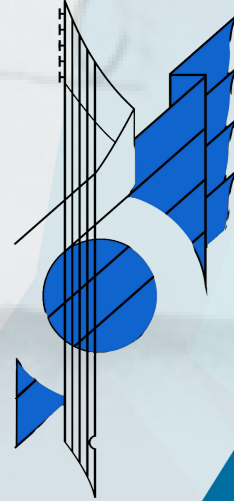




Cilt: I - Sayı: 1 / Eylül - 2024

**ULUSLARARASI
HİSARLI AHMET
MÜZİK ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ**



**INTERNATIONAL
HİSARLI AHMET
JOURNAL OF MUSIC
RESEARCH**

ISSN: 3062-018X

hisarliahmet.org



ÖN SÖZ / FOREWORD

Değerli Araştırmacılar,

Uluslararası Hisarlı Ahmet Müzik Araştırmaları Dergisi Batı müziği, sahne sanatları, Türk sanat müziği, Türk halk müziği, müzik eğitimi, müzikoloji ve müzik ile bağlantılı multidisipliner çalışmalara yer vermektedir. Dergimiz; müzik bilimine yönelik araştırma ve incelemeleri içeren yeni ve özgün bilimsel yazıları yayınlayan, ayrıca müzik bilimi ile ilgili eğitim, sosyoloji, psikoloji, tarih, sanat vb. alanlardaki bilimsel çalışmalara yer veren, Mart ve Eylül aylarında yılda iki kez yayınlanan ulusal hakemli bir e-dergidir. Dergi ayrıca ulusal ve uluslararası niteliklere sahip çalışmaları yayınlarak, müzik bilimine, bilgi ve birikimine katkıda bulunmayı amaç edinmiştir.

Dergimiz bilimsel kriterlerden, yayın ilkelerinden ve etik değerlerden ödün vermeden yoluna devam etmekte; kendisine hedef olarak belirlediği A sınıfı dergilerin yer aldığı indekslere girme yolunda emin adımlarla yayın hayatına başlamıştır.

Bu sayıda, birbirinden değerli araştırmalardan oluşan 6 araştırma makalesi ve 1 editöre mektup yayınladık. Müziğin farklı alanlarında araştırmacıların yaptığı çalışmalar sayesinde etki düzeyi yüksek ve alana katkısı olan makaleleri yayınlamaya ve paylaşmaya devam edeceğiz.

Dergiye gönderilen çalışmalar, kör hakemlik sistemiyle iki, (değerlendirme sonucunda biri olumlu diğeri olumsuz sonuç verirse üç) hakem tarafından değerlendirilmektedir. Çalışmalarını göndermek isteyen yazarlar her türlü bilgiyi dergimiz web adresinden <https://hisarliahmet.org/uhamad.php> temin edebilirler. Dergiye göstereceğiniz ilgi daha verimli ve nitelikli çalışmaların gerçekleşmesi için destek olacak ve çalışmalarımıza güç verecektir. Desteyiniz için şimdiden teşekkür eder, çalışmalarınızda kolaylıklar dileriz.

Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ

Editör

Uluslararası Hisarlı Ahmet Müzik Araştırmaları Dergisi
International Hisarlı Ahmet Journal of Music Research
Cilt: I – Sayı: 1 / Eylül – 2024
ISSN: 3062-018X
hisarlisym@gmail.com

ISSN: 3062-018X

YAYIMCI

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği

İMTİYAZ SAHİBİ

Mustafa Kemal ALTINSOY

EDİTÖR

Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ

EDİTÖR YARDIMCILARI

Öğr. Gör. Dr. Muzaffer Soner YILMAZ

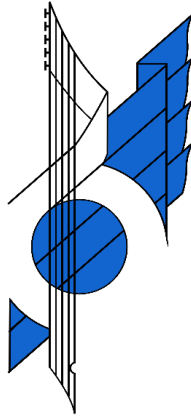
Dr. Tolga ÜRÜN

Öğr. Gör. Dr. Ayşegül GÖKLEN YILMAZ

DİL EDİTÖRLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Gonca GÖRSEV KILIÇ

Gökçe Nur TÜRKMEN



YAYIN KURULU

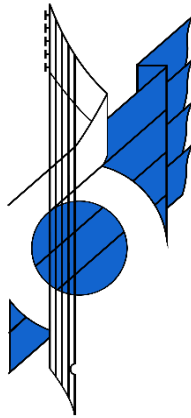
Prof. Dr. Cihan Işıkhân	Dokuz Eylül Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Uğur Türkmen	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Zafer Kurtaslan	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi/Türkiye
Prof. Ayla Uludere	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Türkiye
Prof. Çağhan Adar	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Prof. Lilian Tonella Tüzün	Anadolu Üniversitesi/Türkiye
Prof. Türev Berki	Hacettepe Üniversitesi/Türkiye
Leonardo de Lisi	Cherebuni Konservatuarı/İtalya
Maja Aćkar-Zlatarević	Sarajevo Üniversitesi/Bosna-Hersek
Ban Junrong	Nanjing Üniversitesi/Çin
Doç. Dr. Seyhan Canyakan	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Fakı Can Yürük	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Filiz Yıldız	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Hanefi Özbek	İzmir Bakırçay Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Nilgün Sazak	Sakarya Üniversitesi/İtalya
Prof. Dr. Oğuz Karakaya	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye
Mauricio F. De Bonis	Sao Paulo Üniversitesi/Brezilya
Prof. Dr. Şebnem Yıldırım Orhan	Gazi Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Duygu Sökezoğlu Atılğan	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Sevgi Taş	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Oscar Macchioni	North Texas Üniversitesi/ABD

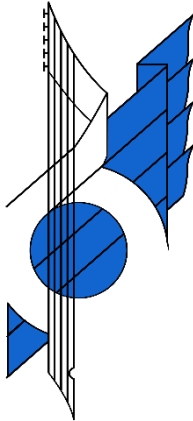
BU SAYININ HAKEMLERİ

- Prof. Dr. Cihan IŞIKHAN Dokuz Eylül Üniversitesi
- Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
- Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
- Prof. Dr. Oğuz KARAKAYA Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
- Prof. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN Anadolu Üniversitesi
- Doç. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN Afyon Kocatepe Üniversitesi
- Doç. Erhan TEKİN Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
- Doç. Veli YÖNTEM Afyon Kocatepe Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Birol AYDIN Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Faki Can YÜRÜK Afyon Kocatepe Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Gonca GÖRSEV KILIÇ Ordu Üniversitesi
- Öğr. Gör. Dr. Didem Mutlu KARŞIYAKALI ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
DOĞAN



İÇİNDEKİLER

Yazar Adı	Makale Adı	Sayfa No
André R Sarmanho	Exploring Constant Structure in the Reharmonization of Brazilian Rhythms: A Fusion of Tradition and Innovation	1
Burak Demirbaş	Gelibolu Mevlevihanesi Özelinde Hafıza Mekân ve Müzik	13
Flavio Apro, Marcus Alessi Bittencourt	“Spiritual” (1926) by Pierre-Octave Ferroud: Reflections and Criteria for Constructing a Practical Edition	30
Hakan Yılmaz	Sinemada Müzik Kullanımı Bağlamında Béla Tarr’ın “Torino Atı” Filmi Üzerine Bir İnceleme	37
Emine Betül Onur	Müzik ve Çalgı Eğitiminde Flipped Classroom (Ters Yüz Edilmiş Sınıf) Modelinin Kullanımına Yönelik Alanyazın Taraması	43
Seval Yıldız	İşletmelerde Koro Etkinliklerinin Çalışanlara Olan Etkileri Möö'den Mi'ye	54
Didem Çetinkaya	Otizm ve Müzik Yaz Okulu (Editöre Mektup)	61





Doi No:
10.70431/UHAMAD.2024.1

Araştırma Makalesi
Research Article

Atıf/Citation

Sarmanho, A. R. (2024). Brezilya ritimlerinin yeniden uyumlaştırılmasında sürekli yapının keşfi: gelenek ve yeniliğin birleşimi. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 1-12.

EXPLORING CONSTANT STRUCTURE IN THE REHARMONIZATION OF BRAZILIAN RHYTHMS: A FUSION OF TRADITION AND INNOVATION

André Ricardo SARMANHO¹

ABSTRACT: This work investigates the application of reharmonization techniques in Brazilian rhythms, focusing on the theory of "constant structure," which allows chord substitution while maintaining a similar harmonic context. Inspired by jazz pianists Herbie Hancock and Bill Evans, this technique preserves the chord sequence, altering their qualities and extensions to provide harmonic continuity. The goal is to create a series of chords with the same quality, where the same scales can be used over each chord, regardless of its function. This approach causes the chords to lose their functional identity and sound more like part of a series. Reharmonizing Brazilian rhythms, such as bossa nova and samba, enriches the harmony by adding sophistication and new tonal colors. This technique requires a deep understanding of musical theory and stylistic sensitivity to maintain the authenticity of Brazilian rhythms. The practical application of this approach was investigated through musical examples and theoretical analyses. The study also considers harmonic perception, referring to comprehensive theories of harmonic structure that quantify chord functions. The research highlights the importance of understanding how listeners familiar with the musical tradition perceive harmony, suggesting that this understanding is crucial for characterizing musical perception. Additionally, the analysis of the property of tonality in Western tonal music, where the 12 pitch classes are organized around a reference pitch (tonic), provides a fundamental theoretical basis. This tonal organization is essential for musical structure and effective reharmonization. Overall, the work demonstrates how reharmonization with a constant structure can create more complex and exciting arrangements while preserving the essence of Brazilian rhythms. The research offers valuable insights for musicians and educators on the fusion of tradition and innovation in music.

Keywords: Brazilian Rhythms; Reharmonization; Constant Structure.

BREZİLYA RİTİMLERİNİN YENİDEN UYUMLAŞTIRILMASINDA SÜREKLİ YAPININ KEŞFİ: GELENEK VE YENİLİĞİN BİRLEŞİMİ

ÖZ: Bu çalışma, Brezilya ritimlerinde reharmonizasyon tekniklerinin uygulanmasını araştırmaktadır ve "sabit yapı" teorisine odaklanmaktadır. Bu teknik, akor dizisini korurken akorların kalitesini ve uzantılarını değiştirerek harmonik sürekliliği sağlar. Jazz piyanistleri Herbie Hancock ve Bill Evans'tan ilham alınarak geliştirilen bu yaklaşım, akorların işlevinden bağımsız olarak aynı akor skalalarının kullanılmasını mümkün kılar. Bu yöntem, akorların işlevsel kimliğini kaybettirir ve onları bir dizi parçası gibi seslendirir. Bossa nova ve samba gibi Brezilya ritimlerinin reharmonizasyonu, harmoniyi zenginleştirerek sofistike ve yeni tonal renkler ekler. Bu teknik, Brezilya ritimlerinin özgünlüğünü korumak için derin bir müzik teorisi bilgisi ve stilistik hassasiyet gerektirir. Bu yaklaşımın pratik uygulaması, müzikal örnekler ve teorik analizler yoluyla araştırılmıştır. Çalışma ayrıca armonik algıyı ele alarak akor işlevlerini nicelendirilen kapsamlı armoni yapıları teorilerine atıfta bulunmaktadır. Araştırma, müzik geleneğine aşina dinleyicilerin armoniyi nasıl algıladığını anlamının, müzikal algıyı karakterize etmek için önemli olduğunu vurgulamaktadır.

¹ Universidade Estadual de Maringá – UEM, baixistaonline@gmail.com, ORCID ID: 0009-0002-1186-8385

* Bu makale 23-26 Mayıs 2024 tarihleri arasında gerçekleştirilen “Hafıza, Mekan ve Müzik” temalı XIV. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu’nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Ayrıca, Batı tonal müziğindeki tonalite özelliği, 12 ton sınıfının bir referans ton (tonik) etrafında düzenlenmesi, müzik yapısının ve etkili rearmonizasyonun temel teorik temelini sağlar. Genel olarak, sabit yapı ile yapılan rearmonizasyonun daha karmaşık ve heyecan verici düzenlemeler yaratabileceğini, aynı zamanda Brezilya ritimlerinin özünü koruduğunu göstermektedir. Araştırma, gelenek ve yeniliğin müzikteki birleşimi konusunda müzisyenler ve eğitimciler için değerli bilgiler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Brezilya Ritimleri; Rearmonizasyon; Sabit Yapı.

INTRODUCTION

Brazilian music, with its rich tapestry of rhythms and harmonies, occupies a prominent place in the global musical landscape. From north to south, Brazilian rhythms reflect the country's cultural diversity, incorporating African, European, and Indigenous elements to create unique styles such as samba, bossa nova, chorinho, and baião. These musical forms not only define Brazilian cultural identity but also influence musicians and composers around the world. This article focuses on the technique of reharmonization with constant structure, an innovative approach explored by jazz musicians such as Herbie Hancock and Bill Evans, and its application to Brazilian rhythms.

Reharmonization with constant structure is a sophisticated technique involving the maintenance of the original chord progression of a piece while introducing variations in the qualities and extensions of those chords. This approach allows musicians to create more complex and dynamic harmonic arrangements without losing harmonic cohesion and continuity. Herbie Hancock and Bill Evans, pioneers in this technique, demonstrated its potential by applying it to various jazz compositions, resulting in innovative harmonic textures that continue to influence contemporary musicians.

The inspiration to apply this technique to Brazilian rhythms arises from the desire to explore new harmonic possibilities within these traditional styles. Brazilian music, with its rich rhythmic and melodic heritage, offers fertile ground for harmonic experimentation. Genres such as bossa nova and samba, with their already sophisticated harmonies, can be further enriched by applying innovative reharmonization techniques. The introduction of chords with additional extensions and tensions can create new dimensions of harmonic complexity, providing a richer and more engaging auditory experience.

The choice to explore this technique in Brazilian rhythms also aligns with the tradition of continuous innovation and evolution in Brazilian music. From the advent of bossa nova, which revolutionized the harmony and melody of Brazilian popular music, to more recent movements of fusion and experimentation, Brazilian musicians have excelled in incorporating new influences and techniques while maintaining the essence of their musical tradition. Reharmonization with constant structure represents a continuation of this tradition of innovation, offering new tools for musicians and composers to explore and expand the boundaries of Brazilian music.

This article seeks not only to apply the technique of reharmonization with constant structure to Brazilian rhythms but also to explore the implications of this approach for the evolution of Brazilian music. By analyzing in detail the harmonic possibilities offered by this technique, we aim to contribute to a deeper understanding of the intersections between tradition and innovation in Brazilian music. Furthermore, by sharing specific examples of reharmonization, we intend to provide musicians and educators with practical tools to explore new harmonic dimensions in their own compositions and performances.

The selection of musical pieces for this study was carefully considered to represent the diversity of Brazilian rhythms. "Asa Branca" by Luiz Gonzaga exemplifies baião with its distinct rhythmic pulse and simple yet effective harmonic progression. "Carinhoso" by Pixinguinha is a masterpiece of chorinho, known for its intricate melodic lines and rich harmony. "Querência Amada" by Teixeira represents the gaúcho rhythm, bringing the melancholy and strength of the music from southern Brazil. "Wave" by Tom Jobim is an iconic piece of bossa nova, with its sophisticated harmony and smooth rhythm.

Each of these pieces underwent detailed harmonic and rhythmic analysis to fully understand their underlying structures. Subsequently, the technique of reharmonization with constant structure was applied to create new arrangements that maintain the rhythmic and melodic integrity of the original pieces while introducing new harmonic dimensions. This process involved experimenting with various chord qualities and extensions, carefully evaluating the impact of each change on harmonic cohesion and overall auditory experience.

The reharmonization process was not without its challenges. One of the main challenges was ensuring that the new harmonic qualities did not compromise the rhythmic and melodic essence of the original pieces. To

overcome this, an iterative approach was adopted, experimenting with different chord qualities and assessing the impact of each change. Whenever a modification seemed to compromise the integrity of the original piece, the reharmonization was adjusted to ensure that the essence of the Brazilian rhythm was preserved.

Another challenge was the need for a deep understanding of musical theory to apply the technique effectively. This required detailed study of the harmonic progressions and chord qualities used by Hancock and Evans, as well as an understanding of the harmonic traditions of Brazilian rhythms. To address this challenge, various academic and practical sources were consulted, including detailed harmonic analyses and interviews with experienced musicians.

The results of this study demonstrate the potential of the reharmonization technique with constant structure to enrich and expand the harmonic tradition of Brazilian rhythms. In "Asa Branca," reharmonization added a harmonic richness that intensified the auditory experience while maintaining the characteristic rhythmic pulse of baião. In "Carinhoso," the technique brought a new harmonic depth, further highlighting the melodic beauty of chorinho. In "Querência Amada," reharmonization respected the gaúcho tradition while introducing new harmonic colors that enriched the piece. Finally, in "Wave," the constant structure technique enhanced the sophisticated harmonies of bossa nova, creating a richer and more engaging auditory experience.

It is concluded that this approach not only preserves the rich Brazilian musical tradition but also propels it in new, innovative directions. By merging tradition and innovation, reharmonization with constant structure offers an exciting path for the continuous evolution of Brazilian music, ensuring its relevance and vitality in the global landscape. Gratitude is expressed for the opportunity to share this work, with the hope that it inspires new horizons in the harmonic exploration of Brazilian rhythms.

METHOD

1. Reharmonization Technique

- **Freedom in Choosing Chords:**

"The technique of reharmonization can offer freedom as it allows choosing the type of chord to use, whether major 7th, minor 7th, dominant 7th, minor 7b5, diminished 7th, or even augmented 7th" (Mazlan, 2020: 54).

2. Creativity in Jazz

- **Higher Divergent Thinking and Creativity:**

"A study revealed that jazz musicians demonstrate higher divergent thinking ability and a greater number of creative activities and achievements in the musical domain compared to musicians from other genres such as classical or folk music. These findings support the view that the jazz music genre is highly associated with creativity, both in terms of musical activities and psychometric aspects of musicians" (Benedek et al., 2014: 120).

3. Subjectivity in Music Perception

- **Personal and Socio-Cultural Differences:**

"It is argued that personal and socio-cultural differences are important because the chances of two different people hearing a particular song in exactly the same way, despite different sets of background knowledge, are slim. Additionally, while popular music genres are entities with definitions, these definitions are more collections of suggested or fluid guidelines rather than rigid requirements. Due to this fluidity, some subjectivity occurs within these definitions based on the analyst's listening history, preferences, and background knowledge" (Seguin, 2023: 10).

4. Characteristics of Popular Music

- **Defining Elements of Popular Music:**

"Another important aspect to acknowledge is that popular music is not predominantly defined by harmony and melody. Instead, popular music and its sub-genres are characterized by musical elements such as instrumentation, lyrical content, rhythmic patterns, and recording techniques and effects used, among others" (Seguin, 2023: 6).

5. Chorinho and Brazilian Jazz

- **Respect for Chorinho:**

"Natives consider chorinho the great ancestor of Brazilian jazz, although the latter only properly emerged during the bossa nova period. Natives have much respect for chorinho performers, especially great masters like Pixinguinha, but they explain that contemporary chorinho has become too conservative in general terms. They accept this fact because they attribute to chorinho the role of 'root music,' which must be preserved from exotic influences" (De Camargo Piedade, 2003: 44).

- **Structural Characteristics of Chorinho:**

"It is believed that the seemingly conservative face of chorinho is actually a structural characteristic of this genre, evoking nostalgia, simplicity, virtuosity, and cosmopolitanism. This thematic stability makes chorinho subject to eclipse phases, as occurred from the 1940s, when it scarcely developed, until the 1970s, when choro festivals began boosting the resurgence of the genre" (De Camargo Piedade, 2003: 44).

6. Evolution of Bossa Nova

- **Post-War Jazz Influence and Birth of Bossa Nova:**

"During the post-war years, nationalism was on the rise in many countries, accompanied by an impressive consolidation of North American jazz on the international scene, and at this time many nationalized jazz styles emerged. In the midst of this scene, bossa nova was born, and artists like João Gilberto and Antônio Carlos Jobim appeared, constituting a landmark in Brazilian and world popular music" (De Camargo Piedade and Castro, 2003: 46).

- **'More Brazuca' Line in Jazz:**

"The 'more brazuca' line—a term obviously derived from 'Brazil'—consists of national rhythms like samba, baião, frevo, maracatu, and articulates the jazz language in dialogue with expressive elements of these rhythms. The greatest exponent of brazuca is Hermeto Pascoal, and its oldest reference is the legendary group Quarteto Novo, from the late 1960s" (De Camargo Piedade, 2003: 49).

- **Importance of Brazilian Music and Bossa Nova**

According to Almir Chediak (1986: 6), "In my research in the field of functional harmonic analysis, I have had the opportunity to analyze numerous foreign songs, and I must say, sincerely, that our music is undoubtedly the richest and most creative on this planet."

"Bossa Nova was the most important movement in our music and had a fundamental role: to accelerate the process of awareness, particularly in harmony. Both musicians and teachers had to study more, discover new chords, and new harmonic paths. It was no longer possible to notate the chords, for example, of 'Samba de uma nota só' and 'Desafinado,' by Tom and Newton Mendonça, merely with the traditional positions of first, second, third, and preparation, commonly used at the time."

7. Escaping Bebop and Hybrid Languages

- **Resources Beyond Bebop:**

"Other possible resources to escape bebop involve hybrid languages of the urban world—such as romantic lyricism from contemporary Brazilian songs—as well as the 'atonal moments' of outside scales, and the expression of other Brazilian musicalities connected to regional musical developments in the country, such as music from Bahia, the Amazon, and Rio Grande do Sul" (De Camargo Piedade and Lucas, 2003: 54).

8. Tonal Harmony and Substitution

- **Analogous Harmonic Contexts:**

- "A fundamental aspect of tonal harmony is that musicians can create similar harmonic environments using different chords, meaning that various chords can replace each other" (Cecchetti et al., 2023: 673).
- The significant achievements of comprehensive theories on harmonic structure and their ability to quantify abstract elements like chord functions suggest that studying how harmony is internally

represented can yield valuable insights. We believe that conducting experimental research on how this harmonic structure is perceived by individuals familiar with the musical tradition is crucial for understanding the process of musical perception (Bharucha and Krumhansl, 1983: 67).

- In Western tonal music, one of the key elements of musical structure is the concept of tonality. Tonality, or tonal structure, refers to how all 12 musical pitch classes (known as the chromatic set) are organized around a single reference pitch called the tonic. The other pitch classes are assessed based on their relationship to this tonic. (Smith and Schmuckler, 2004: 268)

9. Importance of Hymn Reharmonization

- **Impact on Congregational Singing:**

"It is crucial to study the importance of hymn reharmonization since it impacts the congregation's ability to sing. Done correctly, it can enhance singing, but done incorrectly, it makes the congregation stumble. It is important to separate music and lyrics" (Von Horn, 2020: 5).

10. Historical Context of Choro

- **Choro as a Brand and Hybrid Subgenres:**

"Around the 1930s, the term Choro was established and promoted by publishers to create a brand and popularize it. Since then, it has also been known under other related names, such as hybrid subgenres like Choro-Serenata. Before the 1930s, there was a high production of Tangos (in Brazil as well as in Argentina)" (Moss, 2020: 417).

- **Comprehensive Resource on Choro:**

"A recent comprehensive resource on harmony and form in Choro is 'A Estrutura do Choro' by Carlos Almada (Almada, 2006), a textbook containing theoretical descriptions as well as exercises for composition and improvisation. In its theoretical part, Almada (2006, pp. 7–26) describes various musical features such as harmony, form, and rhythm on different levels. For instance, Almada (2006, p. 10, apud Moss, 2020) observes that the most recurrent keys in Choro are F, C, G, and D for major keys, and Dm, Am, Em, and Gm for minor keys" (Moss, 2020: 417).

11. Chord Progressions

- **Sequences and Familiar Patterns:**

"Chord progressions are sequences of chords that occur in a particular form. Some chord progressions have familiar patterns, and it is well known in harmony theory that the occurrence of a chord is correlated to the previous one for a reason" (Wundervald, 2019: 2).

12. Predicting Music Genres

- **Harmonic Structures and External Variables:**

"With the results, it can be concluded that it is possible to predict music genres of Brazilian popular music by combining features extracted from their harmonic structures and external variables. The overall accuracy of the final model is 62%, with a confidence interval of [60%, 64%], with the best-classified genres being Brazilian Sertanejo, Samba, MPB (also known as Brazilian Popular Music), and Rock" (Wundervald, 2019: 9).

13. Harmonic Influence on Melodic Prediction

- **Improving Melodic Prediction:**

"This melodic/harmonic model is compared to a model that uses solely first-order melodic information to investigate the effect of harmony on the predictability of melodic continuations. To anticipate the results, it appears that melodic prediction is significantly improved when harmonic information is taken into account" (Arthur, 2017: 406).

14. Generative Theory of Tonal Music (GTTM)

- **Cognitive Processes in Music Perception:**

"The Generative Theory of Tonal Music (GTTM) seeks, in general terms, to describe and explain the cognitive processes involved in the perception of a piece of tonal music by an experienced listener who, based on their own intuition, would mentally organize the flow of melodic-harmonic and

rhythmic-metric events present in the piece at different hierarchical levels of structural importance" (Almada, 2012: 62).

15. Reharmonization and Structural Thoughts

- **Replacing Original Chords:**

"Reharmonization consists of replacing the original chord with one or more chords chosen by the arranger/composer. This choice can be pre-established or improvised during the performance of a piece. Various techniques are addressed, from the basic elements of tonal harmony to some structural thoughts of post-tonal harmony" (Nazario, 2022: 8).

16. Scales and Harmony

- **Construction of Melody and Harmony:**

"Scales are sets of notes that, when combined in different ways, form the melody. Scales are also related to the construction of harmony. Every chord has its corresponding scale" (Nazario, 2022: 17).

17. Cadences and Tonality

- **Affirmation of Tonalism:**

"Cadences are largely responsible for the affirmation of tonality. They delimit musical breathing and establish the key. The V7 chord (dominant) is fundamentally important in many cadential resolutions, carrying the tonal tensions that may or may not be resolved, creating the typical tension-relaxation sound perception of tonality" (Nazario, 2022: 26).

18. Unconscious Counterfeiting

- **Copying Harmonies:**

"Unconscious counterfeiting frequently occurs, where songwriters copy the harmony of other songs and create new songs based on those harmonies from common practice. This resource is interesting for several reasons: the songwriter memorizes both songs more easily, the listener enjoys the familiarity of the harmony, and thus, if the harmony of a well-known song is imitated, the new song has a better chance of becoming a hit, a success that imitates another success, like a formula" (Oliveira, 2021: 16).

19. Non-Tonal Chords

- **Chords Outside the Harmonic Field:**

"Non-tonal chords are chords that do not belong to the harmonic field of a key and are generated by altering a note. Modal borrowing chords (MBC) are chords that do not belong to the harmonic field of the key but belong to a neighboring key" (Oliveira, 2021: 23).

20. Empirical Study of Tonal Harmony

- **Symbolic Representations and Large-Scale Analyses:**

"The empirical study of sophisticated concepts related to tonal harmony depends on tractable representations of musical structure. However, since symbolic representations of musical pieces are scarce, large-scale analyses have been hindered due to the lack of large symbolic corpora" (Moss, 2019: 1).

21. Challenges in Jazz Harmony Theory

- **Open Questions and Extended Tonality:**

"Despite a substantial body of literature, challenges and open questions remain in the theory of (Jazz) harmony. Many theoretical accounts are mainly focused on the identification of families of chords or single chord relations. The principles of structure building of larger musical phrases and dependencies governing chord sequences with formally concise models are still barely explored. A second challenge comes from extended tonality and its harmonic implications. Music from the nineteenth century up to Jazz explores a range of new harmonic options, relations, and principles that still require further music-theoretical work" (Rohrmeier, 2020: 1).

22. Functional Harmony

- **Main Functions of Functional Harmony:**

"Functional harmony can fulfill three main functions: (1) it can prolong a harmony (such as I or V), (2) it can prepare a harmony, or (3) it can establish a contrast between two harmonies" (Rohrmeier, 2020: 13).

23. Intervals in Tonal and Post-Tonal Music

- **Naming Intervals in Music:**

"In tonal music, the interval between two pitches is named with reference to steps in a diatonic scale (e.g., major third, diminished fifth). Post-tonal music, however, does not necessarily refer to diatonic scales, so traditional interval names can be cumbersome or even misleading. Rather, intervals in post-tonal music are named by the number of semitones they contain. Just as A# and Bb are part of the same pitch class, the major third and diminished fourth are treated as the same interval, because both contain four semitones" (Straus, 2016: 7).

To investigate the application of the constant structure reharmonization technique in Brazilian rhythms, a systematic and detailed approach was necessary. This method involved several stages, starting with the selection of musical pieces representative of the chosen genres, followed by a detailed harmonic and rhythmic analysis of these pieces, and culminating in the practical application of the reharmonization technique. Each of these stages was carefully planned and executed to ensure that the results were precise and meaningful.

Constant Structures in Music

Constant structures are chord progressions that consist of three or more chords of the same quality. These structures were pioneered by musicians such as Herbie Hancock and Bill Evans. They provide a cohesive blend of functional and non-functional sounds, creating the effect of a free-moving tonal center (Rawlins, 2005: 131). This characteristic makes constant structures a versatile tool in both composing new music and reharmonizing existing pieces, adding a unique flavor to the music. For this project, I chose to focus on the use of constant structures for reharmonization.

According to Rawlins (2005), an extension of this concept involves alternating between two different constant structures. While this approach can be more challenging to play, it can yield impressive results, often including numerous "outside" notes. This technique is truly a form of reharmonization, as exemplified by the melody of the Christmas song "Joy to the World," harmonized with alternating constant structures (Bouling, 2004: 15).

However, as Paul Schmeling (2001) points out, sometimes the chords chosen for reharmonization may not fit perfectly with the melody. In such cases, slight adjustments to the melody can be made to fit the new chords, or the new progression can be used exclusively for solo sections.

The goal of using constant structures is to link a series of chords of the same quality. Consequently, the same chord scales can be used for each chord, regardless of their function. Functional harmony operates under the premise that chord scales are derived from chord tones and passing tones of the tonality (primary, secondary, or momentary tonality). Since this approach treats all chords the same way, they lose their functional identity and sound more like part of a series (Schmeling, 2001).

By employing constant structures in this project, the reharmonization technique chosen aims to enhance the harmonic texture and offer a fresh, dynamic interpretation of existing musical pieces.

Selection of Musical Pieces

The first stage of the method involved the selection of musical pieces representative of the Brazilian rhythms of interest, namely: baião, chorinho, ritmo gaúcho, and bossa nova. For baião, I chose "Asa Branca" by Luiz Gonzaga, an iconic composition that exemplifies the rhythmic and melodic characteristics of the genre. In the case of chorinho, "Carinhoso" by Pixinguinha was selected due to its harmonic complexity and historical significance. To represent ritmo gaúcho, I selected "Querência Amada" by Teixeira, which captures the essence of traditional music from southern Brazil. Finally, for bossa nova, "Wave" by Tom Jobim was chosen, being a widely recognized piece rich in harmonic possibilities.

Harmonic and Rhythmic Analysis

Once the pieces were selected, the next step was a detailed harmonic and rhythmic analysis of each one. This analysis involved transcribing the pieces, if necessary, to ensure that all harmonic and rhythmic nuances were understood. For "Asa Branca," for example, I identified the characteristic chord progression of baião, as well

as its distinctive rhythmic patterns. The analysis of "Carinhoso" involved identifying the typical harmonic progressions of chorinho and its complex melodic lines. For "Querência Amada," the analysis focused on identifying the chords and rhythms that define the gaúcho style, while the analysis of Tom Jobim's "Wave" highlighted the sophisticated chord progressions and smooth rhythms of bossa nova.

Application of the Constant Structure Reharmonization Technique

With the analysis complete, I proceeded to the practical application of the constant structure reharmonization technique. This process involved maintaining the original chord progressions of the pieces while introducing variations in the qualities and extensions of these chords. The constant structure technique, inspired by the works of Herbie Hancock and Bill Evans, involves the use of chord progressions that maintain harmonic cohesion even when the qualities of the chords are altered.

Constant structure can also follow a pattern, such as in thirds:

Cmin7 Emin7 Gmin7 Bmin7

Here, I used the sequence based on the notes of the C major arpeggio, but each note became a minor seven chord.

Or use whole tone symmetry, for example:

F7 G7 A7 B7

I used chords only of major quality with a seven.

Analysis and Examples

Example 1: Baião by Luiz Gonzaga

In Figure 1, we can see the song "Asa Branca" in its most commonly performed version, featuring basic chords following the key of C major.

Figure 1.

Asa Branca Original Version: Luiz Gonzaga



In Figure 2, we performed the reharmonization using Constant Structure. Note that we start with minor seventh chords, following an interval symmetry of one whole tone from one chord to the next, then a diminished chord to end that sequence. Afterwards, we begin a sequence of major seventh chords, concluding with another diminished chord. Some melody notes were slightly adapted to better fit the new harmony.

Figure 2.

Asa Branca Reharmonized

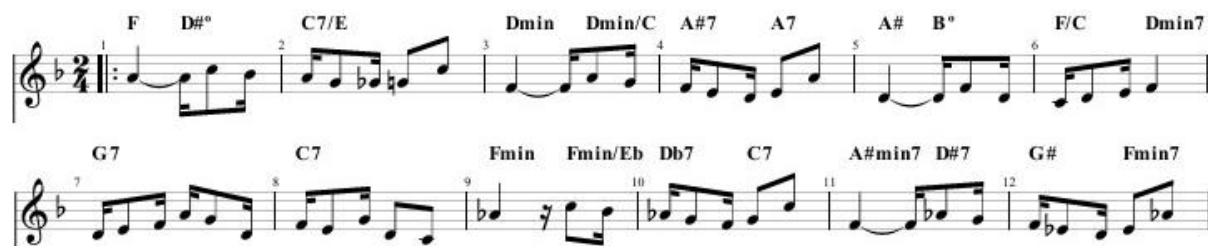


Example 2: Chorinho by Pixinguinha

In the song "Vou Vivendo," shown in Figure 3, note that the harmony is already rich in chords in its original composition. The chorinho genre inherently possesses this richness in its harmony.

Figure 3.

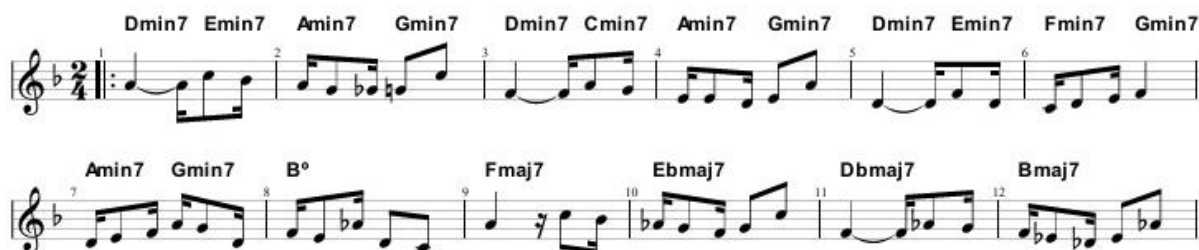
Vou Vivendo Choro-Serenade Original Version: Pixinguinha and Benedito Lacer



In Figure 4, we implemented a reharmonization using constant structure. We frequently used interval symmetry of a whole tone to the next chord. In the first sequence, we used only minor chords with minor sevenths, followed by a diminished chord that ends that sequence and starts a new one with major chords and major sevenths. This reharmonization style closely follows an algorithm similar to Figure 2.

Figure 4.

Vou Vivendo Choro-Serenade: Reharmonized



Example 3: "Wave" by Tom Jobim

The internationally known song "Wave" has a beautiful harmony. In Figure 5, we see it in its original and most played version.

Figure 5.

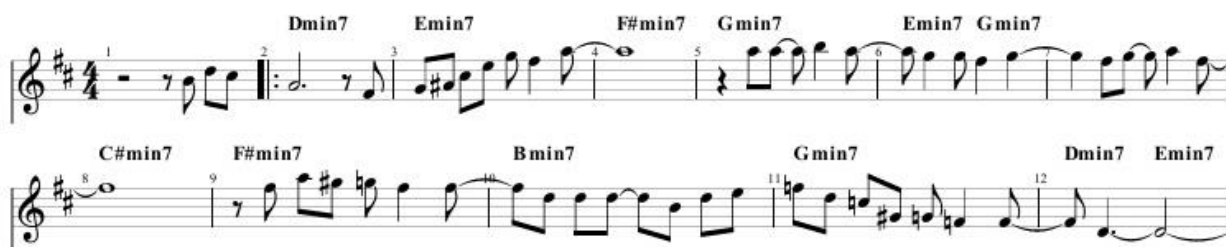
Wave Original Version: Antonio Carlos "Tom Jobim"



In Figure 6, we see the song "Wave" being reharmonized with constant structure. It was challenging to perform this reharmonization because this song already has a beautiful complex harmony, but with the reharmonization, it gained a new sound.

Figure 6.

Wave Reharmonized



Example 4: Querência Amada (Gaúcho Rhythm)

In Figure 7, we see a classic of the Brazilian Gaúcho rhythm in its most played composition. It follows simple chord qualities in D major.

Figure 7.

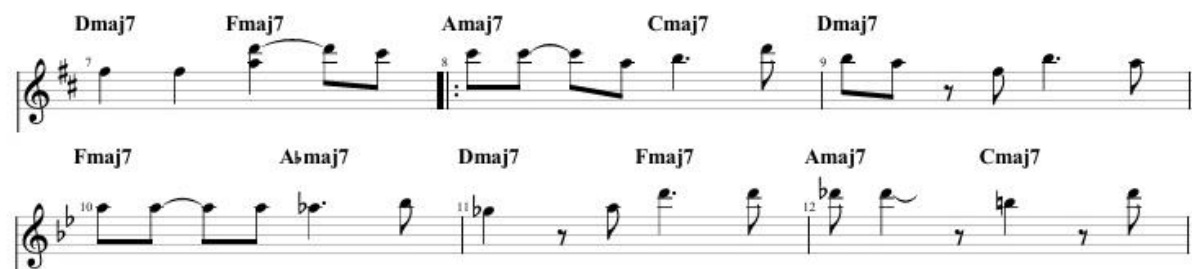
Querencia Amada Original Version: Teixeira



In Figure 8, we see the reharmonization of the song "Querência Amada." Since this song is based on a few simple chords, we made significant changes to its structure, and some notes of the melody were altered to better fit the harmony. We adhered closely to the symmetry of one and a half steps and used only major seventh chords.

Figure 8.

Querencia Amada Reharmonized



Challenges and Solutions

During the application of the constant structure reharmonization technique, several challenges were encountered. One of the primary difficulties involved maintaining the rhythmic and melodic essence of the original pieces while introducing new harmonic qualities. To address this, an iterative approach was adopted, experimenting with various chord qualities and carefully evaluating the impact of each alteration. Whenever a change appeared to compromise the integrity of the original composition, adjustments were made to the reharmonization to ensure that the essence of the Brazilian rhythm remained intact.

Another challenge involved the necessity for a profound understanding of music theory to effectively apply the technique. This required an in-depth study of harmonic progressions and the chord qualities employed by Hancock and Evans, alongside a comprehensive grasp of the harmonic traditions inherent in Brazilian rhythms. To overcome this, various academic and practical resources were consulted, including detailed harmonic analyses and interviews with experienced musicians.

RESULTS AND DISCUSSION

The application of the constant structure reharmonization technique resulted in arrangements that preserved the essence of Brazilian rhythms while introducing new harmonic dimensions. In "Asa Branca," for example, the reharmonization added harmonic richness that intensified the listening experience while maintaining the characteristic rhythmic pulse of baião. In "Carinhoso," the technique brought a new harmonic depth, further highlighting the melodic beauty of chorinho.

In "Querência Amada," the reharmonization respected the Gaúcho tradition while introducing new harmonic colors that enriched the piece. Finally, in "Wave," the constant structure technique enhanced the sophisticated harmonies of bossa nova, creating a richer and more engaging listening experience.

These results demonstrate the potential of the constant structure reharmonization technique to enrich and expand the harmonic tradition of Brazilian rhythms. Through the careful application of this technique, it is

possible to explore new creative possibilities while maintaining the integrity and authenticity of the musical genres.

Future Directions

Future research could explore the application of constant structure reharmonization in other Brazilian genres and styles, as well as its potential in fusion projects with other musical traditions. This ongoing exploration will continue to reveal the richness and diversity of Brazilian music, inspiring musicians around the world. By investigating the harmonic possibilities of constant structure reharmonization in a variety of musical contexts, we can gain a deeper understanding of its potential to enhance and enrich the musical landscape.

Conclusion

The practice of constant structure reharmonization in Brazilian rhythms represents a fusion of tradition and innovation. By maintaining the essence of the rich musical heritage while introducing new harmonic possibilities, musicians can contribute to the ongoing evolution of Brazilian music. This approach ensures its relevance and vitality in the global musical scene. The examples provided in this article highlight the potential of constant structure reharmonization to increase the harmonic complexity and depth of Brazilian rhythms, offering new perspectives and creative possibilities for musicians.

REFERENCES

- Almada, C. (2006). *A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Da Fonseca Comunicação.
- Almada, C. (2012). *O choro como modelo arquetípico da Teoria Gerativa da Música Tonal*. *Revista Brasileira de Música*, 25(1).
- Chediak, A. (1986). *Harmonia & Improvisação-Vol. 1*. Irmãos Vitale.
- Arthur, C. (2017). Taking harmony into account: The effect of harmony on melodic probability. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 34(4), 405-423.
- Benedek, M., Borovnjak, B., Neubauer, A. C., & Kruse-Weber, S. (2014). *Creativity and personality in classical, jazz and folk musicians*. *Personality and Individual Differences*, 63, 117-121.
- Bharucha, J., & Krumhansl, C. L. (1983). *The representation of harmonic structure in music: Hierarchies of stability as a function of context*. *Cognition*, 13(1), 63-102.
- Boling, M. (2004). *Creative comping concepts for jazz guitar*. Mel Bay Publications.
- Cecchetti, G., Herff, S. A., Finkensiep, C., Harasim, D., & Rohrmeier, M. A. (2023). Hearing functional harmony in jazz: A perceptual study of music-theoretical accounts of extended tonality. *Musicae Scientiae*, 27(3), 672-697.
- de Camargo Piedade, A. T. (2003). *Brazilian jazz and friction of musicalities*. *Jazz Planet*, 41.
- Mazlan, C. A. N. (2020). Utilizing Pragmatism Approach in Learning Jazz Guitar Reharmonization Technique using Malay Asli Song. *Journal Seni Musik*, 9(1), 50-57.
- Moss, F. C., Neuwirth, M., Harasim, D. & Rohrmeier, M. (2019). *Statistical characteristics of tonal harmony: A corpus study of Beethoven's string quartets*. *PLoS One*, 14(6), e0217242.
- Moss, F. C., Souza, W. F. & Rohrmeier, M. (2020). Harmony and form in Brazilian Choro: A corpus-driven approach to musical style analysis. *Journal of New Music Research*, 49(5), 416-437.
- Nazario, L. D. C. (2022). Rearmonização: método de ensino visando a aprendizagem da harmonia através da criatividade musical.
- Oliveira, L. C. R. (2021). *Recorrências harmônicas na música popular*. Lume.ufrgs.br. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/223057>
- Rawlins, R. & Bahha, N. E. (2005). *Jazzology: the encyclopedia of jazz theory for all musicians*. Hal Leonard Corporation.
- Rohrmeier, M. (2020). *The syntax of jazz harmony: Diatonic tonality, phrase structure, and form*. *Music Theory and Analysis (MTA)*, 7(1), 1-63.
- Schmeling, P. (2001). *Reharmonization with Constant Structure Chords*. Berklee Today. Retrieved 25 September 2021. (<https://www.berklee.edu/berklee-today/summer-2001/Reharmonization>).

- Seguin, A. (2023). *Genre Experience Maps and Their Role in the Analysis of Post-2000s Popular Music* (Doctoral dissertation, University of Cincinnati).
- Smith, N. A. & Schmuckler, M. A. (2004). The perception of tonal structure through the differentiation and organization of pitches. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 30(2), 268.
- Straus, J. N. (2016). Introduction to Post-Tonal Theory [Review of Introduction to Post-Tonal Theory]. W. W. Norton & Company, Inc., 500 Fifth Avenue, New York, NY 10110-0017.
- von Horn, H. (2020). “Beautiful and bold!”-*Chorale-reharmonization at the organ reflected in a singing congregation*.
- Wundervald, B. D. & Zeviani, W. M. (2019). *Machine learning and chord based feature engineering for genre prediction in popular Brazilian music*. arXiv preprint arXiv:1902.03283.



Doi No:
10.70431/UHAMAD.2024.2

Araştırma Makalesi
Research Article

Atıf/Citation

Demirbaş, B. (2024). Gelibolu mevlevihanesi özelinde hafıza mekân ve müzik. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 13-29.

GELİBOLU MEVLEVİHANESİ ÖZELİNDE HAFIZA MEKÂN VE MÜZİK

Burak DEMİRBAŞ¹

ÖZ: Mevlevihaneler Türk toplumunda tasavvuf kültürünün en önemli unsurlarından biri olarak görülür. Mevlevilik kültürü, özellikle Osmanlı Dönemi'nde edebiyat, musiki ve sema gibi sanat dallarına önemli katkılarda bulunmuş ve zengin bir kültürel miras oluşturmuştur. Mevlana'nın öncülüğünde yayılan hoşgörü, aşk ve insanlık gibi evrensel değerleri benimseyen, tekke ve tasavvuf kültürünün günümüzde de yaşamasını amaç edinmiş olan Asitane-i İsmail Rumi vakfı belirli aralıklarla yaptıkları Mevlevi ayinlerini Gelibolu Mevlevihanesi'nde gerçekleştirmektedir. Bu araştırmanın amacı kent ve kamusal alan ilişkisi başlığı altında niçin özellikle Gelibolu Mevlevihanesi'nin tercih edildiği, mekân akustığı seçiminde Gelibolu Mevlevihanesi'nin farkı ve onları bu mekâna iten gücün ne olduğu konusudur. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılacak olup veriler katılımcı gözlem ve görüşme yolu ile toplanmıştır. Çalışmanın evrenini Asitane-i İsmail Rumi Vakfı üyeleri oluşturmuştur. Araştırma verileri, Mevlevi ayinine katılımcı gözlemci olarak katılım sağlanarak ve mukabele sırasında çekilen görüntü ve video kayıtları izlenerek içerik analizi yolu ile incelenmiştir. Çalışmanın özgün olduğu ve alana katkı sağladığı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Gelibolu, Mevlevihane, Mekan, Akustik, Tasavvuf.

MEMORY, PLACE AND MUSIC IN GELİBOLU MEVLEVİHANE SPECIALLY

ABSTRACT: Mevlevihanes are seen as one of the most important elements of Sufi culture in Turkish society. Mevlevi culture, especially in the Ottoman period, made significant contributions to the arts such as literature, music and sema and created a rich cultural heritage. The Asitane-i İsmail Rumi Foundation, which adopts universal values such as tolerance, love and humanity spread under the leadership of Mevlana and aims to keep the lodge and Sufi culture alive today, performs periodic Mevlevi rituals at Gelibolu Mevlevihanesi. The aim of this research is why Gelibolu Mevlevihanesi is preferred under the title of the relationship between the city and public space, the difference of Gelibolu Mevlevihanesi in the choice of space acoustics and what is the power that pushes them to this space. Qualitative research method will be used in the study and data were collected through participant observation and interviews. The population of the study consisted of members of Asitane-i İsmail Rumi Foundation. The research data were analyzed through content analysis by participating in the Mevlevi ritual as a participant observer and watching the images and video recordings taken during the mukabele. It is thought that the study is original and contributes to the field.

Keywords: Gallipoli, Mevlevi House, Space, Acoustics, Sufism.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Çanakkale/Türkiye, budemirbas@gmail.com, ORCID ID: 0009-0004-7642-0615

* Bu makale 23-26 Mayıs 2024 tarihleri arasında gerçekleştirilen "Hafıza, Mekan ve Müzik" temalı XIV. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

GİRİŞ

Mevlana Celalettin Rumi'nin öğretilerini yaymak, bu öğretileri yaşatabilmek amacıyla kurulmuş olan dergâhlar ve tekkeler olarak bilinen Mevlevihaneler, Osmanlı İmparatorluğu döneminde önce Anadolu'da, sonrasında daha geniş coğrafyalarda yaygınlaşmış mekânlardır.

Mevlevihaneler, tarihteki rolleri ve günümüze kadar taşınan kültürel ve manevi mirasıyla büyük bir değere sahip mekânlardır. Edebiyat, müzik, sanat ve mistisizmin iç içe geçtiği mekânlar olarak günümüze önemli bir kültürel miras bırakmışlardır. Aynı zamanda bu sanat dallarının gelişmesinde katkıda bulunmuş birçok şair, yazar ve sanatçı da bu mekânlarda yetişmişlerdir. Mevlevi ayinlerinde kullanılan musiki ve şiirler, Osmanlı sanat ve edebiyatında derin izler bırakmıştır ve etkileri günümüze kadar ulaşmıştır.

Bu bağlamda, kültürel mirasımızı korumak, geçmişteki değerlerimizi geleceğe aktarabilmek adına büyük önem taşımaktadır. Kültürel mirasımızı korumak adına topluma teşvik çalışmaları da büyük önem arz etmektedir. Tasavvuf ve Mevlevilik kültürünün günümüzde yaşamasına vesile olana Asitane-i İsmail Rumi Vakfı çok önemli bir rol üstlenmektedir.

Gelibolu şehri, stratejik bir konumda bulunduğundan Gelibolu Mevlevihanesi, farklı kültürlerin ve inançların buluşma noktası olmuştur. Bu da Mevlevihane'nin bir hoşgörü ve kültürel alışveriş merkezi haline gelmesini sağlamış, bulunduğu bölgeyi de toplumsal yardımlaşma ve dayanışmanın merkezi haline getirmesine neden olmuştur.

Gelibolu Mevlevihanesi, Mevlevi tarikatının önemli bir merkezi olarak bilinmektedir ve Miraciye Şerife ile tanınan bir mekândır.

Mekân özellikleri bakımından bu tür yapıların irdelenmesi Mevlevihanelerin mekân açısından gelişmesini ve Mevleviliğin gelişiminin birlikte anlaşılmasına da katkı sağlamakta büyük önem taşımaktadır.

Gelibolu Mevlevihanesi ve Asitan-i İsmail Rumi Vakfı, Osmanlı döneminin tasavvufi ve kültürel yapısını anlamak için ve Mevleviliğin ruhani, sanatsal değerlerini günümüze taşınmasında oldukça önemli değerlerdir.

YÖNTEM

Araştırma nitel, betimsel ve tarama modelini esas almaktadır. Araştırmanın çalışma evreni Asitane-i İsmail Rumi Vakfı olarak belirlenmiştir. Araştırmada kapsamında Asitane-i İsmail Rumi Vakfı'nın kurucu üyelerinden ve aynı zamanda mutribbaşı olarak görev alan kişi ile görüşme yapılarak veriler toplanmıştır. “Görüşme, sözlü iletişim yoluyla veri toplama tekniğidir. Görüşme, çoğu zaman yüz yüze yapılıyor olsa da telefon ve televizyonlu telefon gibi anında ses ve görüntü iletilicileri ile de yapılabilmektedir” (Karasar, 2023: 210).

Ayrıca araştırma kapsamında konuyla ilgili literatür taraması yapılmış ve araştırmacı tarafınan araştırma için Asitane-i İsmail Rumi Vakfı'nın Gelibolu Mevlevihanesi'nde gerçekleştirdiği Miraciye Şerife programına katılımcı gözlemci olarak katılım sağlamıştır. Katılımcı gözlem, “araştırmacının araştırma yapacağı grubun, toplumun, topluluğun içine katılıp, onlardan biri haline gelince araştırmayı yapmaya başlamasını gerektirir. Eğer bu sağlanmazsa, elde ettiği veriler gerçeği yansıtmayabilir” (Sönmez ve Alacapınar, 2016: 183).

Elde edilen tüm veriler aşağıda bulgular ve yorum bölümünde verilmiştir.

Araştırmanın Modeli

Araştırma nitel, betimsel ve tarama modelini esas almaktadır.

Çalışma Grubu/ Evren- Örneklem

Araştırmanın çalışma evreni Asitane-i İsmail Rumi Vakfı olarak belirlenmiştir.

Veri Toplama Aracı

Araştırma kapsamında Asitane-i İsmail Rumi Vakfı üyelerinden ve aynı zamanda “mutribbaşı” olarak görevli olan kişi ile görüşme yapılarak veriler toplanmıştır. “Görüşme, bireylerin, çeşitli konulardaki bilgi düşünce, tutum ve davranışları ile bunların olası nedenlerinin öğrenilmesinde en kestirme yol olarak kullanılmaktadır” (Karasar, 2023: 210).

Ayrıca araştırma kapsamında konuyla ilgili literatür taraması yapılmış ve araştırmacı araştırma için Asitane-i İsmail Rumi Vakfı'nın Gelibolu Mevlevihanesi'nde gerçekleştirdiği Miraciye Şerife programına katılımcı gözlemci olarak katılım sağlamıştır. Katılımcı gözlem, “dışarıdan gözleme oranla, muhtemelen daha çok ve daha geçerli bilgi verir” (Karasar, 2023: 202).

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada veriler, nitel araştırma yöntemlerine uygun olarak analiz edilmiştir. Analizler şu şekilde gerçekleştirilmiştir;

İlk olarak katılımcı gözlemci tarafından, ayini-i şerifleri belirli aralıklarla Gelibolu Mevlevihanesi'nde gerçekleştiren Asitane-i İsmail Rumi Vakfı'nın, Gelibolu Mevlevihanesi'nde gerçekleştirdiği Miraciye Ayin-i Şerife programına katılım sağlanmış ve ayin-i şerif baştan sona kadar detaylı bir şekilde izlenmiştir. Törenin sonunda Asitane-i İsmail Rumi Vakfı ile gerçekleştirilen program hakkında sohbetler edilmiştir.

Daha sonra araştırmacı tarafından Asitane-i İsmail Rumi Vakfı üyelerinden olan ve mutribbaşı olarak görev alan kişi ile görüşme gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmede Mevlevihane'nin Gelibolu şehrine sosyokültürel katkıları, Asitane-i Rumi Vakfı'nın ritüelleri ve yapılan ayin-i şerifler, özellikle Gelibolu Mevlevihanesi'nde icra edilen ayin-i şeriflerin dini ve kültürel anlamları üzerinde durulmuştur.

Asitane-i İsmail Rumi Vakfı'nın Mevlevihane'ye ne gibi katkılar sağladığına dair bilgiler toplanmıştır ve detaylı bir şekilde içerik analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir.

Mevlevihane'de gerçekleştirilen Miraciye Ayin-i Şerifine katılımcı gözlemci olarak katılım sağlandığından etkinlikler yerinde gözlemlenmiştir ve gözlemler kaydedilmiştir. Daha sonra gözlem ve görüşmelerden elde edilen veriler karşılaştırmalı bir şekilde içerik analizi şeklinde analiz edilmiştir ve yazıya dökülmüştür.

Literatür Taraması

“Bilgideki birikimlilik dikkate alındığında, seçilen alandaki mevcut çalışmaların güçlü ve zayıf yönlerinin fark edilmesi ile problem alanının sınırlandırılıp amaçların ve yöntemin netleştirilmesinin ancak iyi bir literatür taraması ile mümkün olacağı söylenebilir” (Karasar, 2023: 94).

Mevlevihaneler ile ilgili detaylı bir literatür incelemesi neticesinde Gelibolu Mevlevihanesi'nin sosyal ve kültürel etkileri üzerine derinlemesine çalışmalar yapılmadığı görülmektedir. Gelibolu Mevlevihanesi üzerine yapılan çalışmalar şöyledir;

- *Mekân Tasarım Özellikleri Açısından Gelibolu Mevlevihanesi* - Deniz Demirarslan.
- *Gelibolu Mevlevihanesi*- Osman Ülkü.
- *Gelibolu Mevlevihanesi'nde Yetişen Sabir Parsa ve Ahmed Celaledin Dede'nin Türk Din Musikisine Katkıları*.
- *Gelibolu Mevlevihanesi'nin yarını- Gülgün Yazıcı*.
- *Mevlevihanelerde Hat Sanatı ve Gelibolu Mevlevihanesi'nin Yazıları* – Orhan Altuğ.
- *Gelibolu-Kahire ve İstanbul Üçgeninde Bir Mevlevi Şeyhi ve Öğülleri* - Gülgün Yazıcı.

Bu çalışmanın okuyucuya daha geniş bir perspektif sunarak Gelibolu Mevlevihanesi'nin çok yönlü öneminin anlaşılmasına yardımcı olacağı, Mevlevihanelerin ve Asitane-i İsmail Rumi Vakfı'nın yerel topluluklar üzerindeki etkilerinin daha iyi anlaşılmasına neden olacağı düşünülmektedir.

Mevlâna

“Mevlâna Muhammed, mutasavvıf bir şair ve Mevlevi tarikatının kurucusudur” (İz, 1981: 227). Güner'in de dediği gibi, “Mevleviliği Mevlana'dan ayrı düşünmek mümkün değildir. Bu nedenle Mevleviliğe değinmeden önce bu büyük Türk mutasavvıfının kimliğini öğrenmekte yarar var” (t.b: 3).

Mevlana Celaledin Rumi, İslam tasavvufunun önemli bir figürü olarak, hem derin düşünceleriyle hem de etkileyici şiirleriyle tanınır. İlk atıfta da belirtildiği gibi, Mevlana'nın mutasavvıf kimliği ve şairliği, Mevlevilik tarikatının temelini oluşturmuştur. Onun eserleri, öğretileri ve yaşam felsefesi, Mevlevilik tarikatının özünü ve anlamını derinden etkilemiştir. Dolayısıyla, Mevlana'yı ve onun düşüncelerini anlamadan Mevlevilik tarikatının köklerini ve değerlerini kavramak mümkün değildir.

“Mevlana 1207 yılında günümüzde Afganistan sınırları içerisinde yer alan Belh”de doğmuştur. Babası Sultanü'l-ulema Bahaeddin Veled, annesi Belh hükümdarı Rükneddin'in kızı Mümine Hatun'dur. Siyasi kargaşa ve düzensizlik sebebiyle 1212'de Belh”den ayrıldılar. Nişabur, Bağdat ve Küfe”ye uğradılar. Hac görevlerini yerine getirdikten sonra Şam, Malatya, Erzincan, Sivas, Kayseri'den geçerek 1222'de Karaman'a geldiler. Yedi yıl Karaman'da kaldıktan sonra, Selçuklu hükümdarı Alaeddin Keykubat onları Konya'ya davet etti. 1228'de Konya'ya geldiklerinden üç sene sonra Bahaeddin Veled vefat edince talebeleri Mevlana'nın çevresinde toplandılar. Büyük bir bilgin ve vaiz olarak yetişen

Mevlana'nın etkili irşat yöntemi kısa sürede kendisini takip eden büyük bir kitlenin oluşmasını sağladı” (Demirli, 2015: 41).

“Tarikat kurallarını koymak açısından Mevlevilikle ilgisi olmayan Mevlana, yine de hiçbir tarikat nasip olmayacak şekilde bu tarikatle bütünleşmiş, eşleşmiştir” (Güner, t.b: 3).

“Mevlana, Anadolu'daki tasavvuf düşüncesi tarihinde çok etkili olmuş isimlerdendir. Başta Mesnevi ve Divan'ı olmak üzere kitapları Anadolu coğrafyasından İran ve Hindistan'a kadar İslam dünyasını birbirine bağlayan en önemli eserlerdendi. Aynı zamanda eserleri Farsça konuşulan bölgelerde tasavvufun yaygınlaşmasında etkili olmuştur” (Demirli, 2015: 42).

Demirel'in söylemiyle; “Mevlana, tasavvufun kalesidir. Tasavvufun görünüşteki “sevgi, aşk, ne olursan ol gel, iyilik güzellik heleloy” imajını tamamen unuttun, zira insanlara bu şekilde hitap etmeyen neredeyse hiçbir görüş yoktur. O işin imaj kısmıdır. Tasavvufun temel direği vahdet-i vücud anlayışıdır (ki bir de vahdet-i şühud vardır fakat ona ilerleyen bölümlerde değineceğiz). Vahdet-i vücud, kelime manasıyla “Varlığın birliği” demektir. Bir başka ifadeyle vahdet-i vücud, “Her şey Allah'tır” demenin sözümlüğüdür ona Müslümanca yöntemidir. Yani bu inanca göre tüm evren, tüm yaratıklar Allah'ın bir parçasıdır” (2017: 20).

“17 Aralık 1273 Pazar günü vefat eden Mevlana Celaleddin Rumi'nin sağlığında tekyesi alem, medresesi dünya olmuştur. Bir reform adamı olan Mevlana kendi zamanında şeyhlik, pîrlik davası gütmemiş, bir birlik dini, sevgi töresi kurmuştur. Mevlana'nın felsefesinin ana unsuru gönlünü Allah sevgisine bağlamak, yani tasavvuftur, ama hiçbir vakit bilgi sistemi veya hayali idealizm değildir” (Dayıoğlu, 2003: 18).

Mevlevilik

“Mevlevilik, Konya'dan yayılmış ve başka yerlerde yaygınlaştırılmıştır” (Fedai ve Altan, 1997: 1). Mevlevilik; insanı yüceltmeyi amaçlayan, insanlar arasındaki ortak değerleri ön plana çıkaran bir düşünce akımıdır. Mevlevilik kültürü, özellikle Osmanlı Dönemi'nde edebiyat, musiki ve sema gibi sanat dallarına önemli katkılarda bulunmuş ve zengin bir kültürel miras oluşturmuştur. Allah sevgisi, insan sevgisi, insana hizmetin esas alınması, insanın manevi ve ahlaki yönden yüceltilmesi gibi konulara Mevlevilikte önem verilir.

“Mevleviler, eğitim ve incelik kurallarına uygun davranmaya çok önem verirlerdi. Giyinmelerinde, konuşmalarında, oturup kalkmalarında, yiyip içmelerinde ve tüm davranışlarında düzgün ve ölçülü olmaya çalışırlardı. İyiliği, doğruluğu ve güzelliği önce tutarlardı. Dayançlı (sabırlı), sevecen, hoşgörülü ve güler yüzlü olmak, her zaman yumuşak davranışlı ve anlayışlı bir tutum içinde bulunmak gibi içsel niteliklere sahip olmaya çaba gösterirlerdi” (Odyakmaz, 1999: 67).

Mevlevilikte pes etme yoktur pişman olma ve affetme vardır.

“Mevlana, “Seviyoruz; yaşamımızın iyiliği bu yüzden”, inanıyoruz; yaşamımızın güzelliği bu yüzden”. “Biz birleştirmek için geldik, ayırmak için değil değil” der” (Odyakmaz, 1999: 74).

Mevlevihaneler Türk toplumunda tasavvuf kültürünün en önemli unsurlarından biri olarak görülür.

Tasavvuf Kültürü

“Tasavvuf düşüncesinde aşkın temel rolü, Mevlana Celaleddin Rumi'nin Mesnevi'sinde açık bir şekilde işlenmiştir. Aşk, Tanrı ile insan arasındaki "asıl-fer" ilişkisi olarak yorumlanır; insanın aslına kavuşma özlemini ve bu özlemi gidermeden yaşanan ıstırapı temsil eder. Bu düşünce, tasavvufun temel kavramlarından biridir ve Mesnevi'nin girişindeki on sekiz beyit, bu felsefeyi derinlemesine açıklar. Tasavvufta aşk kavramının öne çıkması, Tanrı insan ilişkisini asıl-fer ilişkisi şeklinde yorumlamalarından kaynaklanmıştır. Fer her zaman aslına kavuşmak ister ve ona kavuşmadan ıstırapı bitmeyecektir. Mesnevi'nin girişindeki on sekiz beyit bu düşünceyi açıklayarak aslında bütün düşüncenin bir özetini temsil eder” (Demirli, 2015: 43).

“Tasavvuf felsefesine göre, Sema ayinleri evrenin yaratılışı ile başlamıştır ve varoluşunun son gününe kadar da devam edecektir. Yaratılmış her şey her an dönmektedir. Yaratılmış her insan farkında olarak veya olmayarak, şu veya bu şekilde sema eder. Sema ayini amaca uygun olan ve bu amaç doğrultusunda bestelenmiş güzel müzikler eşliğinde yapılır. Bu kural, Allah'ın güzellik sergileyenleri sevdiği felsefesine dayanır. Türk Sanat Müziğinin en muhteşem eserleri Sema ayinlerinin ayrılmaz parçalarıdır” (Menteş, 2011: 15).

Sema, manevi bir yolculuk olarak kabul edilir ve dervişlerin yüce Allah'a olan aşklarını ifade etmeleri için bir araçtır. Bu törenlerin en büyük bileşenlerinden biri de şüphesiz icra edilen müziktir. Sema ayinlerinde icra edilen

özel müzik formuna “Ayini Şerif” denir ve bu icra edilen Mevlevi müziği Türk musikisinin en önemli parçalarından biridir ve Türk müziğinin içerisinde özel bir yer tutar.

Müzik, tasavvufun bu manevi yolculuğunda önemli bir araç olarak görülür. Bu icra edilen müzik, dervişlerin, sufilerin zikir, sema, ve diğer ibadetlerinde kullanılan, manevi yükselişi destekleyen bir sanat formudur.

Tasavvuf kültüründe Vahdet-i Vücüd felsefesine göre, evrendeki her şey Allah’ın bir yansımasıdır. Müzik, bu tecellinin bir ifadesi olarak görülür. Melodiler, ritimler, icra sırasındaki enstrümanlar Allah’ın güzelliğini ve birliğini yansıtır. Ruhun Allah’a olan özlemi ve yakınlaşma arzusu, müziğin manevi etkisiyle güçlenir.

Müzik, farklı seslerin ve melodilerin birleşimiyle bir bütün oluşturur. Bu da Vahdet-i Vücüd felsefesinin temel prensiplerinden biri olan birliğin çeşitlilikle tezahhür etmesi fikrini de destekler.

“Anadolu'daki tasavvuf düşüncesi hâkim karakteri bakımından vahdet-i vücüd diye isimlendirebileceğimiz bir ana fikre sahiptir. Vahdet-i vücüd kaynak bakımından nasların metafizik yorumuyla ortaya çıkmıştır. Bu anlayışa göre herkesin bedihi bir şekilde kabul ettiği varlık Hak'tır. Bu itibarla Hakk'a “Mutlak Varlık” demek vahdet-i vücüdün kabul ettiği bir ilkedir. İkinci merhalede ise Allah-âlemirtibatı veya insan-Allah irtibatı sorunu gelir. Sufiler bu sorunu mümkünlerin ilahi ilimdeki sabit hakikatleri dedikleri “a'yân-ı sâbite” ile çözmüşlerdir. A’yan-ı sâbite Allah’ın ilminde sabit hakikatler demektir. Vahdet-i vücüd bu iki ilkeye dayanır” (Demirli, 2015: 33).

Mevlevihaneler ve Asitaneler

Mevlevi tarikatının yapılanması ve Mevlevihanelerin işlevleri hakkında bilgi vermek gerekirse; “Mevlevilerin dua edip (zikredip) dinsel tören (ayin) yaptıkları, sema’da ve söyleşide bulundukları yerlere tekke (mevlevihane) denirdi. Mevleviler burada toplanır, Mevlevi törenleri (ayinleri) burada düzenlenir, Mevleviliğin ilkeleri, töreleri, musikisi burada öğrenilirdi” (Odyakmaz, 1999: 83). Müzik ve sema ile iç içe geçmiş ritüelleri de içerisinde barındıran bu Mevlevi ayinleri manevi terapi olarak kabul edilebilir. Ruhun arınması ve Allah’a daha yakın hissedilmesi için musiki önemli bir araçtır. Bu musikiyi icra edenler Mevlevihanelerde yetişirdi. Bu eğitim hem kültürel, hem dini hem de sanatsal açıdan bir gelişim sağlar. Aynı zamanda icra edilen bu müzik toplumda birleştirici bir rol de oynar. Mevlevihanelerde düzenlene bu ayinler, toplumun farklı kesimlerinden insanların bir araya gelmesini sağlar.

“Mevlevihaneler iki büyük sınıfa ayrılmıştı. Birinci sınıfta olanlara “asitane”, ikinci sınıfta olanlara “zaviye” (tekke), (dergâh), (hakınak) denirdi. Asitaneler, çile çıkarılıp dede olunan okul niteliğinde kurulmuşlardı. Zaviyeler ise birer “mahfil” niteliğindeydiler” (Odyakmaz, 1999: 84). “Nitekim Kanuni devrine ait il yazı defterlerinin birinde “zaviye-i mevlahin” ötekinde ise zaviye-i Mevlevihane olarak Alaiyye’de bir Mevlevi dergâhının varlığından söz edilmektedir” (Fedai ve Altan, 1997: 5). Âsitâne: Farsça’da “kapı eşiği, kapı dibi, eşik yanı” anlamlarına gelen astan kelimesinden türetilmiştir.

Dervişlik eğitiminin verildiği merkez tekkeler asitane, diğer küçük çaplı tekkeler ise zaviye olarak adlandırılmıştır. Âsitâneler tarikatlar içinde her zaman ayrıcalıklı tekkeler olmuşlardır. Mimari anlamda da hemen hemen her tekkede olmayan özellikleri mevcuttur.

“Mevlevilik tekyeleri ise söylenmesi gereken şeyler için daha müsait bir ortam meydana getirebilmek yolunda başta musiki olmak üzere güzel sanatlardan faydalanmışlardır. Güzel sözün, güzel sesin ve hüsn-ü hattın birleştiği yerler olmuşlardır. Bunun için edebiyat ve musiki tarihimizde Mevlevi tekyelerinin daima önemli bir yeri olmuştur” (Dayıoğlu, 2003: 15).

Bu mekânlar, Mevlevilik geleneğinde daha merkezi ve disiplinli bir eğitim ortamı sunarlar. Bu yapılanma, Mevlevi tarikatının farklı ihtiyaçlarına cevap verebilmek için gelişmiş ve tarikatın yayılmasında önemli bir rol oynamıştır. Asitaneler eğitim ve disiplin merkezi olarak işlev görürken, zaviyeler manevi ve topluluk içi etkileşim için önemli birer merkez olmuştur.

Mutrip

“Müziyenler topluluğunun adıdır. Arapça itrab kelimesinden türetilmiştir; itrab şevke getirmek, coşturmak anlamındadır. Mevlevihanelerde müzik icra eden heyete verilen addır.” (Menteş, 2011: 15). Mutrip heyeti ayinlerde semazenler ve izleyiciler için müzik icra eder ve ayinin manevi atmosferine katkıda bulunur. Türk sanat ve tasavvuf müziğinin en güzel besteleri, usta müzisyenler tarafından icra edilir ve bu icralar harikulade bir duygu yoğunluğu yaratır. “İzleyiciler yerlerine oturduktan sonra mutrib yerini alır. Mutrip, cümle kapısının üzerine denk gelen balkonda oturur. Sema ayini başlamadan önce ilahilerin okunduğu çok keyifli bir tasavvuf müziği dinletisi verebilirler” (Menteş, 2011: 60).

Sema ayinlerindeki müzik, Mevlevi geleneğinde önemli bir role sahiptir. Ayinlerde icra edilen eserler, semazenleri ve izleyicileri coşturarak derin duygusal bir atmosfer yaratır.

Menteş'in de dediği gibi; "Müzik, Sema ayininin vazgeçilmez bir parçasıdır. Sema ayinlerinde, semazenleri ve izleyicileri coşturan m kemmek parçalar çalınır. Türk sanat ve tasavvuf müziğinin en güzel beste ve ilahileri her biri usta olan bu müzisyenler tarafından icra edilirler. Tek kelimeyle harikulade bir duygu yoğunluğu yaratırlar" (2011: 15).

Gelibolu Mevlevihanesi

Mevleviliğin Konya  elebileri vasıtasıyla yaygınlaştığı I. Bostan  elebi zamanında şam ve Yenikapı Mevlevihaneleriyle aynı devirde açılan Gelibolu Mevlevihane'si  sit ne kabul edilen Mevlevihaneler içinde en geniş araziye ve en haşmetli semahaneye sahiptir.

Osmanlı'nın Avrupaya açılan kapısı olan Gelibolu; jeopolitik konumu, kültürel ve sosyal yapısıyla özellikle tasavvuf kültürünün zenginliği ile yaşanılan önemli bir şehirdir.

Uşşakilik, Bayramilik, Celvetilik ve Bektaşilik tarikatlarının dışında özellikle Mevlevilik tarikatı şehrin sosyokültürel yapısını büyük ölçüde etkilemiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyo-ekonomik ve kültürel yapısıyla Mevleviliğin gelişimini yansıtan Mevlevihane din  ve kültürel alanda yörenin ve Türkiye'nin önemli yapılarından biri olarak tarihte yer almıştır ve günümüze ulaşmıştır.

Mevlevihane'nin ilk şeyhi Ağazade Mehmed Hak k  Dede (vefatı 1652) dir. Hakiki Dede Konya Mevlâna Derg hına intisap etmiş, sonrasında Gelibolu'ya dönerek şehrin merkezinde Ahi Dede Zaviyesinde Mesnevi okutmaya başlamıştır.

Mehmet Dede'den sonra dergâh postunda; 19. Asrın sonuna gelinceye dek; Muhammed Sabir Paşa, Kalender Mahmud Dede, Abdülkadir Dede, Rahmetullah Dede, Muhammed Dede, Abdülkerim Dede, Bosnevi Muhammed Dede, Mustafa Dede, Hüseyin Dede vazife yapmışlardır. 19. Asra gelindiğinde ise Ali İzzed Dede postnışın olmuştur. Sonra sırasıyla; Hüseyin Azmi Dede, Mehmed Hüsameddin Dede, Mustafa Daniş Dede postnışın olmuştur. Mevlevihanenin son şeyhi tekkeler kapatılınca kadar Burhanettin Dede'dir.

"Zamanında; bir mescit, zengin bir kütüphane, çok odalı harem dairesi, geniş bir matbah, bir han ve bir mektebe sahip olan Mevlevihane 20. Asrın başlarında 1908 yılında aldığı son haliyle "ka'bet 'l uşşak-ı s ni" (İkinci Mevlâna Derg hi) olarak anılır olmuştur" (Küçük, 2000: 195-204).

"William Knight, Eugene Jouve, J. Jeannel gibi Batılı Seyyahlarda Mevlevihane'ye ilgi göstermişlerdir" (Duru, 2015: 73).

"şehirdeki en güzel ve geniş ikametkahı olan binadır"

"Ana bina Gelibolu'daki binaların en m himidir"

" l  güzellikte iki katlı büyük, murabba bir binadır".

Kent ve Kamusal Alan

Osmanlı'nın Avrupaya açılan kapısı olan Gelibolu; jeopolitik konumu, kültürel ve sosyal yapısıyla özellikle tasavvuf kültürünün zenginliği ile yaşanılan önemli bir şehirdir. Gelibolu, Marmara Denizi ile Ege Denizi'nin birleştiği noktada bulunan stratejik bir yarımadaıdır. Tarih boyunca boğazın kontrolü, ticaret yollarını ve askeri geçişleri denetlemek açısından büyük bir önem taşımıştır.

Gelibolu, tarihi ve kültürel zenginlikleriyle de oldukça önemlidir. Özellikle de Mevlevilik kültürü açısından önemli bir yere sahiptir.

Uşşakilik, Bayramilik, Celvetilik ve Bektaşilik tarikatlarının dışında özellikle Mevlevilik tarikatı şehrin sosyo-kültürel yapısını büyük ölçüde etkilemiştir. Gelibolu'da yaşayan ve burada görev yapan Mevlevi şeyhleri, şehrin manevi atmosferini ve kültürel zenginliğini şekillendirmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyo-ekonomik ve kültürel yapısıyla Mevleviliğin gelişimini yansıtan Mevlevihane din  ve kültürel alanda yörenin ve Türkiye'nin önemli yapılarından biri olarak tarihte yer almıştır ve günümüze ulaşmıştır.

Akustik

Bu mevlevihane Yenikapı ve Bahariye mevlevihanelerinin plan düzenine benzemektedir. İ  mekân birbirlerine kemerlerle bağlanmış 15 sütunun taşıdığı sekiz bağdadi kubbeden oluşuyor.

Mevlevihaneler, ritüeller sırasında yankılanmanın dengeli ve kontrollü olmasını sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Bu, mekânın hacmi, tavan yüksekliği ve kullanılan malzemeler ile alakalıdır.

Gelibolu Mevlevihanesi'nin sema ayinlerini gerçekleştirdiği salon diğer Mevlevihanelere göre daha geniş bir yapıya sahip.

Asitane-i İsmail Rumi Vakfı

“Bilirsin ruhu ehlullahı kim sahibi tasarrufftur

Bu İsmail Rumi meşhedidir

Eyle istimdad”. (<https://www.asitane-iismailrumivakfi.com/>).

Vakfın Amacı: Tasavvuf ve İslam kültürünü yaşatmak, yaymak ve bu alanda eğitim faaliyetleri yürütmektir. Vakıf, Mevlana'nın öncülüğünde yayılan hoşgörü, aşk ve insanlık gibi evrensel değerleri benimseyen, tekke ve tasavvuf kültürünün günümüzde de yaşamasını amaç edinmiştir.

Asitane-i İsmail Rumi Vakfı ayin-i şeriflerini Kültür ve Turizm Bakanlığı çerçevesinde izinli bir şekilde gerçekleştirmektedir.

Şekil 1.

Asitane-i İsmail Rumi Vakfı'nın Kültür ve Turizm Bakanlığı Onaylı Belgesi



T.C.
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
Vakıflar Genel Müdürlüğü
Balıkesir Vakıflar Bölge Müdürlüğü

Sayı : E-64299871-110.02-356756

05.12.2022

Konu : Gelibolu Mevlevihanesi

ASİTANE-İ İSMAİL RUMİ VAKFINA

İlgi : 22.11.2022 tarihli başvurunuz.

Çanakkale ili, Gelibolu ilçesi, Yazıcızade Mahallesi, Mevlevihane Sokağında bulunan Gelibolu Mevlevihanesi'nin, 17 Aralık 2022 tarihinde Şeb-i Arus Töreni ve 25 Şubat 2023 tarihinde Miraciyye-i Şerif Mukabelesi için Vakfınız tarafından kullanılmasında İdaremizce bir sakınca bulunmamaktadır.

Bilgilerini rica ederim.

Gökhan BAHÇECİK
Bölge Müdürü

Asitane-i İsmail Rumi Vakfı belirli aralıklarla yaptıkları Mevlevi ayinlerini Gelibolu Mevlevihanesi'nde gerçekleştirmektedirler.

BULGULAR

Asitane-i İsmail Rumi Vakfı üyelerinden ve aynı zamanda topluluğun mutribbaşı ile yapılan görüşmede sorulan sorular ve elde edilen veriler şu şekildedir:

Araştırmacı: Gelibolu ve Gelibolu Mevlevihane'sinin önemi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Asitane-i İsmail Rumi Vakfı Mutribbaşı: Gelibolu ve İstanbul Osmanlı'nın, bu coğrafyaların, batıya açılan kapısı. Gelibolu hem ticaret hem de kültürel etkileşim açısından büyük bir strateik öneme sahiptir. Gelibolu Mevlevihanesi ve Yenikapı Mevlevihanesi de asitane silüetleri olması bakımından oldukça önemlidirler. Ayrıca

17.yy da inşa edildiğini bildiğimiz Gelibolu mevlevihanesi mekân alanı itibariyle de Osmanlı coğrafyasının en geniş sema merasim alanına sahip Mevlevihanesi'dir. Günümüzde de Gelibolu ve Gelibolu Mevlevihanesi hem tarih, hem de kültür turizmi açısından önemini korumaktadır.

Araştırmacı: Gelibolu Mevlevihane'si Asitane-i İsmail Rumi Vakfı için neden bu kadar önemli? Neden Ayin-i şerifleri özellikle bu mekânda yapıyorsunuz? Sizleri Gelibolu Mevlevihanesi'ne iten güç nedir?

Asitane-i İsmail Rumi Vakfı Mutribbaşı: Asitane-i İsmail Rumi Vakfı İstanbul'da 17.yy yani 400 yıla yakın Kadiriye asitanesi olarak hizmet vermektedir. Abdükadir Geylani hazretlerinden sonra pir-i sani kabul edilen Eşrefzade Abdullah Rumi bu asitaneyi kurmuştur. Daha sonra da Tosya kökenli İsmail Rumi Hazretleri dergâhın vazifesini üstlenmiştir ve 17.yy'dan bu güne kadar tekke ve zaviyeler kanununa rağmen kesintisiz olarak ibadet ve zikir konusundaki faaliyetini sürdürmüştür. Asitane-i İsmail Rumi Vakfı yani Kadiri asitanesi ve bütün tasavvuf erkânı için de bu böyledir; "Yollar, pirlar arasında bir ayrım gözetilmez." "Hepsi bir, hepsi Pir'dir." kuralı bütün dergâhlar için geçerli bir kuraldır ve bu kadar eski bir geleneğe sahip Mevlevi Asitanesi ve bunun yasal temsilcisi olan vakıflar Türk tasavvuf kültürüne bir bütün olarak araştırma, inceleme, uygulama gibi ve kamuoyuna çok ciddi faaliyetler sunmaktadır. Tamamem manevi boyutuyla, hiçbir maddi sonuç düşünmeksizin bu faaliyetler yürütülmektedir. Yaptığımız etkinlikler haşa ve kenza ne ticaretle bağlantılı, ne siyasetle bağlantılı, ne de şahsiyetle bağlantılıdır. Amacımız sadece ve sadece geleneğimizden bu güne taşıdığı, getirdiği manevi atmosferden kamuoyunun nasıpkar olmasıdır. Türk tasavvuf kültürünün temel taşlarının özelliklerinin, güzelliklerinin orijinal haliyle, edep erkânına yakışır şekilde yaşatılması gerekmektedir. Bu bakımdan Asitane-i İsmail Rumi Vakfı için sadece Gelibolu Mevlevihanesi değil Tasavvuf kültürünün temsili konusunda uygun olabilecek her bir mekân eğer kullanılmaya elverişli ise ayinlerimizi gerçekleştirebiliriz.

Araştırmacı: Mekân akustiği olarak Gelibolu Mevlevihane'sini tercih etme sebebiniz nedir? Gelibolu Mevlevihanesi'nin mekân akustiği olarak diğer Mevlevihaneler'den farkı nedir?

Asitane-i İsmail Rumi Vakfı Mutribbaşı: Müthiş bir mekân. Türkiye'nin en geniş mevlevihanesi. Gelibolu Mevlevihanesi'nde halk arasında hamam akustiği tabiriyle bildiğimiz bir durum söz konusu. Ancak Gelibolu Mevlevihanesi'nin iç donanımı yok. Pencereerde perdeler olsa, parkelerde akustiği dengeleyecek bazı şeyler olsa akustik daha elverişli olabilir. İç düzenlemeye de biraz dikkat edilmesi gerekmektedir. İçeriye giriş yaptığımızda sandalyeler bir yere yığılmış, derli toplu olmayan bir şekilde durmakta. Bu da Mevlevihane'ye gerekli özenin gösterilmediğini işaret eder. İcra ettiğimiz müzik, kubbeden yansıyor, camdan yansıyor, parkeden yansıyor, duvardan yansıyor ve böyle çeşitli yansımaların oluştuğu adeta bir çınlama odası gibi bir durum söz konusu. Fakat bu etkenler Gelibolu Mevlevihanesi'nin akustiği çok kötüdür gibi bir sonuç çıkarmasın. Akustiği daha derli toplu olabilirdi ama bizler gönül akustiği ile hareket ettiğimiz için (gülerek) yaptığımız müziği duyuyor ve duyuruyoruz emhamdullillah. Dolayısıyla mekân çok büyük olduğundan ve yansımaları dengeli olmadığından dolayı oraya mikrofon vs. sistemi kullanmak biraz zor olabiliyor. Galata ve Yenikapı Mevlevihaneleri biraz daha küçük, derli toplu sayılabilir. Bunun yanında bir de ses erişimlerini sağlayan iç donanıma da sahip olduklarından dolayı akustikleri daha dengeli bir halde.

Gelibolu Mevlevihanesi girdiği bu retorasyon sonucu camlara kadife perdeler takarak, akustik ölçümlerini yaparak ve gerekli düzenlemeleri yaparak, inşallah bu dediğim etkenlere dikkat ederler ve akustiği düzenler. Umudum bu şekilde.

Ne diyoruz "manevi yol" diyoruz. Manevi yolda ne vardır? Manevi neşe vardır, manevi haz vardır, Cenabı-ı Hakk'a yaklaşma duygusu vardır. Yaptığımız iş ibadet yoluyla Allah'a yaklaşmak, yakınlaşmaktır. Camide namazın, cem evinde semahların, mevlevihanede samanın tüm bu merasimlerin tek bir gerekçesi vardır; Yüce Allah'ın ismini zikretmek ve bu yollarla ona yakınlaşmak. Bu yaklaşmanın samimiyetini de kamuoyuna göstermek.

Kamuoyunun güzel tepkilerini alıp, bir Allah razı olsun hayır dualarını alsak bize yeter.

Araştırmacı: Ayin-i şeriflerinizde Kutb-i Nay-i Osman Dede, Zekai Dede, Hakiki Dede, Mustafa Dede, Hüseyin Fahrettin Dede gibi isimleri seçmenizdeki sebep nedir? Bu önemli isimlerin Gelibolu ile bağlantısı nedir?

Asitane-i İsmail Rumi Vakfı Mutribbaşı: Miraç Kandili'nin 10. gününden itibaren okunması ve okutulması vakfiyelere bağlanmış bir abidevi eserimiz var:"Miraciye". Miraciye Kutb-i Nay-i Osman Dede'nin şaheseri. Gelibolu Mevlevihanesi de Miraciye ile ünlenen bir Mevlevihane. Asitane-i İsmail Rumi Vakfı'nın işlevini açıklamak, ortaya koymak adına bu önemli bir meseledir ki biz Miraciye'yi tam 9 ay boyunca bir bütün olarak zahirleriyle, teşbihleriyle, salavatlariyle, taksimleriyle, tekke usulünde nasıl icra ediliyorsa, tüm orijinaliği ile bir Miraciye teşkilatı haline getirdik.

Kutb-i Nay-i Osman Dede'nin bestelemiş olduğu Miraciye'den hariç 4 tane daha Mevlevi ayini var. Miraciye'yi bir bütün olarak okuduktan sonra bir de üzerine Osman Dede'nin ayinlerini her sene 1 tanesini olmak üzere tekke usulüne uygun bir şekilde icra etmekteyiz. Bu bir konser değil gelen izleyicilerden kesinlikle maddi bir talep beklemeksizin gerçekleştiriyoruz.

Araştırmacı: Kent ve Kamusal alan ilişkisi bağlamında tasavvuf kültürünü yaşatabilmek adına Asitane-i Rumi Vakfı olarak ne gibi çalışmalar yapıyorsunuz? Gelibolu Mevlevihanesi nasıl bir role sahiptir?

Asitane-i İsmail Rumi Vakfı Mutribbaşı: Bizim yaptığımız ayin-i şeriflere dileyen arzulayan herkes gelebilir. Bizim kapımızı sonuna kadar açıktır ve hem bu işi icra eden kişiler olarak bizim, hem de izleyici olarak gelen kişilerden katıyen hiçbir maddi talebimiz yoktur ve olamaz. Kimse acaba bu işten ne kadar ücret alacağız gibi beklentilere dahi giremez. Tamamen yola hizmet amacıyla çıkmıştır. Ayın şu gününde Gelibolu'da mukabele var diye söyledimizde herkes eyvallah der ve sorgusuz sualsiz 15-20 araba yola çıkar. Muharrem ayına denk gelirse muharrem aşı da pişirilir. Muharrem ayı aşı hazır yemekler olarak dağıtılmaz. Maklzemeler, kaazanlar vs. İstanbul'dan arabalara yüklenir ve Gelibolu Mevlevihanesi'nin bahçesinde ocak uyandırılır, pişirilir ve muharrem ayı tekke usulü ile ihya edilir.

Mukabele başlamadan önce tekke pilavı, ayran ve tekke helvası hazırlanır. Edep erkân bunu gerektirir. Tekke usulü ile nasıl yapılır? İşte gelen misafirlerimizin bu usulün, edebin, erkânın nasıl olduğunu bilmelerini sağlarız. Mukabele bittikten sonra bahçeye çıkılır ve şerbetler dağıtılır. Biz vakıf olarak gelen misafirlere şunu diyoruz; Tasavvuf kültürü böyle bir şeydir. Dergâh asla aç bırakmaz. Yedirir, içirir, eğitir, süblime eder. Tabi bu kadar şeyi yaparken bu işin normal bir akışı olarak yaparız. Biz yedirdik içirdik desinler diye değil. Dernek yemek veriyor desinler diye değil. Bunun yanında, vakıf olarak televizyonlardan oradan buradan bizim kulaklanmaz çalınan bazı nahoş duyular var. Türkiye'nin birçok yerinden bu önemli işin edep erkânına uygun davranmayan ve bu işi bilmeyen kişilerin Gelibolu Mevlevihanesi'ni kendilerine mesken tutması bizi Gelibolu Mevlevihanesi'ne iten etkenlerin başında gelir. Basit ilahiler eşliğinde semazen olmayan, bu işin edep, erkânını bilmeyen birkaç kişinin dönmesi, kulağına kulaklık-mikrofon takıp sunucu gibi sözde Mevlevi ayinini sunması, bilmem ne gününde sema gösterimiz vardır gibi nahoş birçok duyumu almamız bizleri derinden üzmüştür. Tabi böyle duyular kulağıma geldikçe bu işi vakıf olarak Gelibolu'da ayda bir kez edep erkân, tekke usulüne uygun bir şekilde bizim icra etmemiz gerektiğini düşündük. Belediye, kaymakamlık, devletin tüm birimleri... Gerekli izinlerin hepsi alınır. Bu şekilde Miraciye Şerife gibi Mevlevi ayinlerini Gelibolu'da icra ederek doğru edep erkânı gösterebilmek boynumuzun borcu oldu.

Araştırmacı: Kentlerin müzik tarihi ve kültürleri söz konusu olduğunda Gelibolu Mevlevihane'sinin rolü sizce nedir?

Asitane-i İsmail Rumi Vakfı Mutribbaşı: Gelibolu Mevlevihanesi'nin, Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli bir askeri ve ticaret merkezi olan Gelibolu'da olması, böyle bir stratejik konumda olması tabiki de mevlevihaneye belli bir önem kazandırmıştır. Osmanlı İmparatorluğunun Avrupa'ya yayılma sürecinde de önemli bir rol oynamıştır. Bu durum Mevlevihaneyi diğer Mevlevihanelerden farklı kılmaktadır. Gelibolu şehri farklı kültürlerin buluştuğu bir bölgedir. Bu durum mevlevihanede icra edilen semaların, tasavvuf kültürünün yerel halk kültürüyle kaynaşmasına neden olmuştur. Gelibolu Mevlevihanesi de bu yönde önemli bir rol üstlenmiştir.

Araştırmacı: Kültürel planlamada Gelibolu Mevlevihane'si için Asitane-i İsmail Rumi Vakfı olarak devletten beklentileriniz nelerdir?

Asitane-i İsmail Rumi Vakfı Mutribbaşı: Sevgili Burak; Gelibolu Mevlevihanesi hali hazırda bizim için sırlandı. Restorasyon çalışması yapılacağına dair bize resmi bilgi verildi. Sanırım Konya Belediyesi'ne bir tahsis yapılmış. Bizim Asitane-i Rumi Vakfı olarak devletten bir beklentimiz yok. Biz bu işi gönül işi olarak icra etmekteyiz. Sadece o mübarek mekânın işi bilmeyen kişilere, bu işin şarlatanlığını yapanlara, Mevlevi ayini matinesi gibi kavramlara mücadele eden bilgisiz kişilere kalmamasını arzu ediyoruz. Umarım devletimiz bu konularda dikkatli olur. Gelibolu Mevlevihanesi bizim için emr-i Allah mekânıdır. Bizler bu mekânın kadrinin, kıymetinin bilinmesini ümit ediyoruz.

Araştırmacı: 2024 yılındaki ayin-i şerif planlarınız nelerdir?

Asitane-i İsmail Rumi Vakfı Mutribbaşı: Asitane-i İsmail Rumi Vakfı olarak;

18 Ekim 2024 Cuma günü tarihinde Buhurizade Mustafa Itri Çelebi'nin Segâh ayin-i şerif ile meydan uyandıracğız.

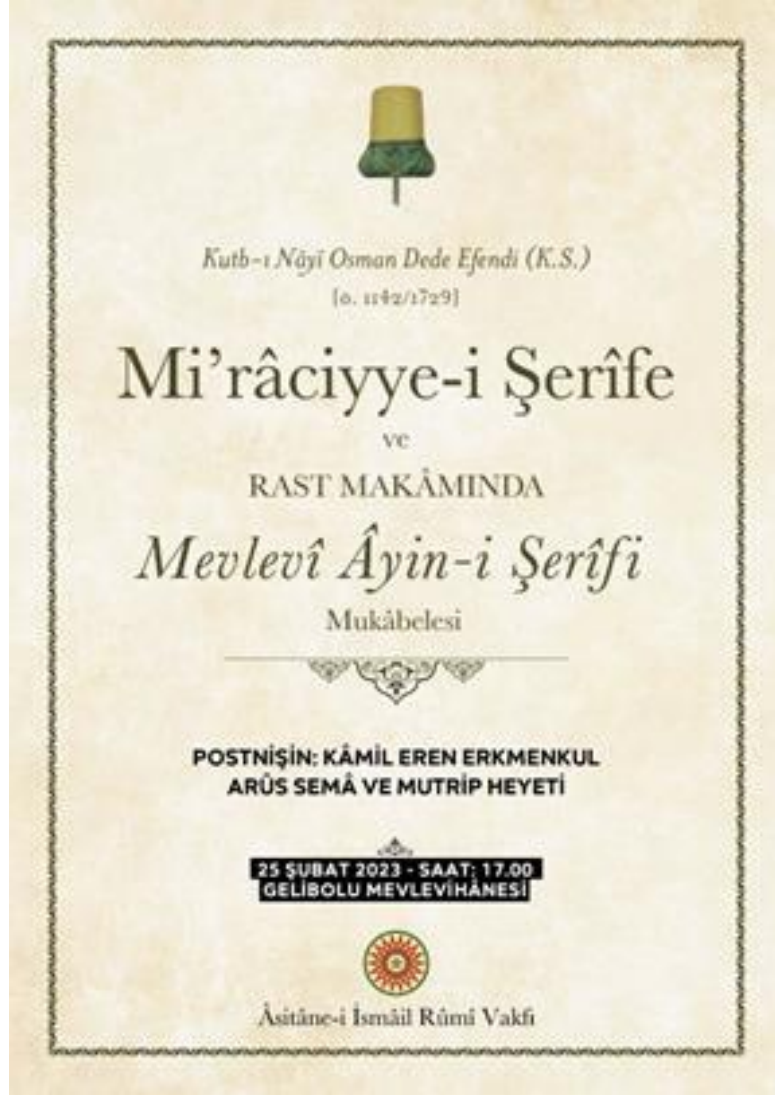
15 Aralık 2024 Pazar günü tarihinde Yenikapı Mevlevihanesi'nde Hz. Pir'i anma Mevlevi Ayini Dilkeşide makamında ifaa edilecektir. Kadiri usulü yapılacak. Usülden sonra da Kadiri hane meydanında Hz. Pir Mevlana Celalettin Rumi hazretlerinin Şeb-i Aruz merasimi gerçekleştirilecektir. (Bu etkinliğin 17 Aralık 2024 tarihinde

yapılamamasının nedeni ise bu tarih Salı gününe denk gelmektedir ve Asitane-i İsmail Rumi Vakfının usulü gecesine iştirak etmektedir.)

Araştırmacı tarafından Asitane-i İsmail Rumi Vakfı'nın Gelibolu Mevlevihanesi'nde gerçekleştirmiş olduğu Miraciye Şerife programına "katılımcı gözlemci" olarak katılım sağlanmış ve şu verileri elde etmiştir:

Şekil 2.

Asitane-i İsmail Rumi Vakfı'nın Gelibolu Mevlevihanesi'nde gerçekleşridiği Mevlevi Ayini-i Şerifi Afışı



Miraciye Şerife ayinine katılım oldukça yoğundu ve farklı yaş gruplarından birçok insan vardı. Ayin boyunca hem katılımcıların hem de ayin-i şerifeyi icra eden icracıların samimiyeti ve içtenliği oldukça dikkat çekiciydi. Katılımcılar arasında yerel halk, Mevlevi tarikatına mensup kişiler ve programın manevi önemini idrak eden ziyaretçiler bulunuyordu. Ayrıca bazı akademisyenler ve benim gibi bilimsel çalışma yapan öğrenciler de mevcuttu. Ayinden önce katılımcılar sessizce yerlerini aldılar. Asitane-i İsmail Rumi Vakfı üyesi ayin-i şerid için geleneksel Mevlevi kıyafetlerini giymişti.

Program kısa bir açılış konuşması ile başladı ve konuşmada Miraç hadisesinin önemi vurgulandı.

Programın ana kısmı, Miraciye Şerife'nin okunmasıydı. Ayin Kuran-ı Kerimden ayetler okunması ile başladı ve ardından neyzenlerin ve diğer enstrüman sanatçıların yer aldığı murtip heyeti yerini aldı ve ilahiler ve naatlar icra etti. Bu esnada, Arüs Semâ heyeti semâ gösterisi yaptı. Semazenler Mevlevi müziği eşliğinde dönerken, hareketlerin sekronizasyonu hayranlık uyandırıcıydı. Semâ heyetinin birbirleri ile bu uyumu ve ritüelin manevi derinliği oldukça dikkat çekiciydi.

Miraciye Şerife'nin okunmasının ardından, topluca dua edildi. Katılımcıların bu bölümde kendilerini manevi olarak daha yakın hissettikleri gözlemlerime yansdı.

Programın sonunda Gelibolu Mevlevihanesi'nin ileri gelenlerinden biri, Mıraç hadisesi ve Mevlevilik üzerine kısa bir sohbet gerçekleştirdi. Bu sohbet benim ve diğerkatılımcıların konuyla olan ilgilerini derinleştirdi.

Program kapanış dualarıyla sona erdi. Katılımcılara Mevlevihane'nin kapısının her zaman açık olduğu hatırlatıldı.

Gelibolu Mevlevihanesi'nin tarihi ve manevi atmosferi, ayının etkisini daha da artırdı. Bu deneyim, Mevlevi kùltürünün ve tasavvufun derinliklerini anlamak için büyük bir fırsat oldu.

Gözlemler ve Değerlendirme:

Program boyunca derin bir manevi atmosfer hissedildi. Özellikle sema gösterisi ve zikir esnasında izleyicilerin yoğun bir şekilde duygulandığı gözlemlendi.

Programın organizasyonu son derece düzenliydi. Her şey planlandığı gibi ilerledi ve izleyicilere yardımcı olan görevliler de bir o kadar yardımseverdi.

İzleyiciler de program boyunca son derece saygılı ve dikkatliydi. Özellikle dualar sırasında büyük bir duygu yoğunluğu içine girdikleri görüldü.

Program sonunda yapılan Mıraç hadisesi ve Mevlevilik hakkındaki sohbet oldukça bilgilendirici ve etkileyiciydi.

şekil 3.

Katılımcı Gözlemci Perspektifinden Gelibolu Mevlevihanesi'nin Dış Cephesi



şekil 4.

Katılımcı Gözlemci Perspektifinden Mutrip Heyeti



Şekil 5.

Katılımcı Gözlemci Perspektifinden Gelibolu Mevlevihanesi'nde Gerçekleştirilen Miraciye Ayin-i Şerif Sonrası Yemek



Şekil 6.

Katılımcı Gözlemci Perspektifinden Gelibolu Mevlevihanesi'nde Gerçekleştirilen Ayin-i Şerif Sonrası Yemek



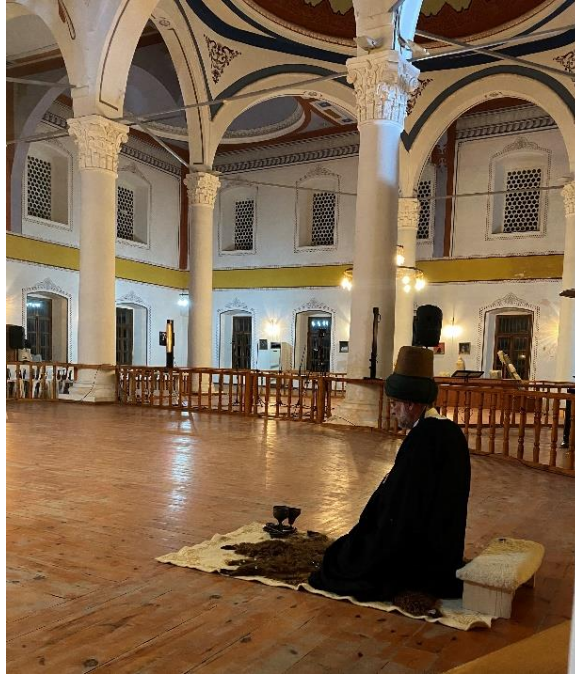
Şekil 7.

Katılımcı Gözlemci Perspektifinden Gelibolu Mevlevihanesi'nde Gerçekleştirilen Ayin-i Şerif Öncesinde Ikram Edilen Şerbetler



Şekil 8.

Katılımcı Gözlemci Perspektifinden Gelibolu Mevlevihanesi'nde Gerçekleştirilen Ayin-i Şerifte Postnişin



Şekil 9.

Katılımcı Gözlemci Perspektifinden Gelibolu Mevlevihanesi'nde Gerçekleştirilen Ayin-i Şerifte Arus Sema Heyeti.



Şekil 9'a göre; Arus Sema, Mevlevi tarikatında önemli bir ritüel olan “Şeb-i Arus” törenleriyle ilişkilidir. Mevlana Celaleddin Rumi'nin ölüm yıldönümü olan 17 Aralık'ta düzenlenen ve “Düğün Gecesi” anlamına gelen özel bir anma törenidir.

Şekil 10.

Katılımcı Gözlemci Perspektifinden Mutrip Heyeti



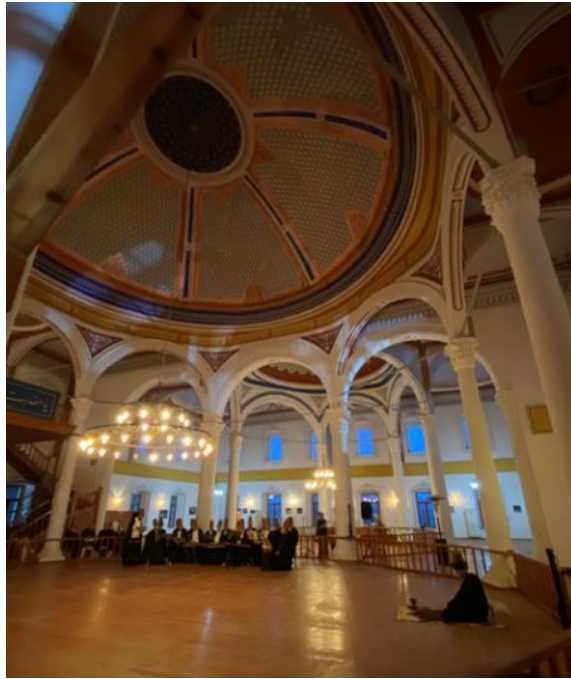
Şekil 11.

Katılımcı Gözlemci Perspektifinden Gelibolu Mevlevihanesi İç Mekân



Şekil 12.

Katılımcı Gözlemci Perspektifinden Gelibolu Mevlevihanesi İç Mekân



TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Gelibolu, tarihi ve stratejik önemi ile bilinen önemli bir şehirdir. Gelibolu'nun Mevlevihane barındırmasının stratejik ve sosyokültürel önemi, şehrin sahip olduğu konumu ve kültürel mirasıyla da ilişkilidir.

Mevlevihaneler, Mevlevi tarikatına ait dergâhlar olup, sadece dini değil, aynı zamanda kültürel ve sosyal merkezler olmuşlardır.

Gelibolu Mevlevihanesi, toplumun manevi ve sosyal hayatında önemli bir role sahiptir. Dini törenler, toplumsal etkinlikler ve sosyal yardımlaşma faaliyetleri bu mekânda gerçekleştirilmiştir.

Mevlevihaneler, müzik, edebiyat ve diğer sanat dallarının gelişimine de katkıda bulunmuş yapılardır. Gelibolu Mevlevihanesi bu geleneğin bir parçası olarak, şehrin sanat ve kültür hayatına katkılar sağlamıştır. Aynı zamanda eğitim ve öğretim merkezi olarak bilinen bu mekân, Gelibolu'da eğitimin ve manevi gelişimin önemli bir parçası olmuştur.

Gelibolu Mevlevihanesi Osmanlı toplumunun kültürel, dini ve sosyal yapısına dair önemli bir yere sahiptir. Bu Mevlevihane şehirde sosyal etkileşim ve kültürel etkileşim açısından da işlevsel bir görevde bulunmuş, bölgenin manevi atmosferine ve kültürel zenginliğine büyük ölçüde katkıda bulunmuştur. Bunun yanında, farklı kültürlerin ve dinlerin bir arada yaşadığı bu şehirde, Mevlevihane, bu kültürel çeşitliliğin bir sembolü olarak, hoşgörü ve kültürel etkileşimi teşvik etmiştir.

Aynı-i Şerif programlarının Gelibolu Mevlevihanesi'nde yapılması, hem tarihi ve kültürel mirasın yaşatılması, hem de toplumsal kaynaşmanın sağlanması açısından oldukça önemlidir. Mevlevihane'nin en önemli ritüellerinden biri olan Semâ törenleri, hem yerli hem de yabancı ziyaretçilere açıktır. Bu da toplumsal kaynaşmaya bir ortam hazırlayabilir.

Asitane-i İsmail Rumi Vakfının Gelibolu Mevlevihanesi'nde gerçekleştirmiş olduğu Mevlid-i Şerif ve Miraciye Programı, katılımcılara manevi bir deneyim sunmanın yanı sıra, Mevlevi geleneğini yaşatmak adına oldukça önemli bir etkinlik olarak öne çıkmaktadır. Programın yapısının ve akışının, katılımcılara hem manevi tatmin hem de bilgi kazandırdığı görülmüştür.

Gelibolu Mevlevihanesi, gerek jeopolitik bir nokta gerek çeşitli kültürlerin kesişim noktası olmasından dolayı melevi ve tasavvuf kültürünün dünya çapında bir merkezi olabilir ve olmalıdır.

4 yılda bir uluslararası Kutb-i nayı Osman Dede Araştırmaları Sempozyumu veya Mevlevi Araştırmaları Sempozyumu gibi Sempozyumlar düzenlenmesi gerektiği önerilmektedir.

Her yıl düzenli olarak yapılacak olan bu sempozyumların, Mevlevi kültürünü tanıtmak ve yaşatmak açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi de bu işin önemli bir paydaşı olabilir. Akademik kadrolarla, Mevlevihane merkezli, bu işin edebini bilen uzmanlarla işbirliği yapılarak, neler yapılabileceği gibi istişareler edilmelidir. Mevlevilik ve ritüeller hakkında seminerler ve konferanslar düzenlenebilir. Bu etkinlikler, konunun bilimsel açıdan da ele alınmasını sağlayabilir.

Bu tür etkinliklerin daha sık düzenlenmesi ve daha geniş kitlelere ulaşması için tanıtım faaliyetlerinin artırılması önerilmektedir. Sosyal medya, yerel basın ve topluluk etkinlikleri aracılığıyla programlarının duyuruları yapılmalıdır.

Gençlere yönelik tasavvuf ve Mevlevilik kültürü hakkında bilgilendirici programlar düzenlenebilir. Gelibolu Mevlevihanesi içerisinde özellikle çocuklar ve gençler için ebru, hat, minyatür, sema gibi sanat dallarında atölye çalışmaları düzenlenebilir.

Özellikle genç nesillerin ilgisini çekmek için, bu interaktif ve eğitici içerikler oluşturulduğu zaman, genç neslin tasavvuf ve Mevlevilik hakkında daha fazla bilgi sahibi olmaları sağlanabilir.

Miraciye Şerife ve Mevlevilik hakkında önceden hazırlanmış, tekke usulüne, edep erkânına uygun broşürler veya kitapçıklar dağıtılabilir. Bu materyaller, katılımcıların evlerine döndüklerinde de konuyu incelemelerine ve kültürlenmelerine olanak sağlayacaktır.

Bu öneriler doğrultusunda, Gelibolu Mevlevihanesi'nin hem manevi ve kültürel bir merkez olarak öneminin artacağı, hem de şehirde toplumsal bağların güçleneceği düşünülmektedir. Aynı zamanda, tarihi ve kültürel mirasın gelecek nesillere aktarılmasında da bu çalışmanın ve önerilerin önemli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Altan, M.H. (1997). *Lefkoşa Mevlevihanesi*. Ankara: KKTC Milli Eğitim, Kültür, Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları.

Dayıoğlu, S. (2003). *Galata Mevlevihanesi*, Ankara: Yeni Avrasya Yayınları.

Demirel, C. (2017). *Bir Başka Din Tasavvuf*, İstanbul: Düşün Yayıncılık.

Demirli, E. (2015). *Tasavvufun Altın Çağı Konevi ve Takipçileri*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayıncılık.

- Duru, R. (2015). *Mevlevihane*, Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Güner, A. (t.y). *Mevlana ve Mevlevilik*, İstanbul: Eser Sahibinin Kendi Yayını.
- Gürer, D. (2015). *Hız Mevlana ve Tasavvuf*, Konya: Altınkaynak Yayınları.
- <https://www.asitane-iismailrumivakfi.com/> (Erişim Tarihi: 16.07.2024).
- İz, M. (1981). *Tasavvuf*, (2. Baskı). İstanbul: Med Yayınları.
- Karaismailoğlu, A. (2001). *Mevlana ve Mesnevi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karasar, N. (2023). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Nobel Yayınları.
- Küçük, S. (2000). *XIX. Asırda Mevlevilik ve Mevleviler*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı Tasavvuf Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Menteş, M.Ü. (2011). *Sema Ayini*, İstanbul: Cinius Yayınları.
- Odyakmaz, A.N. (1999). *Bektaşilik, Mevlevilik, Masonluk*, (2. Baskı). İstanbul: Özne Yayınları.
- Sönmez, V. ve Alacapınar, F. G. (2016). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Yazıcı, G. (2009). *Gelibolu Mevlevihanesi ve Gelibolu’da Mevlevilik*, Çanakkale: Çanakkale Kitaplığı Yayınları.



Doi No:
10.70431/UHAMAD.2024.3

Araştırma Makalesi
Research Article

Atıf/Citation

Apro, F. & Bittencourt, M. A. (2024). "Spiritual" (1926) by pierre-octave ferroud: Reflections and criteria for constructing a practical edition. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 30-36.

“SPIRITUAL” (1926) BY PIERRE-OCTAVE FERROUD: REFLECTIONS AND CRITERIA FOR CONSTRUCTING A PRACTICAL EDITION

Flávio APRO¹

Marcus Alessi BITTENCOURT²

ABSTRACT: The present article explores the methodology, the resources, and the transcription procedures used in the creation of a practical revised edition of the solo classical guitar work “Spiritual” (1926) by Pierre-Octave Ferroud (1900-1936). The work, originally destined to Andrés Segovia but never revised nor played by him, was later recreated by Ferroud for other instrumentations in 1927 (piano four hands) and in 1928 (orchestra). The new solo classical guitar transcription was prepared under directives that are grounded in the concepts of thème et version by Pierre Schaeffer (1966), together with the speech acts theory by John Langshaw Austin (1962), a combination that was used by Bittencourt (2020) to determine the nature of a music score and its function inside the communicative process between composer and interpreter. Thus, the transcription process attempted to triangulate a new solo guitar version for that work from its three different instrumental versions existent in score, summarizing the composer’s line of evolution through the identification of a possible “original idea” imagined by him. Throughout the process, the memory of the composer and the sound space in music were explored, with these elements being connected by means of an interdisciplinary approach.

Keywords: Transcription Procedures, Solo Classical Guitar, Pierre-Octave Ferroud, Thème et Version, Interdisciplinary Approach.

“SPIRITUAL” (1926) PIERRE-OCTAVE FERROUD: PRATİK BİR BASKI OLUŞTURMAK İÇİN DÜŞÜNCELER VE KRİTERLER

ÖZ: Bu makale, Pierre-Octave Ferroud’nun (1900-1936) solo klasik gitar eseri “Spiritual” (1926)’un pratik bir gözden geçirilmiş baskısının yaratılmasında kullanılan metodolojiyi, kaynakları ve transkripsiyon prosedürlerini araştırmaktadır. Başlangıçta Andrés Segovia’ya adanmış ancak hiçbir zaman gözden geçirilmemiş veya kendisi tarafından çalınmamış olan eser, daha sonra Ferroud tarafından 1927’de (dört el piyano) ve 1928’de (orkestra) diğer enstrümanlar için yeniden yazılmıştır. Yeni solo klasik gitar transkripsiyonu, Pierre Schaeffer’in (1966) thème et version kavramları ile John Langshaw Austin’in (1962) konuşma eylemleri teorisi temelinde hazırlanan yönergeler ve Bittencourt’un (2020) kullandığı bir kombinasyon altında hazırlanmıştır. Besteci ile yorumcu arasındaki iletişim sürecinde bir müzik notasının doğasını ve işlevini belirlemek için kullanılmıştır. Böylece transkripsiyon süreci, notada mevcut olan üç farklı enstrümantal versiyondan o eser için yeni bir solo gitar versiyonunu üçgenlemeye çalışmış ve bestecinin evrim çizgisini, kendisi tarafından hayal edilen olası bir "orijinal fikir"i tanımlanması yoluyla özetlemiştir. Süreç boyunca bestecinin hafızası ve müzikteki ses alanı araştırılmış ve bu unsurlar disiplinler arası bir yaklaşımla birbirine bağlanmıştır.

¹ State University of Maringá, Paraná/Brezilya, fapro@uem.br ORCID ID: 0000-0002-2605-1725

² State University of Maringá, Paraná/Brezilya, mabittencourt@uem.br ORCID ID: 0000-0001-5108-1777

* Bu makale 23-26 Mayıs 2024 tarihleri arasında gerçekleştirilen “Hafıza, Mekan ve Müzik” temalı XIV. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu’nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Transkripsiyon Prosedürleri, Solo Klasik Gitar, Pierre-Octave Ferroud, Thème et Version, Disiplinlerarası Yaklaşım.

INTRODUCTION

“Spiritual” is a miniature for solo guitar written in 1926 by the prematurely deceased French composer Pierre-Octave Ferroud (1900-1936), originally intended for Andrés Segovia. This piece, an ingenious polytonal miniature featuring rapid statements and a polystylistic mix taking advantage of Beethoven’s principle of thematic variation, remains almost unknown for nearly a century. This text explores the transcription resources used to construct a new, updated practical edition of the piece, exploring the adopted criteria and the methodology employed.

Chronology of Versions

Given the number of existing versions in different instrumental formations, and aiming at a more precise identification of which version will be treated in the comparisons established throughout this article, it is necessary to establish here a chronological cataloging of the five existing versions:

- **V1:** Ferroud’s original manuscript from 1926, version intended for solo guitar (Ferroud, 1926).
- **V2:** The last movement of “Sérénade” in F Major (I. Berceuse, II. Pavane: Lento, III. Spiritual: Molto vivo), transcribed for piano four hands in 1927 (Ferroud, 1927).
- **V3:** The last movement of “Sérénade” in F Major (in three movements with the same subtitles as V2), transcribed for full orchestra in 1928 (Ferroud, 1928).
- **V4:** Practical/facsimile edition based on the 1926 manuscript, prefaced and edited with fingering by Angelo Gilardino for solo guitar (Gilardino, 2001).
- **V5:** Edition/revision (synthesis of versions V1, V2, and V3) by Flávio Apro, for solo guitar (Apro, 2024).

The work thus had several iterations produced over time from the original version for guitar. The author’s subsequent versions for other formations arose from Segovia’s refusal to edit/perform the work, leading Ferroud to explore new instrumentations. Gilardino’s version has the merit of bringing the work to light in a significant publication within the prestigious collection titled “The Andrés Segovia Archive”. However, Gilardino mistakenly assumed that Ferroud was well versed in the instrumental idiom of the guitar, and thus offered a version of the piece which, although supposedly more “faithful” in relation to the original manuscript, is nonetheless problematic in terms of playability. The version presented in this work, at the time of writing, is under discussion for edition and publication by the website, publisher, and virtual store “Acervo Digital do Violão Brasileiro”.

A Brief Description of “Spiritual” (1926)

“Spiritual” is a quite brief work of approximately 2 minutes and 30 seconds, written in a polytonal style conformative to the theoretical description of the original term as formulated by Darius Milhaud (1923). Its musical structure is very economical in the number of motives employed, and in a certain sense it follows the beethovenian principle of variation in a vertiginous and broken way, using cinematographically quick cuts. It presents musical utterances that are fast, vigorous and determined, combining in a curious way elements coming from the various styles practiced in the Paris of the interwar period, like the ones by Stravinsky and Milhaud, alongside of jazz and the circus elements so dear to the aesthetics of composers such as the Groupe des Six.

The harmonic language used by Ferroud makes ample use of the technique of simultaneous, stratified combination of different chords that characterizes the polytonality of the time (Milhaud, 1923), being this writing technique — that lends itself very easily to being applied to the various orchestral choirs — the actual reason for most of the challenges in building a version of Spiritual that is idiomatically appropriate to the solo guitar, while being able to portray in that instrument the same eloquence and brilliance present in its orchestral version.

Theoretical Discussion

The methodology of triangulation from different instrumental versions adopted in our new revised edition would not be justifiable without the use of a theoretical perspective that aimed at deconstructing two recurrent fallacies in the creation and performance of music: the idea that the musical score of a composition corresponds to its complete formalization, and the idea that what is expected from an interpreter is simply his/her maximum fidelity to that score.

As such, the theoretical point of departure adopted here is based in Pierre Schaeffer's (1966) concepts of "Thème et Version", used alongside the speech acts theory by John Langshaw Austin (1962), a combination that was used by Bittencourt (2020) to establish some theoretical grounds regarding the nature of a musical score and how it is used in a larger process in which a composer communicates a musical work to a performer.

Pierre Schaeffer (1966, p. 86-87) tries to explain the concept of the compositional imaginative act considering that the creative musical activity is like the course of a river that flows from the mind of the composer towards the real world. As such, the head of that stream, that is, the mind of the composer, is the place inhabited by what Schaeffer called the "Thème", an abstract entity, a complex mixture of implicit intentions formed and deduced from an intertextual context of practices. In the mouth of that stream there is the real world, a place mediated by the performer and inhabited by what Schaeffer called the "Version", a translation of the "Thème" in the real world of sounds, that is, only something similar to an avatar of the idea of that theme but not itself.

Investigating the process of transformation of the "Thème" into a "Version" as a communicative process involving the composer and his score and the performer and his performance, Bittencourt (2020) argues that such process includes a circuit that is analogous to the one mapped by the speech acts theory by J. L. Austin (1962), developing the idea that the pure and simple contents of a musical score consist in an act of "locutionary statement" by the composer, an act that in its turn includes a latent "illocutionary intention" which is not explicitly formalized in the score and which therefore needs to be hermeneutically inferred by an interpreter from his/her intertextual understanding of the work, what will elicit from that reader the "perlocutionary response" of a musical performance that is, preferably, correct and adequate, that is, one free from "illocutionary infelicities".

Returning to the matter in discussion of how to recreate a solo guitar version for Ferroud's *Spiritual*, since each different score version of that piece is simply a locutionary statement of its Thème, the abstract musical entity imagined by Ferroud, so the problem is not about simply adjusting the immanent dimension of the score so it becomes feasible on the solo guitar. Instead, the transcriber needs to be able to intertextually read the illocutionary intention that is latent in Ferroud's scores and thus infer the Thème proposed by the composer; after that, he/she must translate once again that Thème in the form of a score, as a new locutionary statement of the Thème, which will be with luck this time better equipped to the idiomatic instrumental idiosyncrasies of the guitar, imagining that a third "good" reader will be capable to produce from his/her reading of the new score an adequate musical performance that is a full Version free from infelicities of the Thème by Ferroud.

From these theoretical grounds, the suggested hypothesis here is that Ferroud, like a person who investigates the same object from multiple points of view, managed at each new version of *Spiritual* to distill with more precision the Thème he envisioned. Thus, the possibility of determining this Thème from a triangulation process using the three different instrumental versions of the piece (namely, the one for solo guitar, the one for piano four hands, and the one for orchestra) became an intriguing possibility.

This being so, with these theoretical considerations in mind, what would actually be the Thème by Pierre-Octave Ferroud, given the three versions he himself wrote, which are so different from each other? Certainly, we cannot affirm categorically that it is actually possible to reconstitute the exact Thème imagined by Ferroud, and we also can't assert that the last version of *Spiritual*, the orchestral one, was the "best" one. Nonetheless, the theoretical discussion we presented seems to legitimize the use of this triangulation strategy between versions ($V1 + V2 + V3 = \text{"Ferroud}^3\text{-Apro}"$) as an attempt to synthesize the maturing arch of the author in the three years between the 1926 and 1928 versions, aiming at the proposition of a fusion of them all.

METHODOLOGY

The methodological procedure adopted in the construction of this most recent version of the work started from a comparative analysis between the V1 and V4 versions, which was conducted through reading and collating those available sources for guitar. After that, the inspection of V3 allowed us to glimpse a different sound image for V5, one having the orchestra as inspiration and a reference parameter for a very specific guitar sonority. The differences between all versions were resolved using the V2 score as a mediator.

Further interpretative adjustments were also necessary for preparing V5, adopting various technical-musical interventions encompassing aspects such as tempos, textures, ergonomics, octave changes, incorporation of internal triplets, articulations, dynamics, and timbres. These and other procedures will be examined in detail next.

Construction of V5 of “Spiritual”

1. Tempos

The differences in metronomic markings between versions V1, V2, and V3 are significant. V1 presents the following speed measures: Measure 1: Vif (quarter note = 168 bpm; Measure 25: *Lègèrement plus calme*; Measure 77: Vif. Although there is an initially excessively fast metronomic reference for the classical guitar’s acoustic response, the French-adjectivized tempos allow for greater flexibility considering the subjectivity of the performer.

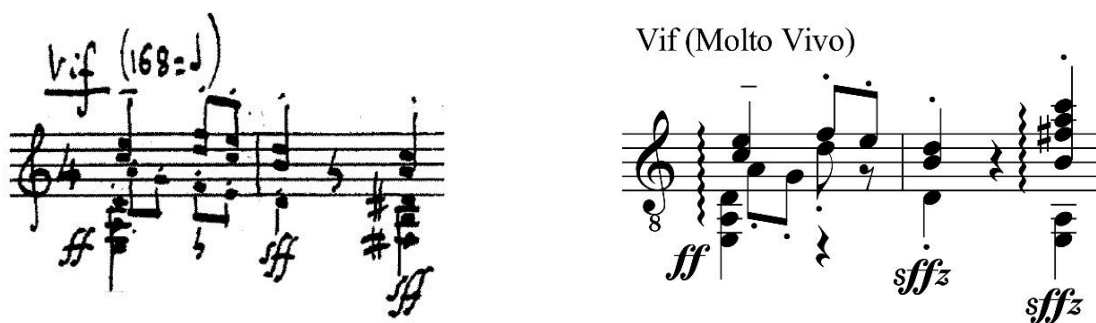
Versions V2 and V3 have the same indications at the same points but using traditional Italian nomenclature and even faster metronomic markings: Measure 1: *Molto Vivo* (half note = 120 bpm); Measure 25: *Un poco meno vivo*; Measure 77: *Molto Vivo*.

2. Textures

Some reductions and enlargements were necessary within the possible scope, allowing them to be realized on six strings. For example, we have the very initial opening, in which the simple reduction of the tenor line on the 2nd beat (notes F and E doubled in the soprano voice) allows for greater agility:

Figures 1 and 2.

Ferroud-V1 (1926), M. 1-2; Ferroud-V5 (2024), M. 1-2.



We highlight here that the omitted octaves would be almost impossible to be executed fluently according to the initial marking of 168 bpm per quarter note given in V1.

3. Ergonomics

During the construction of V5, a permanent endeavor was conducted in favor of stability in the movements of the right and left hands, in opposition to the fingerings proposed in V4, which often hinder the possibility of fluency in performance, as seen in Figures 3 and 4, in which the inversion of the harmony and the substitution of the upper notes in the soprano in line with V2 and V3 bring the two chords to the same left-hand position, aside from sounding lighter in the guitar’s result:

Figures 3 and 4.

Ferroud-V4 (2001), M. 17-18; Ferroud-V5 (2024), m. 17-18.



In Figures 5 and 6, we observe that in the original version the position changes unfortunately cut the duration of the main event, which is the octave melody in the treble:

Figures 5 and 6.

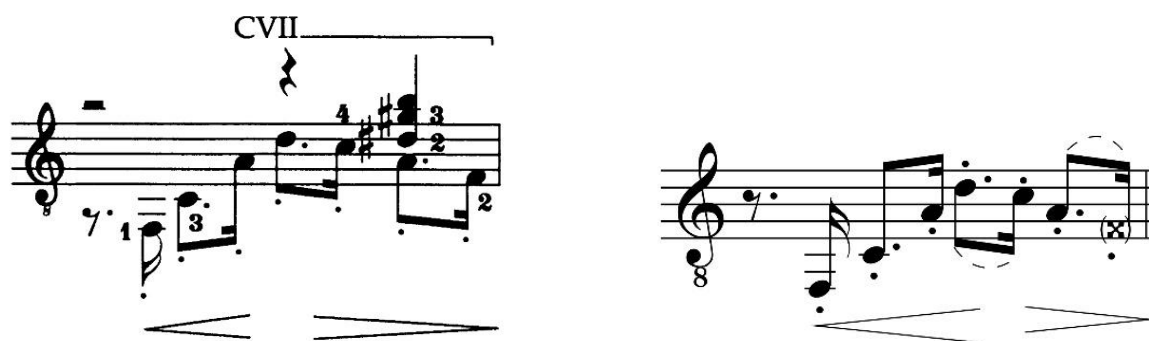
Ferroud-V4 (2001), m. 41; Ferroud-V5 (2024), m. 41.



In Figures 7 and 8, the chord on the last beat of the bar, besides from being omitted in V3 and V4, ends up hindering the fluency of the melodic line. We also opted to adopt the ghost note (appoggiatura) for the second beat in line with the theme presentation (first 4 bars), to reinforce the cyclic thematic treatment:

Figures 7 and 8.

Ferroud-V4 (2001), m. 54; Ferroud-V5 (2024), m. 54.



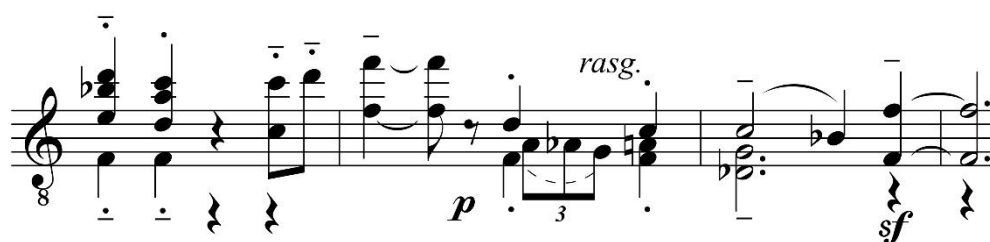
4. Octave Changes

The guitar, compared to the piano and the orchestra, has a restricted tessitura, making it impossible to perform some passages as written in the original piece. When transferring material to the guitar's lowest strings (where the instrument sounds richer), octave changes were necessary. For example:



Figures 9 and 10.

Ferroud-V4 (2001), m. 59-62; Ferroud-V5 (2024), m. 59-62.



5. Incorporation of Internal Triplets

Present in the versions for orchestra and piano four hands but not in the V1 and V4 ones, many internal triplets were also included in V5, as can be seen in one of its appearances in the previous example of figure 10.

6. Articulations, Dynamics, and Timbres

As detailed in Table 1, the editing of the articulations and dynamics observed in V5 is justified by V3. We aimed to transpose the orchestra's sonority to the guitar, with the V2 version serving as a guide:

Table 1:

Editing of Articulations and Dynamics

Measure	Passage	V1	V2	V3	V4	V5	Comments
3	Triplets	-	Tenuto in the 2nd semiquaver	Tenuto in the 2nd semiquaver	-	Tenuto in the 2nd semiquaver	Same as in V2 and V3 versions
4	Triplets	-	Staccato	Staccato	-	Staccato	Same as in V2 and V3 versions
7	Triplets	-	Articulation in the 3rd beat	Articulation in the 3rd beat	-	Articulation in the 3rd beat	Same as in V2 and V3 versions
10	p	ff	pp	pp	p	pp	Observes the V2 and V3 versions
13	pp	mf	p	p	pp	p	Observes the V2 and V3 versions
18	pp	f	p	p	pp	p	Observes the V2 and V3 versions
19	pp	f	p	p	pp	p	Observes the V2 and V3 versions
21	pp	f	p	p	pp	p	Observes the V2 and V3 versions
23	Mute	-	-	p	-	p	Observes the V2 and V3 versions
26	Crescendo	-	Crescendo in the 3rd beat	Crescendo in the 3rd beat	-	Crescendo in the 3rd beat	Observes the V2 and V3 versions
29	Triplets	-	Tenuto in the 2nd semiquaver	Tenuto in the 2nd semiquaver	-	Tenuto in the 2nd semiquaver	Same as in V2 and V3 versions
38	C	A	A	A	C	A	Observes the V2 and V3 versions
49	Triplets	-	Tenuto in the 2nd semiquaver	Tenuto in the 2nd semiquaver	-	Tenuto in the 2nd semiquaver	Same as in V2 and V3 versions

Concluding Remarks

During this transcription process of bringing “*Spiritual*” back to the sound ambience of the solo guitar, the interdisciplinary approach employed resulted not only in an updated version of the work but also in an investigative journey through two aspects that we consider to be important ones: the memory of the composer and the research of the multiple potentialities of the sound space.

In relation to the aspect of the memory of the composer, the analysis of the scores for the three different instrumental versions and the search for the “original idea” offered clues to the composer's changes of thought throughout time, revealing the changes of direction, his choices and experimentations, and helping us to elucidate his singular creative process. The application of the schaefferian concepts of “*Thème*” and “*Version*” resulted in an approach that considers not only the simple final score but also the subsequent variations and transformations of the musical material throughout time, creating therefore a connection with the memory of that work and its evolution.

In relation to the aspect of the sound space, the inspection of the different instrumental formations used suggests considerations on how the instrumentation choices actually influence each in its own way the spatial perception of the work, with the triangulated solo guitar version of the score, seen in counterpoint with the full and gregarious sonority of the orchestral version, being considered as not just a simple reduction of the orchestral mass but as a different iteration of that text, one that inhabits an alternate sound space which is in some sense enriched by its more intimist specificity. The reconstruction of the work as a solo guitar version, which crossed the gap between a first and never played nor revised solo guitar version and the other sound spaces of piano four hands and orchestra, indeed suggests a maturing arch for the work's text which transcends the mere progression of time.

Thus, our contribution extends beyond just a practical edition; it is also a contextual and theoretical exploration of a nearly forgotten work that deserves a new light in the contemporary classical guitar literature. Future projects could extend this methodology to other pieces, offering further opportunities to study the interplay of memory and space in musical composition and performance.

REFERENCES

- Apro, Flavio (transcriber) (2024). "*Spiritual*", by Pierre-Octave Ferroud, for solo classical guitar. Unpublished.
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Bittencourt, Marcus Alessi (2020). On the nature of musical scores and the rationale to prepare them: formulating directives. *Revista Vórtex Music Journal*, 8(2). <https://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.2.8>
- Ferroud, Pierre-Octave (1926). *Spiritual*, pour la guitare. Facsimile of the 1926 manuscript. In Gilardino, Angelo. *Pierre-Octave Ferroud: SPIRITUAL pour la guitare*. Ancona: Bèrben, 2001. p. 13-14.
- Ferroud, Pierre-Octave (1927). *Sérénade*, suite pour piano a quatre mains (Berceuse; Pavane; Spiritual). Paris: Durand & Cie.
- Ferroud, Pierre-Octave (1928). *Sérénade*, suite pour orchestre (Berceuse; Pavane; Spiritual). Paris: Durand & Cie.
- Gilardino, Angelo (2001). *Pierre-Octave Ferroud: SPIRITUAL pour la guitare*. Ancona: Bèrben.
- Milhaud, Darius (1923). Polytonalité et atonalité. *Revue musicale*, 4(4), 29-44.
- Schaeffer, Pierre (1966). *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil.



Doi No:
10.70431/UHAMAD.2024.4

Araştırma Makalesi
Research Article

Atıf/Citation

Yılmaz, H. (2024). Sinemada müzik kullanımı bağlamında Béla Tarr'ın "Torino Atı" filmi üzerine bir inceleme. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 37-42.

SİNEMADA MÜZİK KULLANIMI BAĞLAMINDA BÉLA TARR'IN "TORİNO ATI" FİLMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Hakan YILMAZ¹

ÖZ: Sinema diğer sanat dalları ile sürekli bir etkileşim içindedir. Bu bağlamda edebiyatın senaryoya, tiyatronun oyunculığa, resmin ve fotoğrafın filmin estetik yapısına ve sinematografisine, müziğin ise film müziklerine etkileri görülmektedir. Sinemada ses; doğal sesler, diyaloglar, üst ses, ses efektleri ve film müziği olarak karşımıza çıkmaktadır. Film müziği, filmin konusuna, türüne, duygu atmosferine bağlı olarak oluşturulmaktadır. Konu, tematik yapı, anlatılmak/yaratılmak istenen duygu, karakterlerin özellikleri, zamanın ve mekânın ruhu ile filmde kullanılan müzik arasında bir bağ kurulmaktadır. Müzik, filmin anlatı ve biçimsel yapısında bütünleyici, destekleyici bir unsurdur. Bu çalışmada Béla Tarr'ın "A Torinói Lo - Torino Atı" filminin konusu, anlatı yapısı, sinematografisi ile müziği arasındaki ilişki incelenmektedir. Filmin müzikleri Mihály Víg'e aittir. Tarama modelini esas alan betimsel çalışmada, içerik analizi tekniği kullanılmıştır. Ayrıca yapılandırılmış görüşme ile film müziği üzerine tespitler, alandaki bir uzman ile görüşülerek değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Film Müziği, Béla Tarr, Torino Atı, Mihály Víg.

BÉLA TARR'S USE OF MUSIC IN CINEMA A REVIEW ON THE MOVIE "THE TURIN HORSE"

ABSTRACT: Cinema has a constant interaction with other branches of art. In this context, literature influences the script, theater influences acting, painting and photography influence the aesthetic structure and cinematography of the film, and music influences soundtracks. Sound in cinema appears as natural sounds, dialogues, upper voice, sound effects and soundtrack. Sound is used together with image to create the atmosphere of a movie. In this context, the harmony of image and sound gains great importance. The soundtrack is created depending on the subject, genre and emotional atmosphere of the movie. A connection is established between the subject, thematic structure, the emotion to be described/created, the characteristics of the characters, the spirit of the time and place and the music used in the movie. Music is an integral and supportive element in the narrative and formal structure of the movie. This study examines the relationship between the plot, narrative structure, cinematography and music of Béla Tarr's "A Torinói Lo - The Turin Horse". The soundtrack of the movie belongs to Mihály Víg. In this descriptive study based on the survey model, content analysis technique was used. In addition, the findings on the soundtrack were evaluated through a structured interview with an expert in the field. In this context, the harmony between the narrative structure and emotional atmosphere of The Turin Horse and the soundtrack is tried to be determined.

Keywords: Cinema, Soundtrack, Béla Tarr, The Turin Horse, Mihály Víg .

¹ Araştırma Görevlisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye, hakanyilmaz@aku.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-3039-4605

* Bu makale 23-26 Mayıs 2024 tarihleri arasında gerçekleştirilen "Hafıza, Mekan ve Müzik" temalı XIV. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

GİRİŞ

Sinema görüntüler aracılığıyla öyküler anlatmaktadır. Sesin sinemaya girmesi ile sinema hem görsel hem de işitsel bir yapı kazanmıştır. Böylelikle sinema görsel ve işitsel bir sanat özelliğine sahip olmuştur (Adanır, 1994: 137). Bir filmin atmosferini oluşturmada görüntü ile birlikte ses kullanılmaktadır. Bu bağlamda görüntü ile sesin uyumu büyük bir önem kazanmaktadır. Film müziği, filmin konusuna, türüne, duygu ve düşünce atmosferine, zaman ve mekân anlatısına bağlı olarak oluşturulmaktadır.

Müzik, filmin görselliğini, anlam ve duygu dünyasını desteklemektedir. Sinema (cinema, movie, film) görüntü, ışık, ses ve müzik ile yapılan bir öyküyü anlatmaktadır (Erdoğan, Beşevli Solmaz, 2005: 33). Burada sinemanın anlatısında görüntü (imgeleme) ve sesin ön plana çıktığı görülmektedir. Sinema görme ve işitme duyularımıza hitap etmektedir.

YÖNTEM

Yapılan çalışmada, Béla Tarr'ın "A Torinói Lo - Torino Atı" filmi öncelikle konu, anlatı ve sinematografi üzerinden analiz edilmektedir. Sonrasında filmin sinematografik yapısı ile müziği arasındaki ilişki üzerinde durulmaktadır. Filmin müzikleri Mihály Víg'e aittir. Tarama modelini esas alan betimsel çalışmada, içerik analizi tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca yapılandırılmış görüşme ile film müziği üzerine tespitler, alandaki bir uzman ile görüşülerek analiz edilmektedir.

BULGULAR

Sinema-Müzik İlişkisi

Sinemada doğa, yaşam ve insan ilişkileri ile ilgili temsiller sunulmaktadır. Görüntü ile yapılan anlatım, ses ile bütünleşik bir biçime dönüştürülmektedir. Sinemada kullanılan ses, söz, doğal sesler, müzik, ses efektleri olabilmektedir.

Müzik filmin anlatımının neresinde, nasıl olacak ve hangi beklentiye karşılık geleceğine karar verilmesi gerekmektedir. Film ile müziğin bağı, hareketli görüntülerin sunumunda müziğin kullanılmasıyla başlamakta ve günümüzdeki soundtrack (film müziği) olgusuna kadar gelmektedir. Müzik, öyküde yaratılmak istenen duygunun oluşturulmasında güçlü bir araç konumundadır (Erdoğan, Beşevli Solmaz, 2005: 9-10). Thomas'a göre film müziği, filmin atmosferini yaratmaktadır. Başka bir ifadeyle, filmde yer alan mekânın ruhunu, içinde bulunan zamanın ruhunu aktarmaktadır (1997: 13). Ayrıca film müziği, hikâyede yer alan yaşayışların ve insani durumlarının atmosferini meydana getirmektedir.

Filmde başlangıç müziği, filmin başlangıcında tanıtma yazıları verilirken kullanılan müziktir. Bu müzik, filmin atmosferi hakkında bilgi ya da fikir vermektedir. Aynı müzik, filmin diğer bölümlerinde de değişik amaçlarla kullanılabilir. Dip müziği, çeşitli sahnelerin arkasında ya da geride çalınmaktadır (Öngören, 1996: 131-133). Müzik bilgi vermekte, bir sahnenin duygusal yapısını güçlendirmekte, çeşitli düşünceleri vurgulamakta, insanların kişiliklerini, yeri ve zamanı belirtmekte, kişilerin ruhsal yapısını ortaya koymaktadır.

Ses ya da müzik, filmde kullanılan güçlü bir tekniktir. Öncelikle ses ya da müzik, film içinde bir duygu durumu yaratmaktadır. İzleyicinin görüntüyü nasıl algılaması ve yorumlaması konusunda fikir vermekte ve onu yönlendirmektedir. Müzik tasarımı yapılırken, müziğin filmin ruhuna uymasına ve doğal duygular taşıyan niteliklere sahip olmasına dikkat edilmesi gerekmektedir.

Sinemada müziğin işlevleri; sahnenin ruhunu ve atmosferini inşa etme, çekim için noktalama işareti işlevi görme, iki çekim arasında bağlantı kurma, gerilimi yaratma veya düşürme, ritmin yansıtma (Sözen, 2010: 250) şeklinde ifade edilmektedir.

Müzik filmde kullanılan malzemeye, yönetmenin deneyimini yansıtan belli lirik nüanslar katabilmektedir. "Örneğin, biyografik bir film olan Ayna'da müzik, gerçek hayattan alınmadır. Yönetmenin manevi deneyiminin bir parçasıdır ve bu filmin lirik kahramanının dünyasını yaratmada önemli bir rol oynamıştır" (Tarkovski, 2008: 143). Yönetmen herhangi bir müziği kullanarak, seyircilerin duygularını kendi istediği yere yönleltmek, onların görsel olarak sergilenen nesneyle ilişkilerini genişletmek imkanına kavuşmaktadır. Nesnenin anlamı ek bir nüans kazanmaktadır. Tarkovski'ye göre film müziği, sesli dünyanın, insan hayatının doğal bir parçasıdır. Tarkovski, dilin aracılığına ihtiyacı olmayan sinemayı ve müziği, dolaysız sanatlar olarak görmektedir (2008: 159). Bu özellik, sinemayı ve müziği birbirine yaklaştırmaktadır. Sinema ve müzik, bir eserin dolaysız ve duygusal algılanmasına açıktır.

Torino Atı Filmi

Béla Tarr, Torino Atı filmini çekmeden önce, dünyanın sonu hakkında bir film daha yapmak istediğini, ondan sonra film çekmeyi bırakacağını ifade etmektedir. Yeni şeyler söyleme dürtüsü duymamaktadır. Bundan dolayı

kendini tekrarlamak istememektedir (Kovacs, 2015: 10). Torino Atı, Béla Tarr tarafından son filmi olarak ilan edilmektedir.

Filmin öyküsü, Alman filozof Fiedrich Nietzsche ile ilgili biyografik bir gerçekten yola çıkılarak oluşturulmaktadır. Nietzsche 1889'da Torino'da bir atın boynuna sarılmış ağlar halde bulunmuştur. Bu onun zihinsel çöküşüdür, bir daha iyileşemez ve ölümüne kadar akıl hastası olarak yaşamını sürdürmek zorunda kalır. Öykü atın sürücü tarafından kırbaçlandığı ve Nietzsche'nin korurcasına ata sarıldığı haliyle yeniden kurgulanmaktadır.

Film, Nietzsche ile ilgili bir anekdotla başlamaktadır:

“3 Ocak 1889, Torino... Friedrich Nietzsche, Via Carlo Alberto 6 numaralı evinden dışarıya gezinmek ya da mektuplarını almak için postaneye gitmek üzere çıkar. Ondan pek uzak olmayan bir mesafede, daha ziyade ondan uzaklaşır bir vaziyette faytoncunun biri, inatçı atıyla cebelleşmektedir. Tüm zorlamalarına rağmen at kıpırdamamakta direnmektedir. Bundan dolayı faytoncu Guiseppe ya da Carlo ya da Ettore'nin sabrı taşar ve kırbaacıyla ata vurur. Nietzsche olayın intikal ettiği yere gelir ve bu da o anda öfkeden köpürmekte olan faytoncunun sebep olduğu bu gaddarca harekete bir nokta koyar. Sağlam yapılı ve bıyıklı Nietzsche aniden faytonun üzerine atlar ve kolunu ağlar bir vaziyette atın boynuna dolar. Komşusu Nietzsche'yi evine götürür. Nietzsche iki gün boyunca divanın üzerinde son sözlerini fısıldayana kadar sessiz bir şekilde kımıldamadan yatar: ‘Anne, tam bir aptalım’ diyerek uysal ve bunamış bir vaziyette, annesinin ve kız kardeşlerinin yardımıyla on bir yıl daha yaşar. Ata gelirsek, bildiğimiz bir şey yok.”

Filmin anlatı yapısı altı parçaya bölünmekte, bunlar altı güne yayılmaktadır. Öykünün altı gün sürmesi, Tanrı'nın dünyayı altı günde yaratmasına bir gönderme niteliğindedir. Yaratılıştaki karanlık ile aydınlık ayrılmakta ve ışık yaratılmaktadır. Filmde en son ışık yok olmaktadır. Işığın kaynağı olan ateş sönmektedir. Her şey kendinden yaratılan karanlığa dönmektedir (Kovacs, 2015: 188). Bir geri dönüş söz konusudur. Başlanılan noktaya geri dönülmektedir. Bu bir anlamda yaşam ve ölümü çağrıştırmaktadır.

Filmde meydana gelen olaylar iki kişinin, arabacıyla kızının, sıradan, günlük ve basit etkinlikleridir. Film boyunca pencereden dışarı bakma, patates yeme, kızın babasının giysilerini değiştirmesi gibi yinelenen olaylar gösterilmektedir. Sürekli olarak dışarıda güçlü ve aralıksız bir rüzgar esmektedir. Filmde bunların dışında sadece farklı iki olay gerçekleşmektedir; ilki, komşunun brendi almaya gelmesi ve her şeyin yıkılışı üzerine uzun konuşmasıdır. Diğeri ise bir grup çingenenin su almaya gelmesi, babanın onları kovması, çingenelerin kıza bir din kitabı vermeleri ve gitmeleridir.

At zamanla arabayı çekemez duruma gelmekte ve yemeyi, içmeyi bırakmaktadır. Bunun yanında kuyunun suyu kurumakta, gün ortasında hava kararmakta ve ateş sönmektedir. Baba ve kızı, atın ölümü, rüzgârın gücü, suyun ve ateşin kayboluşu karşısında çaresiz kalmaktadır. Sağ kalmak için de bir planları yoktur. Denedikleri tek şey kaçmaktır fakat umutsuzluğa kapılarak eve dönmek zorunda kalırlar. Bu bağlamda filmin öyküsünün çizgisel bir gelişimi yoktur, yinelenen olaylardan oluşmaktadır. Zamanın çoğunda birbiriyle sadece nadiren konuşan baba ve kızı görülmektedir.

Film, karakterlerin neredeyse hiç terk etmediği, katı sınırları olan dar bir uzamda geçmektedir. Karakterler, evde kapana kısılmış bir halde yaşamaktadır. Hava koşulları ve atın hastalığı yüzünden de evi terk edemez durumdadırlar (Kovacs, 2015: 118). Tarr'ın filmlerinin temel teması kısılmadır. Filmlerinde dışına çıkılamayan durumlar söz konusudur (Kovacs, 2015: 129). Torino Atı'nda ise bu fiziksel çevre (hava durumu) olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde sürekli olarak esen rüzgâr, karakterleri çaresiz bırakmaktadır. Bu durumda baba ve kız her gün aynı şeyleri yinelemekte ve sonlarını beklemektedir. Bu gerçekten de kasvetli bir atmosferin ifadesidir ve uzatılmış uzun çekimler ise hiç bitmeyen mücadeleyi vurgulamaktadır (Çağlayan, 2018: 53). Karakterlerinin sefil varoluşunu vurgulamaktadır.

Filmde; bir evde kapana kısılma, dışarıya çıkamama, hava koşullarının altında ezilme, atın hastalığından dolayı hareket edememe, diyalogun giderek azalması söz konusudur. Hayatlarını at üzerinden geçindiren bu küçük aile, atın hareket etmeyi reddetmesiyle birlikte eldeki kaynaklarını tüketmeye başlamakta ve birbirini tekrar eden günler bu aileyi karanlığa ve yok oluşa sürüklemektedir. Bela Tarr, atın hareket etmeyi reddettiği andan itibaren izleyiciye altı gün üzerinden bir anti-genesis hikâyesi anlatmaktadır (Medin, Çakır, 2021: 370). Yönetmen bu durumu aktarmak için anlatıyı yavaşlatmakta ve gündelik hayatın tekrarlarını sürekli olarak göstermektedir. Gündelik eylemlerin gerçek zamanlı ve ayrıntılı betimlemesini yapmakta, tekdüze hareketleri ve ölü zamanları kullanmaktadır. Ayrıca durağan uzun çekimler, yinelenen müzikler, rüzgârın sürekli esmesi ile tekrarları, kapana kısılmışlığı ve çaresizliği aktarmaktadır. Filmde aynı durumların sonsuz tekrarı verilmektedir. Öyküler hep son umudun kaybolması üzerinedir. Her durumda düzen daha güçlü olduğunu kanıtlamaktadır. Bu filmin çekiminde

Tarr, durağan kamerayı kullanmaktadır. Film yönetmenin kariyerinin en uzun ortalama çekim süresine ulaşmaktadır.

Baba, kız ve at üçlüsünün birbirlerine bağlı olan yaşamları, müzik ve rüzgâr sesleri ile kurulan atmosferle birlikte rutinlerini kesmeden yani zamanı ve mekânı parçalamadan yansıtan plan sekanslar (sekans birbiriyle ilişkili sahnelerden oluşan bölüm; plan sekans ise bir sahnenin tek plandan oluşmasıdır) ile seyirciye iletilmektedir. Torino Atı filmi toplamda otuz plan sekans oluşmaktadır. Yok oluşun altı gününü anlatan filmde ortalama her gün tekrar eden patates yeme sahnesi farklı açılardan ve planlardan ele alınarak yansıtılmaktadır. İlk gün sadece Ohlsdorfer gösterilirken ikinci gün yalnızca kızı gösterilmektedir. Diğer günlerde ise kamera geniş açıda kalmaktadır. Böylelikle seyirciye görülmeyen açılardaki tekrarlanan işleyişler de iletilmektedir. Her gün bir öncekinin tekrarı olarak görüldüğü için seyircinin karakterlerin ne yaptığı hakkında fikir sahibi olması arzu edilmektedir (Medin, Çakır, 2021: 378-379).

Bela Tarr, diyaloglar yerine sinemanın görsel gücünü devreye sokmaktadır. Diyalogların az, görselliğin hâkim olduğu bir sinema dili vardır. Bela Tarr felsefesini diyalog temelli değil, genel itibarıyla sinematik görüntüler ile aktarma yolunu tercih etmektedir. Tarr, anlatmak istediği duyguları diyaloglar ile değil sinemasal imajlar ile iletmektedir. Az diyalog, uzun plan-sekanslar ve az kesme Bela Tarr'ın sinematografik dilinin öne çıkan özellikleridir.

Torino Atı Film Müziği

Filmin müzikleri Mihaly Vig'e aittir. Vig'in müziği, Tarr filmlerinin bir parçası haline gelmiştir. Tarr, Vig ile ilgili olarak şunları söylemektedir: "Besteci olmasaydı filmler, şu anda oldukları filmler olmazdı. Stüdyoya asıl çekimden bir ay önce girer, müziği besteler, bize verir ve biz de çekimde onun müziğini kullanırız. Dolayısıyla müzik, oyuncularla veya öyküdeki sahnelerle eşit önemde bir role sahiptir" (Kovacs, 2015: 31). Tarr, filmi çekerken bestelenmiş müziği tercih etmektedir. Hangi sahnelerin müzik eşliğinde olacağını bilmekte ve bu sahneleri çekerken müziği kullanmaktadır. Çekim sırasında müziğin çalması, uzun ve karmaşık kamera hareketlerinin gerçek ritmini bulması için ona yardımcı olmaktadır.

Torino Atı'nda diyalogun azalmasıyla birlikte müziğin ve görüntülerin rolü artmaktadır. Karakterler sadece çok kısa ve öz cümlelerle konuşmaktadır. Diyalogların azaltılması, imgelerin artırılmış dışa vurumculuğuyla dramatik gerilimi sağlamaktadır.

Minimalizm ve Müzik

Minimal müzik; 1960'lı yıllarda ABD'de ortaya çıkan avant-garde (sanat veya düşünce akımına öncülük eden) bir müzik akımıdır. Kavramı ilk kez 1968 yılında Michael Nyman kullanmıştır. Geleneksel Hint müziğinden, free jazz ve rock müziğin meditativ eğilimlerinden etkilenmiştir. Modernin karmaşıklığına karşı çıkarak, basit melodilerle tekrarı kullanarak yalınlığı vurgulamak amacını taşımaktadır (Say, 2005: 484). Minimalistler yalın, abartısız kompozisyonlar yaratarak, kolay anlaşılır bir müzik yapısı oluşturmuşlardır (Islakoğlu, 2006: 24-25). Melodi ve harmonide basitlik ön plana çıkarılmakta, tekrarlara önem verilmektedir.

Minimal müziğin temel ilkesi, sürekli yinelenen müzik tümcesinin ya da kısa motifler içinde tonalite ve ritmin belli belirsiz, ağır ağır değişime girmesidir. Minimal müzik, tekrarlanan müzik olarak da tanımlanabilir. Müzikal dokuda, kısa ve basit yapılar uzun süre tekrarlanmaktadır. Melodi ve ritim yavaş bir biçimde değişime uğramaktadır (Kingman, 1990: 577). Bu müzik, Asya müziğindeki tekdüze yineleme örnekleri, Uzakdoğu'nun gizemli ezgileri ve Afrika'nın ritimsel çeşitliliğinden beslenmektedir. Minimalist besteci, melodi, armoni, ritim ve biçim kaygısını bir kenara bırakmaktadır (İlyasoğlu, 1999: 273). Minimalistler, ritmik ve melodik tekrarlar, ara notalardan artırılmış cümleler üzerine kurulu, süssüz, anti-romantik, yüce duygularla örülü bir müziği savunmaktadırlar (Knizak, 1999: 116).

Torino Atı filminde görüntülere sürekli bir müzik eşliği vardır. Müziğin karakteri filmin yapısını, anlatısını ve atmosferini yansıtmaktadır. Müzikte tekil parçalar yoktur. Farklı enstrümanlar, orkestrasyon ve armoniler kullanılarak sabit üç notadan ibaret müzikal motifin çeşitlemeleriyle oluşturulmuş minimalist bir müzik duyulmaktadır (Kovacs, 2015: 189). Müzik sürekli olarak yinelenmektedir. Yinelenen müzik ile rüzgârın sürekli uğultusu, her gün yapılan aynı şeyler filmin atmosferini oluşturmaktadır. Bu duruma uygun renkler, imgeler, hareketler, bakışlar kullanılmaktadır. Müzik, sıkıntılı, kapalı bir atmosferi yaratacak şekilde imgelerle işbirliği yapmaktadır.

Torino Atı Filminin Müzik Yorumu

Soru 1. Filmde kullanılan müziklerin yapısı ve kullanımı nasıldır?

Cevap: Kadans yürüyüşüne arpejer armonik eşlik üzerine armonik sesler kullanılarak kurulmuştur. Ezgi tek fikri oluşturan bir formda görüntünün ön planda kalmasını sağlayıp, gizemli bir duygu yaratmıştır.

Soru 2. Filmde müzik ritminin kullanımı nasıldır?

Cevap: Bilhassa jenerikte görüntünün ritmiyle son derece uyumlu kullanılmıştır.

Soru 3. Filmde kullanılan müziğin zaman ve mekân ile olan ilişkisi nasıldır?

Cevap: Filmin jeneriğinde müzik, son derece doğru kompozisyon edilmiş, hikayenin ana tema olarak sunulması ustaca kurgulanarak bir bütün oluşturmuştur. Müzik senaryodaki gibi tek bir fikri oluşturan leitmotif'tir (bir müzik parçasının tekrarlanan nakaratıdır). Filmin birinci bölümünde birkaç farklı yerde kullanımı farklı bir duygu ve bütünlük yaratmamıştır. Sadece günün batımı ve doğumunda kullanılan müzik filmin durağanlığından kopartıp yeni bir hikâye fikrini oluşturmaktadır. İkinci bölümde iki kişinin diyalogunda aynı leitmotif kullanılmış, zamana ve hikâyeye eşlik etmiştir. Üçüncü bölümün başında başlayan aynı leitmotif hikayedeki gelişimi jenerikte olduğu kadar etkili ve gizemli duruma sokmuştur. Dördüncü ve beşinci bölümde film subliminal (bilinçaltı, bilinçdışı, bilinçaltı ile algılanan) mesajın (Hristiyanlık) üzerinde kurguda gitmesi, müzikten çok hikâye (oyun) etkili olmuştur. Besteci ya da yönetmen bu bölümlerde müzikten faydalanmamakla ustaca bir iş yapmıştır. Hikâyenin teması İncil'den okunan pasajda oluşmakta, oyunun yükselişi başka bir yardımcı öğeye ihtiyaç duymamaktadır.

Soru 4. Hangi enstrümanlar kullanılmıştır. Bu enstrümanların kullanılmasında, seçilmesinde neler etkili olmuştur. İzleyicideki etkisi neler olmuştur?

Cevap: Müzikte yaylı sazlar (keman, viyola, viyolonsel, kontrabas) ve org kullanılmıştır. Yaylılar ve orgun arpejleri üzerine yine yaylıların armonik eşlik ve ezgisi vardır.

Soru 5. Müzikte tekrarlar var mıdır, nasıldır ve etkileri nelerdir?

Cevap: Müzik tek bir fikirde olduğu için, tekrarlar vardır. Etkisi müzikteki hikâye ile örtüşmektedir. Çünkü hikâye de tek bir fikri oluşturmaktadır.

Soru 6. Müzikte yerellik, gelenek unsurları var mıdır, var ise bunlar nelerdir?

Cevap: Müzik, klasik dönem öğeleri dışında yerel ve geleneksel unsurları kullanmamıştır.

Soru 7. Müzikte yenilik ya da yeni bir bakış açısı var mıdır?

Cevap: Yenilik ya da yeni bir bakış açısı yoktur. Fakat klasik ve olması gerektiğini düşündüğüm film müziğine iyi bir örnektir.

Soru 8. Filmin duygu, tematik yapısı, psikolojik yapısı, dönemin sosyolojik yapısı ile nasıl bir ilişki söz konusudur. Müzik karakterlerin psikolojilerini yansıtabilmekte midir? Dönemin içinde bulunduğu durumu sosyolojik açıdan yansıtabilmekte midir?

Cevap: Müzik hikayenin geneline yazıldığı için karakterlere yönelik özel temalar bulunmamaktadır. Fakat karakterlerin hikayedeki psikolojilerini de anlatmaktadır.

Soru 9. Filmin sinematografik yapısı yani filmin dili ile müzik arasındaki ilişki nasıldır.

Cevap: Son derece uyumludur.

Soru 10. Tüm bunları değerlendirdiğimizde filmin müziklerini nasıl buluyorsunuz?

Cevap: Müzik hikayenin üzerine çıkmayıp hikâyeye çok başarılı bir şekilde eşlik etmiştir. Bu yüzden iyidir.

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Sinemada müzik kullanımı, filmin dramatik yapısı, zaman, mekan ilişkisi, duygu atmosferi gibi konularda önem kazanmaktadır. Filmin dramatik yapısına, karakterlerin duygu durumlarına, filmin anlatı yapısına bağlı olarak film müzikleri kullanılmaktadır. Sinemada müziğin kullanımı, filmin görsel dünyasını bütünlemede, onu desteklemektedir.

Torino Atı film müziği, filmin konusunu, anlatısını, atmosferini, karakterlerin özelliklerini yansıtmaktadır. Yinelenen rüzgar sesi ile birlikte müzik, baba ve kızın sıkışmışlığını, çaresizliğini ve umutsuzluğunu yansıtmaktadır. Müzik de karakterlerin her gün aynı şeyi yapmaları ve sürekli esen rüzgar gibi yinelenmektedir. Müzik görüntünün ritmiyle uyumludur. Yavaş bir akış söz konusudur. Filmde zaman ve hareketler yavaştır. Kamera da buna uyumlu olarak yavaş hareket etmektedir. Müzik ile birlikte bu yavaşlık, yinelenme durumu, karakterlerin içinde bulundukları ortamı ve psikolojik durumlarını bize aktarmaktadır. Müzik, filmin ve anlatısının önüne geçmemekte, anlatıya destek olmakta ve uyum göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Ankara: Kitle Yayınları.
- Çağlayan, E. (2018). *Poetics of Slow Cinema*, London: Palgrave Macmillan.
- Erdoğan, İ., Beşevli Solmaz, P. (2005). *Sinema ve Müzik*, Ankara: Erk Yayınları.
- Islakoğlu, P.M. (2006). “Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar”, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- İlyasoğlu, E. (1999). *Zaman İçinde Müzik*, (5. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kingman, D. (1990). *American Music A Panorama*, (Second Edition), New York: Schirmer Books.
- Knizak, M. (1999). *Destroyed Music, Alışılmadık Sesler*, (Ed.) Hira Doğrul, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kovacs, A. B. (2015). *Bela Tarr Sineması Çember Kapanır*, Çev. Mehmet İbiş, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Medin, B. Çakır, O. (2021). Bela Tarr Sinemasında Plan Sekans Kullanımı: Torino Atı Filmi Örneği, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 31, Sayı: 1, ss. 365-380
- Öngören, M. T. (1996). *Senaryo ve Yapım*, I. Kitap, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*, (Cilt 2), Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sözen, M, (2010). “Belgesel Filmin Tasarımı Boyutu ve Türk Belgesel Sinemasında Örnek Uygulamalar” ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 6, Sayı 11, ss.241-266
- Tarkovski, A. (2008). *Mübürleşmiş Zaman*, Çev. Füsun Ant, (3. Basım), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Thomas, T. (1997). *Music For The Movies*, Losangeles: Silman-James Press.



Doi No:
10.70431/UHAMAD.2024.5

Araştırma Makalesi
Research Article

Atıf/Citation

Onur, E. B. (2024). Müzik ve çalgı eğitiminde flipped classroom (ters yüz edilmiş sınıf) modelinin kullanımına yönelik alanyazın taraması. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 43-53.

MÜZİK VE ÇALGI EĞİTİMİNDE FLIPPED CLASSROOM (TERS YÜZ EDİLMİŞ SINIF) MODELİNİN KULLANIMINA YÖNELİK ALANYAZIN TARAMASI

Emine Betül ONUR¹

ÖZ: Bilim ve teknolojiadaki ilerleme, bilgiye ulaşma paradigmalarını farklılaştırarak ortaya yeni öğretim modellerinin çıkması sağlamıştır. Bu modellerden bir tanesi de Flipped Classroom Modeli'dir. Geleneksel eğitim modelinin aksine Flipped Classroom modelinde öğretmen sınıfta anlatıcı rolünde değil, aktif olarak kendi hızında öğrenen öğrenciye yol gösteren ve sınıfta farklı öğrenme ortamlarını öğrenciye sunan koordinatör rolündedir. Okul sınırları dışında öğrenilen bilgiler; okul sınırları içerisinde pratik ve uygulama ile desteklenmektedir. Eğitimde mekân sınırlarını ortadan kaldırarak öğrencinin kendi hızında üst düzey düşünme becerilerinin harmanlanmasına olanak sağlayan yeni bir eğitim modelidir. Dijital yeterlilik ve becerilerin geliştirilmesine, teknoloji entegrasyonunun kapsayıcı ve sürdürülebilir bir ağ çerçevesi içerisinde öğrenme ve öğretme sürecine olanak sağlamaktadır. Disiplinler arası bir temele dayanan müzik ve çalgı eğitimi, tüm bu teknolojik gelişmelerden çok yönlü ve çok boyutlu olarak etkilenmektedir. Alanyazın tarama yöntemi kullanılarak yapılan bu araştırmanın amacı; müzik ve çalgı eğitiminde ters yüz edilmiş sınıf modelinin kullanımına ilişkin çalışmalarını inceleyerek, teknik ve uygulamadaki gerekli ön bilgilerin kazandırılmasını sağlamaktır. Ayrıca dijital teknopedagojik müzik eğitimi alanını nitelik ve nicelik yönünden beslemesi, müzik ve çalgı eğitiminde uygulamaya yönelik çalışmaların yeniden yapılması adına önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Flipped Classroom, Müzik Eğitimi, Çalgı Eğitimi, Ters Yüz Edilmiş Sınıf Modeli.

LITERATURE REVIEW ON THE USE OF THE FLIPPED CLASSROOM MODEL IN MUSIC AND INSTRUMENT EDUCATION

ABSTRACT: Progress in science and technology has led to the emergence of new teaching models by differentiating the paradigms of accessing information. One of these models is the Flipped Classroom Model. Unlike the traditional education model, in the Flipped Classroom model, the teacher is not in the role of a narrator in the classroom, but in the role of a coordinator who actively guides the student who learns at his/her own pace and offers different learning environments to the student in the classroom. Information learned outside the school boundaries is supported by practice and application within the school boundaries. It is a new education model that allows students to blend high-level thinking skills at their own pace by eliminating spatial boundaries in education. It enables the development of digital competencies and skills and the learning and teaching process within an inclusive and sustainable network framework of technology integration. Music and instrument education, which is based on an interdisciplinary basis, is affected by all these technological developments in a multifaceted and multidimensional way. The aim of this research, which was conducted using the literature review method, is to examine the studies on the use of the flipped classroom model in music and instrument education and to provide the necessary preliminary knowledge in technique and practice. In addition, it is important to feed the field of

¹ Uzman Müzik Öğretmeni, Ahmet Yapukoğlu Güzel Sanatlar Lisesi, Kütahya/Türkiye, evlice_betul@hotmail.com ORCID ID: 0009-0007-1053-7118

* Bu makale 23-26 Mayıs 2024 tarihleri arasında gerçekleştirilen "Hafıza, Mekan ve Müzik" temalı XIV. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

digital technopedagogical music education in terms of quality and quantity and to restructure the studies on practice in music and instrument education.

Keywords: Flipped Classroom, Music Education, Instrument Education, Flipped Classroom Model.

GİRİŞ

Dijital dönüşümün tüm alanlardaki sistemli ve kaliteli entegrasyonu için öncelikle eğitimde dijital dönüşüm uygulamalarının organize ve koordine edilmesi gerekir. 21.yüzyıl yetkinlikleri içerisinde doğan ve büyüyen kuşağın formal ve informal alanlarda ihtiyaçlarına cevap veren teknoloji destekli eğitim yeni öğrenme modellerini ve farklı öğretme ortamlarını ortaya çıkartmıştır. Bu modellerden bir tanesi de Flipped Classroom Modeli'dir. Yüz yüze ve onlien eğitimin avantajlı yönlerinin harmanladığı (Garrison ve Vaughan, 2013; Wilson ve Smilanich, 2005) bu modelin alanyazın incelemesi yapıldığında 'ters yüz edilmiş sınıflar', 'dönüştürülmüş öğrenme', 'evde ders okulda ödev', 'dönüştürülmüş sınıflar', 'inverted classroom', 'flipped classroom' gibi kavramlar karşımıza çıkmaktadır. (Hayırsever ve Orhan, 2018; Ünsal, 2018).

Flipped Classroom Modeli ve Temel Özellikleri

Flipped Classroom Modeli, geleneksel eğitim sistemi süreci olan okulda ders, evde ödev yapılmasını ters yüz ederek öğrencinin konuları evde öğrendiği; okulda ise öğrenilen bilgileri uyguladığı bir modeldir. İlk kez 2000 yılında Florida şehrinde J. Baker'in "The classroom flip, using web course management tools to become the guide by the side" çalışması ile gündeme gelmiştir. Miami Üniversitesi profesörleri tarafından özellikle hukuk, sosyoloji, iş, felsefe ve psikoloji alanlarında kullanılmıştır (Lage, Platt, & Treglia, 2000). 2007 yılında ise Woodland Park Lisesi'nde kimya öğretmeni olan Jonathan Bergmann ve Aaron Sams tarafından derse katılamayan öğrenciler için; ders videoları kayıt altına alınmıştır (Findlay-Thompson ve Mombourquette, 2014). Derse katılım sağlayamayan öğrencilerin, hazırlanan videolar sayesinde başarılı bir şekilde ders takiplerini yaptıklarını; derse katılım sağlayan öğrencilerin ise videoları ders tekrarları için kullandıklarını fark eden Bergmann ve Sams öğretmenler; ders konularını çevrimiçi ortamda sunmaya başlamışlardır (Bergman ve Sams, 2014). Bu durum Flipped Classroom Modeli'nin çıkış noktası olarak kabul edilmektedir (Frydenberg, 2012). Zaman ve mekândan bağımsız konuların öğrenimi, öğrencinin kendi hızında anlama avantajı, tekrar sayısının bireysel ihtiyaç kadar yapılması modele kısa süre içerisinde popülerlik kazandırmıştır.

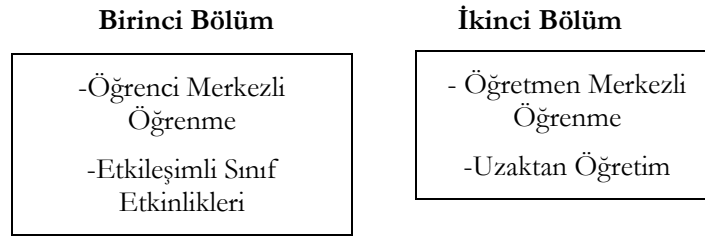
Flipped Classroom Modeli dört temel bileşenden oluşmaktadır (Flipped Learning Network [FLN], 2014):

- 1.Flexible Environment (Esnek Ortam): Yapılacak olan etkinliklerin; öğrencilerin bireysel farklılıkları dikkate alınarak mekân ve zamanda öğrenciye esneklik sağlamasıdır.
- 2.Learning Culture (Öğrenme Kültürü): Geleneksel öğrenme ortamlarının yerine; öğrencinin tüm öğrenme süreçlerinin sorumluluklarını alarak aktif katılım sağlamasıdır.
- 3.Intentional Content (Kasıtlı İçerik): Öğretmenin; öğrenme ve öğretme süreçlerini organize ederek öğrencilerin üst düzey düşünme becerilerine ve kalıcı öğrenmelerine uygun içeriği kullanmasıdır.
- 4.Professional Educator (Profesyonel Eğitimci): Öğretmenlerin, öğrenme süreçlerini ve öğrencileri gözlemleyerek; süreci doğru ve kontrollü bir şekilde yönetmesidir. Öğretmenler sadece öğrenci gelişimini değil, eğitim sürecinin daha nitelikli olması için kendilerini de takip ederek not alması gerekir.

Eğitim ortamlarında yaygınlaşan dijital kültürün eğitim girdi ve çıktıları ile bütünleşik çalışması sayesinde bilimsel ve analitik düşünme, yaratıcı düşünme, eleştirel düşünme gibi üst düzey düşünme becerilerine sahip bireyler yetiştirmek mümkündür. Öğretmenlerin, öğretim amacına uygun dijital araçları yetkin bir şekilde kullanması, teknoloji okuryazarlığının bilimsel temeller ve uygulamalara dayanması; ağ toplumunun temelini oluşturur. Bu bağlamda dijital öğretmenlerin kullandıkları eğitim modelleri bireyin ve toplumun ihtiyaçlarına cevap vermelidir. Fiziksel ve organizasyonel sınırları ortadan kaldıran Flipped Classroom Modeli eğitimde zaman ve mekân ilişkisini esneterek her zaman her yerde bilgiye ulaşma imkânı sunmaktadır. Öğrencinin öğrenme sorumluluğunu alması (Hertz, 2012; Stone, 2012); uygulama, değerlendirme, yaratma, analiz gibi üst düzey öğrenmelerin sınıfta yapılması (Mok, 2014; Ojukwu ve Onyike, 2020) derslere hazırlıklı gelmeyi zorunlu kılmıştır. Flipped Classroom Modeli'nin öğretim süreci iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde okul sınırları içerisinde etkileşimli grup öğrenme; ikinci bölümde ise okul sınırları dışında teknoloji destekli bireysel öğrenme vardır (Bishop ve Verleger, 2013).

Şekil 1.

Ters Yüz Edilmiş Sınıf Modeli (Bishop ve Verleger, 2013)



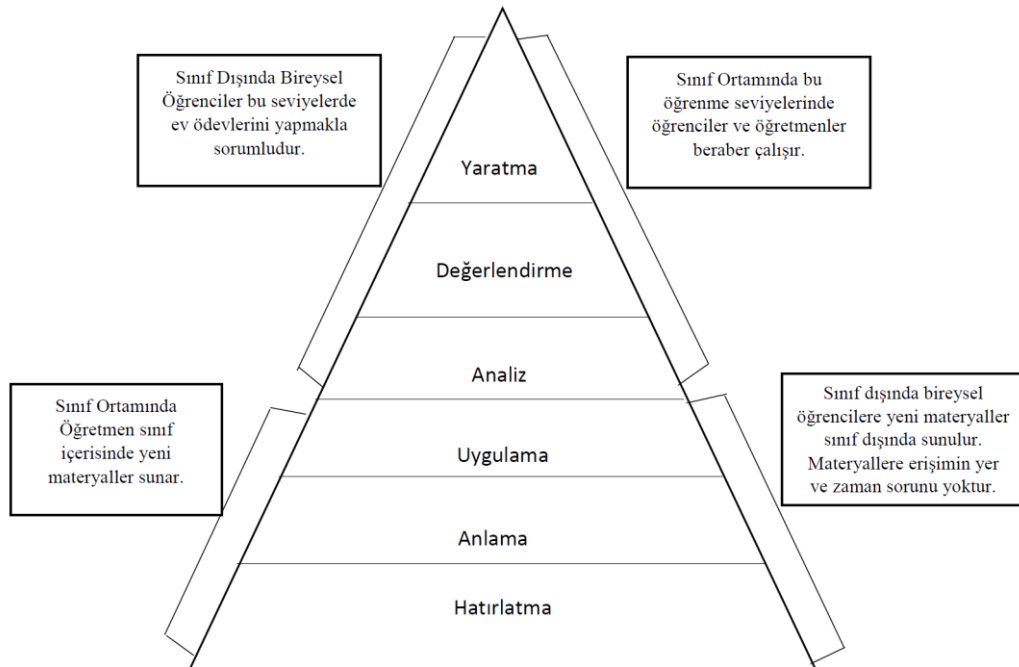
Tabloda görüldüğü üzere Flipped Classroom Modeli'nde öğrenme ilk olarak sınıf dışında bireysel süreçle başlar. Bilgi ve becerilerin uygulama ve aktif öğrenme etkinlikleri ile pekiştirildiği ikinci bölüm ile devam eder. Bu süreçte öğretmen öğrenme sürecinin kalıcılığını ve sürekliliğini sağlamak için modelin eylem planına uygun hareket etmesi gerekir. Bu eylem planı dört aşamadan oluşmaktadır. 'Tespit Et-Genişlet-Uygula-Dene' bölümlerinden oluşan plan; ilk olarak öğrencinin hazırbulunuşluk seviyesinin belirlenmesi ile başlar. İkinci aşamada ise öğrencilerin işlenecek olan konu ile ilgili deneyimlerinin paylaşılması sağlanır. Konu ile ilgili etkinliklerin yapıldığı uygulama aşamasından sonra planın son basamağı olan 'Dene' bölümünde ise grup çalışmaları yapılarak tam ve kalıcı öğrenmenin gerçekleşmesi sağlanır (Brown, 2012).

Flipped Classroom Modeli ve Geleneksel Öğretim Modelinin Karşılaştırılması

Geleneksel Öğretim Modelinde öğrenilen konunun pekiştirilmesi için ödevler evde verilirken, Flipped Classroom Modeli'nde konunun pekiştirilmesi sınıf içerisinde öğretmen rehberliğinde gerçekleşmektedir. Geleneksel modelde öğretmen sınıf içerisinde öğrenilecek olan konuyu aktarırken, Flipped Classroom Modeli'nde konuya hazırbulunuşluğu olan öğrenciye sınıf içerisinde uygulama ve pratik yapmaya fırsat vererek; sınıf sürecini etkin bir şekilde kullanır. Her iki modelin Bloom Taksonomisine göre karşılaştırılması Şekil 2 de sunulmuştur.

Şekil 2.

Bloom Taksonomisine Göre Geleneksel Öğrenme Modeli ile Ters Yüz Öğrenme Modeli (Ahmed, 2016: 430)



Hazırlanan tabloda görüldüğü gibi öğretmen geleneksel modelde öğrenilecek olan konuyu temel kavramları ile anlatarak ders sonunda konunun pekiştirilmesi için çalışmalar yapar. Bu yüzden üst düzey öğrenmeler sınıf dışında verilen ev ödevleri ile gerçekleşir. Fakat Flipped Classroom Modeli'nde ise Bloom Taksonomisinin ilk iki basamağı olan hatırla ve anla basamakları konu öğrenimi için hazırlanan ders vidoları sayesinde evde; uygulama-analiz-değerlendirme ve yaratma basamakları ise sınıf içerisinde gerçekleşir. Her iki modelin süre ve içerik karşılaştırması Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1.

Ters Yüz Öğrenme ile Geleneksel Öğrenmenin Bir Derslik Zaman Planlanması (Bolatlı, 2018: 20)

Geleneksel Sınıflar	Flipped Classroom
5 Dakika-Konu ve kazanımdan haberdar etme	5 Dakika- Konu ve kazanımdan haberdar etme
10 Dakika-Ödev kontrolü	10 Dakika-İzlenilen videolarla ilgili soru/cevap
20 Dakika-Yeni konunun Öğretimi	20 Dakika-Konu ile ilgili sınıf içi etkinlikler
5 Dakika Ödevlendirme	

Flipped Classroom Modelinin Avantajlarının ve Dezavantajlarının Karşılaştırılması

Flipped Classroom Modeli üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, modelin avantajlarının ve dezavantajlarının olduğu görülmüştür. Bu karşılaştırma Tablo 2’de sunulmuştur. (Fulton, 2012, s.12-17; Miller, 2012, s.2-12; Talbert, 2012, s.7; Herreid ve Schiller, 2013, s.62-66; Kara, 2015, s.224-228; Filiz ve Kurt, 2015, s.215-229):

Tablo 2.

Flipped Classroom Modelinin Avantajlarının ve Dezavantajlarının Karşılaştırılması

AVANTAJLAR	DEJAVANTAJLAR
Ödevler öğretmen rehberliğinde sınıf içerisinde yapıldığı için öğrenci anında dönüt almaktadır.	Konu öğrenimi için hazırlanan videoların izlenip izlenmediğinin kontrolünün sağlanması zordur.
Öğrenciler kendi anlama hızlarına göre konuları öğrenir.	Bireysel öğrenme sorumluluğu gelişmemiş öğrenciler için konuları anlamak zordur.
Konular mekân ve zaman sınırı olmadan öğrenilir.	Her öğrencinin teknolojik imkanlara sahip olması gerekir.
Derse katılım sağlayamayan öğrenciler hazırlanan videolar sayesinde, dersten geri kalmazlar.	Derse katılım sağlayamayan öğrenciler konuları dinleme şansına sahip oldukları için derslere devam problemi yaşanabilir.
Sınıf içerisinde uygulama ve pratiğe ayrılan zaman fazladır.	Öğrencinin konuyu yanlış yordayarak, konu yanlış öğrenilebilir.
Eğitimdeki şeffaflık sayesinde veliler de çocukların ders içeriğini takip edebilirler.	Öğrencilerin motivasyonundaki farklılıklar, öğrenciler arasındaki akademik başarının farklı olmasına neden olabilir.
Öğretmenlerin teknolojik yetkinliklere sahip olması gerekir.	Yanlış öğrenilen bilgilerin düzeltilmesi için daha fazla zamana ihtiyaç duyulur.

Flipped Classroom Modelinde kullanılacak sınıf modelleri El Miedany (2019) tarafından 7 başlık altında sınıflandırılmıştır. Bunlar;

Tartışma Odaklı Ters Yüz Öğrenme Modelinde sanat, tarih ve dil bilmi gibi konularda daha yararlı olunacağı düşünülen bu sınıfta öğretmen tartışma ortamı yaratarak öğrencilerin farklı bakış açıları kazanmasına, toplumdaki yerlerini fark etmelerine, sorgulama becerilerinin geliştirilmesine olanak sağlaması (Kanimozhi & Rabi, 2019) Flipped Classroom Modelinde en çok tercih edilen sınıf modeli olmuştur.

Sanal Ters Yüz Sınıf Modeli özellikle öğrenmede fiziksel koşulların yetersiz olduğu durumlarda ve uzaktan eğitim programlarında sıkça kullanılmaktadır. Konu öğrenimi için paylaşılan videolar sonrasında da ders çevrimiçi olarak devam eder.

Grup Tabanlı Ters Yüz Öğrenme Modelinde panel, sempozyum, forum gibi grup çalışmalarının uygulanabileceği bu modelde akran ve işbirlikli öğrenme ön plandadır. Öğrencinin grup içerisinde kendi öğrenmesinden sorumlu olmasını, kendisini sosyal ve dilsel açıdan geliştirerek özgüven kazanmalarını amaçlamaktadır (Bhatnaga & Bhatnagar, 2020).

Gösteri Odaklı Ters Yüz Sınıf Modelinde özellikle teoriye dayanan matematik, kimya, fizik gibi tekrar gerektiren karmaşık disiplinler için ekran kayıt sisteminin kullanılarak öğrencinin kendi hızında öğrenmesi amaçlanmıştır (Kanimozhi & Rabi, 2019).

Sahte Ters Yüz Edilmiş Sınıflar küçük yaş grupları için uygulanan modeldir. Öğrenciler ders videolarını evde tamamlayıp, sınıf içerisinde bilgi edinimini ve etkinlikleri öğretmen rehberliğinde gerçekleştirir.

Standart Ters Yüz Öğrenme Modelinde ders öncesinde hazırlanan ders içerik videoları paylaşarak öğrenciler işlenecek olan konular hakkında bilgi sahibi olurlar. Konuya hazırbulunuşluğu olan öğrencinin ders içerisinde uygulamalar ve etkinliklerle öğrencinin konuyu pekiştirmesi sağlanır (Bhatnaga & Bhatnagar, 2020).

Öğretmenin Ters Yüz Edildiği Sınıflarda öğrenciler bireysel ya da grup olarak ders içerik videoları hazırlar. Öğretmen ve öğrencinin yer değiştirdiği bu modelde değerlendirmeler öğrencilerin hazırladıkları videolar sayesinde yapılır.

Flipped Classroom Modelinde sınıf içerisindeki zamanın etkin bir şekilde kullanılması için Web 2.0 araçlara ek olarak PowToon, Moodle LMS, Edmodo, Google Forms, Schoology, Microsoft Powerpoint, Prezi, H5P Etkileşimli Video Hazırlama, Smartdraw, Kahoot, IFun Screen Recorder, WordWall, Camtasia, Glogster, Wizer.me, Quickworksheets, Mindmeister, Storyboardthat, Beyaz Pano, Pixton, İmindMap, Edpuzzle, WhatsApp, Padlet, YouTube, Facebook, Google Drive, Canva gibi uygulamalar kullanılabilir.

Web 2.0 araçlarının yanında en çok tercih edilen metotlar arasında “Oyunlaştırma (Gamification) Yöntemi”, “K-W-L Yöntemi” “W-S-Q Yöntemi” ve “Fizz Yöntemi” kullanılır (Khalmatova, 2017).

Oyunlaştırma (Gamification) Yöntemi: Öğrencilerin öğrenmede yaşanan zorlukları daha kolay aşması ve etkin bir öğrenme sağlamasına olanak veren bu yöntemde (Karataş, 2014), sosyal ilişkiler desteklenerek öğrencinin öğrenmeyi öğrenmesi amaçlanmıştır.

K-W-L Yöntemi: Öğrenme stratejileri arasında yer alan bu yöntem üç aşamadan oluşmaktadır (Ogle, 1986). “K-Ne Biliyorum?” aşaması ile öğrenci beyin fırtınası yaparak daha önceden edindiği bilgilere odaklanır. Yöntemin ikinci aşaması olan “W- Ne öğrenmek istiyorum?” da ise öğrenciler işlenecek olan konu ile ilgili neler öğrenmek istediklerine karar verirler. Yöntemin son aşaması olan “L- Ne Öğrendim?” basamağında sorulara etkin bir şekilde cevap vererek öğrencilerin bilgi birikimleri değerlendirilir.

W-S-Q Yöntemi: Bu teknik Watch (İzle), Summerize (Özet) ve Question (Soru) bölümlerinden oluşmaktadır. Kendi başına çalışan öğrenci ders içerik videolarını izlerken gerekli notlarını alır. Video sonunda donanımlı bir konu özeti yaparak konunun analiz edilmesi sağlanır. Son olarak soru bölümünde ise öğrencilerden öğrenilen konu ile ilgili bir soru sormaları istenir. Sorduğu soruya kendi ifadeleri ile cevap yazan öğrenci mantıklı düşünmeyi, analiz etmeyi, bağlantı kurmayı öğrenir.

Fizz Yöntemi: Dr. McCammon tarafından bulunan bu yöntem bireyselleştirilmiş öğrenme yaklaşımını kullanarak hazırlanan videolar sayesinde derslerin daha etkin yönetilmesine olanak sağlar. Basit bir şekilde kaydedilen videolarda öğretmen videoda yer alarak jest ve mimiklerle duygusal ipuçlarını destekler. Öğretmen konuyu yazarak anlatırken, aynı zamanda öğrencilerinin de yazması için teşvikte bulunur (Khalmatova, 2017).

Müzik ve Çalgı Eğitimi

Enformasyon ve teknolojiye ileriye bilgilerin dijital yollarla aktarılması ve işlenmesiyle beraber; öğrenme hedeflerinin dijital ortamlarda kapsamlı öğrenme çıktıları ile bütüne yayılmış küresel öğrenme modellerini doğurmuştur. Ulusal müfredat programının yeni, güncel ve küresel öğretim modelleri ile gerçekleştirilmesi eğitimde niteliği arttırmaktadır. Eğitim kademelerine göre farklılık gösteren spesifik politikalarla okul dijital öğrenme model ve kaynaklarının oluşturulması, yenilikçi ve sürdürülebilir eğitim reformları için stratejik bir öneme sahiptir. Teknolojinin; pedagoji ve içerik bilgisi ile harmanlanması bireyi ve toplumu dijital eğitim ekosisteminin bir parçası haline getirmektedir. Bu yapının önemli bir ayağı olan müzik ve çalgı eğitimi tüm bu süreçlerden çok yönlü ve çok boyutlu olarak etkilenmektedir.

Sanat eğitiminin içerisinde incelenen müzik eğitimi, kişinin hedeflenen yöntemler ve planlar dahilinde müziksel tutum edinme sürecidir. Bu eğitim sürecini Uçan, (2005) “özengen müzik eğitimi” “genel müzik eğitimi” ve “mesleki müzik eğitimi” olmak üzere üç başlık altında incelemiştir. Örgün ve yaygın müzik eğitimi içerisinde yer alan “özengen müzik eğitimi” yetenekli ve istekli bireylerin amatör olarak müzik eğitimi ihtiyacını karşılamaktadır. Genel müzik eğitimi ayırım yapılmadan herkese yönelik verilen bir eğittir. Mesleki müzik eğitimi ise müziği meslek olarak seçen ve mesleğin yeterliliklerini kazandırmayı amaçlayan eğittir. Birey hangi kategoride müzik eğitimi almakta ise hedef, süreç ve program değerlendirmeleri ona göre yapılmalıdır.

Müzik eğitiminin en önemli alt boyutlarından birisi olan çalgı eğitimi, öğrenilen temel müzik bilgilerinin duyuşsal, bilişsel ve devişsel kazanımlarla çalgıyı çalmaya yönelik gerekli nitelik ve yeterliliklere sahip olma sürecidir. Çalgı eğitiminde öğretmen yöntemler bütünü yanında aynı zamanda öğrenciyi kendi üretimlerini ortaya koyması için cesaretlendirmelidir (Özmenteş, 2005).

Mesleki müzik eğitimi kurumlarından olan güzel sanatlar lisesi, güzel sanatlar fakültesi, eğitim fakültesi ve devlet konservatuarındaki çalgı eğitimi, müzik eğitiminde önemli bir basamaktır (Ataman, 2009).

Albuz (2001)’a göre müzik öğretmeni adaylarının çalgı eğitimi sürecinde ilerlemeleri için düzenli ve sistemli çalışmaları gerekir. Bu sayede kapsamlı bir eser dağarcığına sahip olarak, mesleğinde bu repertuarı etkin bir şekilde kullanacaktır.

Her çalgının kendine ait doğru tutuş, teknik ve duruş kazanım programları vardır. Bu program kazanımlarına göre mzikselsel davranış değişiklikleri sonucunda, çalgıdaki yorumlama ve teknik hakimiyet niteliği ortaya çıkar.

Müzik ve algı Eğitiminde Flipped Classroom Modeli ile İlgili Yapılan alışmalar

Yıldız (2017), “Flüt Eğitiminde Ters Yüz Öğrenme Modelinin Öğrencilerin Akademik Başarıları Motivasyonları ve Performansları Üzerine Etkisinin İncelenmesi” isimli doktora tezinde Flipped Classroom Modeli ile gerçekleştirilen flüt eğitiminde akademik başarının çalgı eğitimi dersine yönelik motivasyon ve performans başarısının artmasında etkenlik durumu incelenmiştir. Deney grubu öğrencilerinin akademik ve performans başarılarının ve motivasyonlarının kontrol grubu öğrencilerine göre daha yüksek olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Nergiz (2022) “Kadın bestecilerin solo piyano eserlerinin ters yüz öğrenme modeli ile piyano eğitiminde kullanılabilirliği” isimli doktora tezi çalışmasında müzik öğrenimi gören dört lisans öğrencisi ile sekiz hafta boyunca Flipped Classroom Modeli temel alınarak Türk kadın bestecilerine ait solo piyano eserleri seslendirilmiştir. Elde edilen veriler incelendiğinde kullanılan modelin lisans öğrencileri için olumlu sonuçlar ortaya çıkarttığını, bunun yanında ders materyallerin kullanımına ilişkin olumlu ya da olumsuz bir etkiye neden olmadığı tespit edilmiştir.

Wang (2018) “The application of flipped classroom in colleges and universities piano collective classes” adlı araştırmasında literatür taraması yapılarak elde edilen bulgular toplu piyano eğitiminde söz konusu modelin kolaylık sağlayacağı yönündedir. Hazırlanan videoların 3 ile 8 dakika arasında olması gerektiği görüşü bildirilmiştir.

Kanca ve Albuz (2023) “Viyolonsel öğretiminde flipped learning öğretim yönteminin işlevsellik durumuna ilişkin öğrenci görüşleri” isimli çalışmasında ters yüz öğrenme modeli ile viyolonsel dersine katılan öğrencilerin kullanılan yöntemin işlevsellik durumuna ilişkin görüşleri alınmıştır. Odak grup görüşmeleri sonucunda içerik analizi yöntemi kullanılarak sonuçlar yorumlanmıştır. Hazırlanan ders videolarının ilgi çekici bir içerik ile öğrenciye sunulması, sınıfta yapılan derse öğrencinin hazır gelmesi ve öğrenci motivasyonunun üzerinde olumlu sonuçlar oluşturabileceği belirtilmiştir. Kullanılan yöntemin ulaşılabilirliği, kullanılışlılığı ve tercih edilme sebeplerine yönelik öğrenci görüşleri alınmıştır.

Grant (2013) “First inversion: A rationale for implementing the ‘flipped approach’ in tertiary music courses” adlı çalışmasında Flipped Classroom Modelinin öğretmen ve öğrencilerin müzik dersindeki öğretim ve öğrenme durumları analiz edilmiştir. Söz konusu modelin pilot çalışmalar yapılarak ileriye yönelik etkisinin görülmesi için öneride bulunulmuştur.

Park ve Lee’nin (2022) “A Study on instructional design model of music education applying flipped learning in elementary school” adlı çalışmalarında ilkokul kademesinde geleneksel müzik eğitimi ve Flipped Classroom Modeli ile eğitim alan öğrencilerin arasındaki fark analiz edilmiştir. Beşli likert ölçeği kullanılarak nicel bir çalışma yapılmıştır. “Addie” adını verdikleri bu öğrenme modeli ile geleneksel eğitim modelleri yerine öğrencilerin yaratıcılıklarını ve yeteneklerini geliştiren yeni öğrenme modellerinin kullanılması önerisinde bulunulmuştur.

Hao (2018) “Feasibility analysis on the application of “flipped class” teaching mode to music teaching in colleges and universities” isimli çalışmasında mevcut durum analizi yapılarak, müzik eğitiminde kolejlerde ve üniversitelerde ters yüz eğitim modelinin daha yaygın kullanıldığını belirtmiştir.

İlgili Yayınlar

Sever (2014) “Bireysel algı keman derslerinde çevrilmiş öğrenme modelinin uygulanması” isimli çalışmasında sağlık sorunları nedeni ile bireysel çalgı keman dersine katılım sağlayamayan öğrenci için “Kırmızı Buğday” türküsü alım teknikleri ve anlatımlarıyla hazırlanan video öğrenciye izletilmiştir. Uygulama dersinden sonra öğrencinin görüşleri alınarak içerik analizi yöntemi ile veriler raporlaştırılmıştır. Çalışma sonucunda öğrencinin performans kaygısının azaldığı, işlenen dersin geleneksel derslere göre daha verimli ve kapsamlı hale geldiği, öğrencinin üst düzey düşünme becerilerine odaklandığı belirtilmiştir.

Ma (2020) “Stimulating students' learning motivation: a case study of music education and pedagogy course based on flipped classroom” başlıklı çalışmasında Beijing City Üniversitesi'ndeki müzik bölümü öğrencilerinin Flipped Classroom Modeline dayalı aldıkları pedagoji ve müzik eğitimin öğrenciler üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Çalışmanın sonunda öğrenci merkezli olan bu modelin, akran ve öğrenme motivasyonunu pozitif yönde etkilediği vurgulanmıştır.

Akbel (2018) “Students’ and instructors’ opinions on the implementation of flipped learning model for cello education in Turkish music” adlı çalışmasında Türk müziğinde ello eğitimi alanında Flipped Classroom Modelinin uygulanabilirliği ile ilgili öğretim elemanlarının ve öğrencilerin görüşleri, yarı yapılandırılmış

görüşmeler ile elde edilmiştir. Verilerin incelenmesinde içerik analizi yöntemi kullanılarak Türk Müziğinde çello eğitiminde kullanılabileceği sonucuna ulaşılmıştır

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın genel amacı müzik ve çalgı eğitiminde Flipped Classroom Modeli'nin kullanımına yönelik yapılan çalışmalar incelenerek, çalışma sonucunda ortaya koyulan bulgu ve düşüncelerin değerlendirilmesidir.

Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki alt problemlere cevap aranmıştır:

Araştırmanın Alt Problemleri

1. Müzik ve çalgı eğitimi ile Flipped Classroom Modeli nasıl entegre edilir?
2. Fipped Classroom Modeli'nin müzik ve çalgı eğitiminde kullanımının yansımaları nasıldır?

YÖNTEM

Bu çalışmada genel tarama modeli kullanılarak müzik ve çalgı eğitiminde eğitimde flipped classroom modelinin kullanımına yönelik yapılan çalışmaların ortaya koyulup değerlendirilmesi amacıyla literatür taraması yöntemi kullanılmıştır.

BULGULAR

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

21. yüzyıl dünyasında eğitim “sürekli öğrenmeyi, bilgiyi bilmeyi, bilgili olmayı, bilgiyi üretmeyi, bilgi ile yaşamayı sağlayan bir süreçtir” ve “bilgi toplumunda, bireylerin yaratıcı, sorgulayıcı, düşünen ve üretebilen insanlar olmaları beklenmektedir” (Bozkurt, 2014b: 602). Flipped Classroom Modeli de dijital bilgi toplumuna entegre edilerek çeşitli uygulamalar ile veri çeşitliliği sayesinde müzik ve çalgı eğitimi sürecini zenginleştirmektedir.

Sever ve Sever (2017) Ankara Üniversitesi Sınıf Öğretmenliği ve Okul Öncesi Öğretmenliği Anabilim Dalı'ndan 98 öğrenci yaptıkları çalışmalarında, Flipped Classroom Modeli ile eğitici videolar kullanılarak doğru piyano çalma konusundaki öz farkındalık gelişimlerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Tek gruplu öntest-sontest araştırma deseninin kullanıldığı araştırmanın çalışma grubunu ile yapılan oluşturulmuştur. Öğrencilerin ilerlemelerini daha doğru bir şekilde değerlendirmek için, piyano öğrenmenin temel becerilerine yönelik performansların uzman değerlendirmeleri ve öz değerlendirme için kullanılan üç alan uzmanı tarafından geliştirilen tempo, ritmik doğruluk, melodik doğruluk ve parmak olmak üzere dört ölçütlü bir dereceli puanlama anahtarı uygulanmıştır. Araştırmanın sonucunda ters yüz öğrenmenin öğrencilere performans farkındalığı sağlayarak öz değerlendirme düzeylerini arttırdığı ortaya çıkmıştır.

Topalak (2016) “Çevrilmiş Öğrenme Modelinin Başlangıç Düzeyi Piyano Eğitimine Etkisine Yönelik Öğrenci Görüşleri” isimli çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. 2015-2016 eğitim-öğretim yılında KTÜ Fatih Eğitim Fakültesinde Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalında 1. Sınıf öğrencilerinden daha önce hiç piyano eğitimi almayan üç öğrenci ile çalışma grubu oluşturulmuştur. Sekiz hafta boyunca uygulanan çevrilmiş öğrenme modelinin başlangıç seviyesi piyano eğitiminin sonunda veriler içerik analizi yöntemi ile elde edilmiştir. Araştırmanın sonucunda öğrenciler söz konusu model sayesinde derse hazır gelerek ders içerisinde daha aktif oldukları, öğretmen-öğrenci etkileşimini arttırdığı, daha çok uygulama yaparak öğrenmenin daha etkin olduğunu belirtmişlerdir.

Peng (2019) “The development of piano micro teaching and flipped classroom in the era of internet” isimli çalışmada üniversitelerde Flipped Classroom Modeli ile gerçekleşen piyano derslerinde söz konusu modelin öğrenmeyi kolaylaştırmasının katkıları araştırılmıştır. Piyano eğitiminin temelleri ile öğrenciyi sıkmadan ders videolarının hazırlanması gerektiği belirtilmiştir.

Doi (2016) yapmış olduğu “Applying the flipped classroom methodology in a first-year undergraduate music research methods course” isimli çalışmada müzik kütüphanesi araştırma yöntemleri dersinin kullanılan model ile yapılan dersin başarıları ölçülmüştür. Lisans birinci sınıf öğrencileri ile yapılan bu çalışmanın sonucunda konuların anlaşılması için yapılan uygulamalı etkinlikler yerine grup tartışmalarının tercih edildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Yılmaz (2021) “Ters yüz öğrenme modeline dayalı gitar eğitimi ve eşikleme dersinin motivasyona, tutuma ve eşikleme etkisi” adlı tez çalışmada Flipped Classroom Modeli ile gerçekleştirilen gitar eğitimi ve eşikleme dersinde deney grubundaki öğrencilerin eşiklemedeki başarılarının kontrol grubu öğrencilerine göre yüksek çıktığı sonucuna varılmıştır. Deney grubundaki öğrenciler, kullanılan model ile ilgili motivasyonlarını arttırdığını ve daha hızlı öğrendiklerini ifade etmişlerdir.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Flipped Classroom Modeli derinlemesine öğrenme, kavramsal anlayış geliştirme, problem çözme becerilerini artırma ve bilgiyi daha geniş bağlamlar içinde değerlendirme sürecini içerir. Öğretmenlerin yenilikçi dijital pedagojilere açık olması, dijital kaynakların kalitesi, bilgi ve veri okuryazarlığı, iletişim ve işbirliği, dijital içerik oluşturma gibi yetkinlik ve kazanımlar modelin öğrenme çıktıları üzerinde fayda sağlamaktadır.

Fu (2020) “Analysis on the piano teaching mode of flipped class in higher education” adlı çalışmasında üniversite kademesinde flipped classroom modeliyle piyano öğretiminin analizi yapılmıştır. Çalışma sonucunda öğrencilerin kullanılan model sayesinde piyano öğretiminde bağımsız öğrenme istediğinin ve problem çözme becerilerinin geliştiği sonucu elde edilmiştir.

Kuyumcu, Can ve Can (2022) “Mobil öğrenme ve ters yüz edilmiş sınıf modelinin müzik ve çalgı eğitiminde kullanımı” isimli makalesinde söz konusu her iki modelin birbirlerini destekleyerek kullanılması sonucunda müzik ve çalgı eğitiminin niteliğinin pozitif yönde etkilendiği ve müziksel davranış edinimini hızlandığı ifade edilmiştir.

Shu (2018) “Application of mooc-based flipped classroom in the teaching reform of piano course” isimli çalışmasında Flipped Classroom Modelinin piyano dersine etkileri incenmiştir. 120 kişinin katıldığı bu araştırmada “Mooc tabanlı” Flipped Classroom Modeli sayesinde piyano derslerinin daha pratik, öğrenci etkileşiminin daha fazla olduğu belirtilmiştir.

Brownlow (2017) “A new approach to music history pedagogy using Ipad technology and flipped learning” adlı çalışmasında geleneksel yöntemle ve Flipped Classroom Modeli ile Müzik Tarihi 1, Müzik Tarihi 2 ve Müzik Tarihi 3 dersi alan üniversite öğrencilerinin ders performansları karşılaştırılmıştır. Elde edilen bulgular sonucunda Flipped Classroom Modeli ile Müzik Tarihi dersi alan öğrencilerin ders notlarının daha yüksek olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Juntunen (2016) “Enjoy playing! Introducing a new technology-based together playing approach to complement traditional teaching in music schools: A study of an audio supported practice aid for first and second grade string instrument students” tezinde yaylı çalgı öğrencilerine ters yüz eğitim modelini kullanarak sanal oyunlar hazırlanmıştır. Oyun içerisinde ritim, birlikte çalma ve ses duyumu gibi alanlar desteklenmiş, yapılan hatalarda oyunun durmaması ve oyuna devam edilmesi gerektiği belirtilmiştir. Araştırmanın daha büyük gruplara uygulanması ve kullanılan yöntem sayesinde çalma becerilerinin artması yönünde görüş bildirmiştir.

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Çalışmada elde edilen verilerden şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Bilim ve teknolojiye değişim ve erişim; içinde bulunduğumuz dijital çağın gerektirdiği müfredat ile esnek ve iletişime dayalı üst düzey öğrenme deneyimlerini yüz yüze, çevrim içi, sekron ve asekon öğrenme araç ve stratejilerinin bir bütün halde planlanmasını ve kullanılmasını zorunlu kılmıştır. Bu kapsamda akademik süreçlerin efektif bir şekilde yürütülmesini sağlamak için sürdürülebilir bir dijital ekosisteme ihtiyaç vardır. Öğretmenlerin ve öğrencilerin dijital ekosistem içerisinde kazanımları elde edebilmeleri için dönüşüme ve yeniliğe ayak uyduracak becerilere sahip olması gerekir. Dijital beceri kazanımına yönelik eğitim politikaları, dijitalleşmeye yönelik mesleki ve beceri eğitimlerinin yaygınlaştırılması, sürece kılavuzluk eden ilkelerin ve stratejilerin belirlenerek eğitime entegre edilmesi önemli bir adımdır. Toplumda farklı kesimlerin arasındaki uçurumu azaltarak ve dezavantajlı grupların becerilerini artıran program ve modellerin geliştirilmesi, cihazlara erişim koşullarının iyileştirilmesi, mali düzenlemelerin yapılması, yeni nesil teknolojilere geçişin sağlanması gibi kritik hedefler çerçevesi içerisindeki yol haritası uluslararası karşılaştırmalar yapabilmek için bizlere nitelikli bir çerçeve sunacaktır. Bu içerikleri bünyesinde barındıran modellerden bir tanesi olan Flipped Classroom modelinin müzik ve çalgı eğitiminde kullanılması eğitimin niteliğini pozitif yönde etkilemektedir. Modelde kullanılan görsel ve işitsel teknolojiler müziksel davranış edinimini hızlandırarak, sınıf içerisinde uygulama ve pekiştirme aşamasında zamandan verimlilik ve tasarruf sağlamaktadır. Müzik ve çalgı eğitiminde önemli bir yere sahip olan bireysel öğrenmelerin Flipped Classroom Modelinin öğrenme modelini öğrenciye vermesi hedef, performans ve mevcut durum ölçütleriyle örtüşmektedir. Öğrencinin bilgiyi kendi hızında öğrenmesi, derse hazır bir şekilde gelmesi, zaman ve mekân esnekliği, öğrencinin potansiyel gelişim alanlarının desteklenmesi, proaktif bir sistem içerisinde müzik ve çalgı eğitiminin niteliğini artıracaktır. Müzik ve çalgı eğitiminde teknolojik pedagojik bütünleşme süreci içerisinde kullanılması önerilen Flipped Classroom Modeli, yenilikçi pedagojik yaklaşımlar ile öğretim teknolojileri arasında bir kombiyasyon sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Ahmed, H. O. (2016). Flipped Learning As A New Educational Paradigm: An Nnalytical Critical Study. *European Scientific Journal*, 12(10), 417-444.
- Akbel, B. A. (2018). Students' and İnstructors' Opinions on the Implementation of Flipped Learning Model for Cello Education in Turkish Music. *Journal of Education and Training Studies*, 6(8), 1-11.
- Albuz, A. (2001). *Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Ataman, G. Ö. (2009). Ülkemizde Flüt ve Flüt Eğitimi Alanlarında Yapılan Lisansüstü Tezler. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 17(1), 341-352.
- Bergman, J., & Sams, A. (2012). Flip Your Classroom: Reach Every Student in Every Class Every Day (1st ed.). USA: Iste.
- Bergmann, J., & Sams, A. (2014). Flipping for Mastery. *Educational Leadership*, 71(4), 24- 29.
- Bhatnaga, M. ve Bhatnagar, P. (2020). Flipped Classroom-an Innovative Approach. *Journal of Xi'an University of Architecture & Technology*, 12(2), 403-413.
- Bishop, J., & Verleger, M. A. (2013, 14 June). *The Flipped Classroom: A Survey of the Research*. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/285935974_The_flipped_classroom_A_survey_of_the_research.
- Bolatlı, Z. (2018). *Mobil Uygulama ile Desteklenmiş Ters-Yüz Öğretim Ortamı Kullanan Öğrencilerin Akademik Başarılarının ve İşbirlikli Öğrenmeye Yönelik Görüşlerin İncelenmesi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Bozkurt, A. (2014, 6 Haziran). *Ağ Toplumu ve Öğrenme: Bağlantıcılık*. Erişim Adresi: https://www.researchgate.net/publication/3357_23739_Ag_toplumu_ve_ogrenme_Baglanticilik.
- Brown, A. F. (2012). *A Phenomenological Study of Undergraduate Instructors Using The Inverted or Flipped Classroom Model*. (Unpubsihed Masters Thesis). Pepperdine University, Malibu.
- Brownlow, A. (2017). A New Approach to Music History Pedagogy Using Ipad Technology and Flipped Learning. L. Urkevich (Ed.), *College Music Symposium* (pp. 1-11). Missoula: College Music Society Publisher.
- Doi, C. (2016). Applying the Flipped Classroom Methodology in A First-Year Undergraduate Music Research Methods Course. *Music Reference Services Quarterly*, 19(2), 114-135.
- El Miedany, Y. (2019). Flipped Learning. *Rheumatology Teaching: The Art and Science of Medical Education*, (15), 285-303.
- Findlay-Thompson, S., & Mombourquette, P. (2014). Evaluation of a Flipped Classroom in An Undergraduate Business Course. *Business Education & Accreditation*, 6(1), 63-71.
- FLN. (2014). *What is Flipped Learning?*. Retrieved from: <https://flippedlearning.org/definition-of-flipped-learning/>
- Frydenberg, M. (2012, 15 April). *Flipping Excel. 2012 Proceedings of the Information Systems Educators Conference*. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/287730338_Flipping_excel
- Fu, J. (2020). Analysis on the Piano Teaching Mode of Flipped Class in Higher Education. *Frontiers in Educational Research*, 3(14), 128-133.
- Garrison, D. R., & Vaughan, N. D. (2013). Institutional Change and Leadership Associated with Blended Learning Innovation: Two Case Studies. *Internet and Higher Education*, 18, 24-28.
- Grant, C. (2013). First Inversion: A Rationale for Implementing the 'Flipped Approach' in Tertiary Music Courses. *Australian Journal of Music Education*, 1, 3-12.
- Hao, X. (2018). Feasibility Analysis on the Application of "Flipped Class" Teaching Mode to Music Teaching in Colleges and Universities. *Advances in Social Science. Education and Humanities Research*, 204, 481-485.
- Hayırsever, F. ve Orhan, A. (2018). Ters Yüz Edilmiş Öğrenme Modelinin Kuramsal Analizi. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14(2), 572-59.

- Hertz, M. B. (2012, 2 February). *The Flipped Classroom: Pro and Con*. Retrieved from: <http://www.edutopia.org/blog/flipped-classroom-pro-and-con-mary-beth-hertz>
- Juntunen, P. (2016). *Enjoy Playing! Introducing A New Technology-Based Together Playing Approach to Complement Traditional Teaching in Music Schools: A Study of an Audio Supported Practice aid for First and Second Grade String Instrument Students*. (Unpublished Doctoral Thesis). Helsinki University, Helsinki.
- Kanca, M. ve Albuz, A. (2023). Viyolonsel Öğretiminde Flipped Learning Öğretim Yönteminin İşlevsellik Durumuna İlişkin Öğrenci Görüşleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(136), 329-350.
- Kanimozhi, K., & Rabi, R. (2019). Comparison of Flipped Classroom Approach with Traditional Classroom Environment for Undergraduate Engineering Students. *International Journal of Scientific Research and Engineering Development*, 2(1), 258-262.
- Karataş, E. (2014). Eğitimde Oyunlaştırma: Araştırma Eğilimleri. *Abi Evran Üniversitesi Karşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15(2), 315-333.
- Khalmatova, Z. (2017). Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Modern Yöntem ve Tekniklerin Kullanımı: Ters-Yüz Sınıf Modeli. *Hacettepe Üniversitesi Yabancı Dil Olarak Türkçe Araştırmaları Dergisi*, 3, 35-51.
- Kuyumcu, A. G. K., Can, A. A. ve Can, Ü. K. (2022). Mobil Öğrenme ve Ters Yüz Edilmiş Sınıf Modellerinin Müzik ve Çalgı Eğitiminde Kullanımı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(124), 277-299.
- Lage, M. J., Platt, G. J., & Treglia, M. (2000). Inverting the Classroom: A Gateway to Creating an Inclusive Learning Environment. *Journal of Economic Education*, 31(1), 30-43.
- Ma, R. (2020) Stimulating Students' Learning Motivation: A Case Study of Music Education and Pedagogy Course Based on Flipped Classroom. *Psychology and Education*, 57(8), 845- 850
- Mok, H. N. (2014). Teaching Tip: The Flipped Classroom. *Journal of Information Systems Education*, 25(1), 7-11.
- Nergiz, E. (2022). *Kadın Bestecilerin Solo Pişano Eserlerinin Ters Yüz Öğrenme Modeli İle Pişano Eğitiminde Kullanılabilirliği* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Ogle, D. M. (1986). KWL: A Teaching Model That Develops Active Reading of Expository Text. *The Reading Teacher*, 39(6), 564-570.
- Ojukwu, E. V., & Onyiuke, Y. S. (2020). Transformative Instructional Methodology for Sustainable Music Education in Nigerian Tertiary Institutions. *Anka Journal of Research in Music and Arts (AJRMA)*, 14, 1-23.
- Özmenteş, S. (2005). Müzik Eğitiminin Boyutları ve Çalgı Eğitimi. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6(9), 89-98.
- Park, J. H., & Lee, D. Y. (2022). A Study on Instructional Design Model of Music Education Applying Flipped Learning in Elementary School. *The Journal of the Convergence on Culture Technology*, 8(1), 307-312.
- Peng, Q. (2019). The Development of Piano Micro Teaching and Flipped Classroom in the Era of “İnternet+”. D. Guo (Ed.), *2019 Asia-Pacific Conference on Advance in Education, Learning and Teaching*, (pp. 396-400). China: Francis Akademik Press.
- Sever, G. (2014). Bireysel Çalgı Keman Derslerinde Çevrilmiş Öğrenme Modelinin Uygulanması. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi*, 2(2),
- Sever, S. ve Sever, G. (2017). Students' Self- Assesments Regarding the Effects of Flip Learning Practice ın Music Lessons Electronic Turkish Studies, 12 (18), 505-5227-42.
- Shu, T. (2018). Application of Mooc-Based Flipped Classroom in the Teaching Reform of Piano Course. *Educational Sciences: Theory ve Practice*, 18(5), 2494-2500.
- Stone, B. B. (2012, August). Flip Your Classroom to Increase Active Learning and Student Engagement. *Oral Presentation, 28th Annual Conference on Distance Teaching & Learning*, Madison, Wisconsin, USA.
- Topalak, Ş. (2016). *Çevrilmiş Öğrenme Modelinin Başlangıç Seviyesi Pişano Öğretimine Etkisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Uçan A. (2005). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. (3. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Wang, H. (2018). The Application of Flipped Classroom in Colleges and Universities Piano Collective Classes. *Creative Education*, 9, 1021-1026.

- Yıldız, Y. ve Gürşen Otacıoğlu, A. S. (2017). Flüt Eğitiminde Ters Yüz Öğrenme Modelinin Öğrenci Başarısı Üzerine Etkileri. *Route Educational and Social Science Journal*, 4(6), 254-279.
- Yılmaz, H. (2021). Ters Yüz Öğrenme Modeline Dayalı Gitar Eğitimi ve Eşlikleme Dersinin Motivasyona, Tutuma ve Eşliklemeye Etkisi (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.



Doi No:
10.70431/UHAMAD.2024.6

Araştırma Makalesi
Research Article

Atıf/Citation

Yıldız, S. (2024). G MÖÖ'den Mi'ye: işletmelerde koro etkinliklerinin çalışanlar üzerindeki etkileri. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 54-60.

MÖÖ'DEN Mİ'YE : İŞLETMELERDE KORO ETKİNLİKLERİNİN ÇALIŞANLAR ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Seval YILDIZ¹

ÖZ: Müzik her yaştan her meslekten her kültürel yapıdan insana hitap eden bir özelliğe sahiptir. Bu özelliği müziğin pek çok alanda kullanılmasına ve birçok alanda faydalanılmasına imkân tanımaktadır. Bu araştırma müziğin çeşitli kurumlarda çalışanları bir araya getirmek ve kurumsal iletişimi güçlendirmek çabalarına örnek teşkil edebilecek bir projenin çeşitli yönlerini tanıtmak üzere gerçekleştirilmiştir. Proje bir süt çiftliğinde çalışanların koro yoluyla bir araya geldikleri ve bulundukları ilin önde gelen merhum bestecisi Teoman Alpay şarkılarından oluşan bir repertuarın konserde seslendirildiği bir çalışmadır. Bu proje üzerinden yürütülen araştırma, proje fikrinin nasıl ortaya çıktığı, nasıl bir süreç yürütüldüğü ve sonuçlarının neler olduğu ve katılımcılarına ne tür etkileri olduğunu irdelemek üzere gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma yöntemlerine dayalı olarak yürütülen bu çalışmada görüşme yoluyla veri toplanmıştır. Proje kapsamında koroya 20 kişi katılmış, proje tamamlandıktan sonra katılımcılarla yapılan görüşme bu çalışma kapsamında ele alınarak irdelenmiştir. 22-23 Eylül 2023 tarihinde Uluova Süt çiftliğinde gerçekleşmiş olan "Möö'den Mi'ye" adlı konser için toplamda 4 çalışma gerçekleştirilmiştir ve bu çalışmaların sonunda 6 şarkıdan oluşan bir repertuar ile işletme çalışanları ve ailelerine bir konser verilmiştir. Çalışma müziğin bir süt işletmesindeki müzik çalışmalarını konu edinmesi açısından önemli görülmekte, benzer çalışmalara ışık tutması umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Koro, Müzik, Müzik Etkinliği, Özel İşletme Koroları.

MÖÖ TO Mİ: THE EFFECTS OF CHOIR ACTIVITIES ON EMPLOYEES IN ENTERPRISES

ABSTRACT: Music has a feature that appeals to people of all ages, from all professions, from all cultural backgrounds. This feature allows music to be used and benefited from many areas. This research was carried out to introduce various aspects of a project that can serve as an example of music's efforts to bring together employees in various institutions and strengthen corporate communication. The project is a work in which workers on a dairy farm come together through a choir and perform a repertoire of songs by the late leading composer of their province, Teoman Alpay, in a concert. The research carried out through this project was carried out to examine how the project idea emerged, what kind of process was carried out, what the results were and what kind of effects it had on its participants. In this study, which was conducted based on qualitative research methods, data was collected through interviews. Within the scope of the project, 15 people participated in the choir, and the interviews held with the participants after the project was completed were examined within the scope of this study. A total of 4 works were carried out for the concert called "From Moo to Mi", which took place at Uluova Dairy Farm on 22-23 September 2023, and at the end of these works, a concert was given to the employees and their families with a repertoire consisting of 6 songs. The study is considered important in that it focuses on music studies in a dairy farm, and it is hoped to shed light on similar studies.

Keywords: Choir, Music, Music Activity, Private Business Choirs.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Çanakkale/Türkiye, sevalyildizmusic@gmail.com ORCID ID: 0009-0008-0046-5162

* Bu makale 23-26 Mayıs 2024 tarihleri arasında gerçekleştirilen "Hafıza, Mekan ve Müzik" temalı XIV. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

GİRİŞ

“Müzik eğitiminin insan kişiliğinin oluşmasında, kültürel gelişiminde önemi çok büyüktür. Müzik eğitimi içinde yer alan koro eğitimi veya toplu ses eğitimi, bireyleri çocuk yaşlardan itibaren kapsayan bir alandır. Birçok bireyi içine alarak insanların bireysel, toplumsal, kültürel açıdan birbiriyle sağlıklı ilişkiler kurmasına katkı sağlar, yardımcı olur, kolaylaştırır” (Çevik,1997).

“İnsan kalıtsal özellikleriyle dünyaya gelir ve bunun üzerine içinde doğduğu çevrede psiko-sosyal etkileşimlerden oluşan özelliklerini de ekleyerek toplumdaki yerini alır. İnsanın yaşadığı çevredeki ses ağı içinde müziğin çok önemli bir yeri vardır. En küçük bir çocuk tekerlemesinden en büyük ve zor koro eserine kadar her müziğin bir yapısı vardır. İnsanlar çevrelerindeki müzikleri algıladıkça, müziğin içindeki yapıları kavrar, inceler, ilişki kurar, çözümler ve bundan zevk alır. Müziğin insan yaşantısındaki önemi, özgünü ve estetiği seslerle arama çabasının yanı sıra çok yönlü işlevinden de kaynaklanır” (Uçan, 1997).

Günümüzde korolar, eğlence, eğitim, terapi ve sosyal etkinlik gibi farklı amaçlarla yürütülen çalışmalar haline gelmiştir ve çok farklı yaş grupları farklı meslekler ve amatör ya da profesyonel bireylerin bir araya gelip çalıştığı görülebilir. Korolara katılan bireyler hem sahne deneyimi hem sosyalleşme gibi ihtiyaçlarını burada karşılayabilmektedirler.

Uçan (2001)’e göre “Koro beş koşulun yerine gelmesiyle oluşur. Böyle bir oluşuma göre koro, bir araya gelip kendi sesleriyle hep birlikte müzik yapan örgütlenmiş insanlar topluluğudur. Böyle bir topluluk insanların birlikte seslenme, birlikte konuşma, birlikte ezgi-şarkı söyleme gereksinimini karşılamak amacıyla bir araya gelip, toplanıp birlik olmaları ve örgütlenmeleriyle oluşur. Koro rastgele bir kalabalık değil, örgütlenmiş bir topluluktur. Örgütlenmiş bir korosal topluluğu oluşturan ya da örgütlenmiş bir korosal toplulukta yer alan her insan ya da kişi bir koro üyesidir”.

“Günümüzde kurumlarda artık insanı merkeze alan bir yönetim anlayışı daha fazla ön plana çıkmaya başlamıştır. İnsan odak noktalı bu anlayış, topluma öncelikle sivil toplum kuruluşları ile yansımış, işletmelere olan yansımaları ise sosyal sorumluluk kavramını gündeme getirmiştir” (Erol Fidan ve Ağırbaş; 2021).

Bir bakıma toplumu temsil eden aile gibi bir kurum niteliğini taşıyabilir. Kendi içerisinde birbirleri arasında alma verme dengesi içerisinde bir takım ilişkileri olan bir yapıdır. Korolardaki denge ve disiplin içerisinde uyumu arayan yapı kurumlaşan korolar yanında korolaşan kurumlara da yol açabilir.

“Koro sorumluluk alma için, başka bir deyişle demokrasi kültürü için en elverişli eğitim ortamını oluşturur. Çarkın bir dişlisi olmak, topluluğun sorumlu bir bireyi olmak kişinin, kendi değerinin bilincine varmasını sağlar, kendine değer vermeyi öğretir. Kişi yaşamına bir anlam ve amaç kazandırır. Hele koro eseri söyleyenleri aşarak, dinleyenleri de benliklerinin derinliklerinde yakalamış, kavramışsa; koroda söylemenin hazzı hiçbir şeyle karşılaştırılamayacak kadar büyük olur” (Okyay, 2001: 65).

Top ve Öner (2008)’in Davis (1997)’den aktardıklarına göre sosyal sorumluluk işletmelerin faaliyette bulunduğu çevresindeki çıkar grupları ile arasındaki faaliyetlerin etkileşimi sonucu ortaya çıkar ve burada işletmelerin kendi içindeki grupların veya bireylerin beklentilerinin veya toplumsal refahın yani işlete içindeki refahın sağlanmasına işaret etmektedir.

“Sosyal sorumluluk bir organizasyonun kendi menfaatleri ile beraber toplumun refahını da korumak ve yükseltmek için gayret içine girme zorunluluğu olarak aktarılmaktadır” (Top ve Öner, 2008: 98).

“Bireyler toplum içerisinde değişik amaçlarla (iş, arkadaşlık, etkinlik, eğlence, eğitim gibi) oluşturulmuş gruplar içerisinde yaşarlarken müzik eğitimi amacı ile veya korolarda benzer şekilde bir paylaşım bir toplumsal oluşum gerçekleşmektedir” (Akgün ve Kıyak, 2023: 309).

“Tam bu noktada toplumsal birlikteliği büyük bir uyum içerisinde gerçekleştiren koroların, topluluk esaslı, kolay ve çabuk ulaşılabilir bir disiplin olması nedeniyle daha etkin ve yaygın müzik toplulukları olduğu aktarılmaktadır” (Jansson ve Haugland Balsnes, 2021, Akt.: Özalp, Çakan Uzunkavak, Gül, 2024: 294).

Bu görüşlerden yola çıkarak, araştırmanın amacı 22-23 Eylül 2023 tarihinde Çanakkale’nin üvecik köyünde bulunan Uluova süt çiftliğinde farklı departmanlarda çalışan 20 koristin mesai saati dışındaki katılımı ile çiftlikte bulunan konferans salonunda toplamda 4 prova yapılarak çalışılmış olan 6 Teoman Alpay bestesinin 23 Eylül 2023 tarihinde Uluova Süt çiftliği çalışanlarına çiftlik bahçesinde açık havada gerçekleşen konsere yönelik korist üzerindeki etkilerini incelemeye yönelik bir çabayı ele almaktadır.

YÖNTEM

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerine dayalı olarak yürütülmüş, veriler yapılandırılmış görüşme yöntemi ile gerçekleştirilmiş, yanıtlar tablolar halinde analiz edilerek sonuç ve önerilere ulaşılmıştır.

Araştırmanın Modeli

“Tarama, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde "gözleyip" belgeleyebilmektir” (Karasar, 2023: 109).

Yukarıdaki bilgiler ışığında, bu araştırma nitel araştırma yöntemlerine dayalı olarak yürütülmüştür. Tarama modeline uygun olarak Çanakkale’nin üvecik köyünde bulunan Uluova süt çiftliğinde farklı departmanlarda çalışan 20 koristten 10 gönüllü koristin görüşlerine göre “İşletmelerde Koro Etkinliklerinin Çalışanlara Etkileri” nin neler olduğu betimlenmeye çalışılmıştır.

Çalışma Grubu/ Evren- Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Uluova süt çiftliği işletmesi, örneklemine ise 22-23 Eylül 2023 tarihinde Uluova süt çiftliğinde farklı departmanlarda çalışan 20 koristten 10 koristin araştırmaya gönüllü olarak katılım sağlayan koristleri oluşturmaktadır.

Veri Toplama Aracı

Bu araştırmada veriler yapılandırılmış görüşme yöntemi ile toplanmıştır. Uluova süt çiftliğinde farklı departmanlarında çalışan koristlerine 8 sorudan oluşan yapılandırılmış görüşme formu uygulanmıştır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerine dayalı olarak yürütülmüş, veriler yapılandırılmış görüşme yöntemi ile gerçekleştirilmiş, yanıtlar tablolar halinde analiz edilerek sonuç ve önerilere ulaşılmıştır.

BULGULAR

Birinci alt probleme yönelik bulgular, “İşletmelerde Koro Etkinliklerinin Çalışanlara Etkileri nelerdir?” sorusu çerçevesinde ele alınmıştır.

Tablo 1.

Katılımcıların koro denildiğinde doğadaki seslerden aklına gelen ilk düşüncelerine yönelik görüşleri

Koro denildiğinde doğadaki seslerden aklınızdaki ilk düşünceniz ne oluyor?	
1	Tüm seslerin belli bir ahenkle yansması
2	Tüm doğanın aynı şarkıyı söylemesi
3	Huzur
4	Kuş sesi, huzur
5	Ahenk
6	Kedi sesleri çünkü hepsinin kendine özgü ses tonları var.
7	Her nesne ve canlının doğanın çıkardığı sesler olarak aklıma geliyor.
8	Şaleden akan su sesi
9	Doğadaki gibi tüm seslerin bir araya gelmesi
10	Ormandaki huzurlu ve uyumlu sesin koroda yansması

Tablo 1’e göre katılımcı koro üyeleri koro kavramının kendilerinde tüm seslerin ahenkli bir şekilde yansıdığı, orman gibi huzur veren, su, şelale, kuş ve kedi seslerini çağrıştıran bir düşünce uyandırdığını belirtmişlerdir.

Bu görüşler katılımcıların koro hakkında olumlu ve huzur dolu hislere sahip olduklarını ortaya koymaktadır.

Tablo 2.

Katılımcıların koro çalışma süreci günlük yaşamınıza ne gibi katkı sağladığına ilişkin görüşleri

Koro çalışma süreci günlük yaşamınıza ne gibi katkı sağladı?	
1	Bir bütün olarak hareket etmeyi öğrendim
2	Heyecanla birlikte şarkı söyleyeceğimiz saatin gelmesini beklemek
3	Motivasyonumuz ve özgüvenimizi arttırdı
4	Özgüvenim arttı
5	Birlikte hareket etmenin önemini
6	Hayatımda bir heyecan oldu. Müzikle ilgilenmek bana çok iyi geldi.
7	Sesimizi kontrol edebildiğimiz ve sesimizi yönetebildiğimiz ve bunun bizi mutlu ettiği
8	Renk
9	En basitinden diyafram nefesini kullanmayı öğrendim
10	Grup çalışmasının önemini kavramada çok yardımcı oldu.

Tablo 2'ye göre katılımcı koro üyeleri koronun günlük yaşamlarında birlikte hareket etmeyi, özgüven ve motivasyon'un önemini ve sesi nasıl kullanacaklarını öğrendiklerini belirtmişlerdir.

Bu görüşler katılımcıların koro çalışmalarının günlük yaşamlarında grup çalışmaları ve sesin kullanımı konusunda bilgi sahibi olduklarını ortaya koymaktadır.

Tablo 3.

Katılımcıların seslerini kullanmanın kendilerine ne hissettirdiğine ilişkin görüşleri

Sesinizi kullanmak size ne hissettirdi?	
1	Önce heyecanlandım. Çekindim ve utandım. Ta ki topluluk karşısına çıkana kadar.
2	Şarkı söyleyebilmek doğru tonda doğru şekilde çok güzel
3	Özgüveni
4	Şarkı söyledikçe sesimin güzelleşeceğini fark ettim.
5	Özgüven
6	Sesimin güzel olduğunu ve söyleyemem dediğim şarkıları da söyleyebildiğimi fark ettim.
7	Sesimizi kullanmak doğru yerde doğru seslerle şarkı türkü söylemek daha kulağa ve ruha hitap ettiğinin huzurlu olduğunu hissettirdi
8	Çılgık çılgına şarkı söylemek ve dans etmek
9	Sesimin farklı tonları olduğunu öğrendim
10	Daha önceden şarkı söylememiş olmama rağmen bir bütünün bir parçası olarak kendi sesimin rengiyle uyumlu olmak çok mutlu hissettirdi

Tablo 3'e göre katılımcı koro üyelerinin seslerini kullandığında güzel şarkı söyleyebileceğini, söyledikçe sesinin rengini fark ettiğini, özgüvenli ve huzurlu hissettiklerini belirtmişlerdir.

Bu görüşler doğrultusunda katılımcıların seslerini kullanmalarının olumlu yönde etki sağladığını ve seslerinin farkına vardıklarını ortaya koymaktadır.

Tablo 4.

Katılımcıların çalışmakta oldukları işletmede koro müziğinin ne şekilde devam etmesini istediklerine ilişkin görüşleri

Çalışmış olduğunuz işletmede koro müziğinin ne şekilde devam etmesini istersiniz?	
1	Sürekli olmalı
2	Sürekli devam etmeli
3	Hep devam etmesini isterim
4	Uzun süreli olarak devam etmesini çok isterim.
5	Her çeşit müzikal parçaları söyleme yeteneği kazandırarak devam etmesini isterdim.
6	Solo akustik çalışmalara da yer verilmesini isterim.

7	Her günün bir diğerinden daha keyifli olduğunu ve bu şekilde ilerlemesi gayet güzel
8	Her yaşa hitap eden
9	Belirli dönemlerde sahne almanın heyecanı bambaşka
10	Sosyal sorumluluk projeleri içerisinde daha etkin olmasını isterim

Tablo 4'e göre katılımcı koro üyelerinin Çalışmış olduğu işletmede koro müziği çalışmalarının sürekli olmasını, her yaşa hitap eden ve her tür müziğin söylenmesini, sosyal sorumluluk projelerinde de etkin olmasını istediklerini belirtmişlerdir.

Bu görüşler katılımcıların işletmelerde koro müziğinin sürekli olmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır. İş yaşamında bu tür etkinliklerin çalışanların bulunmayı arzu ettikleri çalışmalar olduğunu göstermektedir.

Tablo 5.

Katılımcıların koro çalışmalarında ne gibi sorumluluklar hissettiklerine ilişkin görüşleri

Koro çalışmalarında ne gibi sorumluluklar hissettiniz?	
1	Bir topluluk adına sahne de olduğum için en iyisini nasıl yaparım mücadelesi sorumluluk hissinin geldiği son noktaydı. Aynı zamanda hata yaparsam da dip noktaydı
2	Hep birlikte biz bir bütünü
3	Ekibin parçası olmak ve yapılması gerekeni yapma sorumluluğu
4	Kendime de vakit ayırmam gerektiğini
5	Koroya bağlılık
6	Sesimin zaman zaman gür çıkması gerektiğini zaman zaman da daha hafif tonlarda söylemem gerektiğini hissettim.
7	Ciddiyet, konsantrasyon ve uyum içinde olmayı
8	Yapacağıma kendime güvendim
9	Hepiniz birimiz için birimiz hepimiz
10	Koronun bütünlüğünün bozulmaması için her çalışmada olmaya gayret gösterdim. Koronun ses renginin ben olmazsam bozulabileceğini hissettiğim için her çalışmada olmaya gayret ediyorum.

Tablo 5'e göre katılımcı koro üyelerinin koro çalışmalarında sesin kullanımına dikkat ettiklerini ve sorumluluklarının bilincinde olarak çalışmalara özenle devamlılık sağladıklarını belirtmişlerdir.

Bu görüşler katılımcıların çalışmaları dikkate aldığını, birlikte olabilmenin sorumluluğunu benimsediklerini ortaya koymaktadır.

Tablo 6.

Katılımcıların koro çalışmaları sırasındaki duygularına ilişkin görüşleri

Koro çalışmaları sırasındaki duygularınız nelerdir?	
1	Bir bütünün parçası olmak mutluluk verici
2	Hevesli ve heyecanlı
3	Mutlu
4	Çok eğlendim.
5	Heyecanlı
6	Heyecanlı bir takım çalışmasına dahil olduğum için mutlu oldum.
7	Heyecanlı mutlu ve huzurlu hissettirdi
8	Zirveye ulaşmak için adım adım ilerlemek
9	Mutluluk ve heyecan verici
10	Mutluluk ve aidiyet duygusu

Tablo 6'ya göre katılımcı koro üyelerinin koro çalışmalarında mutlu, heyecanlı, eğlenceli ve aidiyet duygularını hissettiklerini belirtmişlerdir.

Bu görüşler katılımcıların koro çalışmaları sırasında birçok olumlu duygu durumu yaşadığını ortaya çıkartmaktadır.

Tablo 7.

Katılımcıların koro hakkında çevreleriyle olan paylaşımlarına ilişkin görüşleri

Koro hakkında çevrenizle paylaşımlarınız nelerdir?	
1	Mutluluk verici bir süreçti. Olumlu dönüşler motive ederken olumsuzlar da iyileştirmeye nereden başlayacağımızın göstergesiydi.
2	Çok iyi
3	Çok güzel ve herkese tavsiye ettim. Mutlaka sesin kötude olsa o heyecanı ve duyguyu paylaşmalı.
4	Herkesin hayatında bir kere deneyimlemesi gerektiğini
5	Annem ve babama koro çalışmaları olacağını söylediğimde müzikle ilgilendiğim için mutlu oldular. Özellikle ah bir ataş ver videosu hepimizi çok duygulandırdı.
6	Bence çok güzel bir etkinlik olduğu huzurlu ve ruha dokunan bir çalışma olduğu yönünde.
7	İşimiz üretmek biliyoruz sizin bilmediğiniz şarkılar söylediğimiz ve etkinliklerimiz de olduğu ekimiz var
8	Herkes bir korunun parçası olmalı
9	İş arkadaşlarımı korumuza katılmaları in teşvik ediyorum.
10	...

Tablo 7'ye göre katılımcıların koro hakkında çevresi ile her bireyin deneyimlemesi gerektiğini, mutlaka bir koroda yer alınması gerektiğini, koroda mutlu olduklarını ve duyguların birlikte yaşandığında anlamlı olduğunu belirtmişlerdir.

Bu görüşler her bireyin bir koroda yer alması gerektiği ve deneyimlemesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Tablo 8.

Katılımcıların eklemek istedikleri diğer düşüncelerine ilişkin görüşleri

Eklemek istediğiniz başka bir şey var mı?	
1	Bu tür aktiviteler çalışanları motive ederken birlikte iş dışında bir şeyler paylaşmak olumlu izler bıraktı.
2	Hep birlikte olmak ve sanat icra etmek mükemmel
3	Emekleriniz için teşekkür ederim.
4	Emeği geçen herkese çok teşekkür ediyorum.
5	Yok
6	Koro çalışmalarının devamını diliyorum. Daha da başarılı olacağımıza inanıyorum. Bu çalışmalar şirketimizdeki çeşitli departmanlardan çalışan personeller olarak bizi birbirimize bağladı ve paylaşımlarımız çoğaldı. Sosyal yaşamıma çok olumlu etkileri olduğunu ve daha da olacağını düşünüyorum.
7	Koro her yaşta ve her koşulda yapılmalı
8	Söylediğim müziğin ve notaların çiseleyen yağmurda n sonra çıkan gökkuşağında kelebeğin dans etmesi hayal gibi
9	Ne mutlu bir korunun üyesi olduğuma
10	Bir koroya dahil olduğum ve koro kültürünü öğrendiğim için çok mutluyum

Tablo 8'e bakıldığında bu tür aktiviteler zaman mekan fark etmeksizin çalışanları motive ettiği, iş dışında başka bir şeyler yapmanın olumlu izler bıraktığını, Farklı departmandaki bireyleri buluşturduğunu sosyal yönlerini geliştirdiğini, ve koro kültürünü benimsediklerini belirtmişlerdir.

Bu görüşler etkinliklerin çalışanları motive ettiğini, paylaşımda bulunmanın ve birlik olmanın bireyi olumlu yönde etkilediğini, her yaş ve koşulda koroda yer alınabileceğini, bireye olumlu duygular hissettirdiğini ortaya koymaktadır.

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Katılımcıların koro ile birlikte grup çalışmaları ve sesin kullanımı konusunda bilgi sahibi oldukları, seslerini kullanmalarının olumlu yönde etki sağladığını ve seslerinin farkına vardıklarını, koro çalışmalarının günlük yaşamlarını etkilediği, çalışma sonrasında olumlu ve huzur dolu hislere sahip olduklarını, çalışmaları dikkate aldıkları ve birlikte olabilmenin sorumluluğunu benimsediklerini, işletmelerde koro müziğinin sürekli olması gerektiğini, iş yaşamında bu tür etkinliklerin çalışanların bulunmayı arzu ettikleri, motive eden paylaşımda bulunmanın ve birlik olmanın bireyi olumlu yönde etkilediğini, her yaş ve koşulda koroda yer alınabileceğini, bireye olumlu duygular hissettiren çalışmalar olduğunu göstermiştir.

Şirketler ve kurumlar korodaki gibi bir denge ve birliktelik saygı sevgi güven ortamı oluşturmak istiyorlarsa koro kurmalı ve koro gibi olmalıydılar.

KAYNAKÇA

- Akgün, G. ve Kıyak, E. (2023). *Amatör çoksesli koroların, koro üyelerinin toplumsal gelişimlerine katkılarının incelenmesi*, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 43(1), 307-330.
- Çevik, S. (1997). *Koro eğitimi ve yönetim teknikleri*, Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Erol Fidan, M. & Ağırbaş, A. (2021). *İşletmedeki Sosyal Sorumluluk Aktivitelerinin Personel Algısına Etkisi: Bir Telekomünikasyon Şirketi Üzerinde Araştırma*, KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi, 23(40), 1-22.
- Okyay, E. (2001). *Ezginin serüveni ve koro kültürü hakkında*, I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu. Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Ankara.
- Özalp, İ., Çakan Uzunkavak, M., & Gül, G. (2024). *Güzel Sanatlar Liselerinde Koro Eğitimi Vermekte Olan Koro Eğitimcilerinin Alan Yeterliklerine İlişkin Bir Değerlendirme*, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 37(1), 293-315. <https://doi.org/10.19171/uefad.1401068>
- Top, S. & Öner, A. (2008). *İşletme Perspektifinden Sosyal Sorumluluk Teorisinin İncelenmesi*, ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 4, Sayı 7, 2008, ss. 97-110.
- Uçan, A. (2001). *İnsan, Müzik ve Koro Eğitiminin Temelleri*, I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu, Ankara: Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi.
- Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Karasar, N. (2023). *Bilimsel İrade Algı Çerçevesi İle Bilimsel Araştırma Yöntemi Kavramlar İlkeler Teknikler*, Ankara: Nobel Akademi Yayıncılık.



Doi No:
10.70431/UHAMAD.2024.7

Editöre Mektup
Letter to Editor

Atıf/Citation

Çetinkaya, D. (2024). Otizm ve Müzik Yaz Okulu (Editöre Mektup). *Uluslararası Hisarlı Ahmet Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 61-62.

EDİTÖRE MEKTUP

“OTİZM VE MÜZİK YAZ OKULU”

Didem ÇETİNKAYA¹

Otizm ve Müzik Yaz Okulu, 2021 Yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Uğur Türkmen Tarafından kurulmuştur. Otizm ve Müzik Yaz Okulu kâr amacı gütmeyen bir kurum ve kuruluşlardır, faaliyetlerimizin merkezinde finansal kazanç elde etmek yerine toplumsal fayda sağlamak ve hizmet etmek vardır. Amacımız, otizmlili bireylerin ve ilgili toplulukların ihtiyaçlarını karşılamak, istihdam sorunlarına çözüm aramak, müziğe yetenekli otizmlili bireylere destek sağlamak ve farkındalık yaratmaktır.

Otizm ve Müzik Topluluğu, bilimi önemseyen ve genel de farklı öğrenen bireylerin, özel de otizmlili bireylerin ve ilgili kişi ve kurumların başvurabileceği bir kaynak/merkez olma amacıyla kurulmuştur. Otizm ve Müzik Yaz Okulu sadece bir yaz okulu olmanın ötesinde sürdürülebilir bir bilimsel platform olma özelliğiyle dikkat çeken bir kuruluştur. Yaz okulu boyunca, topluluğumuzun sürdürülebilir "fikir paylaşımı" ile birlikte, konserler, atölye çalışmaları, söyleşiler, konferanslar, bireysel/toplu müzik eğitimi ve paneller gibi çeşitli etkinlikler düzenlenmektedir. Bu etkinlikler, otizmlili bireylerin yeteneklerini ortaya çıkarmayı ve geliştirmeyi hedeflemektedir.

Misyonumuz, otizm spektrum bozukluğu olan bireylerin müzik aracılığıyla kendilerini ifade etmelerini sağlamak, Otizm ve müzik alanına uzman yetiştirmek amacıyla otizm ve müzik alanına yönelimleri arttırmak, bu iki önemli alanın birleşiminde bilgi, deneyim ve anlayışın yayılmasına katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda, kaynak ve merkezimiz, otizmlili bireylerin ve ailelerinin yanı sıra uzmanlar, araştırmacılar ve ilgili kurumlar için bilgi, destek sağlama amacını taşımakta ve otizmlili her bireyin, ilgi alanları ve yetenekleri doğrultusunda müzikal deneyimler sunmak ve desteklemektir. Ayrıca, topluluğumuzun sunduğu etkinlik ve kaynaklar aracılığıyla otizmlili bireylerin topluma daha fazla dahil olmalarını, sosyal becerilerini geliştirmelerini ve toplumun engelleri kaldıran, her bireyin potansiyeline değer veren bir yaklaşımın gerekliliğini vurgulamak ve teşvik etmekteyiz.

2021 yılında kurulan bu oluşum Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi öncülüğünde, Çanakkale Valiliği, Çanakkale Belediyesi, Çanakkale Onsekiz Mart üniversitesi, Çanakkale Onsekiz Mart üniversitesi Eğitim Fakültesi, Çanakkale Müzik Uygulama ve Araştırma Merkezi, Çanakkale Müzik ve Sahne Sanatları Geliştirme Derneği, Kütahya Güzel Sanatlar Derneği, Yeter ki İyi Olsun Derneği Çanakkale Şubesi, Çanakkale Sağlık Çalışanları ve Emeklileri Derneği, Çanakkale Aile Sosyal Hizmetler İl Müdürlüğü ve Çanakkale Gençlik ve Spor İl Müdürlüğü birlikteliğiyle sürdürülmektedir.

I. Otizm ve Müzik Yaz Okulundan bu yana sistem içerisinde yer alan birçok gönüldaş, eğitimci, öğrenci ve aile yer almıştır. I. Otizm ve Müzik Yaz Okulundan beri sistem içerisinde yer alan tüm aile bireyleri hiçbir maddi kazanç elde etmeden tamamen gönüllülük esaslı olarak görev almışlardır. 2022 Yılından itibaren müzik eğitimi alan gönüldaş ve eğitimcilerimizin yanında özel eğitim bölümünden de gönüldaşlarımız ve eğitimcilerimiz de bu

¹ Otizm ve Müzik Yaz Okulu Düzenleme Kurulu Başkanı, didemcetinkaaya@gmail.com ORCID ID: 0000-0002-7552-4912

oluşuma dahil olmuşlardır. Ayrıca Otizm ve Müzik Yaz Okulu'nun aile bireyleri de her geçen yıl diğer yıllara göre artış göstermiştir. 2021 yılında 7 Gönüldaşımız, 7 Öğrencimiz, 7 Aile Üyemiz ve 10 Eğitimcimiz varken 2022 yılında bu sayı 15 Gönüldaş, 14 Öğrenci, 14 Aile Üyesi, 14 Eğitimiye çıkmış olup 2023 ve 2024 yılında ise sayımız tam iki katına yükselmiştir. Gönüldaş ve eğitimcilerimiz bu süreçte farkındalık sahibi olmuşlar, otizm alanında kendilerini geliştirmek istemişler ve geçmiş senelerde oluşuma dahil olup devam eden gönüldaş ve eğitimcilerimizde kendilerini geliştirmişlerdir.

2021 Yılında kurulan toplulukta gönüldaş ve eğitimcilere yönelik hazırlanan eğitimler gerçekleştirilmektedir. Bu eğitimler her Otizm ve Müzik Yaz Okulu başlamadan önce yüz yüze veya imkanlar dahilinde çevrimiçi şeklinde düzenlenmektedir. Verilen eğitimler Bilim Kurulu tarafından yürütülmekte ve bu alanda uzmanlaşmış eğitimciler tarafından verilmektedir. Bu eğitimler sayesinde gönüldaş ve eğitimcilerimiz otizm hakkında bilgi sahibi oldukları, otizimli bireylere yaklaşımları hususunda da güven kazandırmaktadır. Bu eğitimlerin artırılması ve desteklenmesinin “Otizm ve Müzik” alanında yapılacak olan çalışmaların da önünü açacağını düşünmekteyim.