yönelik bir eğitimidir (Özbek, 2003: 8).

Birçok müziksel becerinin aynı anda gerçekleştirildiği dikte yapma çalışmaları; ritim algılama, sesleri algılama, tonaliteyi ayırt etme gibi farklı unsurları içerisinde barındıran bir eğitim olduğu için önemlidir. Müziksel yazma, başından bu yana iç duyuş (kulak) eğitiminin

önemli bir parçası olmuştur. Çünkü duyulan müziğe anlam verebilmeyi, sesleri düzene koyabilmeyi en iyi öğreten ve ölçen yöntem budur (Özgür ve Aydoğan, 1999: 5).

Müziksel yazma (dikte yapma) ezgisel nitelikte yazılmış olan parçaları, ölçü rakamına, ses sürelerine ve ses yüksekliklerine uygun olarak tonal-modal durumlar göz önünde bulundurularak yazmadır. Dikte yapma da müziksel bellek ile ilgili bir konudur.

Müziksel bellek, işitilen, okunan, yazılan, dinlenen, söylenen, çalınan müzikleri ya da müziksel unsurları, bırakılan izlerle akılda tutma, saklama ve gerekli olduğunda da anımsama gücüdür (Uçan, 2005: 23). Öğrencilerin yaptıkları dikte çalışmaları, müziksel belleklerini geliştirerek algı yetilerini de güçlendirecektir. Dikte çalışmaları; öğrencilerin duydukları, seslendirdikleri, kendileri ya da bir diğerrinin eserini notaya alabilmesi, müziksel işitme, okuma ve yazma dersi eğitimini destekleyerek tamamlayan bir öge olması, genel müzik bilgisi kapsamında ele alınan terimler ve işaretleri öğrenmesi, yaratıcı becerilerini geliştirebilmesi ve dış müzikleri derleyebilmelerini amaçlamaktadır (Özgür ve Aydoğan, 1999: 8).

Müziksel yazma öğrenme alanı, tonal ve makamsal dikte çalışması gerçekleştirilmenin yanında tartım yazma çalışmalarını da içerecek biçimde düşünülmüştür. Burada hedeflenen öğrencilerin tonal ve makamsal yapıda duydukları müzikleri algılayıp dizek (porte) üzerine aktarması, tartım yazma çalışmalarıyla da nota değerleri, tartım bilgisi, ölçü kavramı gibi konuları pekiştirerek ritim duygusunu geliştirmeleridir (Sun, 2008: 41).

Apaydınlı'ya (2006: 16-17) göre; müziksel yazma; müziksel düşünmeyi kolaylaştırır, müziksel yaratıcılığı geliştirir ve müziksel yaratıcılığa ilişkin etkinlikler müzik dilinin öğelerini daha iyi kavramaya yardımcı olur. Müziksel okumayı en iyi tamamlayabilecek çalışma, müziksel yazmadır ve birbirinden farklı iki boyutu vardır. Bunlardan ilki, işitilen sesleri yazma (dikte etme), ikincisi müziksel düşünceleri- tasarıları yazmadır (yaratma). İlk boyut olan işitilen sesleri yazma (dikte etme) de dört gruba toplanabilir. Bunlar; ezgisel dikte, ritmik dikte, aralık ve akor diktesidir. Ezgisel dikte; bir çalgı ile çalınan bir melodinin ses yüksekliklerine ve ritmik yapısına uygun bir biçimde notaya aktarılmasıdır. Ritmik dikte; bir çalgı ya da elle çalınan ritim cümlelerinin tartımıyla yazılması olarak ifade edilebilir. Aralık diktesi; piyano ile çalınan ve aynı anda basılan iki sesin notaya aktarılmasıdır. Akor diktesi ise, piyano ile çalınan ve aynı anda basılan üç sesin notaya aktarılmasıdır.

1.4. MÜZİK PEDAGOJİSİ

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

Eğitim ise, bireyin dış çevreden edindikleri ile kendi içsel dinamiklerini kullanarak, karşılaştığı sorunları çözmeyi, çevreye uyum sağlamayı hedefler, yaratıcı olmayı sağlar ve bireyin üretkenliğini artırır. Çağdaş eğitimde ağırlık merkezi öğrencidir. Eğitim öğrencinin biyolojik yapısına, fizyolojik özelliklerine, psikolojik özelliklerine ve psikososyal özelliklerine uygun olmalıdır (Günay, 2011: 87).

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

Müzik psikolojisi ya da psiko-müzikoloji insan doğasının müziği yeniden keşfetme ve araştırması ile ilgili bir olgudur. Müziğin psikolojisi dar bir alanda sınırlı değildir; çünkü müzik birbirinden farklı sayısız performansı, ruh halini, duyguları, görüşleri, kapasiteleri, dürtüleri ve dinleyicilerin ilgilerini birbirleriyle harmanlamaktadır. Müzik psikolojisi psikolojinin bütün alanlarından faydalanmaktadır çünkü anlayış ve müzikal tecrübenin açıklanmasını ve davranış olarak tanımlamayı ifade eder (Otacıoğlu, 2008: 30). Müzik psikolojisi şunlarla bağlantılıdır (Cangal, 2010: 45);

- a) Müzik algılamasının biyolojik bazlarının nörolojik ve fizyolojik araştırmaları
- b) İşitsel algı mekanizmalarının akustik ve fizyolojik çalışmaları
- c) İşitsel sunum ve kodlama gibi konuların bilişsel psikolojik çalışmaları
- d) Müzik kabiliyetlerinin psikometrik analizleri ve gelişimi
- e) Müzik kabiliyetlerinin kazanılması ve gelişim çalışmaları

- f) Müzik dinlemenin estetik ve etkili yönlerinin sosyal psikolojik araştırmaları
- g) Müziğin öğreniminde davranışsal analizlerin yanında terapi ve eğitim alanlarında uygulamalı çalışmaları içerebilmektedir.

Müzik öğrenimi alanında öğrenim teorisi yaklaşımı geniş şekliyle neredeyse her öğrenim döneminde uygulanmıştır. Bu uygulamalar davranış terapisi, müzik terapisi ve programlanmış eğitim alanlarında yapılmıştır. Davranış tekniklerinin çeşitli uygulama teknikleri ile müzik davranışını değiştirmek için kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu alandaki çalışmaların çoğu Clifford K. Madsen, R. Douglas Greer ve meslek arkadaşlarının çalışmalarından filizlenmiştir. Temel deneysel bulgular Tunks tarafından 1980 yılında 17 madde altında toplanarak detaylandırılmıştır. Tunks müzik öğretiminin edimsel koşullanmasına ilişkin araştırmaları gözden geçirmiştir. Edimsel koşullama yaklaşımı; yeni bir etkileşim anlayışına, dinleme tercihlerine ilişkin davranış ölçümlerinin kabul edilmesine yani serbest pekiştirel davranış seçimine yol açmaktadır (Günay, 2011: 91-92).

Motivasyona ilişkin çalışmalarda iki temel edimsel koşullanma türü vardır. Birincisinde, müziğin kendisi pekiştirici olarak kullanılır. Müzik olayları bağımsız değişkendir ve davranışlar üzerinde diğer pekiştiricilerin yaptığı olaylar gözlenir. Bu tür çalışmalar müzik dinlemenin, çocukların sözselsel ya da sayısal öğrenme sorumlulukları karşısında sergiledikleri performansa katkıda bulunduğunu, çeşitli akademik ve sosyal becerilerin geliştirilmesinde destek olduğunu göstermektedir. İkinci tür çalışmalarda dışsal pekiştiricilerin müzik öğrenimine etkileri araştırılmaktadır. Dışsal pekiştiriciler öğretmenin yaklaşımı, yiyecek ödülleri, ders notu, gelişim çizelgeleridir. Öğretmenin onayı ya da onay vermemesi çocuğun okul ve okul dışı davranışlarında güçlü bir etki yaratmaktadır (Otacıoğlu, 2008: 15).

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

Çocukları motive etmenin farklı bir yolu da onların ilgi ve yeteneklerini gözlemleyerek eğitim sırasında müzik ve beceri alanları arasında bağlantı kurmaktan geçer. Bu bağlamda

Gardner'in çoklu zekâ kuramını inceleyerek müzik derslerinde faydalanabiliriz. Gardner'e (2004: 48) göre tek bir zekâ türü yoktur. Bilinen IQ ve zekâ testleri sadece sözel, mantıksal ve matematiksel yetenekleri ölçmektedir. Gardner zekâyâ ve onun ölçülmesine ilişkin yaklaşımları değiştirmiştir. Çoklu zekâ kuramına göre her insan çeşitli zekâ alanlarına sahiptir. Ancak insanlarda zekâ alanları değişik düzeylerde bulunur. Uygun destek, imkân ve eğitim sağlandığında zekâ alanlarının her biri yeterli düzeye getirilebilir.

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

Bloom'un sınıflandırmasında temel üç kategori vardır. Bilişsel, duyuşsal, psikomotor. Bu üç temel Regelski'nin müzik davranışlarının unsurları analizi ile paralellik gösterir. Regelski açık ve gizli hedefler arasındaki ana farklılıkları ortaya koymuştur. Açık hedefe üç ana tip bulunmaktadır. Sözlü davranış (konuşma ve yazma), davranışı oluşturma (besteleme, yaratma, düzenleme, yeni bir şeye organize etme, notalama), icra etme (enstrüman çalma, şarkı söyleme, yönetme, müzikle beraber hareket etme, dans etme). Müziksel davranışın gizli yönlerinde ise Regelski Bloom'un sınıflandırmasını izlemektedir. Üç ana kategorinin tanımı şöyledir (Karakelle, 2013: 62);

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

Geçmişten günümüze kadar yıllardır müzik eğitimi üzerine çok farklı görüşler savunulmuş, tartışmalar yaşanmıştır. Jean Jacques Rousseau 1762'de müzik eğitimi için

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

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

Çocukluk dönemi piyano öğretmenleri ve metot yazarları çocukların bilişsel ve fiziksel gelişimlerinin çeşitli evrelerinde bilgiyi nasıl elde ettiklerini, muhafaza ettiklerini, uyguladıklarını anlamak için çocuğun müzik gelişimi üzerinde çalışmak için cesaretlendirilmelidir. Zira çocuklara hazırlanan piyano eğitim programının hedefinin çocuğun yaşına uygun olması, onun müziksel gelişimini ve yaratıcılığını beslemesi gerekmektedir (Toksoy, 2005: 44). Günümüz eğitimini klasik eğitimden ayıran en önemli nokta öğrenci merkezli olmasıdır. Dolayısıyla çağdaş eğitimde öğrencinin ihtiyaçları ve ilgi alanları göz önüne alınmalıdır. Günümüzde çocukların küçük yaşlarda piyanoya başlamasının hem müzikle ilgili olan hem de müzikle ilgili olmayan büyümeyi ve gelişmeyi desteklediği bilinmektedir. Bu nedenle yetenek ayrımı yapmadan pek çok çocuk erken yaşta müzik eğitimine başlamaktadır. Piyano pedagogu James Bastien şu sözlerle erken yaşlarda piyano çalmaya başlamanın müzikle ilgili olmayan pek çok yararını tanımlamaktadır: "Çocukların piyano çalışması aracılığıyla müzikle öğrendikleri bilgiler müzikle ilgili gerçeklerin ötesindedir. Piyano çalışması ile sindirilen gelişimsel, duyuşsal-motor beceriler çocuğa küçük ve büyük kaslarının koordinasyonunda ileriki yaşamlarında da yardım edecektir" (Karakelle, 2013: 81).

1.4.1. Suzuki Yöntemi

Schinki Suzuki Japon eğitimci ve keman öğretmeni, Suzuki yönteminin kurucusudur. Suzuki metodu enstrüman öğreniminde, çocukların nasıl müzik öğrenmesi gerektiğine dair köklü ve yenilikçi bir görüş getirir. Suzuki, çocukların etraflarından dinleyerek dil öğrendikleri gibi müzik dinleyerek çok erken yaşta müzikal beceriler kazanabileceğine inanır.

Suzuki'nin eğitim metodu sadece bir müzik eğitimi süreci değil aynı zamanda onun felsefesi ve uygulamasıdır. Suzuki yöntemini, diğer okul öncesi müzik eğitimi yöntemlerinden ayıran belli başlı ilkeleri vardır. Bu ilkeler özetle, iyi çalgı çalımı için uygun bir ses ortamı yaratmak amacıyla kayıtların, kasetlerin, grup derslerinin ve konserlerin kullanımı; repertuarın sürekli tekrarının önemi; anne babanın eğitimdeki rolü; günlük egzersizler aracılığı ile doğal gelişim; küçük yaştan itibaren iyi müzik dinleme olarak sıralanabilir (Kılıç, 2012: 17). Suzuki yöntemi aile, öğrenci ve öğretmen etkileşimi ile işleyen ilkeler üzerine kurulmuştur. Bu İlkeler doğrultusunda asıl ulaşılmak istenen hedef; müziği hayatın geneline yaymış çalgı çalan bireylerin yanında nitelikli, kişilikli bireyler yetiştirmektir.

Şekil 14



Prof. Suzuki, eğitim esnasında

Suzuki'nin yetenek eğitiminde erken başlangıç dönemi müziksel yeteneğin kazanılması bakımından oldukça önemlidir. İnsanlar dili anlama ve kullanma becerilerini yaşamın ilk yıllarında kazanırlar. Hatta bazı araştırmalar bu sürecin, hamileliğin ilk aylarına kadar uzanabileceğini göstermektedir. Bu araştırmalara göre, hamileliğin yaklaşık olarak 22. gününde kulak oluşmaya başlayıp hamileliğin beşinci ayına kadar işitme sisteminin oluşumu tamamlanmış olmaktadır. Bu doğrultuda, anne karnındaki bebek, annesinin yüksek frekanstaki konuşmalarını duyabilmektedir (Alkan ve Kurt, 1998: 58). Bu bilgiler ışığında, dil öğrenme

sürecinin, yaşamın anne karnındaki evresinde başladığını söylenebilir. Dolayısıyla anne karnındaki dönemden başlayarak yaşamın ilk yıllarını içine alan süre müziksel gelişim içinde önemli bir süredir. Bireyin bu dönemdeki müziksel deneyimleri, onun müzikal potansiyelinin gelişmesi ve gelecekte müzik yapma becerilerini kazanmasında etkin rol oynar (Kılıç, 2012: 19).

Suzuki, müzik dinlemenin anne karnında başlaması gerektiğini sıklıkla dile getirmiştir. 0-5 yaş arası çocukların işitme kapasitesinin en yüksek olduğu dönemdir. Eğer anadil öğrenme süreci ile müzikal yetenek arasında bir paralellik kurulacak olsa, birçok benzer noktanın varlığı dikkati çeker. Çocuklar erken yaşlarda çevrelerini çok dinliyor görünmemelerine rağmen pasif dinleme güçleri sayesinde çevrelerindeki sesleri taklit edebilecek beceriyi geliştirirler (Cangal, 2010: 64).

Bir dili öğrenmenin erken yaşlarda daha kolay olduğu konusunda kimsenin şüphesi yoktur. Ne kadar erken başlarsanız, bir dili “yabancı” aksanı ile konuşma olasılığınız o kadar düşer. Müzik için de aynı şey geçerlidir. Bolca dinleme ve eğitime küçük yaşta başlama sayesinde müzik, insanın varlığının doğal parçası haline gelir (Günay, 2011: 29). Suzuki de bu konuyla ilgili düşüncelerini şu şekilde belirtmiştir: “Aslında her çocuk hayret verici bir beceri edinme potansiyeline sahiptir. Geçmişte yetişen çocukların böyle bir beceri geliştirememiş olmalarının sebebi, ailelerinin onları buna yönlendirip teşvik etmemiş olmasıdır. Kayda değer bir beceri ortaya koyması gereken yetenek filizi kurur, incelik ve kurtarılamaz hale gelir. Filizi tekrar yeşertmek için acı dolu çabalar sarf edilse de artık çok geçtir. Zamanlamanın insan hayatında önemli bir rol oynadığı gerçeği, üzerine düşünülmesi gereken bir durumdur” (Kılıç, 2012: 30).

Erken başlangıcın avantaj sağladığı diğer önemli nokta ise fiziksel gelişimle birlikte ortaya çıkar. Çocuklar kaslarını yetenekleri doğrultusunda kullanmayı alışkanlık haline getirdikçe ve gerekli uzuvlarını beyinleriyle koordinasyon içinde tutmaya aşına oldukça, çalgı çalmak onlar için doğallaşacak ve çalgıları ileride vücutlarının bir parçası gibi olacaktır. Birçok uzman eğitimci gibi Suzuki de büyürken eğitilmeyen yeteneğin daha sonra sıkıntı ve acı getirdiğini belirtmiştir (Yıldız, 2002: 47).

Çocukların dil öğrenme sürecinde dinleme ve taklit etme vardır. Çocuklar konuşmayı dinleyerek ve taklit ederek öğrenirler. Suzuki’nin öğretiminin temelinde de bu iki unsur en başta gelir. Suzuki piyano öğretmenlerinden biri olan Jenny Macmillan, Suzuki ilkeleri hakkındaki bir çalışmasında bu durumu şu şekilde açıklamıştır: “Çocuklar hiç konuşma duymasalardı,

konuşmayı öğrenemezlerdi. Oysa birçok konuşucu ile çevrelendiklerinde, çocuklar bunu duyar ve duyduklarını kopyalarlar, tekrar ederler. Sonuçta, dillerini akıcı bir şekilde konuşmaya başlarlar” (Uçan, 1997: 61). Bebekler doğum anlarından itibaren etraflarındaki insanların seslerini rastgele dinleyerek büyürler. Suzuki, öğrencilerin müziği fark etmeden, rastgele duyabileceği bir ortam yaratılabilirse, aynen dil edinimindeki gibi bir sonuç alınacağını savunmaktadır (Tarman, 2006: 33).

Dil eğitiminde yapılan tekniklerin uygulanma safhası, müzik eğitiminin başlangıçlarında da gözlemlenmektedir. Özellikle nota değerleri, ölçü vuruşları gibi eğitim içeriği, farklı bir dil oluşturmaktadır.

Şekil 15



Jenny Mcmillan'ın Çalışması sırasında

Suzuki müzik eğitiminin başlangıcından itibaren kulağın gelişimini vurgulamıştır. Kulak eğitimi doğru yapılırsa, çocuklar güzel bir tonun ne olduğunu kavrayabilecekler ve böylece en mükemmel müzisyenler gibi çalabileceklerdir. Suzuki, anadilin öğrenilmesinde olduğu gibi, öğretmenin ve ailenin sağladığı müzikal bir ortamda çocukların sürekli olarak müzik dinlemelerini tavsiye etmiştir. Çocukların her gün sürekli olarak müzik eserlerini dinlemeleri hızlı bir şekilde öğrenmelerine neden olacağı gibi, dinledikleri örneklerdeki sanatçılar gibi çalmaya da çaba göstereceklerdir. Bu yöntemle çocukların müzikal duyuları

gelişecektir, dolayısıyla bu durum da müzikal yetenek açısından oldukça önemlidir gelişmiş bireyler olacaklardır. Bu da “müzikal yetenek” eğitimi için çok önemlidir (Kasap, 2005).

Suzuki'nin öğretiminde öne çıkan hususlardan bir başkası ise ortak repertuarın yer almasıdır. Suzuki, yöntemlerinde tüm öğrenciler için temel bir literatür geliştirerek, eserleri kolaydan zora doğru sıralamıştır. Her yöntem genel olarak on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl ünlü Alman bestecilerinin ağırlıklı olduğu solo eser örnekleriyle Avrupa halk ezgilerini kapsamaktadır. Suzuki'nin metodunda ortak bir repertuarın olması grup derslerinin yapılabilmesine olanak sağlar, müzikal bir topluluk olma bilincini ve dostluğu geliştirmeye yardım eder ve ayrıca (daha önceden öğrenmiş oldukları eserlerin en üst sırada kalması şartıyla) onlara yeni eserler öğrenme motivasyonu sağlar. Suzuki'nin çekirdek repertuarı CD, kaset gibi işitsel araçlara kaydedilmiş olarak ya da yazılı olarak yayınlanmıştır. Suzuki öğretmenleri bu repertuara bütün çalgıların ortak olarak çalabileceği parçaları eklerler (Özal, 2007: 6).

Suzuki her zaman, sürekli dinlemenin ve çalmanın, müzik dilini doğrudan ve sezgisel biçimde anlamayı sağladığını iddia etmiştir. Suzuki derslerinde öğrenilen bir parça iyi çalınır hale gelince bir kenara bırakılmaz. Öğrenilen yeni parçalarla birlikte tekrar edilir. Dersler devam ederken tekrar ederek dinlemenin yoğunluğu artar. Adım adım gerçekleşen ve dil öğrenimi ile açıkça paralel olan bu yaklaşım, beceride sıçramaya yol açar (Toksoy, 2005: 36). Suzuki metodunda öğrencilerden profesyonelleşmeye başladıklarında bile şimdiye kadar çaldıkları repertuvara geri dönmeleri istenebilir. Çünkü Suzuki, dili yada kültürü ne olursa olsun dünyanın her yerinden öğrencilerin bir araya gelip birlikte çalmalarını amaçlamıştır (Kuran, 2007: 7).

Müzikalite eğitimi Suzuki yönteminin temelini oluşturan unsurlar arasında yer alır. Müzikalite eğitiminde “tonalizasyon” terimini Suzuki ortaya çıkarmıştır. Bu sözcük ses eğitiminde “vokalizasyon” sözcüğünün keman eğitimindeki karşılığı olmaktadır. Çocuk tonalizasyon çalışmaları neticesinde her eseri şarkı söyler gibi ve legato tekniği ile uyumlu ve anlamlı bir ton ve müzikal bir ifade ile icra edebilecektir (Kasap, 2005). Çocuğun kulağı iyi eğitildiğinde güzel ve uyumlu bir tonun farkını anlayabilecektir. Çocuklara kitaplardaki eserleri sürekli dinleterek nasıl güzel bir ton verileceği ve müzikal ifade ile ne şekilde çalınabileceği kolaylıkla öğretilenilecektir. Dolayısıyla Suzuki yönteminde çocukların dinledikleri ve öğretmenleriyle birlikte çalıştıkları eserleri derslerinde akıcı bir şekilde ezber olarak icra etmeleri beklenmektedir. Ezberden çalma ile çocuk eserlere daha iyi bir şekilde konsantre olabilecek ve üstün bir müzikalite ile eseri icra edebilecektir. Suzuki'ye göre ezber olgusu anadili yaklaşımında doğal bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır (Özal, 2007: 5).

Öğrencilerin en erken dönemlerinde yani henüz çalmayı yeni öğrenirken, onlara nota okumayı öğretmenin yanlış olacağı konusunda tüm Suzuki öğretmenleri hemfikirdir. Nota okuma öğretilmeden önce çocuğun çalgı tutuş düzgünlüğü, çalgı üzerindeki hakimiyeti ve çalarken hem ton hem de dinleme yeteneklerinin gelişmesi daha önceliklidir. Çocuklar nasıl yazı yazmadan önce konuşmayı öğreniyorlarsa nota okumayı öğrenmeden önce çalmaya başlamalıdır (Kuran, 2007: 11). Suzuki, çocukların yıllar boyu bir anadili konuşmayı öğrendikten sonra kitaplarla yüz yüze geldiğini, bu yüzden yeterli süre çalgı çaldıktan sonra çocuklara yazılı müziğin sunulması gerektiğini söylemiştir.

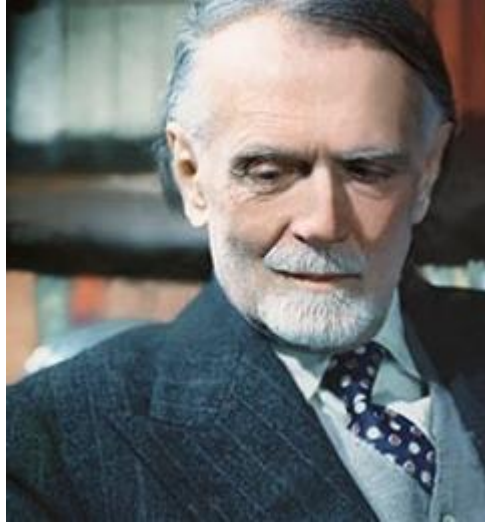
Suzuki yönteminin sağlıklı işleme için gerekli olan en önemli faktör ailedir. Aile çocuğun ilk öğretmenidir. Sevgi başta olmak üzere çocuk, bütün değerleri önce ailede öğrenir. Suzuki öğretiminde de ailenin öncelikli görevi, çocuğa sevgi dolu ve müzikle çevrelenmiş bir ortam yaratmaktır Dil gelişimi alanındaki araştırmalara göre, çocuk kendisiyle ne kadar çok ilgilenilirse, kendisine ne denli rehberlik edilirse o oranda erken konuşabilir. Bu sebeple ailelerin çocukla ilgilenip dil gelişimine katkıda bulunmaları gerekir. Zaten aile yanında yetişen çocukların, dil gelişimi konusunda aile dışı kurumlarda yetişen çocuklardan daha ilerde oldukları görülmüştür. Bu da dil gelişiminde ailenin önemini vurgulamaktadır (Çiçek, 2002: 117). Suzuki de bu gerçeğin farkına vararak metodun öğretilmesinde aileye önemli sorumluluklar yüklemiştir. Suzuki metodunda müziğin öğretilmesi dil eğitiminde olduğu gibi çocuğa müzikal bir ortamın sağlanması koşuluyla gerçekleşecektir. Ailelerin ev ortamında müzikle örülü ilgi çekici bir ortam yaratmaları çocuklarını değişik müzikal faaliyetlere konserlere, dinletilere ve resitallere götürmeleri Suzuki metodunun önemli bir basamağıdır. Bu sebepten çocuğun müzikal bir ortamda yetişmesini sağlamak ailenin öncelikli görevlerindedir.

1.4.2. Kodaly Yöntemi

Macar besteci, etno-müzikolog ve müzik eğitimcisi olan Kodaly, Macaristan'da geniş kapsamlı ve yüksek seviyeli bir müzik kültürünün temellerini atmıştır. Kodaly'nin bu yöntemi <fgeliştirmesindeki amaçlardan biri unutulmaya yüz tutmuş halk müziğini yeniden canlandırmaktır. Halk müziğini metodunda kullanmasının önemli bir gerekçesi de çocukların ana dillerini yabancı dillerden daha kolay öğrenmelerinden yola çıkarak müzikte de aynı yaklaşımı kullanmaktır. Yöntem çocuğun müzik dinleme becerisi kazanmasını ve gerek öğrendiği parçalardan esinlenerek gerekse tamamen bağımsız şekilde beste oluşturarak yaratıcılığını geliştirmesini hedefler (Kılıç, 2012: 39).

Kodaly yöntemi temelde müzik okur-yazarlığı geliştirmek amacıyla yazılmış, aşamalı olarak ilerleyen ve kendi içinde ayrıntıları olan kapsamlı bir yöntemdir. Aynı zamanda yaşayan bir metot olduğu için, sınıfın ve öğrencilerin ihtiyaçlarına göre gerekli değişiklikler ve eklemeler yapılabilmektedir. Kodaly yöntemi Macaristan’da müzik eğitime yön vermiştir. Yöntem, öğrencilerin eğitiminde ve öğretmen adaylarının yetiştirilmesinde önemli farklar yaratmıştır (Köse, 2012: 47).

Şekil 16



Prof. Zoltan Kodaly

Kodaly’nin müzik eğitiminde amaçladığı hedef, her çocukta var olan müzik kapasitesini en yüksek düzeye çıkarmak, müziğin dilini çocuklara öğretmek ve onları bu dille okuyup yazıp üretecek hale getirmek, çocukları kendi dil ve kültürlerinin ürünleri ile tanıştırmak (halk türküleri, halk dansları vb.). Çocukları dünyanın en büyük sanat eserleri ile tanıştırmak bu müzikleri dinlerken, çalışırken ve çözümlerken, müzik üzerine dayanan bir bilgiden kaynaklanan güven ile müziği ve yaşamı sevmelerini sağlamaktır (Yıldırım, 2009: 26). Müzik, ders izlencesinin iskeletini, yani eğitimin temelini oluşturmalıdır. Müzik çocuğun her türlü gelişmesine (duygusal, beyinsel, estetik ve fiziksel), diğer konu ve kavramlardan çok daha fazla katkıda bulunabilir. Kodaly prensiplerine göre eğitim yapılan yerlerde çocukların, diğer çocuklara oranla derslerinde daha başarılı oldukları gözlemlenmiştir. Yapılan araştırmalar, müziğin temel ders olarak öğretildiği sınıfların, müziği yardımcı ders olarak alan, matematik ve okuma sınıflarına göre daha başarılı olduklarını göstermiştir. Bu üstünlük özellikle matematik ve okuma alanlarında da kendini göstermektedir. Kodaly’e göre (Gürgen, 2007: 33-34).

- a) Bir dili konuşan, yazan ve anlayabilen her kişi, müzik dilini de aynı ölçüde öğrenmeye yetkindir.
- b) Müzisyenliğin temeli şarkı söylemektir.
- c) Müzik eğitiminin etkin bir şekilde gerçekleşmesi için müziğe erken yaşlarda başlanmalıdır.
- d) Halk şarkıları çocuklar açısından müziksel anadilini oluşturur ve gelecekteki eğitimi için bir araç durumundadır.
- e) Eğitim sürecinde sadece sanatsal yönden değeri olan müzik kullanılmalıdır.

Kodaly yaklaşımında derslere kuramsal kavramlardan önce çocuğun yakınlık duyduğu, tanıdığı şarkıların kulaktan öğretimiyle başlanır. Yöntemin temelinde bilinenden bilinmeyene doğru ilerleyen bir düzen söz konusudur. Öğretilecek müzik düşüncesi öncelikle oyunlar ve şarkılar ile çocuk farkında varmadan çalıştırılır, daha sonraki aşamada ise sembollerle tanıttırma geçilir. İşitsel beceriler geliştirilmeden müziksel sembollere geçilmemesi önemlidir. Bu yöntem, müziğin her kademesinde oldukça iyi açıklanmış, beceri ve kavramlar yönünden mükemmel yapılandırılmış, temelden daha karmaşık bir düzene doğru ilerleyen bir biçimde geliştirilmiştir. Bu düzenleme ve yapılandırma, esasen çocuğun gelişimine dolayısıyla müzikteki gelişimine dayandığı söylenebilir (Yıldırım, 2009: 30).

1.4.3. Yöntemlerin Karşılaştırılması

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

Kodaly, Macar eğitiminde son derece etkili bir müzik öğretme sistemi yaratmıştır. Kodaly sistemini Macar folk şarkılarına dayandırmıştır. Uzun yıllar boyunca Bela Bartok ve

diğerleri ile Macar folk şarkıları üzerinde çalışmıştır. Bu çalışmaların çoğu ses üzerine detaylı ve katı bir programdan oluşmaktadır. Kodaly koro metodunun detayları İngilizce olarak Szonyi’de ve Chosky’de bulunur. Bu metot, sol-fa eğitiminin sistematığıne dayanır ve Orff’un modeline göre daha sistematik ve katıdır. Metodun en önemli özelliklerinden bir tanesi ilk yıllardan 15 itibaren çocuklara müzik notasyonunu yazmasını ve okumasını öğretmesidir. Altı yaş civarındaki çocukların basit besteleri dikte edebilme veya hafızadan yazmaları beklenir. Müzik eserinin hafızaya alınarak ezberlenmesi temel becerilerden kabul edilir (Kılıç, 2012: 37).

İKİNCİ BÖLÜM

PİYANO VE PİYANO EĞİTİMİ

2.1. MÜZİK VE PİYANO

Piyano, on sekizinci yüzyılın yarısından günümüze kalıcılığını ve evrenselliğini kanıtlayan klavyeli sazlardandır. Piyano, tonal sistemde ve çağdaş atonal karmaşık sistemlerde işlevini yerine getirmektedir. Yeni teknolojilerle elektronik enstrümanların yapılmasının yanı sıra, bazı müzik çeşitlerinde elektro-piyanonun gündeme gelerek başarıyla uygulanması, bu enstrümanın evrenselliğini bir kez daha kanıtlamıştır. (Say, 2001: 35).

Müzik öğretiminde, araç olarak kullanılmaya en uygun, yararlı alet piyanodur. Bu sazda entonasyon zorluğu ve bozukluğu söz konusu olamaz, sabit perdelidir. Parmağın, bastığı yerden (piyano akordu bozuk olmamak koşuluyla) doğru ses çıkar. Aletin ses sınırları geniştir. Hem kadın (ya da çocuk) hem erkek, hem de aletlerin seslerini verebilen geniş bir ses yelpazesine sahiptir. Piyanoda her türlü ajilite (çabukluk) mümkündür. Kısa değerlerde sesler kolayca çıkarılır. Armonik- polifonik karakterlere sahiptir. Çok sesli kulak eğitime en uygun alettir. Armonik eşlik çalgısıdır. Her çeşit çok sesli eserin reproduksiyonu icra edilebilir. Koral ve orkestral eserler çalınabilir. Büyük eserlerin analizine elverişlidir. Edebiyatı zengindir. Piyano, yedi oktavdan fazla ses alanıyla, bütün müzik enstrümanlarının ses rejistrlerini bünyesinde toplayan temel bir enstrümandır. Solo dışında oda müziğinde koro ve orkestrada da işlevi olan tek çalgıdır (Feridunoğlu, 2004: 199).

Piyano tekniği, bedensel ve zihinsel verilerin değiş tokuşu ile oluşur. Çalışma sırasındaki sayısız tekrarlar, çalınan eseri kalıplaştırır ve otomatik bir hale getirir. Böylece düşünce, duygu ve uygulayış artık bir bütündür. Uygulanan metot, öğrencinin tüm piyano edebiyatını çalabilmesine yaramalıdır. Ama yöntem kadar önemli, hatta daha da önemlisi de seçilen öğretmendir (Pamir, 1986: 188).

Piyano eğitiminde amaç; öğrencinin müzikal gelişimini sağlamaktır. Müziğin amacı, güzeli ifade etmektir. O zaman öğrenciden de bunu beklemeliyiz. Ön planda, teknik kabiliyeti değil, ifade zenginliği ve öğrencinin içinde kaynayan müzik duygusunun ortaya çıkması gelmektedir. Piyanoyu başarı ile çalmak ve o hislerimizi ifade edebilmek için yeteneklerimizin gelişmesi lazımdır. Ruhi yetenek; zevk, duygu, düşünce, kavrama, konsantrasyon içimizde gizli bulunan yaratıcılıktır. Zekâ ve kültürü gelişmiş olan kişilerin yetenekleri de ince ve zengin olur.

Piyano, müzik eğitimcileri tarafından müziği çalma, dinleme ve okuma becerilerini kazanma, müziği anlama, müzik bilgisi oluşturma ve diğer müzik çalışmalarına temel oluşturma bakımından en evrensel ve en temel çalgı olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle piyano eğitimi müzik eğitiminin vazgeçilmez bir parçasıdır (Fenmen, 1991: 12). Piyanoyu vazgeçilmez kılan unsurlar daha detaylı incelenecek olursa: piyano, çalgı olarak her tür ve yoğunluktaki çoksesliliğin elde edilebileceği, gelişimini tamamlamış, tartışmasız tek çalgıdır. İşte bu özellik onu müzik öğretmeninin öğrenim ve meslek yaşamına önemli bir üstünlükle oturtmuştur. Müzik eğitiminde bu çalgının alana ilişkin kullanım özelikleri ve amacına uygun eğitimi planlanıp programlandığında genel müzik eğitimine katkıları da oldukça büyük olacaktır (Kıvrak, 2003:210).

şekil 17



Kuyruklu bir konser piyanosu

Piyano, yedi oktavdan fazla ses alanıyla, bütün müzik enstrümanlarının ses rejistlerini bünyesinde toplayan temel bir enstrümandır. Solo dışında oda müziğinde koro ve orkestrada da işlevi olan tek çalgıdır. (Feridunoğlu, 2004: 199) Bütün bu kalitesiyle birlikte, ağır ve pahalı bir çalgı olduğundan, istenilen yer, zaman ve sayıda derhal sağlanamaz. Okulda mutlaka özel bir müzik salonu ya da müzik dersliğine gereksinim vardır. “Bizim lkemiz piyano üretmeyen ve az sayıda piyanoya sahip olan bir ülkedir. Bundan dolayı müzik ğretmeni yetiştiren kurumlarımız, her ğretmen adayına piyano öğretmektedir. Piyano öğrenerek yetişmiş olan gençler, gittikleri yerlerde piyano bulamadıkları için hem piyano çalma yeteneklerini yitiriyorlar hem de derslerinde çalgı kullanamıyorlar” (Say, 2001: 68-69).

Piyanonun kendisi bir eğitim alanı olduğu kadar aynı zamanda müzik eğitiminde de etkili bir araçtır. Piyanonun kendisinin bir eğitim alanı olması, piyanonun öğrenimine ilişkin belli düzenlemeleri gerektirir. Bu düzenlemeler de piyanoyu öğrenmedeki amaca göre değişir. Amaç, piyanoyu amatörce öğrenmeden başlayarak, müzik eğitimcisi, piyano eğitimcisi, solist ve virtüöz yetiştirmeye kadar varan geniş bir açılım göstermektedir.

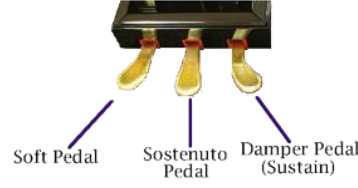
Buchanan (1964) ve Vernezza (1967), piyanoyu müzik yapma, dinleme ve müziksel okuma becerileri kazanma, müziği anlama, müzik bilgisi oluşturma ve diğer müzik çalışmalarına zemin hazırlama açısından en yaygın ve en temel çalgı olarak kabul etmekte ve piyano eğitiminin, müzik programlarının vazgeçilmez parçası olduğunu söylemektedir (Akt. Kasap, 2004: 79).

Orkestranın tüm çaldığı yoğunluğun neredeyse yarısından fazlasını tek başına çıkarabilmesi piyanoyu en çok tercih edilen eşlik çalgılarından biri yapmaktadır. Müzik eğitiminin demirbaş çalgılarından olan piyano, günümüzde tüm müzik okullarında neredeyse tüm sınıflarda bulunmakta ve eğitim alan her yaştan insana çoksesliliğin özelliklerini sunabilmektedir. Solfej eğitiminde, bireysel derslerde her daim vazgeçilmez bir çalgı olmaya devam edeceği düşünülmektedir.

2.2. PİYANONUN TARİHSEL GELİŞİMİ

Enstrümanlar içerisinde önemli bir yere sahip olan piyano, klavyeli ve telli bir çalgıdır. Klavyeyi oluşturan tuşlar tellere dokunan çekiçleri harekete geçirmekte ve seslerin çıkmasını sağlamaktadır. Ses tınısını, önünde tellerin gerili olduğu ahenk tahtası (table d'harmonie) güçlendirmektedir. Piyanonun çalınması sırasında sesi kuvvetlendirmeye (forte) ve hafifletmeye (piano) yarayan iki pedalı vardır. Soldaki pedal (una corda) ses düzeneğini hafifçe sola kaydırarak, tüm çekiçlerin tek tele vurmasını sağlamaktadır. Böylece, ses gücü hafiflemiş olmaktadır. (bir tür surdin). Sağdaki pedal ise ses titreşimini engelleyen keçe düzeneğini (étouffoirs) tellere değmeyecek duruma getirmeye yaramaktadır. El tuşun üzerinden kalksa da sesin tınısı devam etmektedir.

Şekil 18



Kuyruklu piyano pedal sistemi

On ikinci yüzyılda doğu kökenli iki çalgının batıya gelmesi klavyeli çalgıların gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır. Timpanon ve Psalterion isimli bu çalgılardan Psalterion'a Venedikli bir enstrüman yapımcısının on beşinci yüzyılda klavye ve mekanizma eklemesi, daha sonra tüm klasik batı müziği tarihinde belirleyici bir role sahip olacak klavyeli çalgıların ilk örneğinin doğuşuna yol açmıştır. Elle çalmak yerine bir klavye eklemeyi düşünen çalgı yapımcıları, on beşinci yüzyılda "epinet"i, onu da geliştirerek klavseni bulmuşlardır.

Şekil 19



Epinet

Epinet mekanizmasında hemen hemen hiçbir değişiklik yapmadan eklenen ikinci bir klavye ve çeşitli yeni teller ise özellikle barok çağ itibarıyla gerek solo olarak gerekse, eşlik çalgısı olarak sık sık karşımıza çıkacak olan klavsenin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu enstrümanın en önemli özelliği iki ayrı klavye üzerinde de olsa piyano ve forte çalışma olanak sağlamasıydı. Öte yandan timpanona eklenen bir mekanizma ve klavye de klavikordun müzik

tarihi içindeki yerini almasını sağlamıştır. Klavsen ve klavikord arasında belirgin bir fark vardı. Klavsen, mekanizması itibariyle üzerinde süratli çalışın uygulanabileceği bir enstrümandı. Bununla beraber klavsenden ses, kaldıraçların ucundaki tırnakların telleri çekmesi suretiyle elde edildiği için bu enstrümanda seslerin uzaması söz konusu değildi. Dolayısıyla klavsen, legato çalışma imkân tanıyan bir enstrüman değildi.

Klavikord'da ise sesler kaldıraçların ucundaki bir levhanın tellerle temas etmesi sonucunda elde edildiği için çıkan ses cılız dahi olsa, seslerin uzatılabilmesi mümkün oluyordu. Aynı zamanda bu enstrümanın vibrato kapasitesi de virtüoza bir eseri yorumlama aşamasında çeşitli imkanlar sunuyordu. Ancak bir süre sonra her iki enstrümanın özelliklerini birleştiren, daha gelişmiş bir enstrümanın varlığına duyulan ihtiyaç önüne geçilemez bir boyuta ulaştı. Yorumcu tek bir enstrüman aracılığıyla hem hızlı hem de legato çalışın olanaklarından yararlanabilmeliydi. Bunu yaparken de piano ve forte gibi iki ayrı nüansı, becerisi dâhilinde tek bir klavye üzerinde elde edebilmeliydi. Söz konusu ihtiyaç sadece yorumcu için değil besteci için de kaçınılmazdı. Bunun yanı sıra, klavikorda kıyasla klavsenden daha volümlü ses elde edilebilse de, sonuçta her iki enstrümanın da ses gücü kısıtlıydı. Gerek klavsenin gerekse klavikordun sesi on sekizinci yüzyılın sonu itibariyle karşımıza çıkan büyük salonlar için yetersiz kalıyordu. Bu yetersizlik de besteci ve yorumcuyla birlikte enstrüman yapımcılarını da yeni arayışlara yöneltti. On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda Bach gibi bestecilerin klavyeli çalgılar için yazdığı eserler bu talebi arttırmıştır (Pamir, 1995).

Şekil 20



Klavikord

On sekizinci yüzyılın başlarına kadar kullanılan klavsenin ses gücünü tekdüzelikten kurtarmak, istendiğinde güçlü, istendiğinde hafif tınılar veren (forte-piano) bir çalgıya dönüştürmeyi tasarlayan çalgı yapımcıları arasında bunu ilk gerçekleştiren İtalyan Bartolomeo Cristofori olmuştur. 1709'da Firenze'de (Floransa) yaptığı ve adına "Gravicembalo col piano e forte" dediği çalgı, yeni bir klavsen olmasına karşın Cristofori de piyanonun mucidi olarak kabul edilmektedir. Bu gelişme diğer yapımcıların elinde daha da hızlandırmıştır.

Cristofori'nin geliştirdiği enstrümanın mekanizmasının en önemli özelliklerinden biri çekiçlerin tellere değdikten sonra yerine oturmadan önce aynı telden tekrar ses sağlayabilme kapasitesiydi. Böylelikle daha önceki dönemlerde gördüğümüz enstrümanlardan farklı olarak, pianoforte aracılığıyla bir notanın hızla tekrarlanması mümkün kılınmış oldu. Cristofori'nin ürettiği pianofortelerin tanınması, gene İtalyan asıllı olan Scipione Maffei isimli bir yazarın, 1711 yılında bu enstrümanın mekanizması ve olanakları üzerine övgülerle dolu bir yazı kaleme almasının ardından gerçekleşti. Bu yazı umulmadık bir hızla yayılmış ve bir sonraki kuşağın piyano yapımcıları çalışmalarına bu yazının etkisiyle yön vermeye başlamışlardır. Öncelikli olarak bir org yapımcısı olarak ünlenmiş olan Gottfried Silbermann da, bu yazının etkisiyle piyano üretmeye başlayan isimlerden biriydi.

Şekil 21

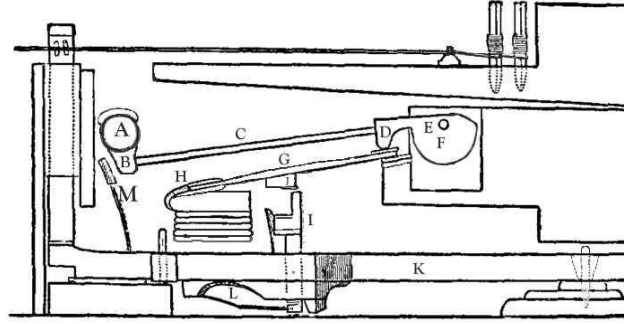


Cristofori'nin Geliştirdiği ilk piyanolardan bir örnek

Silbermann ve Schröter, Fransız Marius, Silbermann'ın yeğeni Johann Heinrich (1727-1799), Augsburg'da org yapımcısı Johann Andreas Stein (1728 -1792), yeğeni Andreas Streicher, torunu Johann Baptist (1796-1871), İngiltere'de Clementi-Collard (ortaklaşa), Burk-

hard Tschudi, John Broadwood, F. Weber, piyanoyu sürekli yenilikler ve buluşlarla geliştirerek klavsenin yerini alacak düzeye getirmişlerdir. Silbermann'ın ürettiği piyanolar neredeyse Cristofori'nin pianoforte'lerinin birebir aynısıydı. Ancak Silbermann'ın bu enstrümana eklediği yeni bir mekanizma piyano tarihi açısından son derece etkileyici oldu. Söz konusu mekanizma piyanonun seslerinin daha da uzamasını ve gürleşmesini sağlayan bir pedalın eklenmesiyle elde edilmişti.

Şekil 22



Cristofori'nin Piyano iç mekanizması

On sekizinci yüzyılın sonuna doğru piyano üretimi, Johann Andreas Stein, Nannette Stein ve Anton Walter gibi ustaların çabalarıyla özellikle Viyana'da yaygınlık kazanmıştır. Viyana stili piyanoların ayırt edici özellikleri tahta kasaları, her nota için çift tel kullanılması ve çekiçlerinin deriyle kaplanmış olmasıydı. Özellikle Mozart'ın tercih ettiğini bildiğimiz bu piyanolar, parlak ve yumuşak sesli olmanın yanı sıra tuşlarının hafif olması dolayısıyla yorumcunun kolaylıkla süratli çalabilmesine olanak sağlıyordu. Ancak bu piyanoların üstünde sesi uzatma imkanı son derece kısıtlıydı.

1790'dan 1890'a kadar süren uzun dönemde, Mozart çağı piyanosu, enstrümanın modern formunu kazanmasını sağlayacak olan büyük değişiklikler geçirdi. Bu evrim büyük oranda besteci ve yorumcuların ısrarlı bir biçimde ses gücü daha yoğun bir enstrüman talep etmesinin sonucuydu. Aynı zamanda, talep edilen bu enstrüman her bir notanın basıldığı andan itibaren daha uzun süre devam edebilmesine olanak sağlamalıydı (Pamir, 1995).

Bu sürecin başlangıcında İngiliz Broadwood firması piyanonun gelişiminde belirleyici bir rol oynadı. Güçlü ve yoğun ses kapasitesi olan klavsenler üretmesiyle ünlenmiş olan bu firma kısa sürede çağın isteklerine cevap vererek piyano üretmeye başladı. Broadwood firması tarafından üretilen ve özellikle Haydn ve Beethoven'in tercih ettiğini bildiğimiz bu piyanolar beş oktavdan daha geniş bir klavyeye sahip olan ilk enstrümanlardı. Üzerinde Beethoven'in son dönem sonatlarını da yazdığını bildiğimiz Broadwood üretimi piyanolar, bu dönemde oktav

sayısını beşten yediye çıkarmıştı. Broadwood piyanoların bir diğer önemli özelliği ise derin basış gerektiren ağır tuşları ve yoğun olmakla birlikte kapalı olan ses renkleri idi.

1820'li yıllara gelindiğinde piyano üretiminin en yoğun şekilde yapıldığı başlıca kent Paris oldu. Etkinliğini bu şehirde sürdüren Erard isimli firmanın ürettiği piyanolar, zaman içinde piyano üreticilerinin geldiği en ileri noktayı işaret ediyordu. Özellikle Chopin ve Liszt'in tercih ettiği Erard marka piyanoların belli başlı kimi özellikleri, her bir nota için iki tel yerine üç tel kullanılması, bir notanın çekicinin bir hareketiyle büyük bir hızla defalarca tekrarlanabilmesi, tahta yerine demir kasa kullanılması, sol pedalın eklenmesi, çekiçleri kaplamak için kullanılan malzemenin daha yumuşak bir renk elde edilebilmesi için deri yerine keçe olmasıdır (Askerova, 1997: 26-29).

Pianoforte geliştikçe parmak vuruşuna dayalı olan dokunuş yetersiz hale gelmiştir. Zira bestecilerin enstrümana karşı olan orkestral yaklaşımı ve ifadeli icra ihtiyacı yeni tuşa basım tekniklerinin keşfine yol açmıştır. Örneğin Beethoven'ın bestelerinde olan büyük fikirsel güç, piyano tekniğinin de sınırlarını genişletmişti. Ayrıca piyano için yazılmış mükemmel teknik isteyen yeni eserler ve seyirciden gelen talepler doğrultusunda o devrin piyanistleri daha iyi ve daha güçlü ton için kendilerini geliştirmeye çalışmışlardı. Doğal olarak bu durum da piyanistler için piyano tuşlarının derinliğinin ve ağırlığının üstesinden gelme problemini ortaya çıkarmıştır.

Yirminci yüzyılda üretilen piyanolar nihai formlarını, bu gelişmelerin sonucunda on dokuzuncu yüzyılın sonunda aldılar. Piyano, yirminci yüzyıl boyunca da gelişimini sürdürmekle birlikte bu süreç, önceki çağlardaki kadar büyük değişikliklere yol açmamıştır.

Piyano, gerek besteciye gerekse yorumcuya sağladığı olanakların genişliği sebebiyle yaygın biçimde kullanılmaya başladığı tarihten itibaren, klasik batı müziğinin evriminde belirleyici role sahip olan ve birçok bestecinin öncelikli olarak tercih ettiği başlıca enstrüman konumuna yükseldi. Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Chopin, Liszt ve Debussy gibi bestecilerin klasik batı müziği tarihinde yaptığı devrimler en net biçimde bu enstrüman için yazdıkları eserler üzerinden izlenebilir.

Piyano için ilk sonatları yazanlar Haydn ile Clementi (1765-1770) olmuştur. Piyano yapımını atölyeden sanayiye dönüştüren ise, Sübermann'ın yanında yetişen İngiliz çalgı yapımcısı Zumpe olmuştur. İlk düz piyanoyu İrlandalı Southweü (1789) yapmış, Sebastian Erard, bulduğu teknik yeniliklerle en kaliteli piyanoları bir süre Fransa'da üretmiştir (1822). Henri Pape çapraz tel yöntemini ve keçeli çekici bulunca, piyano yapımı büyük bir aşama geçirmiş ve Almanya'da Hubert Schiedmayer, İbach, Bösendorfer, Anton Walter, Bechstein,

Blüthner; İngiltere’de Stoddard, John Brinsmead, Chappel, Hopkinson; Amerika’da Alpheus Babcock, Chickering, Steinway zamanla, dünyanın ünlü markaları haline gelmişlerdir. Bunlar arasında Steinway (başta Alman Steinweg) her dönemde erişilmez bir kaliteye ulaşmayı başarmıştır (Sözer, 1986).

Günümüzde çeşitli piyanolar bulunmaktadır. Bunlardan piyanonun telleri ve ahenk tahtası dikey olanına düz piyano, dik piyano ya da duvar piyanosu; yatay olanına ise kuyruklu ya da kanatlı piyano denmektedir. Duvar piyanosunun genellikle eğitim aracı olarak kullanıldığı söylenebilir. Bu çeşit piyanoların kuyruklu piyanolara oranla tercih edilmesinin nedenini, kuyruklu piyanoya göre fiziki olarak daha küçük ve maddi olarak daha ulaşılabilir olmasına bağlayabiliriz. Kuyruklu piyanolara ise genellikle profesyonel olarak icracı konumundaki sanatçıların ve konser veya dinleti salonlarının kullanım alanında rastlanmaktadır. Konsol piyanoları ise evlerde fazla yer işgal etmemesi düşünülerek etüd piyanoları (çalışma piyanoları) olarak yapılır. Konsol piyanolarına aynı zamanda duvar piyanoları adı da verilir. Nedeni ise evlerde fazla yer işgal etmemesi için duvar diplerine yanaştırılmalarından kaynaklanmaktadır.

Bu bilgilerin ışığında piyanonun hem biçimsel olarak hem de çalma teknikleri olarak kendine özgü bir evrim geçirdiği söylenebilir. Piyanonun hem solistik özellikte hem de eşlikçi durumunda rolü, onun her dönemde çalgı müziğinde önemli bir yer edinmesine neden olmuştur. Piyano müziğinin, Clementi (1752-1832)’den Prokofiev (1891-1953)’e kadar değişik dönem bestecilerinin en çok eser verdiği çalgı müziği türlerinden biri olduğu söylenebilir.

2.3. PİYANO EĞİTİMİ

Piyano, tonal sistemde ve çağdaş atonal karmaşık sistemlerde işlevini yerine getirmektedir. Yeni teknolojilerle elektronik enstrümanların yapılmasının yanı sıra, bazı müzik çeşitlerinde elektro-piyanonun gündeme gelerek başarıyla uygulanması, bu enstrümanın evrenselliğini bir kez daha kanıtlamıştır (Say, 2001: 36).

Müzik öğretiminde araç olarak kullanılmaya en uygun ve yararlı alet piyanodur. Bu çalgıda entonasyon zorluğu ve bozukluğu söz konusu olamaz. Parmağın bastığı yerden (piyanonun akordu bozuk olmamak koşuluyla) doğru ses çıkar. Aletin ses sınırları geniştir. Hem kadın (ya da çocuk) ve erkek, hem de aletlerin seslerini verebilen geniş ses yelpazesine sahiptir. Piyanoda her türlü ajilite (çabukluk) mümkündür. Kısa değerde sesler kolayca çıkarılır. Armonik-polifonik karaktere sahiptir. Çok sesli kulak eğitimine en uygun alettir. Armonik eşlik

çalgısıdır. Her çeşit çok sesli eserin redüksiyonu icra edilebilir. Koral ve orkestralı eserler çalınabilir. Büyük eserlerin analizine elverişlidir ve edebiyatı zengindir.

Günümüzde, müziğin ve müzik eğitiminin en önemli çalgılarından biri piyanonun eğitiminin uzun ve zorlu bir süreç olduğu söylenebilir. Piyanoyu en doğru şekilde kullanabilmek adına öncelikli olarak iyi ve doğru bir tekniğin gerektiği düşünülmektedir. İyi bir tekniğin eğitimi daha sağlıklı bir şekilde yapılandırmanın, kasların koordinasyonu ile doğrudan bağlantılı olduğu söylenebilir. Kasların istenilen yönde gelişmesini ve iyi bir tekniğin oluşmasını sağlamak için piyano eğitimine erken yaşta başlamanın büyük bir getirisi olacağı düşünülmektedir.

Tufan'a (1997: 37) göre piyano eğitimi, kişinin müzik eğitimi kapsamında edinmiş olduğu disiplini, çoksesliliği yaşayarak hissedebilmesini ve uygulamaya koymasını temin eden gerekli davranışların kazanıldığı ve müziği üreterek yaşattığı bir süreç durumundadır. Bu eğitim sürecinin, öğrencinin, piyano hakkında teknik bilgi ve becerileri kazanmasını sağlarken, paralelinde kültürel yaşamını da zenginleştirmesinde etkili olduğu düşünülmektedir. Piyano eğitiminin, öğretmen ile öğrencinin, iletişim ve etkileşim içerisinde bulunarak gerçekleşen, planlı ve programlı bir şekilde gelişen bir eğitim süreci olduğu söylenebilir.

Müzik eğitimi veren kurumların çalgı eğitim programlarına bakıldığında bireysel çalgı derslerinin yanı sıra, tüm öğrencilerin piyano eğitimini zorunlu olarak aldığı görülmektedir. Bu durum, piyano eğitiminin, müzik eğitimi kurumlarında verilen çalgı eğitiminin önemli bir parçası olduğunun göstergesi olarak yorumlanabilir. Piyanonun aynı anda birden çok ses üretebilen bir çalgı olması, tuşesinin kolay anlaşılabilirlikle birlikte kullanışlı olması ve önemli eşlik çalgılarından biri olması piyano eğitiminin önemini ortaya koymaktadır. Konuya müzik öğretmeni yetiştirme açısından bakıldığında, piyano, müzik öğretmenin yetiştirilmesinde önemli bir oranla alan derslerinde etkili araç niteliğindeki tek çalgıdır. Bu aracın yerinde, yararlı, etkin kullanılabilirliğini sağlamak ise piyano eğitiminin öncelikli amacını oluşturmaktadır. Öğretmen adayı bu eğitimde giderek geliştirdiği bilgi ve becerisiyle etkili biçimde piyanosunu kullanarak meslek yaşamında da yararlanacağı birikimi kazanacaktır. Böylece piyano bireyin müzik öğretmeni olarak yetişmesinde alan çalgısı, müzik öğretmenliği sürecinde ise meslek çalgısı olarak her iki boyutta da yerini almaktadır (Kıvrak, 2003: 86-87).

Piyano başlı başına bir çalgı olmanın dışında, müzik eğitiminin pek çok alanında ve aşamasında kullanılan ve kullanılması gereken zorunlu bir çalgıdır. Örneğin müzik eğitiminin en temel alanlarından olan armoni, kompozisyon, şan, işitme ve solfej eğitiminin sağlıklı bir

biçimde yürümesi için kullanılması son derece gerekli olan bir çalgıdır. Piyano, solo bir çalgı olmasının yanında en çok tercih edilen bir eşlik çalgısıdır. Çok sesli eğitimin yapılabilmesini kolaylaştıran yapısı ile müzik eğitimi içinde piyano eğitimi süreci, çok titiz ve eksiksiz yapılması gereken önemli bir süreçtir (Petenkaya, 2006: 13).

Piyano çalma duyu organları, zihin ve kasların birlikte çalışması sonucu ortaya çıkan psiko-motor bir davranış biçimidir. Psiko-motor davranışlar büyük ölçüde model alma ve doğru davranışların pekiştirilmesi yoluyla öğrenilir. Piyano çalma eyleminde de model olan bir öğretmen ve planlı bir eğitim vardır. Bu planlı eğitim sürecinde, kazandırılması hedeflenen becerilerin öğrenimi gerçekleştirilir (Yılmaz, 2005: 18).

Başlangıç piyano eğitiminin temeli, öğrencinin müziği gerçekle ilgili duyguları ve yaşantıları içeren bir sanat olarak algılamasını ve müzikal düşünmesini sağlamaktır. Öğrencilerin piyano eğitiminde yeterli bir düzeye ulaşmaları açısından, öncelikle kazandırılması gereken hedeflerden biri piyanoya başlangıç için gerekli olan temel davranışları kavrayabilme hedefidir. Bu hedefin üzerinde öğrencinin tüm piyano eğitimi süresince durulması önemlidir. Bu da ancak etüt ve eser seçiminde belirli aşamaların takip edilmesiyle mümkün olabilir (Ekinçi, 1998: 11).

Fink'e göre yeni başlayanların programları ustalarinkinden oldukça farklıdır. Sürekli öğretim teknikleri öğrenme deneyimlerinin bütünleştirilmiş bir parçası olmalıdır... İlk etapta öğretmenin görevi, öğrencilere yardım ederek ve göstererek, duruşları hakkındaki hareketlerin verimliliği, oturma alışkanlığı, çalışma şekli, bütünleştirilmiş koordinasyon, klavyenin şekli ve enstrüman yapısı hakkında gerekli bilgi ve tavsiyelerde bulunmaktır (Pamir, 1995: 32).

Piyano eğitimi, legato temel tekniği öğretilerek başlayıp staccato, portato tekniklerinin öğretiminde de eklenmesiyle temel davranışları geliştirmeyi hedefler. Piyanoda legato-staccato tekniklerini yerleştirme aşaması, sağlam teknik temellerin atılmasında çok büyük önem taşımaktadır. Legato-staccato tekniklerinin geliştirilmesi aşaması sırasında nüans, pedal kullanımı, klavyenin tamamının kullanılması, form analizi, müzik dönemleri hakkında bilgi ve yorumla ilgili davranış geliştirilmesi hedeflenmektedir (Koyuncuoğlu, 2001: 23).

Piyano derslerinde verilen ödevlerin nota, ritim, hız ve gürlük terim ve işaretleri açısından uygun olarak seslendirilmesinin yanı sıra, parçanın müzikal yapısının da doğru olarak ortaya çıkarılması önem taşımaktadır (Ercan, 2003: 213). Neuhaus'a (1989) göre müziksel davranışların kazanılmasına piyano çalmanın ve nota öğrenmenin ilk aşamasında başlanmalıdır. Eğer öğrenci çok basit bir melodiyi çalabilecek düzeye gelmişse ilk icra ifadesini

yapmak temeldir. Neuhaus'un başlangıç piyano öğrenimi ve öğretimine ilişkin prensipleri aşağıdaki gibi sıralanabilir (Ekinci, 1998: 36-37);

- a) Piyano çalışması müziğin estetik yapısının geliştirilmesi üzerine kurulmalıdır.
- b) Piyano çalışması genel müzik tekstinin içindeki teknik ve müziksel sorunların çözümü ve belirlenmesiyle devam etmektedir.
- c) Piyano çalışması Piaget'nin entelektüel gelişim aşamalarına göre planlanmalıdır.
- d) Gardner'in artistik gelişim aşamaları dikkate alınmalıdır.
- e) Teknik çalışma iyi organize edilmelidir.
- f) Her zaman öğrenci gelişmekte olan bir müzisyen olarak görülmelidir.
- g) Yapısal kavramlar ve prensipler öğretilmelidir.
- h) Müziksel anlamı kavrama ve yeni materyallere uygulamak için içgüdüsel düşünce geliştirilmelidir.
- i) Öğrenci sürekli çalıştırılmalıdır.
- j) Öğrencinin istek düzeyi gerçekçi olmalıdır.
- k) Motivasyon önemlidir.
- l) Öğrencinin iyi belirlenmiş uzun ve kısa hedefleri olmalıdır.
- m) Pratik anlamlı ve bütüne uygun olmalıdır.
- n) Bazen öğrencinin algısındaki değişim performans da bir sorunu çözer.
- o) Yapı analizleriyle ezberleme öğretilmeli ve öğrenci hafıza stratejilerinin ne demek olduğunu algılamalıdır.
- p) Resmi ya da gayri resmi düzenlemelerde performans öğretilmelidir. Performans bir kimsenin müziğini diğerleriyle paylaşmasıdır.

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 taşınmalıdır. Bir başlangıç metodunu izleyen öğrenci, şu temel becerileri kazanmış olmalıdır:

- a) Tüm tuşeyi tanıma
- b) Akıcı bir biçimde nota okuma
- c) Ölçü işaretlerini, tempo ve nüans terimlerini anlama

- d) Legato ve staccato çalma
- e) Elleri bağımsız olarak kullanma
- f) Bir-iki oktavlık majör ve minör dizileri çalma
- g) Aralık ve akorları tanıma, çalma
- h) Deşifre/ilk bakışta çalma.

Yukarıdaki temel becerileri kazandırması beklenen bir metot aşağıdaki özellikleri taşımalıdır (Çimen, 1995: 25);

- a) Çağdaş genel öğretim ilkelerine paralellik taşınmalı, piyano eğitiminde geliştirilen en son yöntemlere göre hazırlanmış olmalıdır.
- b) Metot hangi yaş grubu için yazılmışsa, o dönemin bedensel ve psikolojik yapısına uygun olmalıdır.
- c) Metodun kapsadığı alıştırma, etüt ve parçalar öğrencinin ilgisini uyandırmalı ve sistemli çalışmaya yönlendirmelidir.
- d) Kitabın içeriği kadar dış görünümü, iç sayfaların tasarımı, resim ve çizimleri albenili; nota yazımı okunaklı olmalıdır.
- e) Metotta yer verilen kuramsal bilgiler ve müzik parçaları dengelenmiş olmalıdır.
- f) Piyano armonisi, müzik teorisi, emprovizasyon/doğaçlama ve yaratıcı çalışmaya yer verilmelidir.

Piyano eğitimine yönelik olarak özellikle klasik batı müziğinin ele alınması ve tarihsel gelişimi açısından incelenmesi sonucunda, geçmişten günümüze kadar pek çok bestecinin piyano eğitiminde kullanılabilir nitelikte çok sayıda eser yarattığı ve söz konusu irili ufaklı eserlerin hepsinde de az ya da çok oranda olmak üzere, çeşitli teknik güçlüklerin ve/veya piyano çalma tekniğinin gelişmesinde rol oynayan bazı yeniliklerin olduğu kolaylıkla görülebilir. Çalgıların kendilerine özgü nitelikleri bestecileri nasıl etkilemiş ise, yorumcuların bu besteleri çalgılar üzerindeki yorumlayış ve uygulayış biçimleri de değişmiştir. Böylece piyano tekniğine ait birçok metotlar üretilmiştir. Önce çok yetenekli sanatçılar kendi çalış biçimlerini saptamışlar, sonra da genellikle bu sanatçıların öğrencileri olan pedagoglar, ustalarının çalış biçimlerini sistemlere koymuşlardır (Pamir, 1987: 28-29).

- a) Piyano pedagojisinin ilk yüz yılında, çoğunlukla üç temel ilkenin kabul edildiği görülmektedir: Piyano çalma tekniğinde sadece parmaklar kullanılmalıdır, kolun üst kısımları sabitlenmelidir.

- b) Teknik çalışma tamamen mekanik bir işlemdir, günlük olarak yapılan uzun çalışmalar gerektirir.
- c) Öğretmen dersin tek otoritesidir, öğrenci onu taklit eder.

Bu öğretim, temelde, parmak hareketlerine dayandığı için, Parmak Ekolü olarak adlandırılmıştır. Tüm eğitim, öğretmenin deneyimine dayalıdır.

Piyanonun bu ilk çalma tekniği ve eğitim anlayışının en önemli temsilcisi Muzio Clementi'dir. Clementi, önceki besteci ve eğitimcilerin, genellikle, klavsen ve klavikorda dayanan ve belirli bölümlerinde de piyanodan bahseden metotlarından farklı olarak, tamamen piyanoyu düşünerek etütler ve besteler hazırlamıştır (Gültek, 2004). Bu ünlü besteci, piyanist ve pedagoğ, ilk kez piyano tekniğinin tüm sorunlarını incelemiş ve "Dr. Gradus et Parnassum" adlı yapıtında pek çok sorunu etütler içinde işleyerek, zorluk derecelerine göre sunmuştur (Pamir, 1987: 31). Zayıf parmakları kuvvetlendirmek amacıyla, diğer parmakları tuşlara sabitleyerek, yalnız zayıf parmakların hareket etmesini sağlayan teknik alıştırmalar, Clementi'nin buluşudur (Ekinci, 2004).

Şekil 23



Cementi'nin buluşu üzerine bir örnek duruş

Hummel, Kalkbrenner, Czerny, Moscheles ve Cramer okulları salt parmak tekniği, gam ve arpej tekniğine önem vermişlerdir. Hummel, tüm parmaklar üzerinde kontrol sağlandığı zaman teknik mükemmelliğe ulaşılabileceğini iddia etmiştir. Hummel, bu anlayışa uygun olarak, farklı parmak kombinasyonlarının kullanıldığı kısa, genellikle durağan ve birbirine

benzer iki binden fazla alıştırma yazmıştır (Gültek, 2004). Hummel okulunda, başparmak geçidini işlediği gibi, tek nota üzerinde tekrar,

el içindeki büyük gerilimlere, atlamalara, ellerin birbirleri üzerinden geçmesine de yer vermiştir. Kalkbrenner'in "Methodé pour apprendre le piano forte à l'aide du guide-mains,1830" adlı okulunda, salt parmak tekniğine ve doğru el pozisyonuna ne kadar önem verdiği anlaşılmaktadır. Kalkbrenner bilek tekniğine, bilek ile çalınmış oktavlara büyük önem vermiştir. Ayrıca bestecinin pedal kullanımına, ritm ve fraze konularına büyük katkıları olmuştur (Pamir, 1987: 33-34).

Busoni, piyanistin müzikal problemlerinin teknik problemlerinden daha önemli olduğunu söylemiş, bir piyanistin, müzikal anlamını tam olarak kavramadan klavyeye dokunmaması gerektiğini savunmuştur. Ona göre klavyeye dokunulduğu zaman müzikal anlam dağılabilmektedir. Piyanodan uzak zihinsel çalışma yapmak hazırlık aşamasının önemli bir parçasıdır (Gültek, 2004).

Klavsenden piyanoya uzanan tüm sanat tarihi dönemlerinde gerçekleşen çalgısal ve stilistik reform, piyano çalma tekniğinin gelişim sürecini etkilemiştir. Piyano tekniği her sanat çağında, farklı tınılar arayışının gerçekleştirilmesine ilişkin bir yöntem ya da araç olarak görülmüştür. Teknik yöntemlerdeki yeniliklerin amacı, yine piyano tınılarında daha yaratıcı, daha yeni ve etkileyici sonoritelerin elde edilmesi olmuştur. Bugünkü piyano tekniği, Bach'ın klavsen için bestelediği eserlerden başlayarak; on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda Clementi, Cramer, Hummel, Kalkbrenner, Chopin, Liszt; yirminci yüzyılda ise Busoni, Deppe, Leschetitsky, Neuhaus, Cortot, Rachmaninoff, Stravinsky gibi birçok besteci, yorumcu, pedagog ve araştırmacıların uzun çabaları sonucunda oluşturulmuştur (Ekinci, 2004: 29).

Müzik öğretmeni yetiştirilen kurumlarda piyano eğitimi, çalgı eğitimi kapsamında yer almaktadır. 1988 yılından itibaren eğitim programlarında yer alan piyano eğitimi, ilk olarak 1., 2. ve 3. sınıflarda haftada iki saat olarak yer almıştır. Ancak 2006 yılından itibaren 4. sınıfa da piyano eğitimi getirilmiş ve haftada 1 saat olarak programlanmıştır. Bu kurumlarda piyano eğitimi, müzik öğretmenliğinin temelini oluşturmaktadır. Piyano, müzik eğitiminde:

- a) Ses sınırının genişliğinden,

- b) Perdelerin sabit olmasından dolayı ses tutarlılığından dolayı kulak eğitiminde rahatlıkla faydalanmasından,
- c) Çok sesli duyumu geliştirmesinden,
- d) Zengin edebiyatından,
- e) Rahat eşlik yapabilme imkânından,
- f) Öğrencinin zevk eğitimine imkân sağlamasından dolayı en çok tercih edilen çalgı olmuştur.

Bu nedenlerden dolayı piyano, çalgı eğitiminin önemli bir alanını oluşturduğu, okul müziğinde rahat kullanabilme özelliği taşıdığı ve rahat eşlik yapılabildiği için kullanıma en uygun çalgı olarak nitelendirilebilir. Piyano öğretiminde temel olan teknikler vardır. Bunlar, bir eğitimcinin piyano öğretirken kullanacağı en temel tekniklerdir:

- a) Piyano hareketleri ve ağırlık kontrolü,
- b) Bedenin genel duruşu ve el pozisyonu,
- c) Pratik,
- d) Ton elde etme ve dokunuş,
- e) Tempo,
- f) Metronom,
- g) Ritim,
- h) Dinamikler,
- i) Artikülasyon,
- j) Pedal kullanma,
- k) Dizi tekniği,
- l) Akor ve arpejler,
- m) Süslemelerdir.

Piyano eğitiminin ilk beş senesinde dikkat edilecek hususlar da şu şekilde sıralanabilir;

1. Yıl;

- a) Piyanoya başlarken bilek pozisyonu (kıvrımadan),
- b) Parmakların pozisyonu (kırılmadan, dik basarak),
- c) Piyano taburesinin öğrenciye göre ideal yüksekliği (kollar ne aşağıdan gelecek ne de yukarıdan),
- d) Metronom kullanımının önemi.

Piyano eğitiminin başlangıcı çok önemlidir. Eğitim fakülteleri müzik bölümlerinde yetişkin piyano eğitimi verilmektedir. Çocuk eğitiminden daha zor bir eğitim olan yetişkin piyano eğitimi için en önemli etken sabırdır. Piyano eğitiminin başarılı şekilde amaca ulaşması için öğrencinin bu işi sevmesi, piyano çalma isteği ile derse gelmesi gerekmektedir.

Elin kubbe bir biçimde klavyeye yerleştirilmesi, beşinci parmağın klavyede dik olarak durması, birinci parmağın rahat çalabilmesi için parmakla klavye arasında yaklaşık 20-30 derecelik bir açı bırakılması gerekmektedir. Başparmak açısının bileğin alt seviyesini belirleyeceği, bilek seviyesine göre dirsek ve önkolun piyanoya nispetle duracağı seviyenin belirlenmesi gerekir (Tarcan, 1995).

El, sanki avuç içinde yuvarlak bir cisim tutuyormuş gibi, yarım küre vaziyetini alır. Her parmak doğal şekilde içeri doğru kıvrık durur. Elin, bu pozisyonda, en yüksek noktasını parmakları ele birleştiren oynaklar teşkil eder. Hafifçe öne atılarak uzamış parmakların doğal kalkışı, bileği yukarıda ve aşağıda tutmaya hazırdır. Artikülasyon, bileğin tamamen gevşek durumda iken parmakların çevikliği ve duyarlılığı ile sağlanır. Bunun yanında parmak hareketlerinin bağımsızlığı ve daha ileriki aşamalarda ise kıvraklığı önem taşımaktadır.

El ve parmak dengesi, etkili bir piyano performansına ulaşabilmede el ve parmak dengeleri, düşünce ile bedenin işbirliği ve bütünlüğü içerisinde sorgulanmalıdır. Çalışılan eserde ezginin hangi partide bulunduğu tespit edilmeli ve öne çıkarılmalıdır. Eşlik partisinin daha geri planda kalması, ezginin öne çıkması için ezgiyi seslendirecek el, tuşlara daha kuvvetli, eşlik çalan el ise daha hafif dokunmalıdır. Ezgi bazen art arda sıralanmış akorların içerisinde farklı partilerde yer alabilmektedir. Bu pasajlarda aynı elin parmakları arasında gerekli dengenin sağlanması önemlidir.

Parmak numaraları, eserlerin deşifresi sırasında uygun parmak numaralarının belirlenmesi, kaliteli bir tını elde edilmesi ve müzikal ifadenin sağlanması için önemlidir. Cümlelerin doğru seslendirilmesi ve bütünlüğünün bozulmaması parmak numaralarının titizlikle seçimini gerektirir. Özellikle ezginin bulunduğu pasajların, daha çok güçlü parmaklar tarafından seslendirilmesine dikkat edilmelidir. Bazı pasajlarda genelde başparmağın altından ya da üstünden diğer parmakların geçmesi şeklinde parmak geçişleri gerekebilir. Geçiş sırasında bilek ve önkolun gereğinden fazla hareketi, notalar arasında kopukluğa ve ezgisel bütünlüğün bozulmasına neden olacaktır.

Klavyeyle bir bütün olma ve tuşların dibine tamamen eforsuz ulaşabilmek gereklidir ve bu parmak dengesi ve kol dengesi sayesinde en doğru şekilde gerçekleşir. Kol dengesinin

yakalanabilmesi için kolun hafifçe piyanoya doğru uzatılarak götürülmesi/verilmesi gerekir. Ayrıca dirseğin vücudun eksenine göre 90 derece ve kolların yere paralel olması gereklidir.

Neticede, piyano eğitiminde ilk temel adım öğrencilerin duruş, oturuş ve el konumlarını öğrenmesi ile başlar. Piyanoda duruş ve oturuş pozisyonları, tabure yüksekliğinin ayarlanması, tabure üzerinde dengenin sağlanması, piyano mesafesinin ve ayak pozisyonlarının ayarlanması davranışlarının tümünü kapsar. Otururken ayaklar pedalların önüne, gövde ise klavyenin ortasına gelecek biçimde taburede oturmalı; oturma yüksekliği ise dirseklerin klavye doğrultusunda olacak biçimde ve kolların rahatça hareket edebileceği uzaklıkta ayarlanmalı; oturmada ağırlık tam olarak geriye verilmemeli; beden rahat olmalı ve sırt kısmı da sertleşmeden, hafif bir şekilde öne eğilimli olmalı; üst kol serbest olurken ön kol, bilek ve eller klavye doğrultusunda bulunmalı; kollar yükseldiği zaman ve dirsek gövdeden yanlara doğru dışarı hareket ettiğinde omuzların kalkmamasına dikkat edilmelidir.

Deşifre çalarak genel hatlarıyla tanınan eserin metronom kullanılarak ağır bir tempodan başlayıp hızlandırma çalışmasının yapılması, legato ve staccato gibi çalma tekniklerinin, parmak numaralarının, anlatım ve gürlük terimlerinin ezberlenmesine de katkıda bulunacaktır. Eserin metronomla çalışma aşaması, öğrencinin ne yapması gerektiğini bilinçli olarak algıladığı andan başlayarak alışkanlıkların belirgin ve güçlü duruma geldiği ana kadar devam etmelidir (Babacan, 2014).

2. Yıl;

- a) Legato, staccato teknikleri,
- b) Pedal kullanımı,
- c) Öğrencinin her gün düzenli olarak çalışmasını sağlamak amacıyla ödev takibi,
- d) Hanon egzersiz kitabının ve gamların piyano tekniğine katkısı.

Piyano eğitimi, legato temel tekniği öğretilerek başlayıp staccato, portato tekniklerinin öğretiminin de eklenmesiyle temel davranışları geliştirmeyi hedefler. Piyano eğitiminde legato-staccato tekniklerini yerleştirme aşaması, sağlam teknik temellerin atılmasında çok büyük önem taşımaktadır. Legato-staccato tekniklerinin geliştirilmesi aşaması sırasında nüans, pedal kullanımı, klavyenin tamamının kullanılması, form analizi, müzik dönemleri hakkında bilgi ve yorumla ilgili davranış geliştirilmesi hedeflenmektedir (Koyuncuoğlu, 2001).

Piyano derslerinde verilen ödevlerin nota, ritim, hız ve gürlük terim ve işaretleri açısından uygun olarak seslendirilmesinin yanı sıra, parçanın müzikal yapısının da doğru olarak

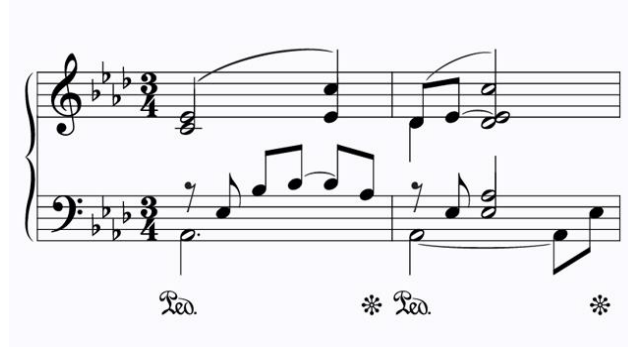
ortaya çıkarılması önem taşımaktadır (Ercan, 2003). Neuhaus'a (1989) göre müziksel davranışların kazanılmasına piyano çalmanın ve nota öğrenmenin ilk aşamasında başlanmalıdır. Eğer öğrenci çok basit bir melodiyi çalabilecek düzeye gelmişse ilk icra ifadesini yapmak temeldir (Neuhaus, 1989; akt. Ertem, 1997).

Legato tekniği, temelinde şarkı söyleme tarzında çalış vardır. Şarkı söyler tarzdaki legato çalışta, parmakların ölçülü yükselişi ve klavyenin dibine doğru bağımsız esnek dalışı doğru yer almaktadır. Yeni bir sesin tınlama anında bir önceki tuş serbest bırakılmalıdır. Böylece tuşların tutulması engellenecektir (Vılchanoca, 1984).

Staccato tekniğinin uygulama şekli eserin karakterine ve stil özelliklerine uygun olarak değişkenlik gösterebilmektedir. Staccato; kol, bilek veya parmakla yapılabilir. Parmak staccato'su aynı notanın çabuk tekrarı "ripetisyona" benzer. El klavyeye yakın pozisyonda tutularak, tuşlar parmak uçlarıyla içeri doğru çekilerek çalınır. (Feridunoğlu, 2004) Bach ve diğer barok dönem bestecilerinin eserlerinde staccato daha ağır ve geniş olarak seslendirilmektedir. Bu çalış tekniği "portato" olarak adlandırılmaktadır.

Piyanoda çalınan bir eser ancak pedal yardımıyla edilebilen daha farklı renk ve tınlarla zenginleştirilebilir ve etkili bir biçimde yorumlanabilir. Doğru pedal kullanımı, cümle başlarının ve sonunun belirginleşmesini, ifadenin güçlenmesini, dinamiklerin etkinleşmesini, armonik yapının ortaya çıkmasını, eserin karakteri ve stil özelliklerinin güçlenmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla, piyano eğitimcisi, müzikal ifadenin çok önemli bir ögesi olan pedal kullanımı üzerinde detaylı biçimde durmalıdır. Herhangi bir çalım tekniğinin uygulanmasını kolaylaştırmak ya da tuşe ağırlığını hafifletmek pedal kullanım amaçları arasında değildir. Pedal, müzikal ifadeyi güçlendirmek amacıyla kullanılmalıdır. Sağ bacak sağ pedala yakın tutulurken sol pedal kullanılmıyorsa, sol ayağın tabanını yere değdirmeden, geride, taburenin ayağına yakın bir yerde tutulması gerekir. Şayet sol pedal kullanılacak ise sol ayağın sol pedalin yanında tutulması gereklidir (Şen, 2009).

Şekil 24



Pedal işaretlerinin yazımı ve kullanımı ile ilgili örnek bir notasyon

Piyano öğrencisi, gerekli teknikleri uyguladığında daha zengin ve ifadeli bir tuşe kazanacaktır. Parmak tekniği ve kolunu gevşek bırakma suretiyle kol ağırlığını kullanmasıyla tuştan renk sağlayacak, dolayısıyla nüans yapma ve ifadeli çalma becerisini geliştirebilecektir. Pedal kullanılmasıyla beraber, tuşede ifade ve renk daha etkin hissedilerek çalınan eserlerdeki atmosfer tümüyle değişecektir. Bununla birlikte pedal tekniği, kullanım biçimi yönünden müzikteki dönemler ve eser türlerine göre ayrılırlar. Dolayısıyla özellikle orta seviyeden ileri sınıflara kadar başlı başına bir teknik olarak değerlendirilmesi gereklidir (Sönmezöz, 2014: 70).

Piyano öğretmenleri genel olarak öğrencilerine yeni eser veya etüt gibi ödevler verirken, ilk aşamada olduklarının tersine belirli bir teknik kazanımı amaçlamadan, öğrencilerin düzeyine göre arka arkaya çalınabilecek eserler önermektedirler. Diğer taraftan her eser veya kısa parçaların yanı sıra, etüt ve alıştırmaların hangi düzeyde olursa olsun, belirli bir teknik sıra takip ettiği, söz konusu teknik sağlanmadan yeni kazanımlar elde edilemeyeceği bilinmelidir. Eğitim fakülteleri müzik anabilim dallarındaki piyano eğitimcileri, öğrencilere ödev olarak verdikleri eserlerin içerdiği teknik unsurları gözeterek öğrenciye repertuar kazandırmayı amaç edinmelidirler (Sönmezöz, 2011: 1669).

Piyano tarihine büyük bir miras bırakmış olan Carl Czerny, Klavierschule (Piyano Ekolü) adlı kitabının ilk iki cildinde gamlar ve parmak numaraları üzerine kapsamlı egzersizler yazmış ve öğrencilerine şu öğütlerde bulunmuştur: “Pratik yapmak yalnızca görünen imkânsızlıkları çalınabilir hale getiren değil, kolay hale de getiren büyük bir sihirbazdır. Dünyada büyük, iyi ve güzel olan ne varsa hepsinin yaratıcıları ve mimarları çalışmak ve uygulamaktır. Zekâ ve yetenek hammaddelerdir. Çalışma ve uygulama, usta bir elin yonttuğu kaba mermer bloğundan büyüleyici bir heykeli ortaya çıkartan heykeltıraş gibidir. Kurallar tam

olarak anlaşılana ve uygulanması yerleşik bir alışkanlık haline getirilinceye kadar aralıksız olarak tekrarlanmalıdır. Egzersizler, sıkça ve gayretli bir şekilde tekrarlanarak çalınmalıdır” (Poyrazoğlu, 2007:9).

Piyanoda teknik problemler, egzersiz ve etütlerle düzenli bir şekilde, tekrarlar ile giderilebilir, bu yolla anlatılan müzik daha özgür ifade edilebilir. Öncelikle tüm parmakların aynı güç ve aktifliğe ulaşması amaçlanarak J. Pischna'nın 60 Geliştirici Egzersizleri, C. L. Hanon'un Virtüöz Egzersizleri, J. Brahms'ın 51 Egzersizleri düzenli ve günlük olarak çalışılıp, sonra yoğunlaşmak istenilen problemlere göre etüt çalışmalarına geçilmelidir.

Tüm parmakların aktifliği ve gelişimi için bu egzersizler kromatik olarak yürüyerek her tonda, farklı parmak numaraları ile tüm tuşlarda rahatlıkla gezinebilecek duruma gelmelidir. Bu tarz egzersiz veya etütlerde amaç, zayıf parmak güçsüzlüğünü ortadan kaldırıp, parmakların bağımsızlığını ve eşitliğini, sağ ve sol elin aynı hız ve esnekliğe ulaşmasını sağlamaktır.

Gam ve arpejler enstrüman eğitiminin ilk yıllarından itibaren çalışılmaya başlanır. Bu egzersizler çok temel egzersizler olup, hemen her eserde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle etütler, bu geliştirici ve parmakları güçlendiren teknikleri içinde barındıran metotlardır. Müzikal ifadede etkili olabilmek için önce teknik yeterliliğe sahip olmak gerekir. Bu nedenle gam ve arpejler düzenli olarak çalışılmalı ya da bu teknikleri içinde barındıran etütler tercih edilmelidir.

3. Yıl;

Öğrencinin artık kendi kendine parçadaki nüansları ve notada yazmayan ancak her müzisyenin bilmesi gereken iniş çıkışları kendiliğinden yapmasını geliştirmek amacıyla her ders yeni bir parça deşifre ettirilmesi.

Müzikte ilerleyebilmek ve müzisyenlik becerilerini geliştirebilmek için öncelikle müzik yazısını rahat okuyabilmek, okuduğunu içerik olarak anlayabilmek ve uygulayabilmek gerekir. Deşifre bu üç beceriyi de içinde barındıran bir bütündür. Öğrenci notaları hızlı ve rahat bir şekilde okuyabilmeli, bunu yaparken müziği içerik/yapı yönünden anlamlandırabilmeli ve uygulayabilmelidir.

Deşifre, hızlı ve doğru nota okumaya ve müziği öğrenmeye bulunduğu piyano çalışmalarını daha zevkli hale getirme suretiyle öğrencinin müzik aletini sevmesini ve daha çabuk ilerlemesini sağlamaktadır. Piyanoda doğru ve kolay alıştırma yapabilen öğrencilerin öğrenmeye ilgisi artarak yeni parçaları deşifre edebilme becerisi gelişir. Deşifre etmeyi öğrenen

bir öğrenciye daha geniş bir repertuar meydana getirme, piyano teknikleri, çalma usulleri ve yorum geliştirme gibi daha zengin imkânlar tanır. Hatta öğrencinin yardıma gerek duymadan, müziği kendi kendine öğrenebilen bağımsız bir müzisyen haline gelmesi ve zevkle müzik yapabilmesi için temel bir kaynak oluşturur (Küpana, 2014: 185). Bir müzik öğretmeni için müziği okuyabilmek, bir piyano parçasını, okul şarkısını deşifre çalabilmek oldukça önemlidir. Deşifre becerisi güçlü olan bir müzik öğretmeni farklı türde müzikleri repertuarına alarak derslerde ve etkinliklerde daha verimli olabilir.

4. Yıl;

Öğrencinin yeni başlayacağı parçadaki parmak numaralandırmalarına artık kendi kendine karar verip o şekilde deşifre edip ezberlemesi için, küçük küçük parçalar vererek bu karar mekanizmasının geliştirilmesi.

El ve parmak dengesi, etkili bir piyano performansına ulaşabilmede el ve parmak dengeleri, düşünce ile bedenin işbirliği ve bütünlüğü içerisinde sorgulanmalıdır. Çalışılan eserde ezginin hangi partide bulunduğu tespit edilmeli ve öne çıkarılmalıdır. Eşlik partisinin daha geri planda kalması, ezginin öne çıkması için ezgiyi seslendirecek el, tuşlara daha kuvvetli, eşlik çalan el ise daha hafif dokunmalıdır. Ezgi bazen art arda sıralanmış akorların içerisinde farklı partilerde yer alabilmektedir. Bu pasajlarda aynı elin parmakları arasında gerekli dengenin sağlanması önemlidir.

Parmak numaraları, eserlerin deşifresi sırasında uygun parmak numaralarının belirlenmesi, kaliteli bir tını elde edilmesi ve müzikal ifadenin sağlanması için önemlidir. Cümlelerin doğru seslendirilmesi ve bütünlüğünün bozulmaması parmak numaralarının titizlikle seçimini gerektirir. Özellikle ezginin bulunduğu pasajların, daha çok güçlü parmaklar tarafından seslendirilmesine dikkat edilmelidir. Bazı pasajlarda genelde başparmağın altından ya da üstünden diğer parmakların geçmesi şeklinde parmak geçişleri gerekebilir. Geçiş sırasında bilek ve önkolun gereğinden fazla hareketi, notalar arasında kopukluğa ve ezgisel bütünlüğün bozulmasına neden olacaktır.

İyi bir deşifre okuma repertuarı iyi okunan (sayfa düzeni), metodolojik olarak iyi sınıflandırılmış, öğrencinin bireysel gereksinimlerine uygun parçalardan oluşmalıdır. Başlangıç evresindeki bir öğrenci için seviyesinin yarım dönem veya bir yıl altındaki parçalar seçilebilir. Orta düzey sınıflarda ise deşifre parçaları öğrencinin çaldığı normal parçalardan bir ve ya iki sınıf alt seviyede olmalıdır. Açık okuma problemleri olan çalıcılar teknik kabiliyetlerinin iki

veya üç sınıf altındaki düzeyden telafi eğitimi almalıdırlar. Bazı aşırı durumlarda sistematik okumaya öğrencinin çalma yeteneği dikkate alınmadan, başlangıç düzeyinden başlanması gerekebilir.

Öğrencinin, çalacağı deşifre parçasının formunu tespit edebilmesi, eser içinde olabilecek değişmeleri, gelişmeleri önceden kestirebilmesine, ellerinin uygulayacağı davranışları zihninde canlandırmasına yardımcı olacaktır. Bu da deşifre becerisini iyi yönde etkileyebilir.

5. Yıl;

Öğrencinin deşifre etme hızını geliştirmesi için verilecek küçük parçalar yardımıyla, parçaları kısa sürede deşifre edilmiş ve nüanslarıyla birlikte ezberlenmiş olarak derse getirmesini sağlamak.

Nüanslar müzikal yorum sanatının en etkili araçlarından biridir. Onlar ezginin müziksel gelişimine hayat katmaktadır ve müzikal dokuyu renklendirip zenginleştirmektedir. Piyoano çalarken nota yazısının okunması öğrenci için tek amaç olmaktadır. Çalışılmasındaki belirleyici öge müzikal yorum olmalıdır. Öğrencide farklı nüanslar elde edilmesine ilişkin işitsel-devinişsel bağlantıların oluşturulması önemlidir. Nüansların öğretimine ilişkin, farklı stil ve formların nüans renklerini ifade edebilmeye yönelik bir çalma kültürünün oluşturulması da amaçlanmaktadır.

İyi deşifre yapabilmek, çoğunlukla zihinsel atıklığe ve iyi bir belleğe dayanır. Deşifrenin bellek ve konsantrasyon yanında üzerinde etkili olduğu diğer bir konu da ezberlemedir. Harrel (1997) ayrıca öğrencilerin yavaş öğrenmelerinin nedeninin aşırı titizlikle nota okumaları, bir pasajdaki notaları hızlı okumaktansa her notayı tek tek okumaya çalışmaları, ileriye doğru bakarak bir sonraki notayı hazır etmek yerine o anda çaldıkları notanın doğruluğu ile ilgilenmeleri ve oyalanmaları ve böylece kısa zamanda deşiftilmesi zor olan olumsuz alışkanlıklar edinmeleri olduğunu belirtmiş böylece çalışılan parçanın öğrenilmesi ve ezberlenmesinin engellenmiş olduğunu vurgulamıştır. Deşifre, kalıtsal bir yetenek olmayıp sadece deşifre çalarak, yani alıştıırma yapılarak geliştirilen bir beceridir ve uygulama yapılmadığı takdirde çabucak körelir. Piyoano derslerinde ve günlük bireysel çalışmalarda mutlaka deşifreye yer verilmelidir. Her gün deşifreye ayrılacak birkaç dakika becerilerde fark edilir bir ilerleme sağlayabilir. Öğrencinin teknik ve müzikal becerileri kazanması kadar, hızlı ve doğru nota okuma becerisini kazanmasının da piyoano dersinin önemli boyutlarından biri

olduğunu belirten Tufan (2000); bu nedenle dersin bir bölümünün mutlaka deşifre çalışmalarına ayrılması gerektiğini vurgulamıştır.

Şüphesiz deşifre eğitiminde hedeflenen davranışlara ulaşılabilmesi için öğrencinin bazı müziksel bilgi ve becerilere sahip olması, bu bilgi ve becerileri deşifre sürecine yansıtabilmesi gerekmektedir. Bu nedenle armoni bilgisi, müziksel yapı (form) bilgisi, müziksel işitme okuma yazma becerisi/bilgisi deşifre eğitiminde öğrenciye gerekli donanımı sağlayacak önemli konulardır.

2.3.1. El Pozisyonu ve Basış

Elimizin fizyolojik olarak en doğal duruşu, beşinci parmağın dışa dönük olması ile mümkün olur. Bilek hafif, dirsekler kırık ve kolların paralellığı korunarak klavye üzerine bırakıldığında doğal olarak beşinci parmak üzerine düşer. Ama eli tuşlara aşırı paralel olarak tutmaya zorlamamalıyız. Çünkü aşırı paralellik dördüncü ve beşinci parmakların başparmağın dibine eğik değil, avuç içine dik olarak basmasına neden olur, bu da elimizin doğal tutuşuna aykırıdır. Ayrıca elin beşinci parmak üzerinde doğrultulması parmakların aynı hizada durmasını sağlar ki bu da parmak eşitliğine yardımcı olur. Zira başparmak dışındaki dört parmak, aşağı yukarı aynı hizadadır, doğal bir kemer oluştururlar. Başparmak hem farklı hem de daha güçlüdür. Bu yüzden elin dışında bırakılarak oluşturulacak bir pozisyonda, ikinci ve beşinci parmaklar kemerin ayaklarını oluştururlar, böylelikle sıkışma olasılığı yüksek olan başparmağın doğal olarak serbestliği kazanılmış olur. Elin kuvvet ve dayanma gücünü oluşturan ikinci ve beşinci parmaklar da klavyede sağlamlığı ve güveni sağlamış olur.

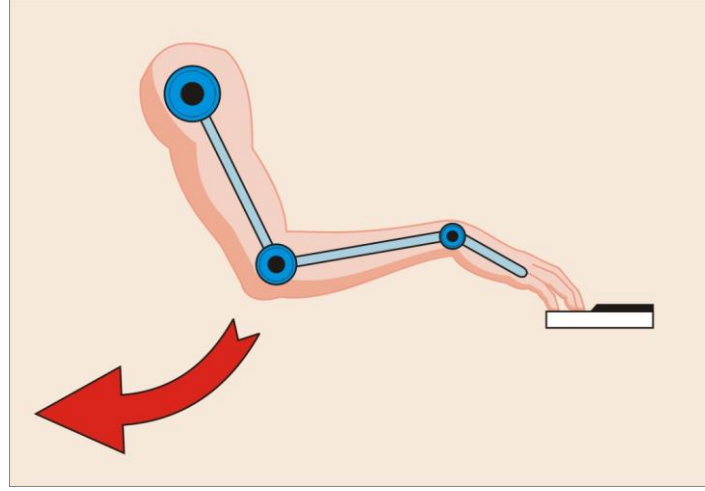
Şekil 25



Paragraftaki açıklamaya örnek şablon

Parmaklar, yapıları gereği birbirinden farklı olduklarından eşitliği sağlamak için elin kemer biçiminde tutulması gerekir ki; el taraklarının kubbenin tepesini oluşturacak baş kısımları, çalışın eşitliği için gereken dengeyi kurabilsin. El dengesi kurulurken beşinci parmak üzerinde durulduğunda, birinci ve ikinci parmak bir “C” harfi biçimindedir. Bu da başparmağı sürekli dik tutma zorunluluğunu ortadan kaldırır. Eğer el dengesi güçlü parmaklar üzerine kurulursa (1, 3, 5. parmaklar) kısa olan küçük parmak havada kalacağı için hem denge bozulacak hem de başparmağın daha baştan gerilmesi önlenemeyecektir. Başparmağın serbestliğinin gerekliliği gam ve arpejlerdeki geçiş kolaylığının sağlanması açısından da önemlidir. Sonuç olarak yanlış el dengesi kurmak, önkol ve bilekte kasılmaya yol açar.

Şekil 26



Bileğin yukarıda olmasını gösteren hatalı pozisyon örneği

Piyano edebiyatındaki eserler teknik açıdan gitgide zorlaştıkça çalışmalarımızın sonucu ağırlara, bazı kas rahatsızlıklarına, tendiniteye sebep olabilir. Ayrıca doğru el dengesinin önemi; Avuç içinin bir kubbe, parmakların kemer gibi düşünülmesi, çıkan sesin de yuvarlaklığına etki edeceğinden, müzikal açıdan da artmış olur. Parmağın yukarı kaldırılması sırasında avuç içinde boşluk hissi, aşağı indirildiğinde ise avuç içinde kapama hissi yaşanır. Burada esas olan açma değil, kapama duygusudur. Ayrıca çalma sırasında elin çalan parmakta toplanması enerji kaybını önlemenin ve gerginliğin giderilmesi açısından çok önemlidir. Seste eşitliği sağlamak için bütün parmakların belirli bir yükseklikten indirilmesi, her parmağın aynı yükseklikten inmesi ve düşüş hızlarının aynı olmasına dikkat edilmelidir. Tek elde veya iki elde yaratılmak istenen eşzamanlılık, parmakların düşüş yüksekliğinin ve hızının eşitliği ile ilgilidir.

Başparmak çaldığı zaman, bilek alçaltılmalıdır. İkinci parmağa geçtiğimizde bileğimizi hafifçe kaldırırız, çünkü ikinci parmağın birinci kemiği ve tarak kemiği başparmağın tarak kemiğiyle bileğin bulunduğu yerden daha yüksekte bulunur. Başparmak ve ikinci parmak ancak bu şekilde dikey hareketler sergileyebilir. Üçüncü, dördüncü ve beşinci parmaklar için bilek ve önkol yükselmeye devam eder ve beşinci parmakla en yüksek seviyesine ulaşır. Yatay ve dikey olan ayarlamalar gereklidir ve parmaklar her zaman daha yüksek veya alçak bilek hareketleriyle desteklenir. Başparmak için en alçak noktada, beşinci parmak için de en yüksek noktada olmalıdır. Eğer hem yatay hem de dikey hareketler başarılı olursa, parmaklar olabilecekleri en verimli pozisyonda demektir.

Tuşlara yakın olmayı seven piyanistler genellikle çok sert olmayan sesler üretirler. Ama çalma şekilleri orta şiddeti geçemez. Onlar için ses ancak zorlayarak yükseltilebilir, çünkü yerçekimi kuvveti büyük oranda işlevsiz kalır. Dahası, sesin kalitesi daha hafif ve donuk olmaya meyillidir. Tuşlarla sürekli temasta olmanın dezavantajlarından biri de, basma hassasiyetidir. Tuşlara bastığımızda belirli kaslar çalışır. Bu kasların zorlanması da sertleşmelere sebep olur, bu tamamen gereksiz bir harekettir. Çünkü baskı devamlıdır ve dirsekleri (üst kolu) vücuda doğru çeker. Bu ellerin içe doğru bükülmesine sebep olur. Bu da önkolda gereksiz gerginlik ve yorgunluk yaratır. Hissetmenin iyi olduğu tek durum, pianissimo ya da legatissimo şekilde çalmaktır.

2.3.2. Piyano Eğitime Etki Eden Dersler

Piyano eğitimiyle etkileşim içinde olan ve destekleyen alan derslerinin başında müziksel işitme-okuma-yazma dersi gelmektedir. Müziğin altyapısını oluşturan bilgi ve becerileri teori ve pratikte kazandırması hedeflenen müzik teorisi ve işitme eğitimi; piyano, armoni, eşlik gibi derslere temel oluşturmakta ve piyanoda işlevsel becerilerin gelişimine yardımcı olmaktadır. Ders içerikleri incelendiğinde müziksel işitme, okuma yazma dersinin deşifre okuma, müziksel yaratıcılık ve armoniye temel oluşturan ve armonik çözümlemeyi ve uygulamayı destekleyen bir yapıya sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu uygulama alanı ise çok sesliliği bünyesinde barındıran ve müzik eğitiminin temel çalgısı olan piyanodur. Solfej/armoni ve deşifraj/eşlik aşağıdaki başlıklar altında açıklanmaktadır.

2.3.2.1. Solfej-Armoni

Müziksel okumaya uluslararası müzik teknolojisinde solfej denilmektedir ve müzik eğitiminde son derece önemli bir işlevi vardır. Müziksel okuma veya solfej için; notaların isimlerini peslik-tizlik derecelerine göre seslendirmektir denilebilir. Sözlük anlamıyla solfej; notaların isimlerini sesli olarak okumaktır (Pamir, 1995: 126). Notaları sözlü olarak söylemektir (Fenmen, 1991: 75). Müziksel okuma veya solfej için; herhangi bir müzik yazısını, içerisinde yer alan tüm değişkenlerle birlikte seslendirme-ifade edebilme denilebilir.

Bir müzik yazısını müziğin harfleri olarak nitelendirebilecek notaların ad, yükseklik, süre (ritim), hız, gürlük ve ayırtarıyla seslendirmeye “müziksel okuma (solfej)” denir. Müziksel okumanın amacı öğrencinin zihinsel olarak sesleri ve aralıkları anlaması ve müzikal olarak uygulayabilmesidir (Özgür ve Aydoğan, 1999: 4).

Müziksel okuma müzik yazısını, müziğin harfleri olarak nitelendirilebilecek notaların ad, yükseklik, süre (ritim), hız (tempo), gürlük ve ayrıntılarıyla seslendirir. Müziksel okuma, okumanın özelliğine göre farklı türlere ayrılabilir. Örneğin; gözle (içten) okuma, sesli okuma; deşifre okuma (ön okuma), yorumsal okuma; bona (tartım) okuma, dizi okuma, akor dizisi kadans okuma, ezgi okuma; tek sesli okuma; Sol anahtarında okuma, Fa anahtarında okuma vb. Bu okumalardan bazıları kendi içlerinde farklı türlere ayrıştırılabilir, örneğin makamsal okuma; tampere ses sistemine düzeninde okuma, geleneksel ses düzeninde okuma vb. Müziksel okumanın en basitinden bir ritmi, aralığı, ezgiyi okumadan; en karmaşığı durumundaki (partisyon) okumaya değin ulaşabilen ve her davranışın, kendinden sonra gelenin bir ön koşulu alan oldukça geniş bir açılımı vardır (Aydoğan, 1998: 32-33).

Solfej yapma, ezgisel nitelikteki okuma parçalarını, ölçü rakamına, ses sürelerine ve ses yüksekliklerine uygun olarak tonal-modal durumlar göz önünde bulundurularak okumadır. Bu bağlamda tonalite ve modalite (makam) tanıma becerileri, öğrencilerin okudukları solfej ve dikte parçalarındaki tonal ve modal (makamsal) yapıyı bulmaya ve kavramaya yönelik becerilerdir. Öğrencilerin, bu becerileri kazanmaları müzikal gelişimlerine katkıda bulunarak müziği bilinçli yapmalarını sağlayacaktır. Bir müzikal okuma veya solfej parçasını ilk bakışta okuyabilmek, müzik eğitimi sürecinde başarılması gereken önemli bir aşamadır. Piyano eğitiminin ilk beş yılında kullanılması gereken notalar aşağıda belirtilmiştir.

1. yıl;

- a) Czerny etütler op. 599
- b) Beyer op. 101
- c) Do, sol, re, la, mi, fa majör
- d) La minör
- e) Oktav ayrı el.

2. yıl;

- a) Book: “Anna Magdalena’s Notebook” – J.S. Bach
- b) Clementi sonatinas (sonatinler)
- c) Schumann gençlik albümü op. 68
- d) Do, sol, re, la, mi, fa, si bemol, mi bemol, la bemol majör gamlar
- e) La, mi, si, re, sol minörler armonik ve melodik.

3. yıl;

- a) Czerny etütler op. 299
- b) Bach kısa (küçük) prelüdüler – (little preludes)
- c) Beethoven, Kuhlau sonatları
- d) Türk bestecilerin seviyeye uygun eserleri; Adnan Saygun İnci'nin Kitabı vb.
- e) Do, sol, re, la, mi, fa, si bemol, mi bemol, la bemol majör gamlar
- f) La, mi, si, re, sol minörler armonik ve melodik.

Ayrı el arpejleriyle birlikte

4. yıl;

- a) Czerny etütler op. 849
- b) Czerny etütler op. 740
- c) Bach iki sesli envansiyonlar (invention)
- d) Beethoven, Haydn, Mozart – kolay sonatlar,

Tüm gamlar, arpejleriyle birlikte

5. yıl;

- a) Czerny etütler op. 636
- b) Cramer etütler
- c) Mendelssohn sözsüz şarkılar (songs without words)
- d) Beethoven, Haydn, Mozart'ın orta zorluktaki sonatları
- e) Türk bestecilerin seviyeye uygun eserleri; İlhan Baran – siyah ve beyaz albümü.

Müziksel okuma, öğrenme alanı içerisinde temelden başlamak üzere makamsal ve tonal yapıdaki müziklerden örnekler barındırmaktadır. Bu öğrenme alanı ile amaçlanan ise; tonal müzik ve makamsal müzik yönlerinden öğrencilerin gelişimlerini gerçekleştirmek ve çalgı, orkestra, ses ve koro eğitimlerindeki düzeylerine doğrudan katkıda bulunmaktır. Teorik ve pratik olarak uygulanan, branş derslerini tamamlayıcı, geliştirici ve destekleyici bir niteliği olan solfej eğitiminin amacı; müziksel duyarlılığa sahip, müzik yoluyla anlama, yorumlama, yaratma becerilerini geliştirebilen, müziğin temel kavramlarını ve müziğin dilini kavrayabilen, söylediği, çaldığı ve dinlediği eseri analiz edebilme yetisine sahip bireyler yetiştirmektir. Ayrıca müziksel eleştiri yapabilme, bilişsel, duyuşsal, devinişsel yeteneğin geliştirilmesi ve estetik duygusu kazandırma hedefleri de bu amaç içerisinde bulunmaktadır (Yazan, 2007: 8).

Müziksel işitmede ise armoni, farklı yükseklikteki seslerin bir arada duyurulmasıdır. Müziğin elementlerinden biri olan armoni, müzikteki çok seslilik anlayışının temel noktası olarak, çok sesliliğin kurallarını, sınırlarını, sistematikliğini belirleyen, teknik ve sanatsal çerçeveden oluşan bir bilimdir. Piyano eğitiminde çalışılan eserin müzikal yapı çözümlemesini ve işlevsel piyano becerilerinden çokseslendirme yapabilmek, deşifre ve doğaçlama çalabilmek, eşlik çalma, analiz edebilme gibi pek çok kazanımı geliştiren armoni eğitimi, bu derse temel teşkil eden müziksel işitme okuma yazma dersinin devamı niteliğindedir.

Armoni ve piyano eğitimi birbiriyle iç içe geçmiş bir bütündür. Armoni öğretiminin en öncelikli uygulama alanı çoksesliliğin aracı olan piyanodur. Armoni derslerinde kâğıt üzerindeki bilgilerin pratiğe, duyuma ve müzik eğitimi için bir nevi somuta aktarılacak ezberin ötesinde kalıcı bilgiye dönüşebilmesi için piyanoda uygulama yapmak zorunludur. Piyanoya hâkim olan, çaldığı eserlerin en küçük ayrıntısına kadar ilgilenen bir müzik öğretmenin mesleğinde piyanodan etkili bir şekilde yararlanması Armoni konusunda yeterince bilgi sahibi olmasını gerektirir. Armoni dersinin uygulama alanı olan piyanonun aktif olarak bu derste kullanımını zorunlu ve gereklidir. Böylece doğal olarak armoni dersinin piyano dersine aktarımı söz konusudur (Bilgin 2006: 328; Kırak, 2003: 210).

Armoni derslerinde kazanılan teorik bilgilerin kalıcı olabilmesi ve daha bilinçli olarak kullanılabilmesi için piyanoda mutlaka pratik yapmak gerektiği belirten Çevik'e (2007) göre armoni eğitiminin yararları şu şekildedir:

- a) Armoni eğitimi alan kişi, çalıştığı piyano eserlerinin analizini doğru yapabilmeyi öğrenir.
- b) Armoni dersi hem teorik olarak hem de uygulamalı olarak okutulan ders olmasından dolayı, uygulamalı kısmında çalgı olarak piyanonun kullanılması kaçınılmazdır. Çünkü piyano, çoksesliliği verebilen en önemli çalgıdır. Armoni dersinde öğretilen bilgilerin ezberletilmeden kavranmasının önemi büyüktür. Bu bilgileri özellikle piyanodan duyarak işittirmek gerekir. Yani bireyin yaparak-yaşayarak öğrenmesi için gerekli ortamların sağlanması gerekir. Böylece, öğrenciye öğretilen temel bilgileri piyanoda duyarak işitmesini sağlamak hem onun gelişimine katkıda bulunur, hem de piyanoda çalarken doğru teknikle, doğru şekilde yorumlayabilmesi piyano çalma becerilerinin gelişimini sağlar.
- c) Derste verilen ödevin piyanoda uygulamasının yapılması, öğrencinin piyano çalma becerilerinin gelişmesine katkıda bulunabilir.

- d) Piyano eserini yorumlarken parça içerisinde geçen akorların kuruluşunun anlaşılması için, armoni dersinde edinilen bilgilerle iyi bir armonik çözümleme bilgisine gerek vardır.
- e) Piyano çalma becerisi olan deşifrenin gelişimini sağlamak, eserin temasının analizini yapabilmek, eserin solfejini okuyabilmek, ton değişimlerine uyum sağlayabilmek, notaları doğru okuyup seslendirebilmek, tartımsal çalışmalar, ezgisel çalışmalar armoni dersinin önemini göstermektedir. Piyano çalma becerisi öğrenilen teorik bilgileri uygulayabilmektir.
- f) Armoni dersinde öğrendikleri temel bilgiler (ezgisel çalışmalar, tartımsal çalışmalar, ton bilgisi, aralık bilgisi, solfej yapabilmek gibi) piyano çalma becerilerini geliştirmeye yönelik olarak bir eseri deşifre ederken, o eseri seslendirirken, notalarını doğru, temiz duyabilmede, eserin tonalitesinin ve eserde geçen modülasyonların ne olduğunu kavrayabilmede büyük önem taşımaktadır.
- g) Armoni dersinin içeriği olan form (biçim), eser çözümleme vb. konuların bilinmesi, piyano çalma becerilerinde büyük kolaylık sağlar. Çaldığı eserin formu bilinirse sözgelimi; bu formun bölümünün özellikleri, bu eserin bölümlerinin tonu, hangi derecelerde kalış hissi verdiği (kadansları) gibi. Bunları bilmek eseri daha bilinçli olarak ifade etmeye, (yorumlamaya) yol açar.
- h) Armoni eğitimi ile eserin motif, cümle, periyod vb. konuların öğretilmesi öğrencilerin piyano çalma becerilerinin gelişimine katkıları büyüktür. Özellikle; cümle başlarında ve cümle sonlarında nasıl bir teknikle çalması gerektiğini öğrenmiş olabilir.

Kıvrak (2003: 214), armoni eğitiminin sistematığı olan bir öğreti ve aynı zamanda bir beceri olduğunu, uygulamalı yanından dolayı kuram aşamasını aşarak beceriye dönüşmüş olmasının beklendiğini belirtmiştir.

2.3.2.2. Deşifraj-Eşlik

Kutluk (1996: 35), müzik öğretmeni adaylarının armoni bilgilerinin, piyano çalmadaki teknik becerilerinin, deşifre yapabilme becerilerinin, okul şarkılarına pratik eşlik yapabilmelerinde önemli birer etken olduğunu belirtmiştir. Bir müzik öğretmenin eşlik çalma becerisi; müziksel işitme okuma yazma, armoni-kontrpuan-eşlik ve piyano eğitiminden kazandığı teori ve pratik donanımla doğru orantılıdır.

Mesleki müzik eğitiminin en önemli dallarından biri olan piyano eğitiminde fazla güçlük çekmeden ve hızla ilerleme yapabilmenin ilk koşulu, sağlam bir deşifre becerisinin elde edilmesidir. Bu temel beceriyi kazanan bir öğrenci piyanoda doğru ve kolay alıştırma yapabildiği için çalışmaktan zevk alır, öğrenme merakı artar ve karşısına yeni çıkan parçaları deşifre etmekten çekinmez. Deşifre becerisiyle öğrenci çalgısında hızla ilerleyerek daha geniş bir dağarcık kazanma, piyano edebiyatını daha yakından tanıma, müzik kültürünü ve müzikalitesini geliştirme vb. olanaklar elde eder (Çimen, 1997: 115).

İşlevsel piyano becerilerinde de öncelikli öneme sahip olan deşifre okuma/çalma becerisi diğer becerilerin kazanımında, gelişmesinde kilit rol oynamaktadır. Müzikte ilerleyebilmek ve müzisyenlik becerilerini geliştirebilmek için öncelikle müzik yazısını rahat okuyabilmek, okuduğunu içerik olarak anlayabilmek ve uygulayabilmek gerekir. Deşifre bu üç beceriyi de içinde barındıran bir bütündür. Öğrenci notaları hızlı ve rahat bir şekilde okuyabilmeli, bunu yaparken müziği içerik/yapı yönünden anlamlandırabilmeli ve uygulayabilmelidir. Deşifre okuma/çalma becerisinin gelişimi bu faktörlerin gelişimiyle doğru orantılıdır.

Fenmen (1991: 82), deşifreyi çalışma ve çalma olarak ikiye ayırmıştır. Çalışma deşifresi; repertuara alınacak bir eseri ayrıntılı inceleyerek yavaş ve dikkatli okumak ve ya çalmak; çalma deşifresi ise ele alınan bir eserin temposuna yakın bir hızda çalmaya dikkat edilerek temiz çalmaya özen göstermekten çok eserin karakter ve anlatımına dikkat ederek okumak ve ya çalmaktır. Birinci deşifre tarzı ileride esaslı şekilde çalışılacak bir eser için yapılır. Gerçek deşifre eserin temposuna yakın bir süratte çalmak (söylemek) ve kâğıt üzerindeki elden geldiğince okuyabilmektir.

Deşifre, hızlı ve doğru nota okumaya ve müziği öğrenmeye yardım eder; dolayısıyla piyano çalışmalarını daha zevkli hale getirerek öğrencinin çalgıyı sevmesini ve daha çabuk ilerlemesini sağlar. Piyanoda doğru ve kolay alıştırma yapmayı öğrenen bir öğrencinin öğrenmeye ilgisi artar ve yeni parçaları deşifre etmekten çekinmez. Deşifre öğrenciye daha geniş bir repertuar oluşturma, piyano edebiyatını daha yakından tanıma, teknik, stil ve yorum geliştirme gibi daha zengin olanaklar sunar. Daha da önemlisi, öğrencinin başkalarından yardım almadan, müziği kendi kendine öğrenebilen bağımsız bir müzisyen haline gelmesi ve yaşamı boyunca zevkle müzik yapabilmesi için temel bir kaynak oluşturur (Çimen, 2001: 445-446).

Brown (1996) da benzer bir yaklaşımla akıcı deşifre okumanın öneminden bahsetmiş, nota okuması zayıf olan öğrencinin daima geriye, parçanın başına dönerek; nota okumada

güçlük yaşadığını belirtmiştir. Notalar kolaylıkla okuyabilen öğrenciler yeni parçaları çalışmayı eğlenceli bulurken, okuması zayıf öğrenciler, bir parçanın tüm notalarını okuyamadan yorulurlar çünkü öğrenme işlemi yavaştır. Bir dönem ve ya yıl boyunca yalnız iki veya üç parça çalabilen öğrenciler vardır. Bu da onların müzik eğitimleriyle ilgili ciddi bir sınırlamadır. Oysa iyi nota okuyabilen öğrenciler geniş bir repertuara sahip olabilir, müziği çok yönlü keşfedebilir, böylece nota okuma becerilerini geliştirirler. İyi nota okuyan öğrencilerin notaları okumaya doğuştan yetenekli olduğu söylenir; fakat onlar fazla nota okudukları için bu konuda gelişmişlerdir. Oysaki birçok öğrenci nota okumaya az zaman ayırdığı ve bu işi sevmediği için piyano eğitiminde başarı kazanamaz (akt. Özer 2010: 15). Nasıl ki metin okuma becerisini geliştirmek sistemli okuma çalışmalarıyla mümkünse deşifre yaparken bu becerileri kazanabilmek düzenli deşifre çalışmaları yapmakla geliştirilebilir. Bu nedenle piyano eğitiminde deşifre çalma çalışmalarını eğitimin başından itibaren sistemli bir sürece oturtmak önemlidir.

Bir müzik yapıtının melodik, ritmik ve çokseslilik özellikleri ile yapısal öğelerini (form) oluşturan nitelikli ilişkiler bütününe müzikal yapı denir. Kolaydan zora, basitten karmaşığa doğru her ölçekteki yapıtın deşifresinde müziksel yapı bilgisinin bireye sağladığı önemli kolaylıklar söz konusudur. Müziksel yapıyı oluşturan en önemli unsurlardan biri olarak kabul edilen form, bir müzik yapıtının birlik ve bütünlüğüne erişme yoludur. Çoksesli müzikte değişik özellikler gösteren birçok müzik formu bulunmaktadır. Müziksel yapıyı oluşturan diğer bir unsur ise çoksesliliktir. Çoksesli yapıtlar, birden fazla sesin tınlamasıyla oluşur. Bu sesler belirli kurallara uygun olarak bir araya gelirler ve armonik dokuyu oluştururlar. Bu armonik doku her form içerisinde, o formun özelliklerine göre bir seyir takip eder. İyi bir müzisyenin gerek deşifre, gerekse besteleme aşamalarında başarılı olabilmesinin en önemli koşullarından biri müziksel yapı bilgisi ile donanmış olmasıdır (Özgür, 2001: 643-646).

Bu bilgiler ışığında deşifre eğitiminde müziği oluşturan öğelerin, müzikal yapı bilgisinin önemi anlaşılmaktadır. Deşifre yapan kişi bu bilgilere hâkim ise, müziğin içeriğini daha iyi anlayacak, motif, cümle, periyod yapılarını görecektir, armonik ilerleyişi, akor yapılarını, eşlik kalıplarını tanımlayarak çözümleyebilecektir.

Özdemir'e (2001: 52) göre; müzik öğretmeni yetiştirme programlarında piyanonun temel çalgı olması görüşü, müzik öğretmenlerinin etkili bir şekilde eşlik yapma becerisi kazanması önem ve gerekliliğiyle savunulmaktadır. Dolayısıyla eşlik yapabilme, piyanoyu iyi derecede çalabilmenin ötesinde piyano, armoni-kontrpuan-eşlik ve müzik kuramları gibi

derslerden kazanılan donanımla harmanlanmasıyla müzik öğretmenliği açısından daha fonksiyonel bir nitelik kazanmıştır.

2.4. PEDAGOJİK AÇIDAN PİYANO EĞİTİMİ

Piyano eğitimi, çalgı eğitiminin alt dallarından birini ifade eder. Piyano öğretimi, uygulamalı ve teorik yönleriyle bir bütündür. Derslerde geçerli öğrenme ve öğretme düzeyine ulaşabilmek için, uygulama ve teorik alanların aynı anda, birbirini destekler şekilde gösterilmesi gerekmektedir. Ünlü pedagog Ernst, piyano derslerinin içeriklerini, birincil ve ikincil öğrenme alanları olarak ikiye ayırmıştır (Pamir, 1995: 54-55);

Birincil öğrenme alanları;

- a) Deşifre çalma,
- b) Ezbere çalma,
- c) Yorum,
- d) Birlikte çalma,
- e) Doğaçlama,
- f) Besteleme.

İkincil öğrenme alanları;

- a) Çalma tekniği,
- b) Bedensel eğitim,
- c) Müzik teorisi,
- d) Eser analizi,
- e) Müzik tarihi,
- f) İşitme eğitimi.

Bu öğrenim birinci öğrenme alanı, tamamen uygulama eğitimini kullanmış, ikinci öğrenme alanının da ise teorik bilgilere yer verilmiştir (Kahramansoy, 2006: 13).

Piyano eğitiminin başlangıcı çok önemlidir. Eğitim fakülteleri müzik bölümlerinde yetişkin piyano eğitimi verilmektedir. Burada gerekli olan ilk şey “yetişkin” kelimesini çok iyi anlamak ve buna uygun eğitim uygulamaktır. Çocuk eğitiminden daha zor bir eğitim olan

yetişkin piyano eğitimi için en önemli etken sabırdır. Piyano eğitiminin başarılı şekilde amaca ulaşması için öğrencinin bu işi sevmesi, piyano çalma isteği ile derse gelmesi gerekmektedir.

Yetişkin eğitimi veren piyano öğretmenleri, birçok psikolojik etmenleri akılda tutmak zorundadırlar. Piyano çalan bazı yetişkinler, genellikle zor motive olan insanlardır ve piyano hakkında sık sık olumsuz fikir ve davranışlar sergilemektedirler. Piyano eğitimini sık sık müziksel becerilerinin arka planına atarlar ve çalışmak istemeyebilirler. Bu yüzden öğretmen, deneyimlerini kullanıp psikolojik destek vererek başarıyı sağlamak zorundadır. Eğer bu başarıyı sağlayamazsa piyano eğitimi gereken hedefe ulaşamayacaktır (Pamir, 1995: 53).

2.4.1. Öğretmen-Öğrenci İlişkisi

Yetişkin eğitimde önemli olan, öğretmen yaklaşımıdır. Eğitimci, geç yaşta piyano öğrenmek isteyen çok istekli ancak psiko-motor gelişimi piyano çalmaya elverişli olmayan öğrenci modeli ile karşılaşılabilir. Bu model öğrenci ile karşılaşan piyano eğitimcisi, piyano ve müziksel terimleri aktarmada yetersiz kalabilir. Ancak unutulmamalıdır ki öğretmen, öğrencinin azmini yıkmamak için uygun öğretme teknikleri bulmalı, pozitif davranışlar sergileyerek öğrenciye yaklaşmalıdır. Yetişkin öğrenciler, yaşlarından dolayı piyano veya müzik eğitiminde çok soru sorma eğilimindedirler. Öğretmen, bunları mutlaka cevaplamalı, hem fiziksel hem de psikolojik olarak hazır bulunuş haliyle derse katılmalıdır (Newman, 1984: 25).

Eskiye oranla çok fazla insan boş zamanları için piyano dersi istemektedir. Bu insanlara müzik eğitimi profesyonel bir öğrenci niteliği ile çalıştırılmamalı, genel müzik öğrencisine kazandırılacak davranışlar kazandırılmalıdır. Bu yüzden bir müzik öğretmeni, hem genel, hem özgen, hem de profesyonel bir insana eğitim verebilecek kapasiteye sahip olmalıdır.

Başlangıçta yetişkin piyano öğrencileri, genel olarak parmak hızlılığı bakımından gelişmiş değillerdir. Ayrıca yetenekleri çocuklara göre daha sınırlıdır. Algılama açısından görme, işitme ve okuma güçleri daha hızlı olduğundan yetişkin piyano eğitimde bu öğrenme biçimlerine daha ağırlık verilmesi öngörülür (Bayraktar, 1993: 14).

Piyano öğretiminde üç öğrenci türü vardır. Bunlar (Gökbudak, 2003: 163-168);

Görsel öğrenci: Görsel öğrenci türünde öğrenci sadece gördüğüne kafa yorar ve nota gibi şekil olarak gördüğünü algılar. Bu tür öğrenci iyi nota okuyucusudur. Ancak, yeni çalınan bir melodiyi tekrarlaması istendiğinde bunu yapamayabilir. Kulaktan çalarak ezberleme yapamaz. Yazılı olan bütün teorik olgulara çok önem verir. Notadaki her ayrıntıyı hiç atlamadan tekrarlar. Ancak eseri ezberleme aşaması bu tür öğrenciyle sıkıntı yaratır.

İşitsel öğrenci: İşitsel öğrenci türünde, öğrenci duyarak, duyduğunu tekrarlayarak öğrenir. Seslendireceği eseri kulaktan çalmayı sever. Ancak önüne konan basit bir notayı bile okumakta güçlük çeker. Öğretmen, bu tür öğrenciyle çalışırken daha dikkatli olmalıdır. Çünkü eserdeki nota ve ritim değerlerini her an değiştirme eylemi içerisindedir. Notadaki nüans işaretlerini görmez. Ezber aşaması bu tür öğrenciyle çok rahat geçilir.

Devinimsel/dokunsal öğrenci: Devinimsel öğrenci, dokunma hissiyle öğrenir. Notaları ve nota kalıplarını ellerinin altında hissedinceye kadar çalar. Öğrenme aşamasından sonra çalıştığı eseri defalarca çalmaktan hoşlanır. Çalıştığı eserde yanlış olan bir şeyi düzeltmek oldukça zordur. Ezberleme aşaması dokunma hissiyle hemen gerçekleşir.

Piyano öğrenimi dört aşamada incelenebilir. Bu aşamalar, kendi kendine öğrenme, farkında olarak öğrenme, taahhüt (üstlenme) ve sentezdir. Kendi kendine öğrenme aşaması öğrencinin bu işi sevmesi, bu müziğe karşı yakınlık duyması ve yatkın olmasıyla başlamaktadır. Kendi kendine öğrenim tamamen disiplin içeren bir öğrenme şeklidir. Öğrenci hem çalışacak, hem de kendi kendini kontrol edecektir. Bu yüzden en zor öğrenme şekli olarak görülmektedir.

Piyano tekniği, bedensel ve zihinsel verilerin değiş tokuşu ile oluşur. Çalışma sırasındaki sayısız tekrarlar, çalınan eseri kalıplaştırır ve otomatik bir hale getirir. Böylece düşünce, duygu ve uygulayış artık bir bütündür. Uygulanan metot, öğrencinin tüm piyano edebiyatını çalabilmesine yarmalıdır. Ama metot kadar önemli, hatta daha da önemlisi de seçilen öğretmendir (Pamir, 1986: 188). Piyano öğretmeni, çok bilgili ve iyi müzik eğitimi almış olmalıdır. Ama bu öğretmenin çok profesyonel olarak piyano çalan bir virtüöz olması gerekmez. Öncelikle öğrenciye verilecek eserleri iyi seçmeli, klasikleri tanımalı, sabırlı ve hoşgörülü olmalıdır (Özçelik, 2001: 13).

Öğretmenin insan ve sanatçı olarak üstünlüğünü kanıtlaması gerekir. Otoritenin temeli budur. Öğretmen, hep kontrollü ve disiplinlidir. Kendini iyi hissetmediği günlerde bir hastalığını, derdini öğrenciye aktaramaz. Çünkü enerjisini ve uyanıklığını bir derece düşürdüğü an, öğrenci kendi enerjisini on derece düşürecektir. Bundan dolayı öğretmen, bitmez tükenmez bir enerji kaynağı olabilmelidir. (Pamir, 1986: 152).

Piyano eğitiminin en temel dört ögesi, öğrenci, öğretmen, piyano ve programdır. Bunlara piyano eğitiminin en temel dört ana bileşeni de denir. Bu eğitimde bu dört ana öge ya da bileşen birbirleriyle sürekli etkileşir. Bu süreçte en çok etkiyi öğretmen sağlar. Bu bakımdan piyano eğitiminde öğretmen ögesi ayrı bir önem taşır. Bu önem piyano öğretmeni yetiştirmeyi gerekli ve zorunlu kılar. Bu açıklamalar sonucunda; öğretmenin ve programın, öğrencinin

başarısındaki önemi açıktır. Bu nedenle öğretmenin, mesleğinde donanımlı olması gerekmektedir.

2.4.2. Piyano Eğitiminde Motivasyon

Piyano eğitiminde eğitimci, öğrenciyi motive etmek zorunluluğunu duymaktadır. Bunun yanında eğitici, eğitim sürecinde öğrencinin kendilik algısını, isteklendirme derecesini ve yönelimini düzenli olarak saptamalıdır. Yalancı dışsal motivasyonlu öğrenciyi yönlendirmeli ve öğrencinin kendi yeteneği ile ilgili doğru algılara sahip olmasını sağlamalıdır. Piyano öğretmenleri, öğrencinin kaygılarını, korkularını, sıkıntılarını daha yakından tanıyarak, onlardaki potansiyellerin daha iyi açığa çıkartılmasında yardımcı olabilir. Öğrencilerin yaşadıkları veya yaşayacakları durumlarla ilgili olarak, daha bilinçli bir duruma getirmek için mücadele etmeli, öğrencilerinin kaygı ve korkularını en üst düzeye çıkartmalıdır (Günel, 1999: 32–36).

Piyano eğitiminde amaç; öğrencinin müzikal gelişimini sağlamaktır. Müziğin amacı, güzeli ifade etmektir. O zaman öğrenciden de bunu beklemeliyiz. Ön planda, teknik kabiliyeti değil, ifade zenginliği ve öğrencinin içinde kaynayan müzik duygusunun ortaya çıkması gelmektedir. Piyanoyu başarı ile çalmak ve o hislerimizi ifade edebilmek için yeteneklerimizin gelişmesi lazımdır. Ruhi kabiliyet; zevk, duygu, düşünce, muhakeme, konsantrasyon içimizde gizli bulunan yaratıcılıktır. Zekâ ve kültürü gelişmiş olan kişilerin yetenekleri de ince ve zengin olur.

Piyano çalma duyu organları, zihin ve kasların birlikte çalışması sonucu ortaya çıkan psiko-motor bir davranış biçimidir. Bu tür davranışlar büyük ölçüde model alma ve doğru davranışların pekiştirilmesi yoluyla öğrenilir. Piyano çalma eyleminde de model olan bir öğretmen ve planlı bir eğitim vardır. Bu planlı eğitim sürecinde, kazandırılması hedeflenen becerilerin öğrenimi gerçekleştirilir (Yılmaz, 2005: 43).

Piyano öğretmeni, uygulayacağı egzersizleri seçerken bunların hem piyano literatürüne hem de öğrencisine uyup uymadığını belirleyerek öğrencisini motive etmelidir. Bu nedenle öğrencinin teknik ve müzikal düzeyine hakim olmalı, sınırlarını kestirebilmeli, ayrıca bir varlık olarak insanı kavrayabilmiş olmalı ve öğrencisini buna göre tanıyabilmelidir (Pamir, 1986: 50-51). Kuşkusuz tüm bunlar, öğrenciyi iyi tanımak, motive etmek ve piyano eğitimini iyi bilmekle sınırlı kalmamaktadır. En önemli değişkenlerden biri de piyano eğitiminin ne amaçla yapıldığıdır.

2.4.3. Öğrencinin Üzerine Düşen Görevler

Piyano; müzik eğitiminde alanla ilgili derslerde öğrenilen teorik bilgileri aktif olarak kullanma sahasıdır ve öğrenciye kullanma, sorgulama, birleştirme fırsatları vererek yani bir anlamda yaparak ve yaşayarak öğrenme imkânı tanır. Bu noktada müzik öğretmenliği eğitiminde piyano eğitiminin amacı ve nihai hedefi; teknik, performans ve yorumlama ağırlıklı eğitimden ziyade, belirli bir teknik ve performans seviyesinin kazanımıyla birlikte işlevsel piyano becerilerinin ağırlıklı olarak kazandırıldığı bir araç olarak kullanımını sağlamaktır.

Müzik öğretmeni adaylarının çoğu bu derslerden yüksek not aldıkları halde teorik bilgileri piyanoda uygulayamadıkları ifade edilmektedir. Öğrencilerin çok-seslendirme derslerinde ve yazılı sınavlarda ileri düzeyde kuramsal bilgileri kâğıt üzerinde uygulayabildiği halde, eşlik dersinin uygulama boyutuna bu bilgileri yansıtamadıkları da vurgulanmaktadır (Özal, 2007: 64). Piyano dersinde de benzer bir durumla karşılaşmakta öğrencilerin eserleri genellikle yüzeysel ezberleme mantığıyla çalıştıkları görülmektedir.

Ezberleyen kişi daha önce karşılaşmadığı bir durumla karşılaştığında ne yapacağını bilemez. Tıpkı insan aklının alamayacağı kadar çok bilgiyi kaydeden ve onları inanılmaz bir hızla işleyen bilgisayarın, bilmediği bir komutla karşılaştığında olduğu gibi. Mühendislik okuyan bir öğrenci, bir derste öğrencilerin 600 formül ezberlediğini, buna karşılık birkaç kişinin sınavdaki problemleri çözerek başarılı olduğunu, aynı grubun bütün integral formüllerini bildiğini, ancak makinanın başına geçince ne yapacağını bilemediklerini söylemişti. Tıp öğrencilerinin vücuttaki bütün kemikleri, kasları bildikleri halde basit hastalıklar karşısında ne yapacaklarını bilemedikleri de gözlenebilmektedir. Demek ki bilgileri üst üste kaydederek bir konu öğrenilememektedir. Bu nedenle insan öğrenmesi, bir dizi bilgiyi öğrenmenin ötesine geçip; akıl yürütme, problem çözme, bilgiyi işleme ve yeniden üretme gibi sınırlara ulaşmalıdır” (Açıkgöz, 2007: 54).

Açıkgöz’ün verdiği örneklerdeki mühendislik ve tıp öğrencileri gibi müzik öğretmeni adaylarının da teoride ezberledikleri bilgileri pratik olarak uygulamaya dökemedikleri, uygulamada kullanamadıkları görülmektedir. Alan derslerinin öncelikli uygulama sahası olan piyano ile eşgüdümlü ilerlemesi; akıl yürütme (ilişkilendirme), çözümleme (müzikal yapı, armoni/form öğeleri), üretme (yaratıcılık/doğaçlama) gibi alanları destekleyen etkinliklerle bilginin aktif kullanımı; biliş düzeyinin ötesinde, duyuşsal ve devinişsel alanlara taşıyarak anlamlı ve kalıcı öğrenmede önemli rol oynadığı düşünülmektedir.

Durak (2007)’a göre; bir müzik öğretmeni adayının eğitimi süresince ana çalgısı ne olursa olsun, piyano eğitiminde kazanacağı davranışlar tüm öğretmenlik hayatını dolaylı olarak

etkilemekte; piyanonun armonik yapılanmalarda çözümleyici, kolaylaştırıcı ve somutlaştırıcı tuş dizilimi, geniş ses aralığı ve mükemmel bir eşlik sazı olması ve piyano eğitiminde kazanılan becerilerin tüm klavyeli çalgıların kullanma yetisini sağlamaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MÜLAKAT

Piyano eğitiminde uygulanabilecek yöntemler hususunda yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen veriler bu bölümde değerlendirilmiştir.

1. Piyano eğitimine başlarken, öğrenci düzeyini belirliyor musunuz? Belirlemek için ne ölçütler uyguluyorsunuz?

Prof. Eser Bilgeman Şakir (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Başkanı)

Evet, belirliyorum, öncelikle öğrencinin kendisine piyano repertuarından hangi parçaları daha önce çalışmış olduğunu soruyorum. Yaşı çok küçük ise hangi metot kitabı ile başlamış olduğunu soruyorum. Gam-Arpej olarak hangilerini, ne düzeyde ve hangi tempolarda çalabilir olduğunu, etüt olarak hangi etütleri ve ne düzeyde çalabilir olduğunu, polifonik eser olarak ne düzeyde hangi eser/eserleri çalıştığını, klasik, romantik ve çağdaş döneme ait hangi eserleri çalışmış olduğunu tespit ediyorum.

Prof. Meral Yapalı (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Evet, belirliyorum, daha önceden müzik eğitimi yoksa kulağına, ritmine ve ellerine bakıyorum. Önceden eğitim almışsa, düzeyini belirleyip ona göre bir program ile başlatıyorum.

Prof. Zeynep Lale Feridunoğlu (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Öğrenci düzeyini ölçme için bir parça çalmasını istiyorum. Teknik becerisi kadar müzikal yönünü de dikkate alıyorum. Eğer daha önce piyano çalmamışsa parmak egzersizleri ve 1. Sınıf müfredatıyla eğitime başlıyorum.

Prof. Ece Sözer (Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Evet. Öğrencinin hassas bir müzik kulağının olup olmadığını test ederim. Geçmişte piyano eğitimi almış ise daha önce hangi parçaları çaldığını, bunları ne kadar süredir çalıştığını

ve nota bilgisinin olup olmadığını sorarım. Öğrencinin gereksinimleri doğrultusunda çalışmayı yönlendiririm.

Doç. Sibel Kudatgobilik (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Evet, öğrenci düzeyini belirliyorum. Öğrenci önceden ders almışsa, kendisine bir kaç parça çaldırarak seviyesini belirlemeye çalışıyorum. Hiç bir bilgisi yoksa konservatuvarda haz 1 programında uygulanan müfredatı uyguluyorum.

Fatma Süreyya Baraz (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Evet belirliyorum. Önce kulağına ve ritmine bakarım. Sonra en iyi bildiği parçayı çaldırırım. Biliyorsa gam çaldırırım. Burada (boyun omuz dirsek bilek ve parmak rahatlığını kontrol eder) eksiklikleri ilk aşama için belirlerim.

2. Öğrencinin piyanoda çaldığı parçaları solfej olarak çalışması konusunda neler söyleyebilirsiniz?

Prof. Eser Bilgeman Şakir (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Başkanı)

Öğrencinin piyanoda çaldığı parçaları, önce doğru solfej ile deşifre etmesinin çok önem taşıdığını düşünüyorum.

Prof. Meral Yapalı (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Parçaları deşifre ettikten sonra; melodiyi, nüanslarına dikkat ederek, müzikal bir şekilde okumasını istiyorum.

Prof. Zeynep Lale Feridunoğlu (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Parçaları çalmadan önce solfej olarak okumasını çok yararlı ve gerekli görüyorum.

Prof. Ece Sözer (Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Öğrencinin çaldığı eserin notalarını ilk görüşte tanıyana ve ritimlerini kolaylıkla çözümleyene dek solfejini yapmasının son derece yararlı olduğunu düşünüyorum.

Doç. Sibel Kudatgobilik (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Parçaları doğru çalabilmek için solfej olarak çalışması deşifreden önce kanımca çok faydalı oluyor.

Fatma Süreyya Baraz (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Küçük veya büyük bütün öğrencilerimde parçalarını solfej yapmalarını isterim. Sadece sağ el partisini değil, sol el partiyi de solfej yaptırırım. Özellikle polifoni hissedebilmesi, duyabilmesi açısından sol el çaldırıp sağ el söyletirim ve sağ el çaldırıp sol eli söyletirim (yapabilirse) Ama çalarken solfej yaptırmam. Dikkatini tam olarak melodiye (hangi partiyi çalıyor) vermesini isterim. Amaç solfej yaparken doğru telaffuzla söylenmesidir.

3. Piyano öğrencilerinin aldığı derslere ek olarak hangi derslerin olmasını uygun bulursunuz?

Prof. Eser Bilgeman Şakir (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Başkanı)

Solfej, armoni, müzik tarihi, deşifraj, piyano literatürü, forum bilgisi, sanat tarihi vb...

Prof. Meral Yapalı (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Solfej, teori, armoni ve piyano edebiyatı derslerini görmesi uygundur. Daha profesyonel bir eğitim alan öğrencilere; bilgisini genişletmek için, armonik analiz dersi çalıştırılabilir.

Prof. Zeynep Lale Feridunoğlu (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Armoni, form bilgisi, repertuar, piyano edebiyatı, (bestecilerin hayatlarını bilmek ve eserlerini dinlemek).

Prof. Ece Sözer (Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Solfej, armoni, deşifre, müzik analizi, oda müziği.

Doç. Sibel Kudatgobilik (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Müzik tarihi, piyano edebiyatı, form bilgisi.

Fatma Süreyya Baraz (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Müzik tarihi ve piyano edebiyatı, dinlemeli ve açıklamalı yapılmalı. Belirli aralıklarla konsere gidilmesine teşvik edilmeli. Her hafta bir eser dinlenip; Şef, besteci ve solist isimleri öğrenilmeli.

4. Öğrencinin, piyanoya başladıktan 5 sene sonra iyi bir deşifresinin olması için ne gibi çalışmalar yapılmalıdır?

Prof. Eser Bilgeman Şakir (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Başkanı)

Öğrencinin çalıştığı programa ilave olarak, her gün düzenli olarak mutlaka deşifreye de vakit ayırması gerektiğini düşünüyorum. Örneğin öğrenci ilk senesinde düzeyine göre bir satırlık parçalar deşifre edebilir. 5 yıl boyunca gittikçe seviyesi zorlaşan ama çok da uzun

olmayan parçalar (mümkünse her gün) deşifre etmeye devam ederse 5 yılın sonunda deşifresi gelişmiş olacaktır.

Prof. Meral Yapalı (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Piyanoya başlarken, daha ilk dersten tuşlara hiç bakmadan, sadece notaya bakarak çalmayı öğrenmesi, ayrıca bir ölçüyü çaldıktan sonra o ölçü daha bitmeden bir sonraki ölçüye odaklanıp, o ölçüde ne yapacağını düşünmesi gerekiyor.

Prof. Zeynep Lale Feridunoğlu (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

İyi bir deşifreye sahip olmak için parmak egzersizleri kadar her gün 20 dakika yeni bir eser okuması yararlı olur.

Prof. Ece Sözer (Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Deşifre yaptıkça gelişir. Her gün belli bir sürenin (örneğin bir parça) deşifreye ayrılmasının önemli olduğunu düşünüyorum.

Doç. Sibel Kudatgobilik (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Hazırladığı repertuarın yanı sıra sight-reading çalışmaları yapması, barok, klasik ve romantik ve çağdaş bestecilerin eserlerinden de her yıl birkaç eseri deşifre etmesi faydalı olabilir.

Fatma Süreyya Baraz (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Öğrencinin seviyesine uygun;

- a) Eşlik parçaları verilebilir
- b) 15 günde bir veya iki, farklı eserler çalıştırılabilir (her öğrencinin seviyesine göre).

5. Öğrencinin, piyano eğitimini başarılı bir şekilde sürdürebilmesi için velilere ne gibi görevler düşmektedir?

Prof. Eser Bilgeman Şakir (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Başkanı)

Bir öğrencinin başarılı olabilmesi için öğretmen, öğrenci ve veli, üçü de çok önem taşımaktadır. Veliler, öğretmen ile işbirliği içinde olmalıdır, öğrencinin evde her gün titizlikle yapması gereken piyano çalışması için gerekli koşulların hazırlanmasında itina göstermelidir. Eğitim sürecinde planlanacak olan tatilin suresi, Master Class, yarışma vb. gibi aktivitelerde de öğretmenin önerileri doğrultusunda işbirliği içinde olmak büyük önem taşımaktadır.

Prof. Meral Yapalı (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Velilerin, çocuklara baskı yapmadan çalışmasını sağlaması ve çeşitli konserlere götürerek, öğrencinin müziği daha iyi tanımasını sağlaması gerekir.

Prof. Zeynep Lale Feridunoğlu (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Velilere düşen görevler, öğrenciye mümkünse her gün aynı saatte çalışma ortamı sağlama, piyano eserleri dışında senfonik müzik dinletme ve konserlere götürme, öğrencinin müziğin daha içine girmesine neden olarak başarısına katkı sağlayacağını düşünüyorum.

Prof. Ece Sözer (Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Velinin öğretmen ile sürekli iletişim halinde olmasının, öğrencinin verimli piyano çalışabilmesi için uygun şartları sağlamasının ve konser etkinliklerine katılım konusunda desteğinin öğrencinin gelişimi için önemli olduğunu düşünüyorum.

Doç. Sibel Kudatgobilik (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Öğrencinin piyano eğitimini başarılı bir şekilde yürütebilmesi için velilere önemli görevler düşmektedir. Evde uygun bir çalışma ortamını sağlamak, öğrencinin her gün düzenli çalışmasını organize etmek, ayrıca konserlere gitmelerini sağlamak başarılarının artmasında önemli katkılar sağlar kanımca.

Fatma Süreyya Baraz (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Öğretim Üyesi)

Öncelikle velilerin bu işi ciddiye almaları. Evde düzenli zaman dilimlerinde öğrencinin çalışmasını teşvik edip program yapmaları ve gerekli ortam sağlamaları, konserlere götürebilmeleri en önemli görevleridir.

SONUÇ

Müzik öğretiminde, araç olarak kullanılmaya en uygun, yararlı alet piyanodur. Piiano tekniği, bedensel ve zihinsel verilerin değiş tokuşu ile oluşur. Çalışma sırasındaki sayısız tekrarlar, çalınan eseri kalıplaştırır ve otomatik bir hale getirir. Böylece düşünce, duygu ve uygulayış artık bir bütündür. Uygulanan metot, öğrencinin tüm piiano edebiyatını çalabilmesine yaramalıdır. Ama yöntem kadar önemli, hatta daha da önemlisi de seçilen öğretmendir.

Piiano, müzik eğitimcileri tarafından müziği çalma, dinleme ve okuma becerilerini kazanma, müziği anlama, müzik bilgisi oluşturma ve diğer müzik çalışmalarına temel oluşturma bakımından en evrensel ve en temel çalgı olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle piiano eğitimi müzik eğitiminin vazgeçilmez bir parçasıdır. Müzik eğitiminde bu çalgının alana ilişkin kullanım özellikleri ve amacına uygun eğitimi planlanıp programlandığında genel müzik eğitimine katkıları da oldukça büyük olacaktır. Piyanonun kendisinin bir eğitim alanı olması, piyanonun öğrenimine ilişkin belli düzenlemeleri gerektirir. Bu düzenlemeler de piyanoyu öğrenmedeki amaca göre değişir. Amaç, piyanoyu amatörce öğrenmeden başlayarak, müzik eğitimcisi, piiano eğitimcisi, solist ve virtüöz yetiştirmeye kadar varan geniş bir açılım göstermektedir.

Günümüzde, müziğin ve müzik eğitiminin en önemli çalgılarından biri piyanonun eğitiminin uzun ve zorlu bir süreç olduğu söylenebilir. Piyanoyu en doğru şekilde kullanabilmek adına öncelikli olarak iyi ve doğru bir tekniğin gerektiği düşünülmektedir. piiano eğitimi, kişinin müzik eğitimi kapsamında edinmiş olduğu disiplini, çoksesliliği yaşayarak hissedebilmesini ve uygulamaya koymasını temin eden gerekli davranışların kazanıldığı ve müziği üreterek yaşattığı bir süreç durumundadır. Bu eğitim sürecinin, öğrencinin, piiano hakkında teknik bilgi ve becerileri kazanmasını sağlarken, paralelinde kültürel yaşamını da zenginleştirmesinde etkili olduğu söylenebilir.

Başlangıç piiano eğitiminin temeli, öğrencinin müziği gerçekte ilgili duyguları ve yaşantıları içeren bir sanat olarak algılamasını ve müzikal düşünmesini sağlamaktır. Öğrencilerin piiano eğitiminde yeterli bir düzeye ulaşmaları açısından, öncelikle kazandırılması gereken hedeflerden biri piyanoya başlangıç için gerekli olan temel davranışları kavrayabilme hedefidir. Bu hedefin üzerinde öğrencinin tüm piiano eğitimi süresince

durulması önemlidir. Bu da ancak etüt ve eser seçiminde belirli aşamaların takip edilmesiyle mümkün olabilir. Piyano derslerinde verilen ödevlerin nota, ritim, hız ve gürlük terim ve işaretleri açısından uygun olarak seslendirilmesinin yanı sıra, parçanın müzikal yapısının da doğru olarak ortaya çıkarılması önem taşımaktadır. Kısa sürede çok verim elde etmek, ancak eğitim-öğretim ilkelerine ve amaca uygun metotlarla çalışarak olanaklıdır. Müzik öğretmeni yetiştirilen kurumlarda piyano eğitimi, çalgı eğitimi kapsamında yer almaktadır. 1988 yılından itibaren eğitim programlarında yer alan piyano eğitimi, ilk olarak 1, 2. ve 3. sınıflarda haftada iki saat olarak yer almıştır. Ancak 2006 yılından itibaren 4. sınıfa da piyano eğitimi getirilmiş ve haftada 1 saat olarak programlanmıştır. Bu kurumlarda piyano eğitimi, müzik öğretmenliğinin temelini oluşturmaktadır.

Müziğin altyapısını oluşturan bilgi ve becerileri teori ve pratikte kazandırması hedeflenen müzik teorisi ve işitme eğitimi; piyano, armoni, eşlik gibi derslere temel oluşturmakta ve piyanoda işlevsel becerilerin gelişimine yardımcı olmaktadır. Ders içerikleri incelendiğinde müziksel işitme, okuma yazma dersinin deşifre okuma, müziksel yaratıcılık ve armoniye temel oluşturan ve armonik çözümlemeyi ve uygulamayı destekleyen bir yapıya sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bir müzikal okuma veya solfej parçasını ilk bakışta okuyabilmek, müzik eğitimi sürecinde başarılması gereken önemli bir aşamadır. Teorik ve pratik olarak uygulanan, branş derslerini tamamlayıcı, geliştirici ve destekleyici bir niteliği olan solfej eğitiminin amacı; müziksel duyarlılığa sahip, müzik yoluyla anlama, yorumlama, yaratma becerilerini geliştirebilen, müziğin temel kavramlarını ve müziğin dilini kavrayabilen, söylediği, çaldığı ve dinlediği eseri analiz edebilme yetisine sahip bireyler yetiştirmektir. Piyano eğitiminde çalışılan eserin müzikal yapı çözümlemesini ve işlevsel piyano becerilerinden çok-seslendirme yapabilme, deşifre ve doğaçlama çalabilme, eşlik çalma, analiz edebilme gibi pek çok kazanımı geliştiren armoni eğitimi ise, bu derse temel teşkil eden müziksel işitme okuma yazma dersinin devamı niteliğindedir. Armoni ve piyano eğitimi birbiriyle iç içe geçmiş bir bütündür. Armoni öğretiminin en öncelikli uygulama alanı çoksesliliğin aracı olan piyanodur. Armoni derslerinde kâğıt üzerindeki bilgilerin pratiğe, duyuma ve müzik eğitimi için bir nevi somuta aktarılarak ezberin ötesinde kalıcı bilgiye dönüşebilmesi için piyanoda uygulama yapmak zorunludur.

Diğer taraftan, mesleki müzik eğitiminin en önemli dallarından biri olan piyano eğitiminde fazla güçlük çekmeden ve hızla ilerleme yapabilmenin ilk koşulu, sağlam bir deşifre becerisinin elde edilmesidir. Bu temel beceriyi kazanan bir öğrenci piyanoda doğru ve kolay alıştırma yapabildiği için çalışmaktan zevk alır, öğrenme merakı artar ve karşısına yeni çıkan

parçaları deşifre etmekten çekinmez. Deşifre öğrenciye daha geniş bir repertuar oluşturma, piyano edebiyatını daha yakından tanıma, teknik, stil ve yorum geliştirme gibi daha zengin olanaklar sunar. Daha da önemlisi, öğrencinin başkalarından yardım almadan, müziği kendi kendine öğrenebilen bağımsız bir müzisyen haline gelmesi ve yaşamı boyunca zevkle müzik yapabilmesi için temel bir kaynak oluşturur.

Piyano öğretimi, uygulamalı ve teorik yönleriyle bir bütündür. Derslerde geçerli öğrenme ve öğretme düzeyine ulaşabilmek için, uygulama ve teorik alanların aynı anda, birbirini destekler şekilde gösterilmesi gerekmektedir. Öğretim üyeleriyle yapılan görüşmede de eğitimcilerin piyano eğitimine başlarken öğrenci düzeyini belirledikleri ve buna göre bir program uyguladıkları görülmektedir. Öğretim üyeleri başlangıç aşamasında öncelikli olarak müziksel işitme ve ritme önem vermekte, seviyenin belirlenmesinden sonra uygun müfredatın uygulanmasına geçilmektedir. Öğrencinin çaldığı parçaların doğru çalınabilmesi için solfej ve deşifrenin gerekli olduğu görülmektedir. Öğrencilerin aldıkları derslere ek olarak olması uygun görülen şu dersler ön plana çıkmaktadır;

- a) Solfej,
- b) Deşifraj,
- c) Armoni,
- d) Müzik tarihi,
- e) Piyano edebiyatı,
- f) Form bilgisi,
- g) Sanat tarihi,
- h) Repertuar
- i) Müzik analizi.

Öğrencilerin piyanoya başladıktan beş yıl sonra iyi bir deşifresinin olması için de öncelikli olarak deşifreye önem vererek sürekli çalışmaları, tuşlara bakmadan notaları okumaları, her gün parmak egzersizleri yapmaları, farklı eserlerle çalıştırılmaları, eşlik parçaları verilmesi ve tüm dönemlerin bestecilerinin eserlerinden bazılarının her sene deşifre edilmesi gerekmektedir. Diğer taraftan piyano eğitiminin başarılı bir şekilde sürdürülebilmesi için velilerin öğretmenlerle işbirliği içinde olmaları, öğrencinin sürekli çalışabilmeleri için gerekli ortamı hazırlamaları, konserlere eşlik etmeleri, piyano eğitiminde öğrencilere destek vermeleri, teşvik etmeleri ve öğrencilerin düzenli bir şekilde çalışmalarını sağlamaları gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- AÇIKGÖZ, K.Ü.: 2006 Aktif Öğrenme, İzmir: Kanyılmaz Matbaası.
- ADORNO, W.T.: 2012 Minima Moralia (Çev. O. Koçak ve A. Doğukan). İstanbul: Metis Yayınları.
- AKAN, N.: 2012 Platon'da Müzik. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- AKGÜL-BARIŞ, D.: 2008 "Sosyal Beceri Gelişiminde Çocuk ve Müzik" Milli Eğitim Dergisi, 177: 28-35.
- ALKAN C. ve KURT, M.: 1998 Özel Öğretim Yöntemleri: Disiplinlerin Öğretim Teknolojisi. Ankara: Anı Yayıncılık.
- ATLIOĞLU, F.: 2004 Reklam Müzikleri ve Çocuk Üzerinde Etkileri, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.
- ATTALI, J.: 2005 Gürültüden Müziğe, Müziğin Ekonomi Politikası Üzerine. (Çev. G.G. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- AYDOĞAN, S.: 1998 "Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Müziksel İşitme Okuma Öğretimi" Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- BABACAN, E.: 2014 "Aday Müzik Öğretmenlerinin Piyano Eğitimi Sürecindeki Bireysel Çalışma Yöntemlerinin Değerlendirilmesi" Sanat Eğitimi Dergisi, 2 (1): 1-16.
- BAYRAKTAR, E.: 1993 Müzik Öğretimi ve Çağdaş Teknoloji, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- BİLGİN, S.: 1998 "İlköğretim Okullarının 2. Kademesinde Müzik Eğitiminde Kullanılan Şarkıların G.Ü.G.E.F. Müzik Eğitimi Bölümü Çıkışlı Müzik Öğretmenleri Tarafından Piyano İle Eşliklenmesi" Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- CANGAL, N.: 2010 Müzik Formları. (3. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- ÇEVİK, D.B.: 2007 "Armoni Eğitimi ile Piyano Çalma Becerileri Arasındaki İlişkilerin İncelenmesi" Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- ÇİÇEK, A.: 2002 "0-6 Yaş Grubu Çocuklarda Dil Gelişimi" Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi, 4 (1):117-120.
- ÇİMEN, G.: 1997 Piyano Eğitiminde Deşifre, Boyu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Sempozyumu.

- ÇİMEN, G.: 2001 “Piyanoda Deşifre Öğretimine Yaklaşımlar” Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 14 (2): 445-452.
- DEMİR, A.: 2014 Müzik Teorisi Dersine İlişkin Tutum Ölçeği Geliştirme, Denizli: Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildiri Kitabı.
- DEMİR, M.: 2006 “Müzik ve Sosyal Etkileşim” Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı.
- DRURY, N.: 1996 Şamanizm, Şamanlığın Öğeleri. (Çev. E. Şimşek). İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- DUNAWAY, D.K.: 2000 “ABD’de Politik İletişim Olarak Müzik” (Çev. T. İblağ). Popüler Müzik ve İletişim. İstanbul: Çiviyazıları Yayınevi.
- DURAK, Y.: 2007 “Piyano Öğretim Programı Model Önerisi ve Uygulamadaki Görünümü” Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- EKİNCİ, H.: 2004 “Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Piyano Derslerinde Karşılaşılan Teknik Alıştırmalar Sorunu: Hedefe Uygun Teknik Alıştırma Örnekleri” Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- ERCAN, N.: 2003 “Piyano Eğitiminde Müzikalite Kavramının Kazandırılması Açısından Genel Yaklaşımlar” Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, Malatya: İnönü Üniversitesi.
- EROL, A.: 2015 Müzik Üzerine Düşünmek, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- FENMEN, M.: 1991 Müzikçinin El Kitabı, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- FERİDUNOĞLU, L.: 2004 Müziğe Giden Yol, İstanbul: İnkılap Yayınları
- FİNKELSTEİN, S.: 1995 Besteci ve Ulus Müzikte Halk, (Çev. H. Spatar), İstanbul: Pencere Yayınları.
- GARDNER, H.: 2004 Zihin Çerçevesi: Çoklu Zeka Kuramı, (Çev. E. Kılıç), İstanbul: Alda Basım Yayın.
- GÖĞÜŞ, G.: 2008 “İlköğretim I. Kademe Müzik Eğitiminde Öğretmenin Etkinliği” Eğitim Fakültesi Dergisi, 21 (2): 369-382.
- GÖKBUDAK, Z.S.: 2002 “Piyano Eğitiminde Yeni Bir Parça Öğrenirken İzlenecek Yöntemler” Ankara: 21. Yy. Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu.
- GÖKBUDAK, Z.S.: 2003 “Piyano Eğitiminde Etkin Öğretim İçin Öğrencilerin Öğrenme Durumlarının Rolü ” Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, Malatya: İnönü Üniversitesi.

- GRİFFİTHS, P.: 2011 Batı Müziğinin Kısa Tarihi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- GÜLER, N.: 2008 Müzikle Çocuk Eğitimi, İstanbul: Hepsi Çocuk Yayınevi.
- GÜLTEK, B.: 2004 “Piyano Eğitiminde Var Olan Eğitim Ekollerinin Felsefeleri ve Günümüz Çalışmalarında Kullanılabilirlikleri Hakkında Öğretim Elemanlarının Görüşleri: G.Ü.G.E.F. Örneği” Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- GÜNAL, F.: 1999 “Piyano Eğitiminde Motivasyon Değerlendirme Ölçeği Oluşturma” Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- GÜNAY, E.: 2011 Müzik Sosyolojisi, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- GÜRGEN, E.T.: 2007 “Orff-Schulwerk ve Kodaly Yöntemi’nin Vokal Doğaçlama, Müziksel Öğretme ve Şarkı Söyleme Becerileri Üzerindeki Etkileri” Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Eğitim Anabilim Dalı.
- HALL, P.M.: 2014 Tüm Çağların Gizli Öğretileri. (Çev. M. Sağlam). İstanbul: Mitra Yayınları.
- HANCIOĞLU, G.: 2010 “Ankara’daki Özenen (Amatör) Müzik Eğitimi Veren Kurumların Eğitim Anlayışları ve Yönetim Biçimleri Üzerine Genel Bir İnceleme” Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- İLYASOĞLU, E.: 2001 Zaman İçinde Müzik Başlangıçtan Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KAHRAMANSOY, C.: 2006 “Müzik Öğretmenliği Programlarında Görevli Piyano Öğretim Elemanlarının Müzik Alan Bilgisini Derse Transferi: Bir Üniversite Örneği” Yüksek Lisans Tezi, Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KASAP, B.T.: 2004 “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Yardımcı Çalgı Piyano Dersleri Üzerine Bir Araştırma” 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu, Isparta.
- KASAP, B.T.: 2005 “Suzuki Okulu Metodu” http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/B-Kasap_1.html (30.10.2017).
- KAYGISIZ, M.: 2009 Müzik Tarihi, Başlangıçtan Günümüze Müziğin Evrimi. İstanbul: Kaynak Yayınları.

- KILIÇ, I.: 2012 Okul Öncesinde Müzik Eğitimi, Ankara: Pegem Akademi.
- KIVRAK, N.İ.: 2003 “Müzik Öğretmeni Yetiştirmede Piyano Eğitimi” Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Malatya.
- KOYUNCUOĞLU, K.: 2001 “Piyano Çalmada Temel Tekniklerin Yerleştirilmesi Aşamasında Yararlanılabilmesi Amaç Güdülerek Hazırlanan Özgün Etüd ve Düzenlemelerin Piyano Eğitiminde Kullanılabilirliğinin İncelenmesi” Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- KÖSE, Y.: 2012 Alıştırmalarla Müzik Teorisi, İzmir: Arvo Yayınları.
- KURAN, E.N.: 2007 “Suzuki Metodu ve Türkiye’deki Konservatuar Öncesi Müzik Eğitimi” Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KUTLUK, Ö.: 1996 “Okul Şarkılarına Piyano İle Eşlik Becerisinin Geliştirilmesi Üzerine Bir Çalışma” Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- KÜPANA, M.N.: 2014 “Piyanoda Deşifre Öğretimi Programının Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Dersine Yönelik Tutumlarına Etkisi” Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 11 (41): 183-194.
- LULL, J.: 2000 Popüler Müzik ve İletişim. (Çev. T. İblağ). İstanbul: Çiviyazıları Yayınevi.
- MİMAROĞLU, İ.: 1999 Müzik Tarihi. İstanbul: Varlık Yayınları.
- MURRAY, C.: 2012 Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar (Çev. S. Öncü). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- OTACIOĞLU, S.G.: 2005 “Müzik Öğretmenliği Piyano Eğitimi Dersi İçin Bir Model Denemesi” Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- OTACIOĞLU, S.G.: 2008 Müzik Psikolojisi I. Ankara: Öğreti Yayınları.
- ÖZAL, K.: 2007 Dalcroze Metodu, İstanbul: Müzik Eğitimi Yayınları.
- ÖZALTUNOĞLU, Ö.: 2003 “Solfej Öğretim Yöntemleri” Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- ÖZBAY Y. ve ERKAN, S.: 2011 Eğitim Psikolojisi, Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- ÖZBEK, Ö.: 2003 “Müzik Teorisi ve İşitme Eğitiminde Uygulamaların Çeşitlendirilmesi” Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.

- ÖZDEMİR, M.: 2001 Armoni, İzmir: Kanyılmaz Matbaacılık.
- ÖZER, B.: 2010 “Piyano Öğretiminde Deşifre Becerisinin Kazandırılması” Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- ÖZGÜR, Ü.: 2001 “Müzik Eğitiminde Müziksel Yapı Bilgisinin Deşifre Becerisine Etkileri” Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 14 (2): 642-646.
- ÖZGÜR Ü. ve AYDOĞAN, S.: 1999 Müziksel İşitme Okuma, Ankara: Sözkese Matbaası.
- ÖZKAYA, S.: 2000 Sanatta Deha ve Yaratıcılık. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- PAMİR, L.: 1986 Çağdaş Piyano Eğitimi. İstanbul: Beyaz Köşk Yayınları.
- PAMİR, L.: 1995 Çağdaş Piyano Eğitimi, İstanbul: Beyaz Köşk Yayınları.
- PAMİR, L.: 1998 Müzikte Geniş Soluklar. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- PETENKAYA, S.: 2006 “Piyano Öğrencilerinin Barok Dönem Süslemelerine İlişkin Bilgi ve Performans Düzeylerinin Saptanması” Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- PLATON.: 2007, Devlet, (Çev. H. Demirkan), Ankara: Palme Yayıncılık.
- POLAT, B.E.: 2009 “Müziğin Bir Kültür Ürünü Olarak Metalaşması” (Ed. Ö.N. Soykan). Sanat Sosyolojisi. İstanbul: Dönemce Basım ve Yayın.
- RİDLEY, A.: 2007 Müzik Felsefesi, Tema ve Varyasyonlar (Çev. B. Aydın). Ankara: Dost Kitabevi.
- SAY, A.: 2001 Müzik Öğretimi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SAY, A.: 2010 Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır? İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- SAY, A.: 2012 Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SELANİK, C.: 2010 Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni. Ankara: Doruk Yayınları.
- SÖNMEZÖZ, F.: 2011 “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Piyano Derslerinin İçeriğine ve Piyano Eğitimine İlişkin Genel Bir Değerlendirme” ICONTE II. International Conference on New Trends in Education and Their Implications, 27-29 April, Antalya.
- SÖNMEZÖZ, F.: 2014 “Müzik Eğitimi Anabilim Dalları Lisans Piyano Eğitiminde Kullanılan Eserlerin Piyano Çalma Davranışlarını Değerlendirme Kriterleri Açısından Yarıyıllara Göre Dağılımı” Sanat Eğitimi Dergisi, 2 (1): 65-101.

- SÖZER, V.: 1986 Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- SUN, M.: 2008 Solfej, Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- ŞENDURUR Y. ve AKGÜL-BARIŞ, D.: 2002 “Müzik Eğitimi ve Çocuklarda Bilişsel Başarı” Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 22 (1): 165-174.
- TARMAN, S.: 2006 Müzik Eğitiminin Temelleri, Ankara: Müzik Eğitimi.
- TOKSOY, A.C.: 2005 Günümüz Müzik Eğitiminde Kullanılan Metotlar ve Yaklaşımlara Genel Bir Bakış. İstanbul: Müzik ve Bilim Yayınları.
- UÇAN, A.: 1997 Müzik Eğitimi: Temel Kavramlar, İlkeler, Yaklaşımlar, Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- USLU, M.: 2012 “Müzik Eğitiminde Duygusal Boyutun Değerlendirilmesi” Kütahya: III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Bildiriler Kitabı.
- YAZAN, E.İ.: 2007 “Konservatuvar Şarkıcılık Lisans Programlarında Solfej Eğitiminde İzlenen Kaynak ve Yöntemlerin Analizi” Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YENER, S.: 2009 “Türkiye’de Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümleri Müfredat Programlarının Karşılaştırmalı Analizi” Samsun: 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildiriler Kitabı.
- YILDIRIM, K.: 2009 “Kodaly Yönteminin İlköğretim Öğrencilerinin Keman Çalma Becerisi, Özyeterlik Algısı ve Keman Çalmaya İlişkin Tutumları Üzerindeki Etkisi” Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Eğitim Anabilim Dalı.
- YILDIRIM V. ve Koç: 2011 Müzik Felsefesine Giriş. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- YILDIZ, G.: 2002 İlköğretimde Müzik Öğretimi (Birinci Kademe), Ankara: Anı Yayıncılık.
- YILMAZ, P.: 2005 “İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Piyano Öğretim Elemanları ve 3. Sınıf Öğrencilerinin Piyano Eğitimine İlişkin Görüşleri” Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.