

22154

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRK HALK MÜZİĞİ İCRA ÖZELLİKLERİNİN
SES EĞİTİMİ (ŞAN TEKNİĞİ) AÇISINDAN
DEĞERLENDİRİLMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Erol URAS

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 1 Ekim 1998
Tezin Savunulduğu Tarih : 27 Ekim 1998**

Tez Danışmanı :

Doç. Dr. Can Etili ÖKTEN

Diğer Jüri Üyeleri :

Prof. Dr. Selahattin İÇLİ

Yrd. Doç. Afşin Emiralioğlu

EKİM 1998

ÖNSÖZ

"Türk Halk Müziği İcra Özelliklerinin, Ses Eğitimi (Şan Tekniği Açısından Değerlendirilmesi" konulu bu çalışma, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Ana Sanat Dalı Türk Halk Müziği Programında, Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Bu araştırma, Türkiye’de tarihsel süreç içinde ele alınarak incelenmiş ve konservatuvvarların kuruluşundan (1914) bugüne kadar Geleneksel Türk Müziği’ne özgü bir şan tekniğinin oluşturulamadığı sonucuna varılmıştır. Ancak bu sonuç bizi yıldırmamış, genelden özele indirgemek yöntemi ile Türk Halk Müziği şan tekniğinin nasıl olmasının gereği konusunda tesbitler yapılmıştır. Gelecekte Türk Halk Müziği ile ilgili şan çalışması yapmak isteyenlere somut bilgiler vermek ve bazı örneklerle belirterek yanlışa düşmemelerini sağlamak bu çalışmanın en büyük amacı olarak saptanmıştır.

Çalışmamızda yazılı kaynakların araştırılması, uygulama deneyimlerinin birikimi, örnekler üzerindeki incelemelerden sonra varılan sonucun bu alandaki eksikleri bir ölçüde de olsa giderebilmesi ve bundan sonraki çalışmalara ışık tutabilmesi en büyük kıvanç kaynağımız olacaktır.

Bu çalışmada bilgi, deneyim ve dostluğuyla bana destek veren danışmanım sayın Doç. Dr. Can Etili Ökten’e, başta Maestro Ottavio Gallo olmak üzere yetişmemde katkısı olan tüm öğretmenlerime, öğretim elemanı ve sanatçı dostlarıma, foniatri konusundaki alıntıları yazarak zaman kazandıran öğrencim Nilgün Özkan’a teşekkür ederim.

Haziran 1998

Erol Uras

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
İÇİNDEKİLER	iii
KISALTMALAR	v
ÖZET	vi
SUMMARY	vii
1. GİRİŞ	1
2. SES	6
2.1. Sesin Tanımı	6
2.2. İnsan Sesi	7
2.2.1. Solunum	8
2.2.2. Ses Organları	10
2.2.2.1. Larenks (Gırtlak-Hançere)	10
2.2.2.2. Farenks (Yutak)	12
2.2.2.3. Rezonatör Bölgeler ve Rezonans Organları	14
3. SES EĞİTİMİ	17
3.1. Ses Eğitimi Terminolojisi	17
3.2. Ses Eğitiminin Tarihçesi	18
3.3. Ses Fizyoloji'si	19
3.4. Günümüzde Ses Eğitimi	31
4. GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ'NDE SES EĞİTİMİ	36
4.1. Geleneksel Türk Müziği	36
4.2. Geleneksel Türk Müziği Ses Eğitimi'nin Tarihçesi	37
4.3. Günümüzde Geleneksel Türk Müziği Ses Eğitimi	42
4.4. Batı Şan Tekniğinin Geleneksel Türk Müziği'ne Uygulanması	45
4.4.1. Türk Müziği ve Batı Müziğinin Sistem Farklılıkları	46

4.4.2. Coğrafi Konumdan Gelen Özellikler	48
4.4.3. Konuşma Dilinin Getirdiği Özellikler	48
4.4.4. Güzel Ses Anlayışı ve Zevki	48
4.4.5. İcrada Tavrı Özellikleri	49
4.4.6. “Geleneksel Türk Müziği’nin İcra Özelliği ve Ses Eğitimi” Konusunda Bilgi Edinme	50
4.4.7. Uygulama Yöntemi	60
5. TÜRK HALK MÜZİĞİ İCRA ÖZELLİKLERİ	64
5.1. İcra Özelliği Kavramı	64
5.1.1. Sazda İcra Özelliği	68
5.1.2. Sesde İcra özelliği	68
6. TÜRK HALK MÜZİĞİ İCRA ÖZELLİKLERİNİN SES EĞİTİMİ (ŞAN TEKNİĞİ) AÇISINDAN İNCELENMESİ	69
6.1. İnceleme Yöntemi	69
6.2. Türk Halk Müziği Sözlü Eserlerinin, Seslendirilmesindeki Öğelerin Şan Tekniği Açısından Değerlendirilmesi	70
7. SONUÇ	89
KAYNAKLAR	95
KİŞİSEL GÖRÜŞMELER	96
ÖZGEÇMİŞ	97

KISALTMALAR

an.		Araştırmacının notu
age.		Adı geçen eser
THM		Türk Halk Müziği
vb.		Ve benzerleri
TSM		Türk Sanat Müziği
yy.		Yüz yıl
İst.		İstanbul
Ank.		Ankara
İTÜ		İstanbul Teknik Üniversitesi
İTÜ TMDK		İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı
İÜ		İstanbul Üniversitesi
YÖK		Yüksek Öğretim Kurulu
CD		Compact Disc
TV		Televizyon
TRT		Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
Ögr. Üy.		Öğretim Üyesi
Öğr. Gr.		Öğretim Görevlisi

ÖZET

İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Ana Sanat Dalı Türk Halk Müziği Programında **“Türk Halk Müziği İcra Özellikleri’nin Ses Eğitimi (şan tekniği) Açısından İncelenmesi”** konulu yüksek lisans tezi yedi bölümden oluşmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde Geleneksel Türk Müziği sözlü eserlerinin seslendirilişindeki sorunlar belirlenmiş; bu çalışmanın amacı, önemi, kapsamı ve yöntemlerle ilgili bilgiler verilmiştir. Araştırma konusunun daha kolay anlaşılabilmesi ve ilgili bağlantıların kurulabilmesi amacıyla ikinci bölümde ses kavramı, insan sesinin oluşumu, konuşma ve sözlü müzikte kullanımı anlatılmıştır. Üçüncü bölümde batı ülkelerindeki bilimsel yöntemlerle saptanmış ses eğitimi irdelenmiş; dördüncü bölümde Geleneksel Türk Müziği’nde (Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği’nde) günümüzde halen kullanılmakta olan ses eğitimi yöntemlerine açıklık getirilmiş, batı ülkelerindeki ses eğitimi yöntemlerinin Türk Müziği’ne uygulanabilirliği ele alınmış; beşinci bölümde Türk Halk Müziği icra özellikleri üzerinde durulmuştur. Altıncı bölümde ise bu bölüme kadar elde edilmiş bulgu ve belgelerin ışığı altında Türk Halk Müziği icra özellikleri’nin ses eğitimi (şan tekniği) açısından incelenmesi yapılmıştır. Geleneksel Türk Müziği’nde bir sözlü eseri seslendirirken yapılan gırtlak hareketleri fizyolojik açıdan incelenerek anlaşılabilir açıklamalar getirilmiştir. Yine bu gırtlak hareketleri, batı müziği icrasındaki gırtlak hareketleri ile karşılaştırılarak benzerlik veya farklılıklar belirlenmiş, batı müziği nota yazımında kullanılan kavram ve işaretlere dikkat çekilmiştir. Yedinci bölümde ise varılan sonuçlar belirtilmiştir.

Bu çalışmada yapılan araştırmalar ve incelemeler sonunda ses organlarının sağlığını korumak, uzun bir süreç içinde kondisyonunu muhafaza etmek suretiyle ses sanatçılığı mesleğini sürdürebilmek ve mikrofonsuz da sesin daha uzağa gidebilirliğini sağlamak amacıyla gereken yöntemler belirlenmiştir.

Doğru ses çıkarmak ve doğru şarkı söylemenin teknik açıdan THM’ne özgü unsurları tesbit edilmiş, evrensel teknikten yararlanılarak THM icrasına uygulanabilirliği araştırılmış, uygun olanlar alınmış, uygun olmayanlar ayıklanmış, eksik olan yönler ise tarafımızdan ortaya konarak somut sonuçlar elde edilmiştir.

Sözü edilen yöntemlerin benimsenmesi, zamanla yerleşmesi ve bu konudaki çalışmaların sürdürülmesiyle, Geleneksel Türk Müziği’ndeki bir boşluğun dolacağı ve Geleneksel Türk Müziği şan ekolünün oluşturulacağı sonucuna varılmıştır.

SUMMARY

This master of science thesis on **“The Study of the Performance Characteristics of Turkish Folk Music considering the vocal training”** made up of 7 chapters is presented to Istanbul Technical University Social Sciences Institute, Humanities Science Programme, Turkish Folk Music Programme.

In the first chapter, problems in performing the verbal works of Traditional Turkish Music have been pointed out and information has been given regarding the aim of this study, its content and methods.

In order to lead to better understanding and make the relevant links , concept of voice as well as development of human voice and its usage in speaking and verbal music have been studied in the second chapter. In the third chapter, vocal training in the Western Countries; in the fourth chapter; vocal training in the Traditional Turkish Music and applicability of western vocal training to Turkish Music; in the fifth chapter, performance characteristics of Turkish Folk Music have been emphasized. In the sixth chapter, performance characteristics of Turkish Folk Music concerning the vocal training has been researched. The results are defined in the seventh chapter.

As a result of these studies and researches, methods required to preserve the healthy condition of the vocal organs, to carry on vocal performance successfully for a long period of time and to make the voice heard clearly without using the microphone have been suggested.

Throat movements during the vocal performance of the Traditional Turkish Music have been studied and reasonable explanations are stated. These throat movements were compared with the throat movements in the performance of the Western music and similarities or differences have been indicated. Attention has been drawn to the concepts and symbols in writing notes for the western music.

Technical characteristics of the Turkish Folk Music in producing the right voice and also regarding the right singing were stated and applicability of these methods thru using universal techniques were researched. The suitable ones for the Turkish Folk Music have been taken and the missing techniques were indicated by the writer to get concrete results.

The performance characteristics of the Turkish Folk Music have been studied in view of vocal training and a pattern has been formed to help further studies in this field. In order to achieve a scientific result, the characteristics of the performance of the Turkish Folk Music were evaluated considering the chant techniques. As a result of this evaluation, while the methods of phonation with regard to preservation of the vocal organs have been indicated, it has been stated that in principle, soft phonations were suggested, and when necessary to get staccato, the voice resulted by the stroke of the glottis, hard phonation was advised to be used. In addition, for nuances sometimes airy phonation was suggested.

Regarding the correct usage of breathing, firstly information on what the correct singing breath is given, the importance of the diaphragm and its best use is explained. Information was given regarding the breathe in places, economic usage of breathe. Emphasis was made that it was generally essential to sing the words without dividing them, however information was also given on how to breathe in when necessary.

Turkish is a very suitable language for making verbal music when prosodi is considered. However, in many works the sentences and the stresses in the language do not coincide with the musical sentence and stress, which results in prosodical mistakes. Thus, these mistakes should be avoided. This necessity leads into singing the long sentences at once with only one breathe in. Attention is drawn to the fact that while singing, it is necessary to breathe more when converting high voices into low, forte into piano.

Information has been given on which movements of the vocal organs produce nuances in music like vibrato, tril, ornaments, appogiatur, piano, forte, crescendo, decrescendo, portamento, glissando.

In summary, in this study, vocal education accomplished by correct vocal techniques and methods of perfect singing, has been compared in detail with general vocal music and Turkish Music and especially with the performance characteristics of Turkish Folk Music. Problems and their solutions have been identified. Thus, this paper aims at helping those who either perform as singers or voice trainers.

1. GİRİŞ

Evren'in oluşumu bir "ses" ile -patlamayla- gerçekleştiği görüşü doğru olarak kabul edildiğinde, "din" kavramına göre de Tanrı'nın "ol!" emriyle yani, yine ses ile meydana geldiği ileri sürülmektedir. Buna göre herşeyin kaynağı olan ses, insanoglunun doğarken bağırarak için aldığı ilk nefesinden, ölürken verdiği son nefesine dek birlikte olduğu en önemli öğedir. İnsanın hançeresi ise, beyin ve kalb gibi hayati organlarından sonra, en önce ve en uzun süre kullandığı organıdır.

İnsan sesi müzik araçlarının en güzelidir. Özellikle insan sesi ile yapılan müzik tüm çağlarda söyleyeni ve dinleyeni etkilemiş, ona haz vermiş, mutlu etmiş; inancını pekiştirmiş, Tanrı'sına yönelmesine yardımcı olmuş; hemcinsleriyle ilişkisini sağlamış, duygularını aktarabilmesini kolaylaştırmış; hastalıklarını sağaltmaya yaramıştır. İnsan, acı günlerinde yakdığı ağıtlarla ağlamış, acısını dindirmeye çalışmış; tatlı günlerinde söylediği ezgilerle coşmuş; okuduğu ilahilerle ruhunu arındırıp, yüceltmış; attığı savaş çığlıklarıyla kendisinin ve yandaşlarının cesaretini arttırmış, düşmanına korku salmıştır.

Genel anlamda müzik ve ona bağlı olarak insan sesiyle üretileni, çağlar boyu tüm toplumlarda az ya da çok değişikliklere uğramış, diğer toplumlarla olan ilişkisi oranında etkileşmiş ve günümüze gelmiştir. Her ulus kendi gelenek, görenek, hançere yapısı, konuşma dili ve zevkine göre ses çıkarma ve çıkardığı sesi müziğinde kullanma yöntemleri uygulamış, tekniğini geliştirmiştir.

Orta Asya'dan Anadolu'ya gelen Türk Müziği de, tarihsel süreç içinde başka kültürleri etkilemiş ve onlardan etkilenmiş, gelişip, zenginleşerek bu güne ulaşmıştır. Osmanlı İmparatorluğu Döneminde 18. yy. da saray ve yabancı aileler arasında batı müziğine duyulan ilgi ile başlayan batıdan etkilenme, Tanzimat Dönemi'nde artmış, Abdülmecit ve Abdülhamid'in de aynı yöndeki tutumları ile gelişmesini sürdürmüştür. Bu süreç, Cumhuriyet Dönemi'nde Atatürk'ün düşünce ve devrimleri doğrultusunda çağdaşlaşma gereği, onun direktifleriyle devam etmiş ve bu günlere gelinmiştir.

Bunun doğal sonucu olarak başka konulardaki tekniklerin yanısıra, bazı müzik bilgini ve eğitimcilerin düşünce ve önerileri doğrultusunda batı şan tekniği konservatuvarlarımıza girmiş; ustadan çırağa kulaktan duyarak ezberleme şeklinde sürdürülen eğitim, bir ölçüde bilimsel yöntemlere yaklaşmışsa da henüz ideal düzeye ulaşamamış, gerçek bir “Türk Şan Ekol”ü oluşturulamamıştır.

Geleneksel Türk Müziği’nde sözlü yapıtlar eşlikli veya eşiksiz seslendirilmektedir. Müzik yazısı olan nota icad edilip kullanılmadan önce eserin gerek bellekten çıkıp yok olmasını önlemek, gerek güzel yorumlanabilmesi amacıyla usta ya da hoca, yeni yetişecek olanlara bilgisini, üslubunu aktarırdı. “Fem-i Muhsin”, güzel ve doğru söyleyen-okuyan- bir ağızdan duyarak ve tekrarlayarak öğrenme yöntemi kırsal kesimde ve müzik eğitim kurumları dışındaki bazı yerlerde bu gün de geçerlidir.

Cumhuriyet öncesi başlayıp, Cumhuriyet’ten sonra gelişerek devam eden çoksesli vokal müziğin vazgeçilemez bir ögesi olan “Ses Eğitimi” ve onun gereği olan bilimsel teknik çalışma ne yazık ki geleneksel müziğimizde çok fazla önemsenmemiştir. Bu eğitim, 1917’de İstanbul’da açılan ve 1926’da kapanan “Darüelhan” ın devamı olarak 1945’de kurulmuş olan ve daha sonra Yüksek Öğretim Kurulu bünyesinde İstanbul Üniversitesine bağlanan Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü (eski adıyla İstanbul Belediyesi Konservatuarı Türk Müziği Bölümü); 1976’da İstanbul’da kurulan, önceleri Milli Eğitim Bakanlığına, sonra Kültür Bakanlığına ve günümüzdeki yasal konumuyla, YÖK’e bağlı İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı; daha sonra da 1984 yılında İzmir’de, 1988 yılında Gaziantep’te kurulan Türk Müziği Devlet Konservatuarları ile istenilen düzeyde olmasa da, bir ölçüde sağlanmıştır.

"Fem-i muhsin" yöntemi'nin yararlı yönleri yadsınamamakla birlikte eksik olduğu tartışmasızdır. Sözü edilen kurumlarda şimdiye kadar uygulanmakta olan eğitim yönteminin de yararlı olmakla birlikte yetersiz olduğu kuşkusuzdur.

Bu çalışma, bu konudaki yazılı kaynaklar üzerinde yapılan araştırmalara ek olarak, bir ölçüde de olsa bazı eksikleri doldurabilmek; hâla oluşum aşamasında

bulunan “Türk Şan Ekolü” nün yaratılmasına katkıda bulunmak; üniversiteler bünyesine alınmış konservatuvarlarda öğrencilerin elverdiğince bilimsel yöntemlerle yetiştirilmesini sağlayabilmek amacıyla yapılmıştır. Aynı zamanda çağdaşlaşma açısından batının bize uyan tekniğini alarak, olmayanı da kendimiz bularak yorumcuya Türk Müziği’nin özünü bozmadan, doğru ve sağlıklı bir şekilde söyleyebilme yeteneğinin kazandırılmasına yardımcı olabilmek; ve bir ölçüde de olsa öğretim, eğitim kadrosunda yer alacak kişilerin bundan sonraki çalışmalarına katkıda bulunabilmek umuduyla gerçekleştirilmesine çalışılmıştır.

Çalışma sırasında elde edilen ve Geleneksel Türk Müziği’nin tümü için geçerli olan bilgi ve bulguların, mesleği ses sanatçısı olanlara, ses eğitimi öğretmen ve öğrencilerine, koro yönetmenlerine, uğraşı alanı başka olmakla birlikte, konuya ilgi duyan, bilgisini arttırmak isteyen veya bu konuda araştırma yapan diğer kişilere de yararlı olmasını sağlamak amacıyla yapılmıştır. Alanında da ilk çalışmadır.

Ender de olsa yaradılıştan ses organları uygun, aklını kullanmasını bilenler ayrı tutulursa, yalnız fizyolojik donanımlarıyla yetinip, destekleyici bir ses eğitimi görmemiş kişilerin seslerini kullanmadaki güçlükleri, yıpranmaları, hatta çok kısa zamanda seslerini yitirmeleri ve bu sanata erken veda etmeleri kaçınılmaz bir sonuçtur. Geleceğin ses sanatçısı adaylarını eğitmek, sağlıklı bir sanat hayatına hazırlamak ise ilgili eğitim kurumlarının başta gelen görevi olmalıdır. İşte bu görevin yerine getirilmesine çalışmak araştırmanın bir başka amacını oluşturmaktadır.

Araştırmanın kapsamı geniş tutulmuş, alanı her ne kadar Türk Halk Müziği icra özellikleri ise de, konunun daha kolay anlaşılabilmesi ve ilgili bağlantıların kurulabilmesini sağlayabilmek için önce, genel anlamda vokal müziğin -sözlü müziğin- şan tekniği hakkında bilgi verilmiş, sonra Geleneksel Türk Müziği’ne (Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği) uygulanabilirliği ele alınmış, ve daha sonra Türk Halk Müziği’ndeki özellikler üzerinde durulmuştur. Bu konuda eksiksiz bir sonuca ulaşabilmek için mesleği ses eğitmenliği, repertuvar ve üslup öğretmenliği olanların, ses sanatçısı olarak şarkı söylemenin inceliklerini öğrenmiş ve bu bilgi birikimini genç sanatçı adaylarına aktarmakta olan kişilerin, icra özelliği ve ses eğitimi konularındaki görüşlerine başvurulmuştur. Edinilen bilgiler doğrultusunda Geleneksel Türk

Müziği'nde şan tekniğinin kullanılması sesin sınırlarının genişletilmesi, volümünün arttırılması, ses bölgeleri arasındaki birliği sağlayacak olan renk ve tını özelliğinin kazandırılması ve kontrolünün sağlanması, doğru ve yeterli nefes kullanımı, sesin eşikle dengelenmesi, sesçilik mesleğinin uzun yıllar boyunca sürdürülebilmesi, THM sözlü eserlerinin doğru icrası, otantikliği bozmadan, yörelerin tavrına, üslubuna, ağız özelliklerine bağlı kalınarak türkü söylenebilmesi konularına dikkat çekilmiştir.

Çalışmada ayrıntıya inmeden genel prensipler üzerinde yoğunlaşmış, Türk Halk Müziği icra özellikleri göz önüne alınarak, ses eğitimi açısından kusursuz bir şekilde türkü söyleme doğrultusundaki yöntemlerin geliştirilmesine gayret edilmiştir. Doğru saptanmış genel prensiplerden sonra ancak ayrıntılara gidilebileceği kanısıyla, çeşitli başlıklar altında yapılabilecek araştırmaların başka çalışma konularını oluşturacağı düşünülmüştür.

Bu araştırmanın yapılmasının nedenlerinden biri de ses eğitmeni olarak genelde şan tekniği özelde ise Geleneksel Türk Müziği şan tekniğinde çok sık karşılaşılan problemleri saptamak ve bunlara çözüm üretmektir. Çünkü, bu konuda pek çok sorunun var olduğu yadsınamaz.

Ses eğitiminin gerekliliği çoğunluk tarafından tartışılmaz bir gerçek olarak benimsenmesine karşın, uygulanacak yöntemin nasıl olacağı her zaman farklı görüşler yaratabilir ve bazılarını gündeme getirebilir. Batı şan tekniği Geleneksel Türk Müziği'nde kullanılabilir mi, zararlı mı, yararlı mıdır? Uygulama nasıl yapılmalıdır? İki müziğin sistem farklılığından kaynaklanan olumsuzluklar nasıl giderilebilir? Bir ses sanatçısı her iki müziği de icra edebilir mi? Şayet edecek olursa eserin tavrında ve üslubunda her hangi bir değişiklik meydana getirebilir mi? Getirdiği takdirde eserin kimliğinde meydana gelecek değişiklikler karakteri bozar mı? İki tür müziğin birbirlerine zararlı veya yararlı etkileri var mıdır? Bir ses sanatçısı ne tür eserler icra etmeli, repertuvar yaparken nelere dikkat etmelidir? Farklı karakterdeki yapıtlar söylemeli mi, yoksa bir dal seçip, hep o türde eserler mi yorumlamalıdır?..

Türk Halk Müziği bölgesel olmaktan da öte yöresel bir müziktir. Aralarında yirmi dakika uzaklık olan iki yerde dahi müzik açısından farklı bir melodik doku

mevcuttur. Elbette bu doku içinde şive, ağız, lehçe ve ritmik yapı göz ardı edilemez. Buna göre, Türk Halk Müziği sözlü eserlerinin icrasında ne gibi özellikler vardır? Bu özelliklerin sonucu olan piano, forte, kreşendo, dekreşendo, portamento, glissando gibi nüansları ve çarpma, apojatür, işleme-brodöri-, kümecikler-grupetto-, sürekli çarpma-tril-, ikili veya üçlü çarpma-mordan- gibi süslemeleri-ornaments- uygularken ses organları ne gibi hareketler yapmaktadır? Bu hareketler ses organlarına zarar vermeden nasıl öğretilmelidir?... Bu ve buna benzer soruların oluşturduğu problemler “doğru bir ses eğitiminin nasıl olacağı ve icra edilecek eserdeki özelliklerin hançereye nasıl uygulanacağı” şeklinde belirlenebilir.

Bu çalışmada üretilen ve yukarıda ve ayrıntılı bir şekilde dökümü yapılan problemlerin çözümü ise; “önce ses eğitimi konusunun bilinçli bir şekilde incelenmesi ve Geleneksel Türk Müziği’nde doğru biçimde nasıl kullanılacağını saptanması, sonra Türk Halk Müziği sözlü eserlerinin icrasında ne gibi özelliklerin bulunduğu belirlenerek, bu özelliklerin sesle nasıl uygulanabileceği, ses organlarının hangi hareketiyle istenilen nüansların yapılabileceği konusuna açıklık getirilmesidir”.

Araştırmada kullanılan yöntemler şunlardır: a) Kütüphane çalışmaları, b)Gözlem, c) Görüşmeler.

Bu çalışmanın, ses sanatçılığını meslek olarak seçmiş yorumculara ve şan eğitimcileri ile, konuya ilgi duyan ve benzer türdeki araştırmaları yapan kişilere yol gösterici olması en büyük dileğimizdir.

2. SES

THM sözlü eserleri icra özelliklerinin şan tekniği açısından incelenmesi araştırmasının temel taşlarından biri olan insan sesi konusunu hakkında genel bilgiler verilmeden önce doğada ses sözcüğünün taşıdığı anlama değinmek gerekmektedir. Bu nedenle konuya sesin tanımı ile başlamanın yararlı olacağı düşünülmüştür.

2.1. Sesin Tanımı

En basit anlatımıyla ses; bir kaynaktan oluşan titreşimin, gaz, sıvı veya katı gibi elverişli bir ortamda yol alarak, kulak veya herhangi uygun bir araçla algılanabilen bir enerji olarak tanımlanabilir. Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğünde ise “Ses: 1. Kulağın duyabildiği titreşim. 2. Ciğerlerden gelen havanın ses yolunda yarattığı titreşim. 3. Müz. Aralarında uyum bulunan titreşimler.” açıklaması ile yer almıştır. Sesin tanımı ve akustik açısından ses konusunda daha geniş kapsamlı açıklama ise aşağıdaki alıntıda verilmiştir.

“Batı dillerinde bu terim, akustik, elektroakustik ve anatomide çalgı sesi ya da insan sesi ve benzerleri açılarından ayrı sözcüklerle ifade edilir. Ancak Türkçe’de “ses” bu alanların tümünü kapsayacak bir anlam genişliği içinde kullanılmaktadır. “Çalgı sesi” ya da “insan sesi” müzikte ayrı alanların araştırma konusudur. İnsan sesiyle yapıldığı için doğal olarak “ses müziği” biçimindeki tanım şan sanatı alanındadır...”

“...Ses, kulağın işitebildiği titreşim sınırları içinde havada oluşan basınç değişimleridir. Bu değişimlerin işitilebilmesi için frekansının 20 ile 20.000 herz (Hz) arasında ve genliğinin de 0 (sıfır) ile 120 desibel (dB) arasında olması gereklidir. Ses dalgaları, yayılma yönünde önüne gelen engellere dikey olarak çarptığında taşıdıkları enerjiyle bunları da titreştirirler. O halde ses dalgası enerji taşır ve bunu hava ya da sıvı ve katı ortamlarda iletir. Ses dalgaları yoğunluğu fazla olan ortamlarda daha hızlı ve kolayca yayılır. Örneğin havada hızı 335-340 metre/saniye olan sesin çelik içindeki hızı saniyede 4.000 metreyi bulabilir. Sıvı ortamda ise ikisinin arasında olur. Ses dalgası “boyuna” -dikey- bir dalga hareketi olduğu halde, taş atılmış bir su yüzeyindeki dalgalar “enine” -yatay- dalga hareketi oluşturur. Işık ışınları ve “elektromanyetik dalga” adı verilen radyo dalgaları da çok değişik karakteristiklere sahiptir. Tüm dalga hareketlerinin ortak özelliği, enerji taşınması ve iletmesidir.

Örneğin ışık ışınlarının enerji taşıdığı, büyük bir ısıma kaynağı olan güneşin milyonlarca kilometre öteden yeryüzüne ışınlarıyla çeşitli türden enerjiler ilettiğini hep biliyoruz. Ses dalgalarının -ya da ışınlarının- ileteceği enerjiler genellikle, büyük patlamalar dışında, pek güçlü değildir. Örneğin, kulaktaki etkisi 80-90 desibel (dB)

dolayında olan ve “forte” çalan bir orkestranın elektroakustik gücü ancak 75 watt’lık bir ışık ampulününki kadardır. Bir orkestrada en büyük gücü, kalın sesli enstrümanlar sağlamaktadır. Bas davulun tek başına 25 watt dolayında bir gücü sağlamasına karşın, trombon 6 watt, piyano ise ancak yarım watt’lık güç sağlar. Yayı çalgıların “ses verimliliği” ise hepsinden azdır; en güçlü olan kontrabas bile ancak 0,2 watt’lık ses gücü üretmektedir. Bu nedenle bir orkestrada enstrümanlar, üretebilecekleri ses güçlerine ve bu seslerin frekans bandındaki yerlerine oranla değerlendirilerek sayıca ve pozisyon bakımından yerleştirilmişlerdir. Yine bestecilerin bestelerini yazarken, çalgılar arasındaki ses dengesini bir an bile gözden uzak tutmaksızın akustik kurallarını, seslerin rahatça işitilebilmesini amaçlayarak yapıtlarını oluşturmaları en önemli konudur. Tüm bunlar ses malzemesinin kullanma alanı olan “müzik sanatı” ile, ses olayının kurallarını ve ilkelerini inceleyen “akustik bilimi” arasında ne denli sıkı bir bağlantı olduğunu kanıtlayan gerçeklerdir.”¹

Bilindiği üzere insan sesi ve çalgı sesi müzikte farklı uğraş alanlarını kapsamaktadır. Bu nedenle insan ve çalgı sesi ayırımına değinmek gerekmektedir.

2.2. İnsan Sesi

Müzik, çağlar boyu insanoğlunun yaşamını sürdürebilmek için yerine getirdiği zorunlu eylemleri dışında severek ve isteyerek yaptığı, vazgeçemediği gereksinimlerinin en başta gelenidir. Mitolojide, Frigya Kralı Midas’ın Tanrıları yarıştırmak için bu aracı kullanması, müziğin ne denli baş tacı edildiğinin bir kanıtıdır. Öyküde flütü ile “Pan”, liri ile “Apollo” yarışır, kim daha güçlü, kim daha usta, hangisinin müziği daha etkileyici, buna karar verilecektir. Pan’ın hayat dolu müziği Frigya halkını coşturmuş, Apollo’nun ince zevklere seslenen, yalnızca anlayan kulakların duyabileceği müziği ise beğeni kazanamamıştır. Kral Midas ve dalkavukları ise duymadıkları halde duyuyormuş gibi yaptıkları, lirden yayılan ezgileri zaten anlamamışlardır. Öykü, yargıcı Midas’ın Pan’ı yarışmanın kazananı olarak açıklaması ve Apollo’nun da onu, daha iyi duyabilmesi için kulaklarını “eşek kulakları” ile değiştirmesiyle sürüp gider.

Güzel sanatların en güzeli müzik, türünün en güzeli ise insan sesi ile yapılanıdır. Tek Tanrılı dinlerde peygamberler belirgin bir özellikleriyle anılır. “Davut Peygamber” de sesinin güzelliğiyle Kutsal Kitaplara geçmiştir. Bir ses rengi tanımlaması olarak “Davudi” deyişi de burdan gelir. Güzel sesli bir baritonu överken de “viyolonsel gibi” benzetmesi kullanılır. Yapısı bakımından insan sesine en fazla benzetilen müzik aracı olan org’un sesi bile, insanın iki kas parçası ve yardımcı

¹ Ahmet Say, *Müzik Ans.*, Başkent Yayınevi, Ankara 1985, c. 4, s. 1125

organlarıyla ürettiği sesle yarışamaz; çünkü, org'un her tonda sesi üretmesi için ayrı bir boruya gereksinimi vardır. Tanrı'nın, doğanın büyük bir cömertlikle insan oğluna bağışladığı bu değerli hazine, bu denli hor kullanılmasına karşın yine onu son nefesine dek kendisinden yoksun bırakmayıp, ona hizmet etmektedir.

2.2.1. Solunum

Solunumun birinci işlevi insan bedeninin gereksinimi olan oksijeni alabilmek amacıyla akciğerlere havanın akışını ve çıkışını sağlamaktır. İkinci işlevi ise sesin oluşumuna katkısıdır.

Solunum, soluk alma ve soluk verme işlevidir. Soluk alma, burun ve ağızla başlar, alınan hava farenks (yutak), larenks (gırtlak), trakeadan (nefes borusu), bronşlar ve bronşiallerden geçerek akciğer keseciklerine (alveollere) varır. Bu işlem sırasında yükselen kaburgaların ve aşağıya basan diyaframın ters hareketiyle meydana gelen basınçla da, soluk verme olayı meydana gelir ve havanın dışarıya atılması sağlanır.

Göğüs kafesi'nde (Thoraks), 12 göğüs omurgası ve 12 çift kaburgadan oluşan göğüs iskeletinin koruduğu **göğüs boşluğu**'nda **akciğerler** ve **diyafram**'ın da aralarında bulunduğu solunuma yardımcı olan **göğüs kasları** bulunur. Göğüs ve karın boşluğu arasında bulunan ve bu kasların en önemlisi olan diyafram, gerek normal solunum sırasında ve gerekse şarkı söyleme ya da, konuşma sırasında gevşeme ve kasılmalarla eyleme yardımcı olur. Soluk vermede de diyaframa karşı direnen **karın kasları** bu işleve katkıda bulunur.

Dinlenme halinde ve konuşurken solunum, bir tıkanıklık yoksa normal olarak burundan, şarkı söylerken ise ağız ve burundan birlikte veya yalnız ağızdan olur. Çünkü çok geniş bir şekilde nefes alacak zaman bulunamayabilir. Şarkı sırasında genellikle müzik cümlecikleri birbiri ardına gelir, şanda "balık nefesi" olarak tanımlanan, anında kısa fakat bol bir nefes alınır ve alınan soluk en verimli şekilde kullanılır. Bunu sağlamak için **karın solunumu** kullanılır. Karın solunumunun en güzel örneği sırt üstü yatan küçük bebeklerde izlenebilir. İnsan oğlu doğuşta var olan pek çok doğruyu büyüdükçe yitirir. Yatarken soluk almada doğal olarak karın

solunumu kullanılır; diyafram sayesinde karın ön duvarı yükselir, soluk vermede ise içeri çöker. **Göğüs solunumu** ise soluk alırken göğüs kafesi ve kaburgaların genişlemesi, soluk verirken de çökmesi ile gerçekleşir. Erkekler daha çok karın solunumunu, kadınlar göğüs solunumunu kullanır. Göğüs kafesinin yana genişlemesi ile birlikte diyaframla yapılan solunum en verimli ve sağlıklı solunumdur. Şarkı sırasında kullanılan göğüs solunumu kalbe olumsuz basınç yapmasının yanı sıra gırtlığa (larenkse) de baskı yapar, ses telleri ve yardımcı kaslarının rahat çalışmasını engeller.

Ses sanatçıları ile spiker, tiyatro sanatçısı, öğretmen, avukat, politikacı gibi mesleği konuşmaya dayalı kişiler **şarkı solunumu** da denilen karın solunumunu kullanmalıdırlar. Başlangıçta eğitimle elde edilen bu solunum zamanla refleks haline dönüşür. Ne fazla ne de az, yeterince soluk almak ve alınan soluğu düzenli bir şekilde kullanmak gerekir. Az alınan nefes bir cümleciğin bitirilmesine yetmeyebilir, fazla alınan nefes ise akciğerlerden gelen aşırı basınçla kişiyi zor durumlara düşürebilir. Soluk akciğerlerde depo edilmemeli, düzenli ve akıcı bir şekilde alınıp verilmelidir. Her ne kadar bir opera sanatçısı ayakta, oturur ve yatar konumda şarkı söylemek zorunda ise de, her konumda sırtının dik ve diyaframına rahatça kumanda edebilecek durumda olmalıdır. Bu nedenle duruşa ayrıca önem verilmelidir. Yanlış solunum sesde zorlamaya (forseye) neden olur, bu da ses tellerini ve yardımcı kasları zorlayarak yorgunluğa ve bunun sıkça yinelenmesiyle de ses organlarında hastalıklara yol açar. Ses yorgunluğuna neden olan bir başka etken de karını öne doğru iterek soluk vermedir.

Şarkı solunumunda bir başka önemli konu ise soluk verirken basıncın ayarlanmasıdır. Sesin tize doğru yükselmesi veya şiddetinin artması sırasında, ses tellerinin altındaki bölgede (subglot'ta) depolanan havanın basıncı artar, kalınlaşırken veya şiddeti azalırken ise bu basınç eksilir.

Solunum hacmi (vital kapasite) derin bir soluk aldıktan sonra kuvvetli bir soluk verme ile çıkarılan hava miktarıdır veya alınan ve verilen solukta kullanılan havanın toplamıdır. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için vital kapasite ile ilgili ayrıntılı bilgi aşağıdaki alıntıda verilmiştir.

“...Erişkin bir erkekde, 3.000 - 5.000 cm³, kadınlarda ise 2.000 - 4.000 cm³ dür. Vital kapasite, kişinin cinsiyet, vücut yapısına ve antrenmanlı olup olmadığına bağlıdır.

Sağlıklı bir ses teli ile, soluk alımından sonra konuşma ve şarkı söyleme süresi vital kapasitenin büyüklüğüne bağlıdır.

Akciğer fonksiyonları normal olan bir kişi, bir kibriti en az 60 cm uzaklıktan söndürebilmelidir.

Göğüs çevresi farkı -*enspirasyondan sonra*- en az 5cm olmalıdır.

Ekspirasyon sırasında çıkarılan hava miktarı şunlara bağlıdır:

- Ses şiddetine: Sesin şiddetinin artması ile subglottaki hava basıncı ve hava gereksinmesi artar. Basınç artışı, ekspire edilen -*çıkarılan*- hava hacmindeki artışa oranla daha fazladır.

- Rezonatör bölgelerin formuna: Örneğin, şarkı söyleme sırasında “A” harfi “İ” harfine göre daha fazla hava gerektirir.

- Sessiz harflerin türüne: Sert sessizler daha fazla, yumuşak sessizler ise daha az hava gerektirir.

- Şarkı söyleme biçimine: Tonlar açık alındığında, hava harcaması çevrili söylemeye göre fazla olur. -*geçit tonlarından sonra*-

- Fonasyon şekline: Havalı fonasyon, sert fonasyona göre daha fazla hava gerektirir.

Hava kullanımının artışı: Sağırların konuşması sırasında, ses tellerinin yetersiz kapandığı durumlarda (internus ve transversus yetmezliği) -*ses tellerinin birleşmesi*- ve ses teli felçlerinde görülür...”²

Alınan soluğun en verimli şekilde kullanılması demek olan solunum hacminin, şarkı söyleme ve konuşma sanatındaki önemi, yukarıdaki alıntıda açıkça görülmektedir.

2.2.2. Ses Organları

İnsan sesinin çıkarılmasında ve bu sesin konuşma ve şarkı söylemede kullanılmasında önemli rolü olan solunumdan sonra, asıl işlevi yapan ses organları **larenks** (Gırtlak-hançere), **farenks** (yutak) ve **rezonatörler**dir (sesi büyüten organlar)

2.2.2.1. Larenks (gırtlak-hançere)

Larenks, boynun ön-orta bölümünde, farenksin alt kısmının önünde bulunur; “solunum”, “ses” ve “yutma anında nefes borusunu koruma” gibi görevleri yerine getirir. Önemi açısından larenksin yapısı ve içi konusundaki bilgiler için foniatri uzmanlarının aşağıdaki incelemelerine baş vurulmuştur.

“...Larenks’in kıkırdak yapısı: Larenks şu kıkırdaklardan oluşmaktadır:

Krikoid kıkırdak (Cartilago cricoidea): Arkaya doğru uzanan laminası ile mühürlü bir yüzüğe benzer.

² Behbut Cevanşir - Güzin Gürel, age., ss. 9 - 12

Tiroid kıkırdak (Cartilago thyreoidea): Ön kısmında köşe yapan kenarın üst uçları dışa doğru fırlaktır (Adem elması). Tiroid kıkırdağın laminalarının arka düşey kenarları boyunca aşağı ve yukarı devam eden boynuz çıkıntıları vardır. Aşağı boynuzların uçları krikoidin yan eklem yüzlerine oturur. Bu şekilde tiroid kıkırdağın sagittal yöne doğru hareketler yapması mümkün olmaktadır.

Tiroid kıkırdak ile üzerindeki hiyoid kemik arasında bir ince zar gerilidir (Membrana hyothyreoidea).

Aritenoidler (Cartilagine arytaenoideae): Arkada, krikoid kıkırdağın laminasının üst kenarına otururlar ve onunla dönme hareketleri yapabilen bir eklemle bağlantı halindedirler. Öncü doğru uzanan processus vocalis, ses tellerinin yapışma yeri olarak görev yapar. Yana doğru uzanan processus muscularis ise m.cricothyreoideus lateralis'in yapışma yeri olarak görev yapar.

Piramidin tepesinde fonksiyonel görevi olmayan Santorini ve Wrisberg kıkırdakları oturmaktadırlar. Epiglottis: Epiglotun ucu, bir bağla tiroid kıkırdağın iç yüzüne tespit edilmiştir. Tabanı, farenks içinde serbest bir çıkıntı yapar ve gırtlak girişinin ön sınırlarını oluşturur...³

“...Larenks'in içi : Supraglottik bölge: Arieplottik plikalardan başlayıp, yalancı ses tellerine kadar uzanır. Yalancı ses telleri ve ses telleri arasında vantrikül'ün (Sinüs Morgagni) girişi bulunur. Maymunlarda bağırma keseciklerinin ridümanter artıkları olduğu söylenen bu vantriküllerin, insanlarda sesin şiddetini artırıcı etkisi henüz kesin bilinmemektedir. Ancak kişisel ses rengini etkilediği ve bir tonun çevrilmesinde rol oynadığı düşünülmektedir.

Glottik bölge: Muskulus vokalisi içeren ses telleri arasındaki bölge.

Subglottik bölge: Ses tellerinin altından başlayıp, krikoid kıkırdağın alt kenarına kadar ulaşır. Gırtlak başluğu olarak adlandırılan bu bölge anatomik olarak hipofarenkse tekabül eder. Şarkı ve konuşma sesinin tını değişiklikleri burada oluşmaktadır.

Sinüs piriformisler, arieplottik bölgenin lateral kısmında bulunurlar.”⁴

Larenks'in iç ve dış kasları ve hareketleri: Gerek kıkırdak yapıya sahip olan larenksin kendisi gerekse iç ve dış kasları, ses görevini yaparken şeklini ve pozisyonunu değiştirerek sesin oluşumuna yardımcı olur. Akciğerler ses tellerinin titreşimi için, ses tellerinin birleşme yeri olan glottis'e havanın akmasını sağlar. Çıkacak sesin incelik, kalınlığına göre ses telleri beyinden gelen komutla ve larenks'in iç kaslarının da yardımıyla uzayıp kısalır veya gerilip gevşer. Dış kaslar ise larenks'in yukarı aşağı, arkaya öne ve yanlara hareketini ve istenildiğinde hareketsizliğini sağlar.

“...Larenksin hareketleri, organın durumuna (yüksek larenks) solunum türüne ve ses eğitiminin şekline bağlıdır.

Larenks hareketleri, aşağıdaki şekillerde oluşur:

Larenksin yukarı doğru hareketi: Yutkunma, soluk verme ve tiz tonları çıkarırken. (eğitilmemiş seslerde)

Larenksin aşağı doğru hareketi: Soluk alma sırasında ve kalın tonları çıkarırken. Eğitim görmüş bir şarkıcıda larenks aşağı yukarı hareket etmez, bu hareket horizontal yönde olmaktadır...”⁵

Larenksin hareketleri yalnızca ses çıkartmayı sağlamak açısından değil, gıda alınması sırasında yenilip içilenlerin ve hatta fazla salgı sonucu ağızda

³ Behbut Cevanşir - Güzin Gürel, age., ss. 15-17

⁴ Behbut Cevanşir - Güzin Gürel, age., ss. 17 -18

⁵ Behbut Cevanşir - Güzin Gürel, age., s. 30

biriken tükürüğün yutulması sırasında soluk borusuna kaçmasını önlemek açısından da çok önemlidir. Bu görevi bir güğüm kapağına benzetilebilecek olan epiglot üstlenir.

“...Larenksin koruma işlevi: Yutma sırasında, gıda yolunun hava yolundan ayrılması için refleks olarak gırtlak lümeninin kapandığını görüyoruz. Larenks bu sırada, yukarı ve öne doğru çekilir. Böylece dil kökü epiglota baskı yapar ve gıdalarda yanlarda recessus piriformis üzerinde yemek borusuna geçebilirler.

Larenks kapanışı üç şekilde gerçekleşmektedir: a) Arieplottik plikaların larenks girişinde birbirlerine yaklaşmaları ile; bu arada aritenoidler de arka arkaya birbirlerine değeri. Larenksin ön tarafı ise dil kökü ve epiglot ile örtüldür.

b) Yalancı ses tellerinin birbirlerine değmesi ile.

c) Ses tellerinin birleşmesi ile...”⁶

“...Solunum: Gırtlığa herhangi yabancı bir cisim kaçtığında veya sokulduğunda larenks, refleks olarak kapanır. İçeri kaçan madde genellikle öksürük refleksi ile dışarı atılır. Öksürük refleksi, gırtlak mukozasının veya alt solunum yollarının tenbihi ile ortaya çıkar.

Öksürük refleksinde bozukluklar:

a) Mukozanın duyarlılığının azalması ile, öksürük refleksi azalır veya yok olur. Sonuçta sekresyon alt solunum yollarına kaçarak buranın enfeksiyonuna neden olur.

b) Sinirsel larenks öksürüğünde olduğu gibi, öksürük refleksinin artması: Bazı kişilerde dış kulak yoluna, burun veya farenks mukozasına değildiğinde öksürük krizi başlar. Arka arkaya görülen öksürük genellikle ruhsal bozukluğun veya problemleri bir yaşantının sonucu olarak da ortaya çıkabilmektedir.

Alışkanlık haline getirilen boğazı kazıma eylemi: Gırtlak enfeksiyonu sonucunda, boğazı kazıma eylemi devam edebilir, çocuklar bu şekilde sevgi ve ilgi çekmeyi denerler veya ruhsal bozukluk sonucu ortaya çıkar...”⁷

2.2.2.2. Farenks (yutak)

Hepsi aynı derecede önemli olan ses organlarından farenks (yutak) adından da anlaşılacağı gibi yutma işleminin de başladığı yerdir. Bu görevinin yanı sıra ağızdan ve burundan yapılan solunumda nefes borusuna gidinceye kadar havanın geçiş yoludur. Vücuttaki yeri, kafa tabanından yemek borusuna ulaşan bir boşluktur, kas ve zarlardan oluşur. Önde ağız ve onun üstünde burun boşluğuyla aşağıda larenks (gırtlak) ile sınırlıdır. Ses organlarının her biri, doğru ve güzel ses çıkarmak kadar sesin korunması açısından da son derecede önemlidir. Çalışmanın daha iyi anlaşılabilmesi için aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir.

“...Çok sayıda ve geniş ön açıklıkları nedeniyle yutak, yukarda kafa tabanına yapışmış, önden açık bir yarım silindir biçimindedir. Yutağın çeperleri tiroid kıkırdak ve dil kemiğiyle yan yanadır. Yutak üst bölümünde alt çenenin arkasından geçerek, kafa tabanına uzanır. Aşağıda yüzüksi kıkırdak düzeyine kadar iner; sonra yemek borusuyla devam eder. Yutağın burun ve ağız bölümleri arasında kapayıcı bir organ yer alır. Ağız tavanının arka bölümünü yapan yumuşak damak. Yumuşak damak, her iki yanlardaki kaslarıyla kafa tabanına, dile, yutak ve gırtlak -Larenks- iskeletine bağlıdır.

⁶ Behbut Cevanşir - Güzin Gürel, age., s. 35

⁷ Behbut Cevanşir - Güzin Gürel, age., s. 35

Yumuşak damak kasılınca, yutağın ağız parçası ile burun boşlukları arkasındaki parça arasına gerilerek, lokmaların yutağın burun parçasını geçmesine engel olur (yutkunma eylemi)..."

...**Yutağın kasları:** büzücü, yüzüksü kıkırdak - yutak, kaldırıcı kaslardır ve bunlar mukozayla (ak örtü) kaplıdır. Yutak'da çok sayıda damar ve sinir bulunur. En güçlü kaslar, boğazdaki yumuşak damak gerici kaslarıdır. Bu kaslar yumuşak damağın kaldırılması için aynı yönde çalışırlar. İndirici kaslar aşağıdadırlar, yumuşak damak kemerleri içinde yol alırlar: Ön kıvrım içinde yol alan dil-damak kası; arka kemer içinde yol alan ve yutak-gırtlak yutak çıkmasını da sağlayan yutak-damar kası..."

...**Yutağın bölümleri:** "Rinofarenks", yutağın burun parçası ya da burun delikleri arkası yutak boşluğu; "Orofarenks", yanlarda küçük dilden başlayan, aşağı doğru birbirlerinden ayrılarak inen, yumuşak damak kemerleriyle sınırlı bir yuva içinde bulunan iki tane damak bademciğinin olduğu yutağın ağız parçası; dil kökünün ve gırtlak (larenks) karşısında yer alan, yutağın gırtlak parçası "Hipofarenks"tir..."

...**Farenks'in (yutağın) görevleri:** Yutma sırasında yumuşak damağın kapanması: Yiyeceklerin burundan gelmesini önler; yutma sırasında yumuşak damak kasılınca, yatık bir bölme gibi yutağın ağız parçasıyla burun parçası arasına gerilerek, lokmaların yutağın burun arkasındaki bölümüne girmesini önler..."

...**Gırtlak kapanması:** Gırtlak kapanmazsa, solunum yollarına giden yanlış bir yol oluşur. Yutma sırasında gırtlak yukarı ve öne doğru çekilir. Gırtlak yükselmesi, dışardaki ademelmalarının (gırtlak çıkıntısı-hiyoid kıkırdak) yukarı kalkması ile de belli olur. Gırtlak deliğinin başında bulunan gırtlak kapakçığı (epiglottis-glottis kapağı), bu yükseliş sırasında sertleşmiş olan dil köküne dayanarak aşağı bastırılır ve solunum yolunu kapamış olur..."

...**Yemek borusunun ağzının açılması:** Normalde yemek borusu ağzı, yutak alt büzücü kasının yüzüksü kıkırdak yutak yan yüzüne yapışan demetinin sürekli gerginliği sayesinde kapalı durmaktadır. Yiyecek lokması boğaz geçidine ulaştığı zaman, alt büzücü kasın gerginliği kellenir, yemek borusunun ağzı açılır ve lokma hiç durmaksızın geçer..."

...**Solunum:** Solunum sırasında yutak yalnızca edilgin bir rol oynar. Yumuşak damak gevşer, aşağı iner ve ağız ile yutak arasındaki deliği kapar (çocukların süt emme işlevinde önemlidir)..."

...**Ses çıkarma:** Ses çıkarma sırasında yutak, bir rezonans boşluğu rolü oynar. Boğaz geçidinin açılması ya da kapanmasında, genizleşmiş ya da genizleşmemiş seslerin ayırdedilmesini sağlar..."⁸

Yukarıdaki alıntıdan da çok iyi anlaşılacağı üzere larenksin, solunum ve ses çıkarmanın yanı sıra yutma sırasında koruma işlevini üstlendiği gibi farenks de benzeri işlevi, yumuşak damağın yukarı doğru kalkması ile sağlar. Yukarı doğru kalkan

⁸ *Sağlığımız Herkesin Tıp Ansiklopedisi*, Gelişim Yayınları, İst., 1978, C.2. ss. 488-490

yumuşak damak gıdaların buruna gitmesini önler. Bir başka önemi ise, şan açısından sesin burunda (nazal) tınlanmasını engellemesidir.

2.2.2.3. Rezonatör Bölgeler ve Bu Bölgedeki Organlar

Herhangi bir kaynaktan oluşan ses yalın halinde dolgun ve doyurucu değildir. Onu güzelleştiren ve zenginleştiren armonikleridir. Bunu sağlamak için de mutlaka içindeki hava moleküllerinin titreşebileceği bir takım boşluklara gereksinim vardır. Bu boşluklara “rezonans boşluğu” ve bu görevi yapacak nesneye de “rezonatör” denir. “Rezonans” ise TDK Türkçe sözlüğüne göre “seselim” olarak tanımlanmış ve açıklaması da: “Ağır bir çan, ardışık ve eşit zamanlı aralıklarla çalınacak olursa, verdiği ses gittikçe yükselir, o vakit çan seselim durumundadır denir.” şeklinde yapılmıştır. Bunun, ses dalgalarının yere dikey olarak yayılması, ilerlemesi sırasında arkasında hava bulunan bir yüzeye çarpması sonucu, uygun titreşimdeki ortamdaki hava moleküllerini harekete geçirip, armonikler kazanarak ilk haline oranla daha da güçlenip büyümesi, zenginleşmesi şeklinde kolay anlaşılabilir bir açıklaması da yapılabilir. Müzik enstrümanlarında da aynı esas gözlemlenebilir. Örneğin bir kemanın, gitarın, udun, bağlamanın, flütün, bir piyanonun yapımında da bundan yararlanılarak uygun malzemeden, uygun titreşim boşlukları yaratılmıştır.

İnsan vücudu da en doğal bir müzik enstrümanı olduğu için rezonatör olarak göğüs ve kafadaki boşluklardan yararlanılarak daha güzel ve zengin tınılar elde edilmektedir. Bu doğadan var olabileceği gibi, iyi bir ses eğitimcinin titiz çalışmasıyla yapay olarak da elde edilebilir. Rezonans ve rezonatör kavramı, düz bir tahta üzerine çakılan iki çiviye gerilen bir ip veya telin çıkaracağı sesle bir kemandan çıkacak sesin tını ve volümünün karşılaştırılmasıyla daha iyi anlaşılabilir.

Bilinmesinde yarar olduğu gerçeğiyle fazla detaya kaçmadan, ancak şarkı söylemeyi meslek edinmiş kimseleri ve ses öğretmenlerini çok yakından ilgilendirmesi ve bu çalışmada önemli bir yere sahip olması nedeni ile, konunun uzmanlarınca yapılan araştırmalara aşağıdaki alıntıyla yer verilmiştir.

“...**Anatomi ve fonksiyon:** Ses telerinden başlayarak, dudaklar ve burun deliklerine kadar uzanan ve farinks, ağız, burun boşluklarını içine alan bölgedir.

1- **Yalancı ses telleri:** Ses tellerine benzeyen ve ses telleri üzerinde bulunan, salgı guddeleri yönünde zengin çıkıntılardır. Ses telleri ve yalancı ses telleri arasında

Morgagni çukurları bulunur. Bu çukurlarda yalancı ses tellerinde olduğu gibi sekresyon üretilir. Bu sekresyon, ses tellerini nemlendirdiği gibi fazla üretildiğinde de ses tellerinin hareketini engeller.

2- Morgagni çukurları veya Vantriküller: Ses tellerine ve yalancı ses tellerine birbirinden bağımsız hareket yeteneği sağladığı gibi, kendisi de form ve elastikiyet bakımından çok değişkendir. Bu değişkenlik, kişisel ses rengine ve sesin çevrilmesine etkili olmaktadır. Genel olarak 15 mm uzunluğunda ve 3-5 mm genişliğindedir.

3- Gırtlak bölgesi: Tını şekillendiricisi olarak larengeal ses kaynağından sedaların olduğu ağız rezonans bölgesine kadar uzanır. Alt farenks kısmı anatomik olarak Hypopharynx adını alır.

Luchsinger ve Habermann'ın yaptığı deneysel araştırmalar sonucu, ağız rezonans boşluğunun larenks primer tonunda değişiklik oluşturarak harflerin meydana gelişinde en önemli fonksiyonu üstlendiği kanıtlanmıştır.

4- Orta ve yukarı farenks: Farenks arka duvarı, farenksin bütün bölümleri için bir arka duvar oluştururken, orta farenks (mesopharynx) önde ve yanlarda, ön ve arka yumuşak damak kavsi ve dil kökü tarafı, arka bölüm olarak yumuşak damak, yanlarda, her iki tarafta Eustachi boruları (orta kulağa açılan) üstte, farenks tonsilleri ve önde konkalarla biçimlenmektedir.

5- Dil: Ağız boşluğunun büyük bir bölümünü doldurur. Organizmanın en hareketli kasıdır. Aslında dil, çiğneme, tad ve dokunma organıdır. Formunun değişmesine karşın volümü aynı kalır. Sonsuz değişkenliği ile değişik dillerdeki harflerin oluşumunda etkili ve yardımcı olur.

Ayrıca, bir dilin fizyolojik becerisi ile lisan kalitesi arasında büyük bir ilişki vardır.

İstirahat halinde, yukarı doğru kabarak ağız boşluğunu kaplar. Dil ucu harflerin oluşumunda büyük rol oynar. Aynı zamanda larenks ile ilişkide olduğundan, hareketleri ile de larenksin inip çıkmasını etkiler.

Aynı şekilde, dil kökünün yumuşak damak ile ilişkisinden ötürü, dil hareketleri ile yumuşak damak hareketleri arasında bir bağlantı vardır.

6- Alt çene: Düşey ve yatay olarak hareket etmektedir. Normal konuşma sırasında yukarı aşağı hareket eder ve harflerin oluşumunda belirli farklılıklar oluşturur.

7- Sert ve yumuşak damak: En önemli görevi, yutma sırasında beslenme kanalını, burun yollarında ayırmaktır. Bu görev, yumuşak damağın yukarı doğru kalkması ile gerçekleşir. Solunum sırasında ise, burnu, nazofarenks ve soluk borusuna bağlamak için gevşer "Velopharyngeal ventil"

Konuşma ve şarkı söyleme sırasında yumuşak damak, burun yolunu az veya çok kapatır. (Tam kapanma: p,b,t,k,g, tam bir açıklık m,n, harflerinde olur.)

Yumuşak damak, karmaşık bir kas sistemi tarafından hareket ettirilir. Levatörler ve konstriktörler. Bunların damak plikaları ve Passavant çıkıntıları ile birlikte kontraksiyona uğraması ile, üst farenks bölgesine doğru huni biçiminde bir kapak oluşur. Aynen fotoğraf makinesindeki objektif gibi. Passavant çıkıntıları, arka farenks duvarında kas kontraksiyonu ile oluşan yatay diagonal çıkıntılardır.

Antik çağda konuşma büyük önem taşıdığı sanılan uvula'nın fizyolojik bir önemi yoktur.

8- Burun: Burun boşluğu, ortadaki bir kıkırdak kemik yapı ile ikiye ayrılır. Sol ve sağ boşluklarda üçer tane birbiri üzerine çıkıntı şeklinde duran konkalar bulunur. Bu konkalar değişen formlarından ötürü burundan solunumda büyük önem taşırlar. Ayrıca, burun yan boşlukları ile de yakın ilişkidirler. Bunlar, maksiller, frontal, etmoidal, sfenoidal sinüslerdir. Burunu ikiye ayıran bölmenin en gerisinde üstte, koku alma bölgesi bulunur.

Burun koku almaktan başka, solunum havasını nemlendirici, tozları tutucu ve ısıtıcı görev de yapmaktadır.

Şarkı söyleme sırasında bazı kısmi tonları kuvvetlendirdiği varsayılmaktadır.

Bütün rezonatör bölgeler mukoza ile örtülü olup, belirli bir ölçüde (yalnızca dil ve yumuşak damak dışında) büyüklük ve form bakımından değişebilmektedirler.

Yumuşak, dolu, hoş giden genellikle koyu renkli tını, farenks bölgesinin rölatif büyüklüğüne ve genişliğine de bağlıdır. Sert, açık, cırlak tını, tiksinti ve korku ifadesi farenksin daralması ile oluşur.

Rezonatör bölgeler, konuşma ve şarkı söyleme sırasında iki önemli görev yapmaktadırlar:

a) Rezonatör olarak iş görürler ve ses tellerinde oluşan primer tonun kuvvetlenmesine yararlar. Bu, fiziksel rezonans prensiplerine göre rezonatör bölgenin form ve büyüklük değişikliği ile olur.

b) Harflerin oluşumunda rol oynarlar. Sesli harfler, alt çene ve dilin karakteristik bir tını bölgesi oluşturmaları ile, sessiz harfler ise aynı bölgelerde engeller yaratarak meydana gelirler.”⁹

Ses eğitimi (şan tekniği) açısından bilinmesi zorunlu ve yararlı görülen, tüm ses eğitimi öğretmenlerini, hangi tür müzik dalında olursa olsun şarkı söyleyen herkesi bütün ses sanatçıları çok yakından ilgilendiren olmazsa olmaz koşulu niteliğindeki bilgileri içeren bu alıntılar, uzmanların titiz çalışmaları sonunda elde edilmiş çok değerli bulgulardır. Bu bulguların ışığı altında ses organlarının anatomisi ve işleyişi bilindikten sonradır ki ancak doğru bir şekilde ses sanatçılığı ve ses eğitmenliği yapılabilir.

Bu konudaki deneyimler ve belki de bir bakıma el yordamı ile elde edinilen birikimler uygulandıkça bilinçlenecek, yerleşecek, teknik yönetime dönüşecek ve tüm bu çabaların sonunda bilimselliğe ulaşacaktır.

⁹Behbut Cevanşir - Güzin Gürel, *age.*, ss. 37 - 40

3. SES EĞİTİMİ

3.1. Ses Eğitimi Terminolojisi

“Ses eğitimi” deyimini Fransızca kökenli “chant”, “şarkı söyleme” sözcüğünden gelmektedir; “şan eğitimi” yani, “şarkı söyleme eğitimi” karşılığı olarak kullanılması daha doğrudur. Batı müziği eğitimi veren konservatuvarlarda “şan” sözcüğü, Türk Müziği konservatuvarlarında ise “ses eğitimi” terminolojisi ile yerleşmiştir. Şan bölümü, şan sınıfı, şan öğrencisi, şan öğretmeni, şan pedagogu, şan dersi, şan partisi, şancı gibi deyimler de hep aynı kökten türetilmiştir.

Fransızca “chant”, İtalyanca “cantare”, Almanca “gesang” ve “singen”, İngilizce “singing” sözcüklerinin karşılığı olarak günümüz Türkçesinde “şarkı, türkü söylemek -veya okumak-” kullanılmaktadır. Anadolu lehçelerinde ise “türkü, maya vb. -çığırmaq-çağırmaq” deyimlerine de sıkça rastlanmaktadır. “Gazel- mani atmak” da aynı kavramı belirtmektedir. Osmanlıcadaki karşılığı “gına”, “teganni” dir. Türkçede bulunan “yırağı - yırlamak - ırlamak” sözcüğü ise Arapça ve Farsca’nın kentlerde yaygınlaşması sonucu taşrada kullanılır olmuştur. Müzikolog Mahmut Ragıp Gâzimihal ise “ses sanatı - sesçilik - çağırğı” sözcüklerini kullanmıştır.

Kanımızca ses eğitimi’nin birinci aşaması şarkı söylemeye elverişli, sağlıklı sesi çıkarabilmek için gerekli teknik donanımı vermek, ikinci aşaması ise bu sesi sanata dönüştürmek başka bir deyimle, müziğin estetiğine uygun olarak yorumlayabilmektir. Ünlü tenor Auriliano Pertile de: “Şan yapabilmek için iki ömür gerekli. Biri öğrenmek, diğeri güzel söyleyebilmek için...” der.

Ne kadar çok ve ne tür egzersiz -alıştırma- yapılırsa yapılsın, tüm bu çabanın amacı, sonuçta güzel şarkı söyleyebilmekdir. “Ses Sanatı”, ses eğitiminin var oluş nedenidir.

Gâzimihaî'nin bu konudaki görüşü özetlenerek alınmıştır:

“Ses sanatı (- Chant; l'Art du chant; al., Gesangskunst) - Ses sanatı, sesçilik. - Çağırğı kelimesi, en geniş anlamı ile dikkate alınınca musikî kelimesinin anonimi gibi bir mefhum olur... Burada kendi çerçevesi dahilindeki asıl **ses sanatı** üzerinde duracağız; özel surette “insan sesiyle yorumlanmak” üzere bestelenmiş parçaları, aryaları, melodileri veya reçitatifleri *-tek melodi üzerinde konuşur gibi söylemek-* icra etmek sanatından bahsedeceğiz...”

“...**Söylemek sanatı**’nın bilimi iki şubeye ayrılabilir. 1) Sesçinin duruşunu soluk alışını, ses kapış ve çıkarışını, registrelerin *-sesin alt orta ve üst bölgeleri-* ortaklığını, her türlü süslemeleri ile vokalleyişi *-çağırğı süslemesi-* içine alan sözsüz çağırğı; 2) Telaffuz, cümlelemek sanatı, nefes almak, sözlerin altındaki sesleri bağlamak maddelerini saran **sözlü ses sanatı**. Çağırğı işine şunları da dahil görmelidir; o kadar güç ve şahsi olan ifade ve reçitatif sanatı; muhtelif üstatların üslûpları hakkında derinlemesine vukuf sahibi oluş. Bir çağırğı metodunun noksansız surette üzerinde kurulması mecburiyetinde bulunduğu genel prensipler işte bunlardır; bununla beraber her üstat, kendi öğretim tarzında eni konu farklı bir yolda yürümüştür. Ezcümle, Porfara, bir kaç yıl “üzerinde sadece ses çıkarımı için lüzumlu egzersizler, vokalleyiş ve akıcı sesler için gerekli temrinler yazılı” bir nota kâğıdına çalıştıktan sonra talebesine gönderirken, “sana öğretecek başka şeyim yoktur” diyordu. Bu konuda sözümüzü şöylece özetleyebiliriz: Fevkalâde bir üstatca yoruma tâbi tutulmaksızın “iyi” addedilebilecek her hangi bir çağırğı metodu yok gibidir...”¹⁰

3.2. Ses Eğitiminin Tarihçesi

Var olan her şey, var oluşundan başlayarak zaman içinde, uygarlığa paralel bir evrim süreci yaşar, gelişir, bu güne ulaşır ve geleceğe yönelir. Gelişim, bazan hızlanıp, bazan yavaşlasa da akacağı yatağında yol alır. Geçirilen gelişme sürecini gözden geçirmek, nereden başlayıp ne kadar yol alındığını öğrenmek için tarihe bakılır. Tüm bilimlerde olduğu gibi müzikte de böyle olmuştur. Nitekim ses eğitiminin tarihi de böyle bir evrim geçirmiştir. Bu nedenle tarihi sürece açıklık getirdiği için aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir.

“...Antik çağdan fazla bir şey söylemiyeceğiz. Kendi dediklerine bakılırsa Eski Yunanlılar iyi şarkı söylemiş. Fakat söyleyişleri ne yoldaydı ve ses sanatının mâhiyeti onlarda nasıl bir şeydi?

• Zamanımıza kadar ulaşabilmiş her hangi bir kesin belge henüz bulunamadığı için bu soruyu tarih bakımından cevaplandırabilmek imkânsızdır. Bazı şöhret yapmış sesçilerin adları biliniyor; fakat, o şöhretleri daha ziyade bestecilikten kinaye olabiliirdi.

Ortaçağın sesçiliği hakkındaki bilgi daha aydınlıktır. Şimdikinden farklı, fakat gerçek olan bir sanat revaçtaydı. Şangregorien melodilerinin sadeliği mâhir sesçilerin ağzında büyük bir zenginlik ve çeşitlilik gösteriyordu. Piiano, forte, kreşendo, dekreşendo, tril, grupetto, mordant yapıyorlardı. Hızlandırma, yavaşlatma vardı. Piyanissimoya düşülüyor veya fortissimoya kadar gürleşiliyordu.

¹⁰ Mahmut Ragıp Gâzimihaî, *Musikî Sözlüğü*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi, İst. 1961, s.230

Ortaçağ başlarından itibaren Fransız ve İtalyan söyleyişleri konusunda tartışmalar cereyan etmişti. Notaya alınmış dinî veya halk kaynağından melodi örnekleri zengindir: süsleme tertipleri ses maharetini gerektirecek mahiyettedir.

- Dinî ve din dışı çağırıcı taraftarlarının savaşı da konumuz bakımından düşündürücü oldu. XIV. Yüzyıl kilisesi dışardan nice unsurlar edinmekte gecikmedi ve bunun önüne geçilme savaşı oldu.

Ortaçağda türeyen bir yığın “çağırıcı süsleme” ve nağmecilik terimleri modern ses sanatındaki emsalden hiç de aşağı görünmüyorlar.

XIV. yüzyıldan sonraki ses polifonisi bestelerde ses virtüozluğunun aleyhine oldu diye belki düşünülebilirse de, saz şairlerinin ses irticalleri bilakis her bestede yer alabiliyordu.

XVII. yüzyılda opera doğunca solist ses için virtüozluk zenginliği ayrıca parlayıverdi; ses ve söze dayalı melodinin hür ifadesi de karışmıştı. Bunlara sesçilerin gösteriş oyunları katıldı, hatta ifratlar gecikmedi. Kastratların *-mutasyonda önce hadım edilmiş şarkıcılar-* role girmesi soprano solistliğinde İtalyada bir nevi canbazlığa yer verdirdi: Tek ciğer dolduruşunda koca bir fıkrayı boşaltabiliyorlardı (XVIII. Yüzyıl). Çünkü erkek yapıydılar.

Hayattaki şöhretlerini tarihe devretmiş sesçilerin listesi ayrı bir kitap yazılacak kadar uzundur. Ses sanatı İtalyada doruğuna ulaştıktan sonra, kendi bestecilerinin cesareti nisbetinde Fransız sesçiliği de kalkınıp şöhretler yetiştirdi. İtalyan “bel canto” sunun aşıldığını her şeye rağmen ilan etmediler; çünkü, ayrı bir çerçevede kalmışlardı: Bu çerçevenin estetiğinde virtüozluktan ziyade patetik *-ulvi, muhteşem, ihtiraslı-* ifade, onun sevgisi ve kaygusu üstün kaldı. Fransız operası nice unsurlardan İtalyan operasından farklı kalmıştı: ses sanatı ile alakalı göreneklerde bile aynı hal daima göze çarpmıştır. Mesela, İtalyan sesçileri başardıkları rol adlarını bazan lâkap edindikleri halde, başarılı Fransız solistlerin adlarının bilakis halef sesçilerde yaşatıldığı hep bilinir: Dugazon, Trial, Martin gibi ses, adlarında yaşadığı üzere. “Garat” gibi sesçilerin sanat hayatlarını yakından tanımak genç ses sanatçılara meslekte dersler kazandırır. Şalyapin’in otobiyografisinde ibretle düşündürücü irade, hacim ve feragat sahneleri vardır. İstisnai ses genişliği, şaşırtıcı repertuvar hacmi, bazı rollere intibaktaki cezbeli samimiyet halleri gibi bazı üstün imkânların hikâyesi ses sanatının tarihini zenginleştirmiştir.

Sesçiliğin Almanyadaki virtüozluğu, nisbeten geç gelişti, fakat Alman operasında uygun bir seviyeye ulaştı.”¹¹

3.3. Ses Fizyolojisi

Ses eğitimi konusu incelenirken bilinmesi gereken çok önemli bir husus da bu eğitime esas olacak temel akustik ilkelerdir. Bu nedendir ki yapılan araştırmada “Ses fizyolojisi” başlığı altındaki açıklamamızda foniatrist uzmanlarının çalışmalarına oldukça geniş bir yer verilmiştir.

“Ses eğitiminin akustik temel ilkeleri:

Ton: Basit, periodik sinüs bir titreşimdir. Müzikal açıdan bir ton, fiziksel olarak tınıya eşittir.

Tını: Periodik titreşimlerin bir araya gelmesi ile oluşmaktadır. Bir temel frekans (temel ton) veya frekanslar (kısmi tonlar) içerir. Parsiyel (yan, kısmi) tonlar, temel tonun armonikleridir. Bundan ötürü de armonik bir tınıdan söz edilmektedir. Kulak, tınıları değişik ton yüksekliği taşıyan kısmi tonların birleşiminden oluşmasına

¹¹ Mahmut Ragıp Gazimihal. *Musikî Sözlüğü*, agc., s.230

karşın belirli yükseklikte bir frekans olarak değerlendirir. Yani her tını kulağımız için bir temel tona, Hz. ile ifade edilen bir frekansa sahiptir. Temel frekansın, algılanabilmek için, ses tınısının birleşik spektrumunun içinde bulunması gerekmecebilir.

Ses tınısının rengi: Sesin farklı şiddeti ile kısmi tonların sayı ve düzenine bağılıdır.

Gürültü: Periodik olmayan titreşimlerdir. Başka bir deyişle, Armonik veya armonik olmayan kısmi tonlardan oluşur.

Beyaz gürültü: Bu deyimle, işitilme sınırları içindeki tüm frekansların birleşimi anlaşılmaktadır.

Frekans: Her bir zaman biriminde ses tellerinin birleşim sayısıdır.

Amplitüd: Titreşim sırasında, sinüs birimlerinin merkez çizgisinden uzaklaşma büyüklüğüne denir.

Rezonatör: Dışarıdan tenbih alarak, kendi öz frekansı ile giderek azalan amplitüdlerle titreşebilen cisim. Sesin oluştuğu bölgeler, içlerindeki hava molekülleri titreşime geçirildiğinde rezonatör olarak iş görürler.

Rezonans: Hava titreşimleri, kendi frekansları ile bir rezonatör üzerinde etkili olarak birlikte titreşime uyarılırlar. Amplitüdlere, en yüksek değerlerine ulaşırlar. Bu şekilde rezonatör bölgelerde formantlar oluşur.

Formant: Ses tellerinin titreşimi ile oluşan tını, yani primer larenks tonu (tını spektrumu 50 Hz'den 1500 Hz'e bazı görüşlere göre ise 8000Hz'e kadar ulaşır) rezonatör bölgelere ulaşır. Rezonans yardımı ile iki kısmi ton kuvvetlenir. Diğer kısmi tonlar ise zayıflar. Sesli harf spektrumu bu şekilde oluşur.

Her bir sesli harf için formant çevresi, tonun yüksekliğine bağılı değildir. Örneğin, A harfinin formant çevresi 1000 Hz civarındadır. Her iki amplitüd maksimallarının (formantlar) frekansı, belirli, bir sesli harf rengine uymaktadır. Örneğin, A sesli harfine. Artikülasyon organının pozisyonunun değişmesi ile rezonatör bölgeler de değişebilmektedirler. Böylece başka frekans çevrelerinde bir rezonans oluşmaktadır, yani sesli harf örneğin, O harfi meydana gelir.

Bir sesli harfin tını rengine iki formant rol oynar. 1 < esas formant veya yan formant. Şiddet maksimumu, bir formant çevresinin ne kadar yukarısında bulunursa sesli harf o kadar açık renkte tınılar. Pes kısmi tonlar, tipik formant çevresi dışında kuvvetlendiğinde ise sesli harf rengi koyudur. (1000 Hz'in altına düşen duyma zorluğu olan kişiler, İ,E,A gibi sesli harfleri O gibi duymaktadırlar.)

Fonasyon Teorileri: Mioelastik, aerodinamik teori: Johannes Müller ses tellerini pasif hava akımı ile oluşan vibrasyonlarla ve kas elastikiyeti yardımı ile bir vibrasyon sistemi oluşturduklarını kabul eder. Ses telleri fonasyon sırasında, santral sinir sistemi tarafından değişik frekanslara göre ayarlanmakla birlikte, belirli hava basıncı yardımıyla da pasif olarak hareket ederler. (Relaksasyon titreşimleri)

Husson'un Nörokronaksik teorisi bugün artık kabul edilmemektedir.

Larenks aktivitesi: Larenks aktivitesi, özellikle sesli ve sessiz harflerde aktivite değişikliği göstermeyen m.cricothyreoideus'da fonasyon sırasında görülür. Ayrıca, mm.sernothyreoideus, thyreohyoideus, pars cricopharengia, m. constrictoris pharyngis inferioris vocalis'de aynı aktivite vardır.

M.vocalis respirasyon sırasında da spontan bir aktivite gösterir. (50 Hz kadar) M.digastricus da rölatif kuvvetli bir elektriksel aktiviteye sahiptir. Bu aktivite, özellikle yutkunurken, öksürürken ve artiküle ederken artar. Dil-hyoid-larenks kasları aktif bir taşıyıcılık göstermezler.

Mm.vocalis ve cricoarytaenoideus laretis özellikle derin solunumda ekspirasyon aktivitesi gösterirler. M.cricothytaenoideus posterior (postikus) ise enspirasyon sırasında aktiftir.

N.laryngeus superior'un bazı dalları da larenksin çift fonksiyonunda, yani respirasyon ve fonasyon sırasında değişik uyarıcı etki yaparlar.

Ses tellerinin uzunluğu ve titreşim seyri: Ses tellerinin en kalın tondan en ince tona uzaması 5 mm içinde olmaktadır. Soprano ve tenor sesleri, kısa ve kalın, alto ve bas sesleri ise uzun ve ince ses tellerine sahiptirler.

Ses tellerinin uzunluğu, erkek ve kadın seslerinde de farklılık gösterirler. Tiroid kıkırdağından processus vocalis'in ucuna kadar erkeklerde 13-16 mm, kadınlarda ise 11-13 mm. dir.

Titreşim seyri: Subgottik basınç, ses telleri üzerinde etkili olmadan önce, larenks kas mekanizması ile birlikte istenen ton yüksekliğine kendini ayarlar. (fonasyon durumu) Duyma organının devreye girmesi ve sinir sistemi vasıtasıyla refleks olarak kas innervasyonunda değişiklik olabilmektedir. Ses tellerinin hareket şekli bir horizontal ve bir de vertikal komponentlerin biraraya gelmesi ile ortaya çıkar. Bunlara ek olarak ses tellerinin serbest kenar mukozasında özel ve muntazam bir şekil değişikliği ve kaymalar da gözlenir. (serbest kenar kaymaları)

Ses tellerinin titreşimi sırasında açılış ve kapanış olmak üzere iki faz görünür:

Açılış fazı: Ses tellerinin açılışı aşağıdan yukarıya doğru olur. Önce ses telinin arka ve ön bölümünün ortasında veya aynı zamanda önde ve arkada oluşan bir açıklık başlar. Bu açıklık giderek maksimale ulaşır.

Kapanış fazı: Havanın glottisten ani olarak kaçması ile glottik hava basıncı düşer.

Ses tellerinin yeniden titreşime geçişi şu şekilde olmaktadır:

Bernoulli-Effekt veya aerodinamik yasaya göre hava akımı, ses tellerinin medial yüzlerini bir araya getirici, emici güç göstermesi ile ses tellerinin oluşturduğu aralıkta hava süratinin artması ile kenar bölgelerde de alçak basınç oluşur.

Ses tellerinin kendi elastikiyeti ile, kapanma fazı başladığında, ses tellerinin üst bölgesi birbirinden tamamiyle ayrılır. Alt (Subglottik) bölge, emici güçle birleşir. Böylece ses telleri, aşağıdan yukarı doğru birbirine yaklaşırlar. Glottis, bir titreşim fazının yarısında kapalıdır. Ton şiddeti arttığında da kapanma süresi kısalmır.

Sesin özellikleri: Ton yüksekliği: Ton yüksekliği, Ses tellerinin saniyedeki titreşim sayısına bağlıdır. (tınının temel frekansı) Örneğin, saniyede 440 titreşim=440 Hz'dir = la1 yani doğanın ilk bağırıtı tonu)

Ulaşılabılır en yüksek ton $mi_4=2610$ Hz, en kalın ton $Fa_1=43$ Hz'dir. Bas literatüründeki en kalın ton ise $Re=72,6$ Hz'dir.

Ses tellerinin saniyedeki titreşim sayısı, yani frekansı şunlara bağlıdır: Titreşen kitlenin elastikiyetine, ses tellerinin gerilimine, hava akımının şiddetine, ses tellerine ulaşan havanın basıncına ve ses tellerinin yapısına.

Ton incelidikçe, ses tellerindeki uzama ve gerilim artışı, şu kasların yardımı ile olmaktadır:

M. Strenothyreoideus, m.cricothyreoideus, m.cricoarytaenoideus lateralis, m.arytaenoideus transversus ve m. cricoarytaenoideus posterior (aritenoidleri arkaya fıkse eden kas). Titreşim amplitüdları ve serbest kenar kaymaları azalır.

Alt (kalın) tonlarda, glottis, aretenoidlerin dışı doğru rotasyonu ile hafifçe açılır.

Orta tonlarda ses telleri, birbirine hemen hemen paralel durumdadır ve glottis kapalıdır.

Üst (ince) tonlarda, glottis yine hafifçe açıktır ve ses telleri bütünü ile titreşmezler yalnızca mukoza titreşir. (kafa sesi)

M.vocalis'in izotonik kontraksiyon fazı: Ses tellerine fonasyon için gerekli hava ulaşmadan önce, larenks kasları istenen ton yüksekliğine göre ayarlanır. Önce m.vocalis'in izotonik kontraksiyonu oluşur. Yani ses teli gerilimi değişmeden kasda uzama olur; bu uzama yukarıda sözü edilen kaslar yardımı ile gerçekleşir. Sonra da aritenoidler larenks iç kasları tarafında fıkse edilirler.

M.vocalis'in izometrik kontraksiyon fazı: Ses tellerinin kısalma olmadan gerilmesi. Bu şekilde, ses tellerinin iç gerilimi regüle edilir.

Not: Başka bir deyişle ton yüksekliği, elastiki ses teli gerilimi ile verilen hava akımının arasındaki orandan oluşur.

Konuşma tonu: Erkeklerde La ile re, mi arasında 110-147 (165) Hz, kadınlarda ise, la-re1-mi1 220-294 (330) Hz arasındadır. Ruhsal değişiklikler ve heyecanlı anlar konuşma tonunda farklılıklar yapabilir. Konuşma tonunu bulmak için, kişinin verebileceği en kalın tondan 5 li yukarı hesaplanır.

Ses kapasitesi sınırları: Genel olarak 1.5 ile 2.5 oktav arasındadır. Ulaşılabılır en kalın ton kontra Fa (Fa1)=43, en ince ton ise mi4=2610 Hz'dir.

Kadın seslerinde larenks ısıık sesi 4000 Hz'e kadar çıkabilmektedir.
Çocuklarda ise ısıık tonları sol4=3100 Hz'e kadar ulaşır.

Kaliteli seslerde ses sınırları:

Normal seslerde ses sınırları:

Soprano	la-do3-fa3
M.soprano	sol-do3
Alto	fa-do3
Tenor	la-do2-mi2
Bariton	sol-la 1
Bas	re-sol 1

Soprano	la-sol 2
M.soprano	sol-fa 2
Alto	fa-mi 2
Tenor	si(naturel)sol 1
Bariton	La-fa 1
Bas	Mi-do 1

Ses kuvveti: Titreşim amplitüdlerine bağlıdır. Titreşim amplitüdlere ise hava akımının şiddeti ve ses tellerinin gerilimi ile değişmektedir. Forte ses verirken ses teli gerilimi artar ve titreşim amplitüdlere büyür. Ayrıca ses tellerinin hacmi büyür ve kalınlaşır. Piano ses verirken görülmeyen yeni kısmi tonlar ortaya çıkar.

Artan ses gücü ile de bir titreşim periodu içinde, kapalı bölümün açık bölüme oranı küçüktür. Hava basıncı belirli sınırları aştığında, ses telleri hava basıncına karşı koyacak gücü kaybeder ve ton pianoya iner. Ses telleri artık orta çizgide buluşmazlar, amplitüdlere küçülür ve ton gücü hafifler. Titreşim amplitüdlere, alt (kalın) tonlarda, tiz tonlara göre daha büyüktür. Lied söyleyen bir soprano sesde, 1 m uzaklıktan maksimal güç olarak 102dB ölçülmüştür.

Ses şiddetinin artması ile, subglottik basınç da artar. Solunum volümü ise basınca göre daha az artar. Piano ses çıkarırken ise solunum volümü, ses telleri daha az itildiğinden forteye göre daha fazladır. Sesin gücü, üst kısmi tonların ortaya çıkışına da bağlıdır.

Ton tutma süresi: Hava volümüne, bu volümün dozajlı olarak kullanılmasına, ses tellerinin sağlıklı olmasına, iyi birleşebilmesine ve eğitimine bağlıdır. Ton tutma süresi normal olarak, erkeklerde 25, kadınlarda ise 17 saniyedir. Haendel'in Messias oratoryosundaki tek solukta söylenmesi gereken ve literatürdeki en uzun fraz 18 saniye sürer.

Ses Türleri: Erkeklerde: Tenor, bariton, bas. Kadınlarda: Soprano, mezzo soprano ve alto'dur. Büyük korolarda 8 ses türü kullanılmaktadır.

Opera literatürü ise daha fazla ses türü ayrırımı gerektirmektedir. örneğin bas, bas buffo, bas bariton, dramatik bariton, lirik bariton, lirik tenor, dramatik tenor, tenor buffo.

Kadın seslerinde ise, dramatik soprano, spinto soprano, lirik soprano, leger soprano, subret, koloratur soprano, dramatik koloratur, m. soprano, lirik mezzo, alto, lirik alto.

Ses türleri, konuşma tonuna, tını rengine, vücut yapısına, ses tellerinin yapısına, registerlerin dağılışına ve yumuşak damağın formuna bağlıdır.

Ses registeri: Register terimi, org yapısından gelmektedir. Yani fizyolojik bir kavram değildir. Register teorisi şu bilinci ortaya atmaktadır. İnsan sesinde register kavramı, rezonans ile ilgili olmayıp (yani kafa ve göğüs rezonansı) yalnızca ses tellerinin değişik hareketlerine verilen isimdir.

Ses, yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya çalıştırıldığında. (1.5 oktav içinde) bazı tonlarda zorlukların oluştuğu, veya eğitilmiş bir kulağın anlayacağı şekilde ses tınısında değişmelerin ortaya çıktığı izlenir. Eğer bu geçiş yerleri dikkate alınmaz veya geçiş tonları gelmeden önce seste bir hazırlık yapılmazsa, aynı fonksiyon ile ses çıkarmak mümkün olmayacaktır.

Duyuma organımızın değerlendirdiği register'i arka arkaya giden bir gurup tonun belirli bir yerden sonra başka bir ses tınısı kazanarak devam etmesi şeklinde de açıklayabiliriz.

Doğal, yani eğitilmemiş seslerde göğüs ve kafa registerinden söz edilmektedir. Kadınlarda bunlara ek olarak, düdük veya ısıık registeri diyebileceğimiz bir register

daha vardır. Erkeklerde ise, falset ve kalın Mi tonundan sonra oluşan bir register bulunur.

Eğitim görmüş sesde tek bir registerden söz edilir, başka bir deyişle tek tek hiç bir register izole edilmez. Ses tellerinin serbest kenarlarının tüm ses kısı ile birlikte titreşmesi ile bütün tonlar eşdeğer bir renk kazanır. Ses de tek bir register olarak duyulur.

Değişik ses türlerine göre register geçişleri şöyledir:

Soprano	Göğüs registerinden orta registre geçiş	mi 1-sol 1
	Orta registerden kafa registerine geçiş	re2-fa(diyez)2 -sol2
	Kafa registerinden ısıklık registerine geçiş	do3 -re3
Alto	Göğüs registerinden orta registre geçiş	si 1-do(diyez2)-re1
	Orta registerden kafa registerine geçiş	si 1-do(diyez2)-re2
Tenor	Göğüs registerinden orta registre geçiş	mi-sol
	Orta registerden kafa registerine geçiş	re 1-sol 1
Bas	Göğüs registerinden orta registre geçiş	sib-re
	Orta registerden kafa registerine geçiş	si-re1

M.soprano, sopranonun, bariton da tenorun register geçişlerine sahiptir.

Göğüs registeri: Vibrasyon daha çok göğüs bölgesinde hissedilir. Ses, üst kısmı ton bakımında zengindir, glottis her bir titreşim fazı sırasında kısa süreli açılır, ses telleri birbirlerine genişleyince değerler ve birleşirler.

Orta register: Tam bir temel ton, az ölçüde üst kısmı tonlardan oluşur. Ses tellerinin titreşen bölümü azalır, glottis arka kommisürde kapalı kalır. Aynı zamanda ses tellerinde incelmeye ve uzama olur.

Orta register içinde, göğüs registerini yukarı doğru bir oktav kullanmak mümkündür. Aynı şekilde kafa, registerini de aşağı almak mümkündür.

Bu açıdan orta registerin varlığı tartışma konusudur. Ancak, göğüs registerini yukarılara kadar çıkarmak sese son derece zarar verir. Kafa sesini aşağı indirmek ise ses hijyeni ve fizyolojisi açılarından en sağlıklı olanıdır.

Kafa registeri: Vibrasyon hissi daha çok kafadan algılanır. Ses tınısı üst kısmı tonlardan yoksundur. Ses tellerinin yalnızca serbest kenarları titreşir, glottiste kapanma görülmez. Ses telleri ince ve gergindir.

Falset registeri: Değişik şekillerde tanımlanmaktadır. Bazı foniatrlara göre falset, kafa registerinin piano formudur. Falset, kelime anlamı açısından "yanlış ses" demektir. Yani erkek sesinin, kadın sesi karakteri taşıması. Falset tonlardan, lirik tenorlarda kafa sesi geliştirmek mümkündür. Ses tınısı üst kısmı tonlardan yoksundur ve fonasyon sırasında ses tellerinin yalnızca 2/3 ön bölgesi titreşir. Glottik kapanma vardır.

Flageolet veya ısıklık registeri: (Kısa register) Kadın seslerinde ekstrem ince sese denir ve do3 den sonra oluşur. Koloratur soprano literatüründe kullanılır.

Register geçiş yerleri: İyi eğitilmiş bir şarkıcıda duyulmaz, bazen da hastalık belirtisi veya fonksiyonel bozukluk ortaya çıkar.

Register eşitliği: En yüksek tona erişebilmek için, ses tellerinin uzama kapasitesinin en sonuna varması gerektiği kabul edilmektedir.

Göğüs registerinde, m.vocalis'in uzunlamasına gerilimi, m.cricothyreoideus'a karşın daha fazla iken, kafa ve falset registerlerinde ses telleri gerilimi daha çok m.cricothyreoideus tarafından sağlanır. M.vocalis'in kendi iç gerilimi ise belirli bir uzunluğa gelebilmek için azalır. Gerilim azalması, tiroid kıkırdağın aşağıya krikoid kıkırdağa eğilmesi ile olur. Bu şekilde iç gerilimi azalan ses telleri belirli uzunluğa erişirler (sesin çevrilmesi). Yukarı doğru incelerken ses verildiğinde register eşitliği, ses tellerine artan bir gerilim sağlayan tiroid kıkırdağın krikoid eğilmesi mekanizması maksimumuna erişmeden önce, vocalis sistemde bir kas ayarlaması olduğundan kolayca elde edilir.

Fonasyon'a başlama şekilleri: Bu deyimle, ses tellerinin hareket biçimleri, yani respirasyondan fonasyon durumuna geçişi, başka bir deyişle, ton vermeye başlamanın şekilleri anlaşılmaktadır. Her fonasyon biçimi, subglottik basınç ile, buna bağlı ses telleri hareketlerinin koordinasyonu sonucu ortaya çıkar. R. Luchsinger, şu fonasyon şekillerini açıklamaktadır:

- Havalı fonasyon: Ses telleri birbirine yaklaşıp, fakat tam anlamı ile birbirine değmezler. Bundan ötürü ses havalı çıkar.

- Sert fonasyon: Glottis başlamadan önce kapanır, subglottik hava akımı daha da kuvvetlenir ve ton, ses tellerinin yeniden açılması sırasında çıkar. (Glottis schlag=glottik çarpma)

- Yumuşak fonasyon: Ses tellerinin yavaşça oluşan addüksiyonu sonucu, önce glottiste elips şeklinde ince bir yarıp meydana gelir, hava basıncının giderek artması ile periodik olarak artan ses titreşimleri oluşur. Bu tür fonasyon, konuşurken ve şarkı söylerken kesinlikle tercih edilmelidir.

- Forse, sıkıştırılmış fonasyon: Ses telleri tümüyle prese edilmiştir. Larenks yukarı çıkmış ve düşen epiglot, larenks girişini kapatmıştır. Ses, sert, düşük (detone) tınılar.

Havalı ve sert fonasyonlar, tedavi amacıyla kullanılabilir. Örneğin, hipofonksiyonel disfonide sert, hiperfonksiyonel disfonide havalı fonasyon. Sesi koruyan ve kültürlü ses kullanımının esasını oluşturan yumuşak fonasyondur.

Staccato, çabuk ve arka arkaya oluşan bir glottis çarpmasıdır. Genç sesler için faydalı olmaktadır. Ayrıca koloratur soprano literatüründe çoklukla kullanılmaktadır.

Fonasyona başlamak kadar bitirmek da önemlidir. Değişik fonasyon bitişleri şunlardır:

- Havalı bitiş: Fonasyon sonunda glottis açılır. Bundan ötürü de ses sona ererken hava çıktığı duyulur.

- Sert bitiş: Glottis, aniden ve sert bir şekilde kapanır, bununla birlikte tonda kırılma olur.

- Yumuşak bitiş: Subglottik basıncın giderek azalması ile ton son bulur.

Ses rengi: Ses rengi, bir tını içindeki üst kısmı tonların sayı ve şiddetine bağlıdır. Ses rengi rezonatör bölgelerde oluşur. Ses rengini etkileyen faktörlerse şunlardır: Organın anatomik yapısı, rezonatör bölgelerin yapısı veya rezonans kavramında kişisel beğeni, artikülasyon şekli.

Nazal tını rengi: Sesli ve sessiz harflerin oluşması sırasında yumuşak damağın, burun boşluklarına girişi serbest bırakması ile oluşur. Yumuşak damak tenbelliği ve sesi zorla öne getirme çabası da tınıya böyle bir renk getirir.

Sesi çevirmek: Sesin ton yüksekliği varyasyonu, ses telinin gerilim esasına dayanır. Bu gerilimde, tiroid kıkırdaklar ve iki kas rol oynar. Bu kaslar, m.cricothyreoides ve m.vocalis'dir. Gerilim gücü, pozisyon değişikliği sağlayan mm cricothyreoides'un kasılması ile oluşur. Bu kasın kasılması ile krikoid kavsi tiroid kıkırdağına eğilir ve krikoid yüzleri dorsal, kaudal yön alır. Bu harekete aritenoidler de katılır ve ses telleri gerilir. Bu gerilme, m.vocalis ve larenks iç kasları tarafından desteklenir. Bu mekanizma yorgun olduğu zaman ses telleri yeterince gerilemez. Kalın tonlarda, ses tellerinin kısılması ve gevşemesi W. ve Zenker'e (1960) göre primer olarak m.vocalis tarafından gerçekleştirilemez. Çünkü, aktif bir kasılma aynı zamanda gevşemeyi sağlayamaz. Ses tellerinin gevşemesi, m. cricopharyngeus tarafından desteklenir. Sesin çevrilmesi sırasında ayrıca larenks de aşağı iner ve epiglot dikilir, süpraglottik rezonatör bölgesi genişler ve ses volüm kazanır.

Sesi çevirmek, register geçişlerini kolaylaştırmak, sese belirli frekanslarda kuvvet kazandırmak, 2,5 oktavlık ses kapasitesi isteyen literatürlerde, sesin sağlığını koruması ve tek register olarak tınılayabilmesi için kesinlikle gereklidir.

Bu durumun, abartılı olarak kullanımı ise sese zarar vermektedir.

Ses verirken yapılan bazı yanlışlar şunlardır: Knödel: Bu terimle rezonanssız, gırtlak ve damakta tınılayan ses anlaşılır. Açık ve koyu olmak üzere iki türü olur.

Açık knödel: Dil gergindir, larenks ise yukarı çıkmıştır.

Koyu knödel: Dil arkaya kaymıştır. Bundan ötürü de serbest vokal biçimlenmesi engellenmiştir.

Açık ve düz ses çıkarmak: bu tür ses verirken, epiglot düşüktür ve larenks yukarı çıkmıştır, rezonatör bölge volümü dardır. Düz söylemek, sesin rezonansından yoksun olmasıdır. Ton karakteri renksiz, tını volümü ise yeterli derecede değildir. Bu tür şarkı söylemeye eski İtalyan tekniğinde ve koloratur sopranolarda rastlanır ve "Voce bianca" adını alır.

Damak sesi: Sesli ve sessiz harflerin oluşumu sırasında, yumuşak damak tenbelliği bu tür sese neden olur. Ses önde oluşacağına, dil kökü, gırtlak ve yumuşak damak arasında tınılar. Bu şekilde ses çıkarmakla gırtlakın serbest hareket etmesi önlenmiş olur.

Glottis çarpması: Gergin ses telleri altına toplanan basınçlı hava, ton verme sırasında ses tellerini zorla açar. Staccato şeklinde, ses eğitiminde veya tedavi amacı ile hipokinetik disfonilerde kullanılabilir.

Larenkste sıkışıklık: Ses verme sırasında, larenksi kaldıran ve indiren kaslar kuvvetle kasılır. Bu kasılma, dil, hyoid kasları, gırtlak kasları ve larenks iç kaslarını da etkileyerek, bu kasların görev yapamamalarına neden olur.

Bu tür ses verme, alışkanlıkla veya fizyolojik fonksiyonlarını yapamayan kasları desteklemekten ötürü oluşmaktadır. Ayrıca, fazla yorucu egzersizlerden sonra da görülebilir.

Entonasyon: Ses tellerinin belirli bir tona ayarlanabilmesidir. Kişinin müzikal olup olmamasına ve ses tekniğine bağlıdır. Entonasyonun doğru olmaması, detone ve sürtone olarak tanımlanır. Eğer şarkıcı, çok koyu söylüyorsa detone, düz ve temelsiz söylüyorsa sürtone olur. Detone olanlar için egzersizler yukarıdan aşağıya, sürtone olanlar için ise aşağıdan yukarıya doğru yapılmalıdır.

Sesin taşıma yeteneği: Bir sesin, şiddeti ne olursa olsun, bir salonda rahatça duyulabilir olmasıdır. Bu, salonun diffüzesine bağlı olmakla birlikte, doğru eğitilmiş bir ses bu özelliği kolayca kazanabilir.

Messa di voce: (Sesin büyüüp küçülmesi) Tutulan bir tonda, sesin pianodan forteye geçişi, ses tellerinin geriliminin artıp eksilmesi ve titreşim amplitüdlerinin değişmesi ile oluşur. Soluk borusu, sesin büyümesi sırasında arkaya doğru genişler. (Pars membranacea) Büyüme sırasında kısmi tonlar artar ve yüksek frekanslar ortaya çıkar. Stroboskopik incelemede, crescendo (büyüme) sırasında ses tellerinin titreşim amplitüdlerinde belli bir fazlalaşma olur.

Vibrato: Ses güzelliğinin tanımlanmasında kullanılabileceğimiz bir kavramdır. Fiziksel olarak, tutulan bir tonun, saniyede 5-7 kez ton yüksekliğinin değişmesidir. Değişim diyafragm hareketleri ile desteklenir. Vibrato, müzik açısından olduğu kadar, fizyolojik açıdan da önem taşır. Düz tutulan bir tonun, korti organında yorgunluğu neden olduğunu ayrıca Winckel'in açıklamaları ile N. recurren'in dallarında yorgunluk görüldüğünü biliyoruz.

Tremolo: Titreme ve sallanma demektir. Sesde saniyede 8-12 kez ton değişikliği olur. Yorgunlukla veya ses tellerinin elastikiyetini yitirmesi sonucu ortaya çıkar. Ayrıca gereğinden fazla solunumu desteklemek veya destek eksikliği, larenksin baskı altında tutulması, yumuşak damak tenbelliği, kötü duruş, sinir sistemi bozukluğu, fonasteni, ses tellerindeki ödem, senil sesler ve ruhsal bozukluklar da tremoloya neden olabilmektedir.

Triller: Ton yüksekliğinin çok çabuk olarak, bir ton kadar değişebilmesidir. Bu durum, larenks ve epiglotun ritmik kontraksiyonu ve istirahati ile oluşmaktadır. Şan tekniğinde ve bazı patolojik durumlarda larenksin hareketlerini yumuşatmak için kullanılır.

Değişik ses tınıları:

Fısıltı sesi: Fısıltı sesi fizyolojik olmadığı gibi, sesi korumada da yararlı değildir. Aksine ses telleri ve onları çalıştıran kaslar için son derece zararlıdır.

Fısıltı ses, fonasyon havasının, arka kommissürdeki üçgen biçimindeki glottis açıklığından çıkması ile oluşur. Gürültü karakteri ise, ses tellerinin, serbest kenarlarının periodik olmayan titreşimleri sonucu oluşur. Hava gereksinimi artar. Bu nedenlerden ötürü kesinlikle önerilmemelidir. Ağız fısıltı sesini, larenksi çıkarılmış hastalar, ağızdaki havayı, harfleri forme etmek için kullanırlar.

Soluk alma sırasında ses verme: Bu tür ses verme de fizyolojik değildir. Avrupa'nın bazı ülkelerinde, özellikle İskandinav ülkelerinde, " evet " sözcüğü soluk alırken söylenir.

Hayvanlarda ise doğaldır. Örneğin, at, eşek gibi hayvanlar soluk alma sırasında bağırırlar.

İnsanda bu tür konuşma alışkanlığı, psikolojik bozuklukları düşündürebilir. Bazı ses hastalıklarında, soluk alırken ses çıkarma, tedavi amacı ile kullanılabilir.

Vantrolog sesi: Normal konuşma tonundan daha ince olur. Vantrologlarda, ekspirasyon sırasında diyafram çok aşağı iner ve paradoks hareketler yapar. Hava gereksinimi azdır, ses telleri yalnızca serbest kenarları ile titreşirler, epiglot, larenks girişini kapatır, yumuşak damak kuvvetli kontraksiyona uğramış, dil kökü, arkaya kayarak hiyoidi bastırmıştır. Böylece rezonatör bölge çok küçülür, ses ince ve üst armoniklerden yoksundur.

Komado sesi: Konuşma tonunun çok yukarısında ve bağırarak çıkarılmaktadır. Ayrıca kuvvetli glottis çarpması olur ve tonlar gereğinden fazla tutlur. Bu tür sert fonasyonla ses çıkarmak, ses telleri için son derece zararlıdır.

Larenksi çıkarılanların sesi: Kanseri hastalığının radikal tedavisi olarak larenks, ya hemi ya da total olarak çıkarılmaktadır. Solunumu sağlamak için de trakeanın kalın ucu boyun derisine dikilmekte ve trekeal kanülle soluk yolu garantilenmektedir.

Larenksin total ameliyatlarında, tınının oluştuğu ve artikülasyon bölgelerinin varlığı ile yeniden konuşmayı sağlamak için yeni bir glottis oluşturmak gerekmektedir.

Özafagus sesinde hava rezervuarı olarak, ya mide ya da yemek borusu kullanılmaktadır. Larenksi olmayan hastalar, bir takım egzersizlerle bu tür ses çıkarmayı öğrenmektedirler. Hastaya, hava yutması veya gazlı yiyecekler içilerek hava depolanması ve bu depolanan havanın geçirir gibi, belli aralıklarla kullanılması öğretilir.

Glottisin yerine geçecek yeni bir darlık, dil kökü ve farenks arka duvarı arasında veya yemek borusunun başlangıcında bir çıkıntı yaratılarak hazırlanır.

Özafagus sesi, normal sese göre daha kalın ve pürüzlü çıkar. Yaşı ilerlemiş kişiler, bu tür konuşmayı başaramadıklarından ağız fısıltı sesi ile konuşurlar. Bazan da gerektiğinde pille çalışan vibrasyon sağlayıcı enstrümanlar kullanılmaktadır.

Memleketimizde, okuma-yazma oranı düşük olduğu için, özafagus sesi ancak % 40 oranında hastalara öğretilmektedir.

Bu nedenden ötürü, 1972 senesinden beri Güney Avrupa'da geliştirilen ve bizim de modifiye ederek 1979 senesinde ilk kez uyguladığımız bir metotta farenks veya özafagus ön duvar mukozası trakea ile birleştirilerek bir Trakea-Özafageal şant yapılmakta ve havanın, trakeadan özafagusa geçmesi sağlanmaktadır.

Bu teknikde en önemli husus, sekresyonların bu yolla takeaya kaçmasının önlenmesidir. Değişik teknikle yapılan bu müdahaleler, ameliyat sırasında olduğu gibi, konuşmasını öğrenmeyen hastalarda ameliyattan sonra da gerçekleştirilebilir.

Jodel (yodel) sesi: Bu tür ses verirken larenks aşağı iner, epiglot dikilir ve özellikle üst kısmı tonların fazlaca oluştuğu bir tını elde edilir. Bu tür sesin en karakteristik yanı da sesin, kafa ve göğüs registeri arasında gidip gelmesidir. Jodel, sesli harfler üzerinde yapılır.

Bu tür ses çıkarma, Avrupa halk müziğinde olduğu gibi bizim halk müziğinde de vardır.

Kastrat sesi: Ses tekniği ve sanatla ilgili konuşma tekniği, kültür değişimi ile veya zamanla farklı beğeniler kazanmaktadır. Bir çok ülkelerin ses estetiği anlayışı, başka başka olduğu gibi, zaman da bu zevke bazı değişiklikler getirmektedir.

5. yüzyılda, Doğu Kilisesi, kadınların kilisede şarkı söylemesini yasaklamıştı. Bu yasaklamadan sonar, kadın sesleri yerine, erkek çocuk veya falset sesler kullanılmaya başlanmıştır. Sonraları, çocuk seslerinin ömrü kısa olduğu için yalnızca falset ses tercih edilmiştir.

Bu tür sesler belirli bir dinamizmi içermediği halde, İspanyol sesi adı ile 16. Yüzyılda da çok aranır duruma gelmiştir.

Kastrasyon ise, tarihin uzun yılları içinde, pek çok toplumda ve değişik amaçlarla yapılmıştır. Kastratlar, sosyal hayatta olduğu gibi müzik yaşantısında da önem kazanmaya başlamış ve 19. Yüzyıla kadar, İtalya'da kastrat sesler kullanılmıştır. En son temsilcilerinden biri de Alessandro Morechi (1858-1922) dir. Sanatçının son plağı 1904'de yapılmıştır. Kastratların opera sanatında kullanılması Monteverdi ile başlamış ve bu tür sesler için pek çok eser bestelenmiştir. Uzun süre idol haline gelen kastratlar, 7-8 yaşları arasında kastre ediliyor ve ses eğitimi görüyorlardı.

Kastratlar, bir çocuğun larenks yapısına ve bir yetişkinin vital kapasitesine sahiptirler. Bir kastrat sesin ton tutma süresi 60 saniye civarındaydı. Soprano kastratlar, yaşları ilerledikçe alto kastrata dönüşmüşlerdir.

İyi ve güzel ses tanımlaması: Güzel bir ses iyi bir ses demek değildir. Bir sesin iyiliği bazı kriterlere bağlı iken, güzel bir ses, duyu ile değerlendirilmektedir.

Ayrıca, ses güzelliği, değişik toplum ve değişik kültür çevrelerine göre değerlendirilmektedir. Örneğin, Japonlar, knödel sesleri güzel bulmakta, Hindliler ve Endonezyalılar falset sesi belcanto olarak değerlendirmekte, Orta Doğulular ve Ülkemiz için güzel bir ses gırtlak tınısı içermekte ve tonlar kaydırılmaktadır. İyi bir ses ise Panconelli-Calcia'nın yıllar önce tanımladığı gibi, ses çıkarmak için gerekli kasları belirli bir armoni içinde çalıştırabilmek forte ve pianoda eşdeğer, temiz tınılamak, duyulabilir, anlaşılabilir olmak, rezonanslı olmak, tek bir register şeklinde tınılamak, yumuşak fonasyonla sese başlayabilmek ve belirli bir teknik beceriye sahip olmaktır.

Değişik yaşlarda insan sesi:

Sesin gelişimi: Elementer bağırır: Yeni doğan, genellikle 440 Hz frekansda (la tonu) bağırılmaktadır. Aslında çığlık 5 oktav içinde la'dan fa4'e kadar oluşmaktadır. Yeni doğan, 750 Hz civarında bağırıldığı zaman bu bebekteki ruhsal bir bozukluğa eşittir. İki ses registeri vardır. Göğüs ve larenks ısıklık registeri. Ses kapasitesi 2-3 yarım tondur. Sesli harf spektrumunda temel ton, yetişkinlere karşın azdır veya hiç yoktur. Üst armonikler ise kuvvetlidir. Tipik olan, üçüncü formantın belirginleşmesidir. Ses tınısı A sesli harfine veya açık E harfine benzemektedir.

Nedenleri: Larenksin yukarıda oluşu, rezonatör bölgelerin küçüklüğü, yüksek fonasyon basıncı ve glottisin kısa fazlı açılışdır.

Sağlıklı çocuklarda, ses organı değişik gelişmeler gösterir. 1-2 yaşına kadar 5 yarım ton olan ses kapasitesi, 12 yaşında 14-19 yarım tona çıkar. Kız ve erkek çocuk seslerinde farklılık yoktur. Her ikisinde ses türü olarak sopranodur ve altodur.

6 yaşına kadar ses, daha çok alt sınırdaki gelişme gösterir, giderek gelişme yukarı doğru devam eder. Puberte sırasında ise önce yukarıya doğru gelişme olur sonra da sesin alt ve üst sınırları bir oktav iner. (Erkek çocuklarda)

Çocuk sesi doğru kullanıldığında tek bir register olarak eğitilebilir. Çocuk seslerinde register kırılması, izole edilmesi, havalı fonasyon genellikle okul çağlarında sesi yanlış kullanmaktan ötürü ortaya çıkmaktadır. Sesi kullanmada sıralayabileceğimiz yanlışlar şunlardır:

- Normal ses sınırlarını aşma
- Çocuk yaşına uymayan ses dinamikmi
- Forse solunum
- Uzun süreli koro çalışmaları
- Ses türünü ayırmada yapılan yanlışlıklar
- Çok yüksek sesle konuşmak
- İyi telafuz etmemek

10 yaşında bir çocuğa günde en fazla 6-10 dakika, 10-12 yaşındakine 15 dakika, mütasyon döneminde ise 5-6 dakika ses eğitimi yapılmalıdır.

Mütasyon: Çocuk sesi, Premütasyon, Mütasyon ve Postmütasyon dönemlerinden geçerek erişkin sesine ulaşır.

Mütasyon, genellikle 9-12 yaşlarında başlamaktadır. Erkek çocuklarda bu dönem 6 aydan 1 yıla kadar, kız çocuklarda ise 6 hafta ile 3 ay kadar sürmektedir.

Puberte sırasında hormonlara bağlı olarak larenkste gelişme olur. Bu gelişme erkek çocuklarda anterior-posteriör doğrultudadır., kız çocuklarda ise larenks daha çok yukarı doğru gelişme gösterir. Ses telleri de bu süre içinde erkek çocuklarda 3-4 mm kadar uzar ve genişlik kazanır.

Mütasyon döneminin klinik bulgusu: Ses tellerinde hiperemi, fonasyon sırasında, arka kommisürde mütasyon üçgeni diye bilinen glottis açıklığı.

Akustik açıdan belirtiler ise: Sesin falset ve göğüs registeri arasında gidip gelmesi, kırılması, ton tutma güçlüğü, fazla hava kaybı, tremolo vs.

Erkeklerde konuşma tonu bir oktav, kızlarda bir üçlü kalınlaşır.

Son çalışmalar, sesin aşağı frekanslara doğru gelişmesinin nedenini ses tellerinin uzayıp genişlemesinden başka, elastikiyetinin de artışına bağlamaktadır.

Erkeklerde ses tellerindeki kas dokusunun bağ dokuya oranı daha fazladır. Kadınlarda ise bunun tersidir.

Yaptıkları araştırmalarda, Frank-Sparber ikilisi mütasyon sırasında hiç ses eğitimi yapmamanın, bu süre içinde sesi kötü kullanmak kadar zararlı olduğunu saptadılar. Bu dönemde en yararlı egzersiz zum egzersizleridir.

Mesleki ses eğitime, erkek çocuklarda, 18 yaşından önce başlanmamalıdır. Kız çocuklarda yaş sınırı 16'dır.

Sağırda ses değişimi gecikmektedir. Nedeni akustik açıdan erkek sesindeki farklılığın duyulamamasındandır.

Sesde yaşlanma belirtileri: Nedenleri: Evolüsyon etkisi, özellikle de endokrin sistemde (yumurtalık atrofi)

Akciğerler: Rezidüel volümün artması ve vital kapasitenin azalması

Oluşum: Erkeklerde, 60 yaşından itibaren ses yaşlanmağa başlar Eklemler sertleşir, larenks kıkırdakları kireçlenir ve kemikleşir. Özellikle de troid kıkırdak (processus vocalisler dışında) Ossifikasyon erkeklerde 16 yaşında başlamaktadır, kızlarda biraz daha geç. Tiroid kıkırdak, erkeklerde en erken 50 yaşında, kadınlarda ise 76 yaşında tümü ile kemikleşmektedir. Ayrıca kas zayıflığı da oluşur.

Bulgu: Larenksin iç yumuşak yüzünde atrofi, fonasyon sırasında oval glottis açıklığı ile birlikte ses tellerinde gerilim kaybı (bu hipofonksiyonel disfon, senil miasteni diye de adlandırılır). Larenks, kas zayıflığından ötürü aşağı iner, yalancı ses telleri guddelerinin atrofi ile birlikte larenks mukozasında kuruluk olur. Ses kapasite sınırları küçülür ve entansifliğini kaybeder. Erkeklerde ses falsete geçer, tremololu ve titrektir. Konuşma tonu inceler (kadınlarda ise kalınlaşır), ton tutma güçlüğü vardır, ses detone olur, rezonans azalır ve ses renginde değişiklik meydana gelir.

Klimakterium, kadınlarda şarkıcılık kariyerinin sonu olabilir.

Tedavi: Elektro-terapi ve aynı zamanda yapılan ses egzersizleri.

Ses ve duyma: İnsanın sesini işitme organı ile kontrol edebilmesi son derece önemlidir. Kulak, tüm konuşma hareketlerini yönlendirir, istenen ifade ve tonlama bu şekilde elde edilir. Lombard-okuma-deneyi ile açıklanabilmektedir.

Lombard-okuma-deneyi: İşitme organı iki gürültü çıkaran alet ile maskelenir. Hastaya bir metin okutulur, fizyolojik olarak ses gücü hemen artar. Lombard deneyi, simüle sağırılıkta simülasyon testi olarak veya psikojen ses kısıklıklarında kullanılır. Kekemelerde yapılan deneylerde, odartikülatuar refleks ortadan kalktığından bunların daha az kekeledikleri görülmüştür.

Konuşma sırasında ses verme daha çok işitme organı tarafından yönetilir. Şarkı söyleyen ise, sesin oluşumuna yardımcı olan tüm bölgeler az çok hissedilir. Ayrıca, konuşurken veya şarkı söylerken içinde bulunulan çevre, salon da ses yönlendirilmesinde etkili olmaktadır.

Müzik dinlemek veya sessiz nota okumak, istemsiz bir şekilde ses organına, solunuma ve kalp atışlarına etki yapmaktadır.

Konuşma ve şarkı söyleme: Akustik efektleri ayrı olsa da her ikisinin de oluşum mekanizması aynıdır. Bütün fizyolojik yasa ve kurallar, her ikisi için geçerlidir. Yalnızca, konuşma için hiç bir ton yüksekliği, ölçü ve ritm önceden belirlenmemiştir. Akıcı bir konuşma belirli bir konuşma melodisi taşır. Bu melodiyi her dilin aksan ve kendine has müziği oluşturmaktadır. Konuşma ve şarkı sesinde, ritm, melodi, dinamik özellikler, temelde değil fakat nitelik ve nicelik açısından ayrılık göstermektedir. Şarkı sesinde sesli harfler daha çok uzatılmaktadır, çünkü sesli harfler melodi taşıma fonksiyonuna uymaktadır. Konuşma ve şarkı sesi arasındaki vokal spektrumda bulunan fark, frekans analizörü yardımı ile ölçülmüş ve örneğin E harfinde şarkı sesi ile çok daha fazla üst armoniklerin varlığı saptanmıştır. Şan repertuarında bir de parlando tekniğini biliyoruz. Müzik açısından incelendiğinde, burda her bir heceye bir nota düşmektedir.

Reçitatif'deki melodi çizgisi, lisanın aksanına ve ritmine uymaktadır.

Şarkıcılarda ve konuşma sesinde ses sağlığı ve bakımı: Sesi, hastalıklardan koruma veya bunlara karşı dayanıklılık kazanma alışkanlığının, özellikle mesleği sesle ilgili kişiler tarafından kesinlikle bilinmesi gerekmektedir.

Önce ısıtmayla ilgili bir kaç husus: Ayakları ısıtmek, açık havada, özellikle soğuk ve yağışlı havalarda sokakta yürürken konuşmak, gereğinden fazla örtünmek,

farenjit tedavilerini ihmal etmek veya bu süre içinde sesi yormak zararlıdır. Ayrıca nem derecesi yüksek yerlerde veya çok sıcak, kuru ve kimyevi maddeler içeren yerlerde bulunmak, uzun süre hiç ara vermeden çalışmak, ses için son derece sakıncalıdır.

Çok dar elbiseler veya kemerler, rahat solunumu engellediğinden kullanılmamalıdır.

Sabahları yapılan soğuk duş ve masaj, vücudun dayanıklılığını artırır. İnhalasyon, tedavide faydalı olmakla birlikte fazla mentollü ve papatya ile yapıldığında zararlı olmaktadır. Özellikle de mukozayı kurutucu etkisinde ötürü. İnhalasyonun larenkse ulaşması için, aerosol aleti ile yapılması gereklidir.

Yüzme sporu konuşmacı ve şarkıcı için en yararlı sporlardan biridir. Yalnızca, uzun süre rüzgarlı ve güneşli sahillerde kalmak sese zarar vermektedir.

Ayrıca, bisiklete binmek, golf oynamak, belirli bir tempo ile ormanda koşmak da yararlı olmaktadır.

Yeterli beslenmek ve fazla yağlanmamak da gereklidir. Yemekten sonra konferans vermek veya şarkı söylemek doğru değildir. (2 saat süre ile) Hazım sırasında, kan daha çok karın bölgesinde olacak ve ses telleri ve larenks kasları yeterince beslenemeyeceklerdir. Ayrıca, dolu bir mide, diyafragma hareketlerini de engeller.

Sesi, hastalıklardan korumak kadar, fonksiyonel olarak doğru kullanmak da gereklidir.

Konuşmalı meslekleri olanların ve şarkıcıların dikkat edecekleri önemli hususlar şunlardır:

- Devamlı glottis çarpması ile ses vermemeli ve yumuşak fonasyonu alışkanlık haline getirmelidir.

- Yüksek tonlarda sesi zorlamamalıdır. Çünkü bu tonlar için gerekli gerilimi ses kası ve m.cricothyreoideus taşıdığından sorun olmaz. Eğer glottisi kapatan kaslara yük bindirilirse ses telleri birbirlerine baskı altında çarpar ve sonuçta da bazı patolojiler oluşabilir.

- Ses, pianodan forteye ve yine pianoya dönülerek (crescendo decrescendo) çalıştırılmalıdır.

- Bazı kas gurupları, birlikte çalışma eğilimindedirler. Örneğin, şarkı söyleme sırasında, glottisi kapatan kaslar, farenks duvarı kasları ve bazı ense ve boyun kasları ve larenksi yukarı doğru çeken kaslar.

- Bu guruptan bir kas gereğinden fazla kasıldığında, örneğin, glottis çarpmasında diğer kaslar da fazla kasılır. Sonuç olarak, farenks daralır. Ve larenks tümüyle yukarı çıkar. Bilindiği üzere, farenksin büzülmesi ve larenksin yukarı çıkması rezonansı azaltır. Ayrıca dil ve yumuşak damak üzerinde de olumsuz etki yaparak bunların serbestçe hareketini engeller.

- Genç şarkıcılarda ses türü, genellikle başlangıçta saptanmayabilir. Bu açıdan literatür seçerken çok dikkatli olunmalıdır.

- Ülkemizde, ses müziğinde yazılan literatürlerde, değişik türlere göre (soprano, m.soprano, tenor, bariton, bas) ayırım yapılmadığından şarkıcının, organını koruması için sesine uygun bir tonalite seçmesi gerekmektedir.

- Sese, tek bir register olarak eğitilmesi önemle göz önünde tutulmalı, değişik registerler izole edilmelidir.

- Ses, gereğinden fazla süre çalıştırılmamalı, zaman zaman dinlendirilmelidir.

- Solunumda ekonomiye önem verilmeli, başka bir deyişle, minimum hava ile maksimum bir ses becerisi kazanılmalıdır.

- Artikülasyona çok önem verilmelidir. Bu yalnızca söylenen şeylerin anlaşılır olabilmesinden değil, kişiye solunumda ve ses vermede yardımcı olmasında ötürü gereklidir.

Sonuç olarak söyleyebileceğimiz en önemli husus şudur: Konuşmalı meslekleri seçenler (tiyatro sanatçısı veya öğretim üyesi) veya şarkıcılar mesleğe başlamadan önce belirli kontrollerden geçirilmeli ve bu tür mesleklerle olan yakınlıkları ölçülmelidir.

Sesde tanı: Hastalığın etyolojik araştırması yapılır; ailevi anamnez çocukluk çağlarındaki ses, mütasyon, genel hastalıklar, K.B.B. hastalıkları, psişik baskılar, sesin kullanılma şekli, ses ve konuşma eğitimi, koro şarkıcılığı, bozukluğun başladığı dönem, ses bozukluğuna neden olabilecek faktörler ve tedavisi hakkında bilgiler alınır.

Şikayetler: Boğazda kuruluk, sekresyon baskı hissi, yanma, ağrı, boğazı kazıma hissi, sesde kırıma, kısıklık, konuşma ve şarkı söyleme sırasında yorgunluk şeklindedir.

Ayrıca, ses bozukluğunun, başkaları veya kendisi tarafından farkına varıldığı ve hastanın bu durumdan rahatsız olup olmadığı sorulur.

Konuşma, çağrı ve şarkı sesinin denetlenmesi: Sesin, havalı, sert, nazal, düz, açık, tonsuz, forse, damak sesi, titrek, boş, tremololu, tınısız, rezonanssız, cılız, ağır, soğuk ve perdeli olup olmadığı araştırılır.

Fonasyona başlama şekli: Hastada, değişik fonasyon şekilleri kulakla değerlendirilir. Stetoskop, larenksin ön yüzüne konur ve örneğin sert bir fonasyon saptanabilir. Ancak buna dencyi bir kaç kez yaptıktan sonra kara verilir.

Konuşma tonu: Normal konuşma tonu, kişinin çıkarabildiği en kalın tondan 5'li yukarı alınarak saptanır. Ayrıca konuşma sırasında da duyulabilir. Ancak, bu duyulan konuşma tonu, kişinin doğru ve konuşması gereken ton olmayabilir.

Ses kapasitesi: Fizyolojik bir ses kapasitesi, çıkarılabilir en kalın tonla en ince ton arasındadır.

Ses registeri: Kişiyi, aşağı tonlardan başlayarak O harfi ile oktavın üstünde bir dizi ton çıkarttırılır. Bu şekilde, kulakla, register geçişleri saptanır.

Tonu tutabilmek: 3 türlü denetlenebilir:

- Derin bir soluk almadan sonra, A veya O harfi ile soluk verilir: Soluk verme uzunluğu saatle ölçülür.

- Yine derin soluk almadan zum yapılır.

- O harfi ile ince konuşma tonu belirli kuvvette tutulur. Normal olarak 20 saniye kadar tutulabilmelidir.

Sesin, forteden pianoya geçişini denetlemek: Tonu, forteden pianoya geçirterek sesin kırılıp kırılmadığına bakılır. Bu, önce ince seslerde, sonra da kalın seslerde denenir. Sonra da bütün ses kapasitesi sınırları içinde tatbik edilir.

Ses türünü bulmak: Sesin türünü bulmak için çeşitli kriterler göz önünde bulundurulur.

- Ses kapasitesi
- Registerlerin dağılımı ve register geçişleri
- Konuşma tonu
- Ses rengi
- Vücut yapısı
- Yumuşak damak formu
- Larenks yapısı
- Ses tellerinin yapısı
- Toraksın formu

Ayrıca, şarkıcının sübjektif duyguları da göz önünde bulundurulmalıdır. Örneğin, hangi registerde kendini rahat hissettiği gibi.

Gutzmann metodu ile larenkse baskı denetimi: Hasta, bir sesli harf ile belirli bir frekansta ses verir. Aynı anda, sesi denetleyen, baş parmağını tiroid kıkırdağın üst kenarına hafifçe basar (Spatium cricothyreoideum'un küçülmesi ve m.cricothyreoideus'un gevşemesi). Baskı yapan parmak aniden kaldırıldığında, ses ½ ile bir ton inceler, sonra hemen normale döner. Eğer incelleme bir üçlü olursa ve normalleşme bir diğer fonasyon sırasında olursa bir patolojiden söz edilebilir. Örneğin, sesin postmütasyon değişimi sırasında olduğu gibi.

Çağırma sesinin denetimi: Hastaya çağırma sesi ile ses verilir.

Şarkı sesinin denetimi: Hastaya herhangi bir parça söylenir. Ancak şarkının belirli bir ses kapasitesi ve register geçişleri içermesine dikkat edilir.

Müzikalitenin denetimi: Çocuklar ve yetişkinler, pianoda duydukları tonları aynen verebilmelidirler. Sonra da ritm, ton ve melodi belleği, tonu yakalayabilme yeteneği denetlenir. Daha önce, bir müzik eğitiminden geçmiş olmak değerlendirmede

dikkate alınmalıdır. Çok az müzik yeteneği santralsensoriel bir fenomendir. Ayrıca, ses bozukluğu olan pek çok hasta antimüzikaldir.

Rölatif müzik kulağı, tonları birbirinden ayıran, absölit kulak ise bir tonu, titreşim sayısına göre değerlendirebilen kulaktır.

Ses kullanımında dayanıklılık denetimi: Yetişkinlerde, 4-6 saat konuşmadan sonra, fizyolojik olarak ses yorulmaya başlar. Bu süreç, konuşulan çevreye, sesin şiddetine ve çevredeki gürültüye bağlıdır.

Hastaya deney sırasında, 30-45 dakika yüksek sesle bir metin okutulur. Bu eylem, 65 dB'lik bir gürültü ortamında yapılmalıdır.

Konuşma tonunun türüne karar verme: Zayıf, hafif, kuvvetli, bağırarak.

Konuşma tonunun türüne karar verme: Rezonanslı, ince, dolu.

Uvula ve farenks duvarı arasındaki açıklık büyük bir rezonans bölgesine işaretler. Kalın ve arka bölgesi kalkan bir dil, oro-farenksin genişliğini engeller.

Fonksiyonel ses denetimine, konuşma melodisi dialekt, konuşma temposu, artikülasyon şeklinin denetimi de girmektedir.

Alet yardımı ile ses denetimin objektifleştirilmesi: Sonografi: Şarkı ve konuşma sesinin frekans seyrinin elektro-akustik analizidir.

Metod: Şarkı veya konuşma sesi banda alınır. Paralel olarak veya sonradan sonograf üzerine çekilir. Sonograf üzerinde, konuşma için önem taşıyan spektrum 85-8000 Hz kaydedilir.

Konuşma süresi de kağıt üzerinde okunabilir. Spektrel entensiflik sonogramdaki siyahların değişik dağılımında yansır. Sesi denetlemek için U,O,A,E,İ sesli harfleri arka arkaya söylenir. Konuşmayı denetlemek için, içinde tüm sesli ve sessiz harfleri içeren bir metin okutulur.

Sonogram'da belirli aksanları da görmek mümkündür. Ses tınısı değiştirilmek istense bile kişisel sonogram örneği aynen kalmaktadır.

Analiz diagramı olarak Konturspektogram (Voiceprint) da kullanılabilir.

Lombart deneyi: Kulaklar, 2 Barany gürültü cihazı ile maskelenir. Bu şekilde, kulakla ses kontrolü kesilir. Ses şiddeti atrar. Psikojen disfonilerde veya afonide, ses genellikle normale döner.”¹²

3.9 Günümüzde Ses Eğitimi

Ses ve ses eğitimi bölümlerinde ses, insan sesi, ses ve solunum organları hakkında bilgi verilmiş, Ses Fizyolojisi başlığı altında bu organların nasıl sağlıklı kullanılacağı işlenmiştir.

Günümüzde ses eğitimi konusunun incelenmesinde ise, opera alanında yetişmiş, konservatuvarlarda ses eğitmenliği yapmış veya yapmakta olanların kitaplarından elde edilebildiği oranda şan tekniği ve ses eğitimi ile ilgili görüşlere de yer verilmiştir.

Saadet İkesus Altan'ın “Ses eğitimi ve korunması” kitabından notlar:

“Batı dillerinde bu konu üzerine yazılmış pek çok eser vardır. Bizde ise, dostum ve meslek arkadaşım Prof. Max Klein'in yazdığı ve benim dilimize çevirdiğim “Güzel şarkı söyleme sanatı” adlı küçük bir broşürden başka bir şey yoktur. Yukarıda belirttiğim gibi batıda bu konu üzerine pek çok eser yazılmıştır. Bunların içinde çok değerlileri olduğu gibi, bir takım şarlatanlar tarafından yazılmış türlü saçmalarla dolu

¹²Behbut Cevanşir - Güzin Gürel, age.. ss. 41 - 67

olanları da vardır. Bu tarz eserlerin en değerlilerinden birini dilimize çevirecek yerde, yeni bir eser yazmanın zorluklarına katlanmanın sebebi, memleket çocuklarının bünye ve imkanlarına en uygun yolun, onları yıllar boyunca yetiştirmeye çalışmış bir öğretmenin deneylerini yazmakla elde edebileceğime inanmış olmamdır.

İklim, ırk, din, ulusal karakter ve toplum hayatı, insan sesi üzerinde önemli rol oynayan faktörlerdir. Bunu daha açık anlatabilmek için şu misalleri verebiliriz. Ilık Akdeniz ikliminde yetişen insanların sesleri lirik, yumuşak, dolgun ve tatlı olur. Kuzey diyarlarının sert ikliminde ise dayanıklı, dramatik ve sert karakterli seslerle karşılaşılır. İngiltere gibi fazla sivilize olmuş memleketlerde hemen hiç olağanüstü güzel ve kuvvetli sese rastlanmazken, çok yakındaki İrlandada bir çok güzel sesli sanatçının yetiştiği görülür. Küçük yaşında çok dil öğrenen, sınır boylarında, ırkların birbirine kaynaşma yolu bulduğu yerlerde yaşayan insanlar arasında güzel seslere daha çok rastlanır. Sırası geldikçe açıklayacağımız bir çok sebeplerden ötürü her ülke insanların, ses eğitiminde, ana prensiplere bağlı kalmakla beraber, kendi bünyesine en uygun gelen yolu seçmeleri, kendi yararlarına olacaktır. Ben de bu kitabı yazarken uluslararası prensiplere bağlı kalmakla beraber, elimden geldiği kadar kendi temel kurallarımıza uymaya çalıştım.

Şarkı söylemeyi, ses eğitimi, bir kitap okumakla öğrenmeye imkan yoktur. Bunlar ancak yetkili bir öğretmenden ve yıllarca emek harcadıktan sonra öğrenilebilir. Bu konu üzerinde yazılan kitaplar, öğrenciye, öğretmene ve sanatçıya birer yardımcı olabilir.

Ses çıkarma organları ve bu organlar üzerinde büyük etkiler yapan bütün faktörler, her insanda başka başka yapıda olacağından bunların işlenmesi de çok çeşitli olacaktır. Bu işi dikkatli ve çok deney sahibi bir öğretmenden öğrenmek gerekir. Biz bu kitapta genel kurallar üzerinde bilgi vermekle yetinmek zorundayız.

Müzik enstrümanlarının en güzeli olan insan sesinin eğitimi, çok zor olduğu kadar da güzel ve zevkli bir şeydir. Güzel, sağlam ve kültürlü bir sese sahip olabilmek için bu kitaptan faydalanmayı deneyen gençlere, çok gayret ve feragat isteyen yollarında başarılar dilerim.

23.9.1962 Ankara ¹³

.....
“...Sesin ilk dinlenişi - Bir sesin eğitimine başlamadan o sesin bütün özelliklerini incelemek gerekir. Her insanın bünyesi kendine has özelliktedir. Bunları iyice tanımadan, belirli bir metoda göre başlamak, verimsiz, hatta zararlı olabilir. Bir sesin başlıca özelliklerinden biri de onun cinsidir. Eğitimci sesi dinleyerek sınıfı belirtir. Ancak eğitim görmemiş seslerde bu işi yaparken çok dikkatli olmak gerekir. Hele batı müziğine oldukça yabancı olan memleketimizde bu daha da zordur. Kulaktan alaturka veya halk şarkıları öğrenerek uzun zaman kontrolsüz söylemiş olanlar, ilk dinleyişte eğitimciyi şaşırtacak bazı kötü alışkanlıklar edinmişlerdir.

Bunların başında deneme sırasında öğrenci adayının, kendisine piyanoda verilen sesi tekrarlayamaması, sesi tutturamaması gelir. İlk anda adayın kulağının müziksel duygudan nasipsiz olduğu inancını uyandıran bu hal, aslında çok defa, adayın bu sazın sesine yabancı olmasından ileri gelmektedir. Aynı kimse tanıdığı sazla veya insan sesiyle verilen tonu kolayca tekrarlayabilir. Ritimlerde de aynı şey görülür. En sade batı ritimlerini tekrarlamakta zorluk çekenler, en çapraşık yerli ritimleri kolayca vurabilirler. Bu çeşit adaylardan erkekler tiz sesleri ya falset ile veya avazı çıktığı kadar bağırarak falso söylerler. Tecrübesi olmayan bir öğretmen, bu halde adayın tizleri olmadığı inancına varır. Oysa doğru nefes alınmasını ve nefesini kullanmasını öğrenip kasılmalardan kurtulunca ses kendiliğinden genişlik kazanacaktır. Kadın adaylardan çoğu pes seslede bastırarak dinleyeni, sesin cinsini ayırtmakta yanıltabilirler. Bu gibi sesleri hakiki altodan ayırt etmek çok kolaydır. Bu sesler, orta seslerde birdenbire bambaşka bir ses alır, özel kalitelerini belli ederler.

Peslerdeki bastırmaların, sesin cinsinin anlaşılmasındaki yanıltıcı rolü çok kuvvetlidir ve memleketin gereklerini bilmeyen her hangi bir yabancı uzmanı kolayca yanıltabilir. Bir sesin peslerinin tabii olup olmadığını anlamak için ona kalından başlayarak gam yaptırmalıdır. Ses gamının belirli tonlarında birden bire karakter

¹³ Saadet İkesus, *Ses Eğitimi ve Korunması*, Milli eğitim Basımevi, İst., 1965. ss. Önsöz

değiştirir, ya da falso yapar. Böylece söyleyenin zorlama yaptığı meydana çıkar. Çok defa pesleri alto hissini veren bir adayın, incelerini dinleyince yüksek soprano olduğunu anlarız.

Fakat bu kötü alışkanlıklar bazı kimselerde o kadar yerleşmiş ve öylesine ustalık kazanmıştır ki; kendi sesi ile yapmacıklı tonlarını ayırt etmek hayli zorlaşır.”¹⁴

“...**Sesin alarm belirtileri** - Sahnede büyük bir parti söylerken sesini kaybetmek olayı çok az görülen bir şeydir. Bu ancak bir şok veya ani bir felç sonunda olabilir. Hançere çok dayanıklı ve çok geç yaşlanan bir organdır. Ses kaybı, yavaş yavaş olur. Bunu haber veren bazı olaylara zamanında getrektiği kadar önem verilirse uzun zaman sesi korumak mümkündür. Bu alarm belirtilerinin başında çene sallanması gelir. Ses henüz berrak ve güzeldir, fakat şantörün çenesi dinleyenlerin gözünden kaçmayacak şekilde sallanmaya başlamıştır. Bu, hançerenin anormal şekilde kasıldığını, fazla güç kullanarak yorulduğunu haber verir. Sesine uymayan dramatik partiler söyleyenlerde görülür. Hemen yorucu partileri bırakıp gevşetici egzersizler yapmak, piyano gamlar ve arpejler, kritik tonlar, orta tizler üzerinde crescendo ve decrescendolar yapmak gerekir.

Sesin yerini kaybettiğini veya yorulduğunu vaktinde anlamazsak zamanla başka belirtiler de ortaya çıkmaya başlar. Bunlardan en önde geleni, sesin belirli tonlarda (ikili do'dan fa'ya kadar) sallanmaya başlamasıdır. Aynı zamanda eskiden çok parlak ve renkli olan bu sesler matlaşır. Daha tiz tonlarda darlaşır ve puslu bir hal alır. O zaman tehlike daha da yaklaşmış demektir. Hemen güvenebileceğiniz bir öğretmene gitmek gerekir. Aksi halde sesin, bir süre sonra hiç kimsenin dinlemek istemeyeceği kadar bozulması mukadderdir. Kusurlarınızı, ta iş işten geçinceye kadar kimse yüzünüze söylemeyecektir. Onun için kendi kendinize sıkı bir kontrole bağlı tutmanız gerekecektir. Bu, ne yazık ki her zaman başarılamaz.

Kafa kemiklerinin aracılığı ile duyabildiğimiz sesimizin, bu kusurları çok defa hoşumuza gidebilir. Başkalarının kusurlarını pek iyi duyduğumuz hatta düzeltebildiğimiz halde kendi sesimizi tam anlamıyla duyamayız. Bunun için bütün meslek hayatı boyunca güvenilir bir eğitmenin kontrolüne ihtiyacınız olacaktır.

Şunu da söyleyelim ki; bir ses sanatçısının sesi ne kadar eşsiz bir güzellikte, tekniği ne kadar üstün bir olgunlukta olursa olsun, yaşlanınca meslekten ayrılmak zorunda kalacaktır. Bütün sevgisini ve hayatını vererek kazandığı bir meslekten, daha başarının zirvesinde iken ayrılabilmek cesaretini göstermekse çok zor, çok acı... fakat çok akıllıca bir iştir...”¹⁵

Gerçekten yukarıdaki alıntılarda da belirtildiği gibi, ses sanatçısının hassas kulağı karşısındakinin en ufak kusurunu duyarken, kendisinde oluşan bozuklukları duyamamakta, kayıpları fark edememektedir. Ses eğitimi konusunda bir başka alıntıda ise şu tesbitler yapılmıştır.

“... Son yıllarda, çeşitli kentlerimizde açılan üniversitelerimizle birlikte bu üniversitelere bağlı olarak konservatuvar veya müzik okulu benzeri okulların kurulması da gündeme gelmektedir. Bilindiği gibi, her yeni üniversite ile birlikte yetişmiş öğretim görevlisi sorunu da ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, eldeki öğretim görevlilerinin açılmış olan üniversitelerin gereksinimini karşılayamadığı da bilinen bir gerçektir.

İçlerinde, konservatuvar veya müzik okulu açan pek çok üniversitemiz, bu açığını ya yabancı ülkelere getirdiği sanatçılarla ya konservatuvarı yeni biğtirmiş gençlerle veya eğitim fakültelerinin müzik bölümlerini bitirmiş öğrencilerle kapatmaya çalışmaktadır.

¹⁴ Saadet İkesus, *age.*, ss. 25 - 26

¹⁵ Saadet İkesus, *age.*, ss. 51 - 52

Bu gün bile, Ankara Devlet Konservatuvarımız elli seneyi geçen tarihinde gereksinimi olan yetişmiş öğretim görevlisi açığını, kendi yetiştirdiği ve beslediği kaynaklardan karşılamaktadır. Bu kaynaklar, Devlet Opera ve Balesi, Devlet Tiyatroları ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve bu kuruluşların sanatçılarıdır.

Hiç kuşkusuz, hemen hemen yurdumuzun her ilinde açılmaya başlayan üniversitelerimiz bu kaynaklardan yoksundur. Bunu, bu gün için olası karşılamamız gerekir.

İşte, ben bu nedenlerle bu kitabı, çeşitli üniversitelerimizde şan öğretmenliği yapan genç arkadaşlarıma yardımcı olabilmek amacıyla yazdım.

Kitabımın bazı sayfalarında da belirttiğim gibi pek çok eksikimin ve de kusurumun olduğunu biliyorum. Yazılanların bir kısmı veya hepsi meslekdaşıma ters ve de uygulanması olanaksız gibi gelebilir. Yazdıklarımın pek çoğu ve kullandığım bazı deyimler kendi düşünce ve görüşlerimin ürünüdür. Benim isteğim öğretmen arkadaşlarıma gene de hiç olmazsa bir kez bunları denemeleridir. Ben, öğrencilerime bu güne kadar bu kitapta yazılanları uyguladım ve de her zaman için olumlu sonuçlar elde ettim.

Bu kitapta, konservatuvar eğitimimde Saadet İKESUS ALTAN'dan, İtalyada çalıştığım Maestra Fuma GALLI ve Maestro Campo GALLIANI'den, Roberto TURRINI'den Maestro Carlo GALEFFI'den Maestro Afro POLI'den Maestro Stanoya YANKOVICH'den öğrendiklerimle, orkestra şefleriyle çeşitli korrepetörlerden edindiğim sahne deneyimlerimi ve de 1971 senesinden bu yana aralıksız sürdürdüğüm öğretmenlik yaşamımdaki deneyimlerini bir araya getirerek sunmaya çalıştım. Ayrıca yavaş, yavaş unutulmaya başlayan veya bilinmesi gereğine inandığım bazı bilgileri yazmaya özen gösterdim.

Hepimizin bildiği gibi, şarkı söyleme sanatının öğretisi bir çok soyut kavrama dayanmakta, hemen hemen "bu kesin kes böyledir" diye vurgulayabileceğimiz somut anlatımlardan yoksundur. Bu nedenle de başlangıçta öğrenciler ile iletişim kurabilmek oldukça zordur.

Öğretmen, ilk derslerde zoru başarmak zorunluluğundadır. Bütün çabalarına karşın istediği sonucu elde edemiyorsa, öğrencisine göre yeni anlatım yöntemleri geliştirmeli öğrenciye karşı sonsuz sabırlı olmalı ve hiç bir zaman karamsarlığa kapılmamalıdır.

Böyle durumlar karşısında MEVLANA'nın bir sözünü anımsayınız.

Ne kadar çok şey bilersen bil, söyleyeceğin karşındakinin anlayacağı kadardır..." ¹⁶

Konu ile ilgili ana görüşlerimizi desteklemesi için aldığımız bu alıntılar genelde tüm ses sanatçılarını, özelde batı müziği söyleyecek olanları ilgilendiren bilgi ve uyarıları içermektedir. Opera sanatında ülkemizde ün yapmış bu iki sanatçı ve eğitmenin görüşlerinden sonra, bu kez de Türk Müziği alanında uğraşı vermiş bir başka sanatçı-eğitmenin, Doç. Dr. Şenel Önalı'nın ses eğitimi ile ilgili düşüncelerine konuyu çok yakından ilgilendirmesi bakımından aşağıda yer verilmiştir.

"Bu kitapçık, Türk Musikisi dallarında ezgi söyleyenlere, ses sanatçılığını meslek edineceklerle, ses sanatçısı yetiştireceklerle ve mesleği ses ile ilgili olan kişilere bilinçli olmayı ve seslerinin nasıl korunacağını öğretecektir.

Musiki bilindiği gibi yüzyıllardan bu yana yakın günümüze ve Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı açılıncaya kadar, usta çırak ilişkileri içinde öğrenilmekteydi. Bundan dolayı, sesin özelliklerini tanımadan yapılacak çalışmalar elbette ki bu konudaki başarıları sergileyemeyecekti.

İşte bu kitap başarının anahtarı olacaktır.

Yurdumuz iklim, ırk ve insan yapısı bakımından oldukça çeşitlilik gösterir. Her yörenin halkında farklı ses cinsleri ortaya çıkar. Bu değişik ses cinslerini bir araya

¹⁶ Yalçın Davran, *Şarkı Söyleme Sanatının Öyküsü*, Evrensel Müzikevi, Ank., 1997, s. 11

toplayıp, aynı telden söyletmeye çalışmak, doğa kanunlarına uygun düşmese gerekir. Bu durum, dışa karşı Yurt Sesinin tek bir cins gibi olduğunu göstermekten ileri gitmez.. Sanırım Türk Musikisi, işte bu yüzden dünyada tek sesli diye tanınmıştır. Oysa sesin ne olduğunu bilmek ve öğrenmek, her cinse ayrı eğitim uygulaması yaptırmak, musikimizi eminim ki zenginleştirecektir.

Ses sanatçılığı bir iki ezgiyi öğrenip bu ezgilerden hoşlananlara dinletip başarı kazanmak değildir. Tüm vücut ve organlarının çalışması ve yorulmasına sebep olan bu sanat, ömür boyunca gayret, fedakarlık, sabır ve bağlılık ister. Ancak sabırlı çalışmanın elinden hiç bir şey kurtulamaz.

Okuyanlara başarı dilerim.”¹⁷

Gerçekten de yukarıdaki alıntılardan anlaşılacağı üzere şan tekniğinin elde edilmesi, sesin doğru bir şekilde eğitilmesi için yalnızca batıda kullanılan yöntemlerin yeterli olmayacağı; ırk ve coğrafi konumun getirdiği farklılıklar ile Türk ulusunun gırtlak yapısı ve müzik zevkinin de göz önüne alınarak bize özgü bir sistemin geliştirilmesinin zorunluluğu tartışılmaz.

Bu nedenledir ki, ses eğitiminin tarihçesi ve günümüzdeki durumuna genel anlamda göz atıldıktan sonra Geleneksel Türk Müziği’nde ses eğitiminin geçirdiği evrelerin incelenebileceği düşüncesi ile bu konuda yazılmış kitaplara başvurulmuştur.

¹⁷ Doç. Dr. Şenel Önal, *Güzel Ses Çıkarma Sanatı*, Afa Matbacılık, İst., 1978, s. sunuş

4. GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ'NDE SES EĞİTİMİ

4.1. Geleneksel Türk Müziği

Dünya müziğine genel olarak bakıldığında iki ana müzik türü görülür. Biri tüm uygar ülkelerin bir ortak paydada birleştiği ve tüm insanlığın ortak ürünü olan “Evrensel Müzik”; diğeri de halkların kültür birikimleri sonucu oluşan ve birbirinden bazı farklılıklar, özelliklerle ayrılan “Ulusal Müzik”tir.

Bilim dallarında terminoloji, bilimin somut verileriyle oluşturulur ve bünyesinde çelişki taşımaz. Yanlış bir şey varsa bu, zamanla, tıpkı organ naklinde olduğu gibi bünye tarafından reddedilir ve bir süreç içinde yok olur gider. Dil yaşayan bir varlıktır; üretilen bir sözcük, o kavramı açıklamaya yeterli olmuyorsa veya dil çırpısına zor geliyorsa, ya ölü doğar, toplum tarafından kullanılmadan yok olur; ya da bir süre zoraki kullanımdan sonra, tedavülden kalkan para gibi geçerliliğini yitirir, unutulur gider.

Bu gün say deseniz, çoğu kimse Türk Müziğinin türlerini sayamaz. Üretilmiş çoğu kalitesiz, yoz müzik kaset ve CD lerinin satışını pompalamak amacıyla her gün radyo ve TV lerden yayılan, magazin basınındaki dedikodularla reklamı yapılan şarkıcıların okuduğu arabesk, pop arabesk, fantezi, pop türkü, romantik, oynak, serbest (!) -TRT’de yayınlanması denetimce yasaklanan parçalara verilmiş bir ad olsa gerek- gibi akıl almaz isimler, “müzik türü enflasyonu”nun somut örnekleridir.

Yıllar önce radyolarımızdan duyulan “Klasik Türk Müziği”, “Tarihi Türk Müziği”, “Halk Türküleri ve Oyun Havaları”, “Çok Sesli Türk Müziği”, “Türk Hafif Müziği”, “Hafif Türk Müziği”, “Türkçe Sözlü Hafif Müzik” deyimleri de neredeyse unutuldu gibi. “Divan Müziği”, ya da “Saray Müziği” veya “Folklor Müziği” deyimleri de bir zaman kullanıldı.

Şimdi, “Geleneksel Türk Müziği”nin dalları olarak terminolojik açıdan konservatuvarlar ve TRT Kurumunca da benimsenip, kullanılan iki müzik türü vardır: “Türk Sanat Müziği” -TSM- ve “Türk Halk Müziği” -THM- ile, TSM’nin bir kolu olan “Türk Tasavvuf Müziği”. Doğaldır ki, “biri sanat müziği diye tanımlanırken, halkın yaptığı müziğin sanat niteliği taşımadığı mı savlanmaktadır?” sorusu akla gelebilir ve tartışılabilir.

Bu konuda Can Etili Ökten’in görüşlerini belirten alıntıda şu fikirler ileri sürülmektedir.

“... Yazara göre böyle bir ayırma gitmek Türk Toplumunda milli birlik ve bütünlük açısından sakıncalıdır. Türk Halk Müziği’ni yörelere maletmek dili ve müziği ayrı, muhtelif toplulukların oluşmasına göz yummak demektir. Bu anlayışın getireceği sonuçlar ise, Türk Ulusu’nun sosyal ve siyasi yapısında bölücülük yapmaktan başka bir işe yaramayacaktır. Türk Halk Müziği’nde icrayı ifade eden yöresel tavır sözcüğü, belli toplumun değil, melodik anlatımın ifadesidir. Hangi yörede olursa olsun bunları yaratan Türk’tür.”

“... Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği ayırımının siyasi ve sosyal zorlamalara neden olacağı görüşünde olan bir çok müzisyen vardır. Onlara göre iki müzik türü arasında hiç bir fark yoktur. Tek bir müzik vardır. Onun da adı Türk Müziği’dir. Türk Müziği Orta Asya’dan bu güne “kopuz’un” telinde Anadolu’ya getirilmiştir. Bunu getirenler Türklerdir. Orta Asya’dan getirilen kopuzun sapındaki perdeler Türk Müziğinde kullanılan perdelerdir. Zaman içinde müzik dünyasında meydana gelen gelişmeler müziği Orta Asya’dan getirilmiş halinden çıkararak bugünkü konumuna getirmiştir. Türk Müziği geleneksel bir müziktir. Gelenek sözcüğü her iki müziği de kapsamaktadır. Bu nedenle Türk Sanat Müziği’ni gelenek dışında tutmak yanlıştır...”¹⁸

Yukarıda son derece açık bir şekilde belirtilen görüşlere rağmen bilim kurullarından geçerek henüz onaylanmadığı ve terminolojik tartışma konu dışı olduğu için, doğru deyimler yetkili kurullarca saptanıp dilimize yerleşinceye kadar, bu araştırmada “TSM” ve “THM” sözcükleri kullanılmıştır.

4.2. Geleneksel Türk Müziği Ses Eğitimi’nin Tarihçesi

Müzik eğitimi, geçmişte Türk geleneğinde nota olmaması nedeniyle, eserleri kulaktan geçme yoluyla ustadan çırağa yapılırdı. “Fem-i muhsin”, yâni doğru ve güzel okuyan bir ağızdan duyarak ve onun yaptığını tekrarlayarak öğrenme yöntemi bazı

¹⁸ Doç. Dr. Can Etili Ökten, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye Radyo Televizyon Kurumu ve Türk Halk Müziği İlişkileri*, Doktora Tezi, İstanbul, 1996

evrelerde, özellikle kırsal kesimde bu gün bile geçerlidir. Çoğu insan arkı, türkü söylemeyi hatta saz almayı evinde radyo, TV ve kaset alarından dinleyip taklit etmek suretiyle öğrenir. Elbette bu işi meslek edinmek veya gelişmiş bir hobi olarak sürdürmek isteyenlerin yapması gereken en doğru iş konservatuvarlara, özel dersanelere veya bir öğretmene baş vurmaktır.

Batı lkelerindeki insanın müzikle ilk tanışması ailesinde ve kilisede olur. Daha sonra okuduğu okullarda küçük yaştan başlayarak ciddi bir müzik eğitimi görür. ş beş kişi bir araya geldiğinde ortak bildiği pek çok arkıyı birlikte söylerler, hem de çoğu zaman iki, yada  sesli olarak. Türk insanı da müslüman ise, adı konulurken kulağına söylenen ezan ve annesinin söylediği ninniler ile müziği tanır. Fakat ne acıdır ki temel eğitimi ve daha sonra orta okuldaki eğitiminde çoğu zaman ve çoğu yerde, yapılsa da olur, yapılmasada düşüncesindeki öğretmenlerden aldığı müzik ve resim-iş derslerinden çok az şey öğrenerek, müzik dinleme zevkini ve alışkanlığını edinemedi büyür. Bu nedenledir ki bir araya gelindiğinde, haydi bir arkı veya türkü söyleyelim denildiğinde, çok az kişi bir parçaya başlayıp, sonunu getirebilir. Tabii ki, böyle olmayan okul ve öğretmenler de var; ancak sayılarının çok az olması üzüntü kaynağıdır.

Geleneksel Türk Müziği'nin devlet kurumlarınca yapılan eğitiminin tarihdeki sürecine bakıldığında, devlet yönetiminin görüş ve politikası doğrultusundaki uygulamalar paralelinde iniş ıkışlar görülür. Bu eğitim, bazı zaman dilimlerinde çok önemsenmiş, gelişmiş; bazılarında ise kesintiye uğramıştır.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde Topkapı Sarayı'nda kurulmuş olan ve bilgiyle donanımlı kişilerin, çeşitli bilimin dalları ile birlikte müzik alanında da eğitim verdiği ve bu günün niversitesi denilebilecek olan "Enderun" nemli bir kurumdur. İkinci Mahmut Dönemi'nde, Meşrutiyet'in ilanından sonra kapanıncaya dek işlevini sürdürmüş, pek çok bilim adamının yanı sıra bir okadar da besteci, saz ve ses ustası oradan yetişmiştir. Osmanlı ve İslam geleneğinin doğal sonucu olarak, dergah, mevlevihane gibi dini kurumlarda da, müzik eğitimi yapılmıştır. Türk Müziği eğitimi ve buna bağlı olarak, arkı söyleme -tegannı- yani, şan eğitimi bu gün bilinen şekliyle olmasa da bir lde gelişmiştir.

Orta Asya'dan Anadolu'ya gelen Türk Boyları'nın kültürü ve buna bağlı olarak müziği, yayıldığı topraklar üzerinde yaşayan halkların kültürünü, müziğini etkilemiş veya onlardan etkilenmiştir. Aslında bu etkileşim insanın doğası gereğidir. Her ulus kendi gelenek, görenek, hançere yapısı, konuşma dili, güzellik anlayışı ve zevkine göre müziğini oluşturur; ses çıkarma ve çıkardığı sesi müziğinde kullanma yöntemlerini yaratır, uygular ve zaman içinde tekniğini geliştirir. Türk müziğinde de bu böyle olmuştur.

Osmanlı Devletin'nde 18. yy.'da yabancı aileler arasında ve Saray'da başlayan batı müziğine ilgi, Tanzimat'ın ilânından sonra 1826 da Sultan Mahmud'un Yeniçeri Ocağı'nı ve ona bağlı olarak Mehterhane'yi kaldırması ve onun yerini almak üzere bir batı orkestrası olan “Muzika-i Hümayun”u kurdurması sonucu daha da artmış, İtalya'dan getirtilen hocaların çabalarıyla da kültürümüze iyice yerleşmiştir.

Daha sonra gelen padişahlardan Abdülmecit ve Abdülhamid'in de aynı yöndeki tutumları bu gelişmeyi sürdürmüş, 1914 de İstanbul'da açılan ve bu günün konservatuvarı sayılabilecek “Dâr-ül Elhan”a -nağmeler,ezgiler yeri- Batı Müziği Bölümü'nün eklenmesiyle “Enderun”dan sonra, önemli bir müzik eğitimi kurumuna sahip olunmuştur.

Cumhuriyet Dönemi'nde 1924 de Ankara'da “Mûsikî Muallim Mektebi” Atatürk'ün dileği ve uygar batı ülkeleri düzeyine erişmenin ilk adımlarından biri olarak, adından da anlaşılacağı üzere müzik öğretmenleri yetiştirmek amacıyla açılan ve sonra “Gazi Eğitim Fakültesi” adını alan okul üçüncü önemli müzik kurumudur. 1936 yılında açılan “Ankara Devlet Konservatuvarı”nın, batı müziğini öğretecek öğretmen ve “Devlet Operası”nın da açılmasıyla gereksinimi artan orkestralara eleman yetiştirmesiyle; yine batı ülkelerinden getirtilen eğitimci ve oraya öğrenim için devletce gönderilen gençlerin yetişkin birer öğretmen olarak dönmeleriyle bu dönemde batı müziği alanındaki gelişme doruğa ulaşmıştır. Bu süreç, Atatürk'ün düşünce ve devrimleri doğrultusunda çağdaşlaşma gereği, onun direktifleriyle devam etmiş ve bu günlere gelinmiştir. Doğal sonuç olarak başka konulardaki tekniklerin yanı sıra, bazı müzik bilgini ve eğitimcilerin düşünce ve önerileri doğrultusunda batı şan tekniği konservatuvarlarımıza girmiş; ustadan çırağa sürdürülen eğitim, bir ölçüde bilimsel

yöntemlere yaklaşmışsa da henüz ideal düzeye erişememiş, gerçek bir “Türk şan ekol”ü oluşturulamamıştır.

Ankara Devlet Konservatuarı dışında ve ondan önce kurulan ve Türkiye’in müzik tarihinde yadsınamayacak değeri ve önemi olan, “en köklü müzik kurumu” olarak tanımlanmayı hak eden “İstanbul Belediye Konservatuarı”dır. 1914 yılından günümüze kadar değişik adlar altında eğitim görevini sürdürmektedir. Aşağıdaki alıntılar bu kurumun süreç içerisinde geçirdiği evreleri göstermesi bakımından son derecede önemlidir.

“Dâr-ül Bedâyi (1914 -1916)

Dâr-ül Bedâyi İstanbul’da bir Belediye Tiyatrosu kurma düşüncesini de içine almakla birlikte, başlangıçta okul olarak hem tiyatro hem de musiki sanatlarını öğretme amacıyla kurulacaktı. İlk kez, Reşat Rıdvan tiyatro bölümü ve Ali Rıza Bey de musiki bölümüne atandılar. Dâr-ül Bedâyi’nin açılış töreni hazırlandığı sırada Birinci Dünya Savaşı başladı. Bunun üzerine 4 Ağustos 1914’te olağanüstü durum dolayısıyla okulun açılışı geri kaldı... Bir süre sonra temsil bölümü yeniden çalışmaya başladı. Bu arada “alafranga” musiki bölümü geçici bir süre için kaldırıldı. Türk musikisini çökmeden koruma ve klasik eserlerin notalarının eskiden çalındığı gibi saptanıp saklanması ve musiki zevkinin yayılması amacıyla “alaturka bölümü çalışmaya başladı. Savaş içinde bir yandan tiyatro temsillerinin verilmesi olanaksızlaşırken, 14 Mart 1916’da musiki bölümü bütünüyle kaldırıldı.

Mûsikî Encümeni ve Dâr-ül Elhan (1917-1923):

Ziya Paşa’nın başkanlığındaki Encümenin hazırladığı talimata göre, yalnızca bir müzik okulu değil, bünyesinde okulları da olan bir müzik sanat kurumuydu. Dâr-ül Elhan, müzik icrası ile görevli genel fasıl heyetlerini de yöneten, kız ve erkek bölümleri olan bir müzik okuludur. Kurum sonraki yıllarda İstanbul Belediye Konservatuarında bu özelliğini sürdürmüştür..

Dâr-ül Elhan, erkek ve kadın müzik öğretmenleriyle dönemin zevk ve anlayışına göre sanatçıların eğitilmesini öngörüyordu. Dört yıllık öğretim programında Türk ve Batı Müziklerinin konularını bir araya toplamış, bu arada Türk Müziğine önem verilmişti. Nota, solfej, âyin-i şerif öğretiliyor, ayrıca ney, tanbur, keman, kemençe, ud, kanun, lavta, santur, kudüm, tef ve şarkı söyleme eğitimi yapılıyordu. Yönetmelikte bu çalgılarla birlikte arp, viyolonsel, viyola ve piyanonun da bulunması, müzik tarihi, kompozisyon ve armoni derslerinin müfredat programında yer alması, o dönem için ileri bir adım kabul edilmiştir.

İstanbul Belediyesi’nde Dâr-ül Elhan (1923-1927):

Artık Belediye’nin konservatuar nitelikli bir öğretim kurumudur. Cumhuriyet’in ilanından sonra bu kurumun, Avrupadaki konservatuarlar gibi çağdaş bir eğitim yuvası olması için İstanbul valisi Haydar Yuluğ çaba harcamıştır. Kurum 14. Eylül 1924 tarihinde bir törenle açılmış ve müdürlüğüne Musa Süreyya Bey getirilmiştir. Musa Süreyya, Dâr-ül Elhan’ın amaçlarını şöyle özetlemiştir.

1. Müziğimizin değerli eserlerini saklayıp korumak.
2. Çağımızın müzik alanındaki gelişmelerini yurdumuzda yaymak ve yayınlamak.
3. Ulusal müziğimizi layık olduğu olgunluk derecesine yükseltmek:
4. Bilimsel toplantılarla eski müzik eserlerini tesbit etmek.
5. Opera, operet ve şanla ilgili batı müziği eserlerinin dilimize aktarılmasını ve uygulanmasını sağlamak.

Dâr-ül Elhan'ın hazırlık sınıfından sonra üç yıl öğrenim süreli batı müziği bölümünde, kompozisyon, şan ve çalgı eğitimi yapılıyordu. İki yıl eğitim süreli Türk müziği bölümünde ise Türk müziği çalgıları ve teganni sınıfları vardı

9. Aralık. 1926 tarihinde, Maarif Vekâleti alaturka müziğin kaldırılması emrini vermiştir.

İstanbul Konservatuarı (1927-1944): Bu dönemde konservatuar sadece Batı müziği eğitimi yapmıştır. 1917 yılı yönetmeliğine göre şu alanlarda dersler veriliyordu:

1. Solfej ve müzik teorisi.
2. Teganni ve inşâd-ı mûsikî.
3. Armoni, kontrpuan, fûg, kompozisyon, enstrümantasyon, orkestrasyon.
4. Piyano, arp, org.
5. Genel olarak telli çalgılar.
6. Genel olarak üflemeli ve vurmali çalgılar.
7. Genel müzik tarihi ve temsil edebiyatı tarihi.
8. Koro.
9. Sesli okuma.
10. Emprevizasyon.

Bu arada Rauf Yekta Bey'in başkanlığındaki "Alaturka Musiki Tasnif ve Tesbit Heyeti", başkanla birlikte üç kişiden oluşuyordu..."

... 1940 yılında yılında Türk Musikisi İcra Heyeti kurulmuştur. 1943 te okul müdürlüğüne getirilen Hüseyin Saadettin Arel, konservatuarın etkin bir kurum haline gelmesi yolunda çaba göstermiştir.

İstanbul Belediyesi Konservatuarı (1944-1955):

5. Şubat 1944 tarihli "İstanbul Belediyesi Konservatuarı Genel Talimatnamesi" hükümlerine göre konservatuar yine İstanbul Belediyesi'ne bağlı katma bütçeyle yönetilen bir kurumdur. Bu genel yönetmelikte klasik Türk müziği icra heyetine ve Türk müziği teorisi öğretimine yer verilmiştir.

1955'ten sonra İstanbul Belediye Konservatuarı

7. Mart 1955 te çıkan talimatnameye ve Şehir Armonisi ile öteki icra heyetlerinin özel yönetmeliklerine göre yönetilen Belediye Konservatuarı kendini bir kez daha yenilemiştir. Öğretim ve sanat yönetimi konservatuar meclisine bırakılmıştır. Meclis, icra heyeti şefleri ile öğretmenlerden meydana gelmiştir. Ayrıca sanat kurulları oluşturulmuştur. Konservatuarın sanat ve yönetim işleri, çoksesli müzik, tek sesli müzik ve tiyatro - bale bölümlerinin sanat kurulları tarafından yürütülmüştür...

Konservatuarın bu döneminde etkinlik gösteren bölümler ve dallar şunlardır: Kompozisyon, şan, piyano-arp, yaylı çalgılar, üflemeli çalgılar, tiyatro, bale, opera. Ayrıca monodik Türk müziği teorisi, genel solfej, Türk müziği teganni usulü, Türk müziği üslubu, edebiyat ve folklor dersleri verilmiştir." ¹⁹

1986' dan sonra, bu kurum YÖK'e bağlı "İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı" adı altında işlevini sürdürmektedir. Tam zamanlı ve yarı zamanlı olarak eğitim yapmakta, Türk Müziği Bölümü'nde eskiden olduğu gibi Türk Müziği ve Folklor icra heyetlerini bünyesinde barındırmaktadır.

Bu araştırmada İstanbul Belediye Konservatuarı'na geniş yer verilmesinin nedeni; daha önce yapılan çalışma ve araştırmalarda böylesine köklü bir kurum gerektiğince önemsenmemiş, hatta pek çoğunda yok sayılmış olması ve geçmişteki

¹⁹ Ahmet Say, *age.*, c.2, ss. 425 - 426, c.3, ss. 658 -660.

Türk Müziği eğitim kurumlarını belirtirken, yalnızca İstanbul Devlet Türk Musikisi Konservatuarı'ndan söz edilmiş olmasıdır.

Görüldüğü gibi Geleneksel Türk Müziği ses eğitimi, gerek adı belirtilen devlet kurumlarında, gerekse özel dershanelerde veya özel şan öğretmenlerince yapılmakta; bunun yanı sıra “meşk” denilen, ustadan çırağa “duyarak ve tekrar ederek”, “kulaktan öğretmek” sistemi de devam etmektedir.

4.3. Günümüzde Geleneksel Türk Müziği Ses Eğitimi

Gerek araştırmayı yapanın gözlemleri, gerekse öğrencileri ve onunla çalışmış kişilerden edinilen bilgiye göre; ses sanatçısı, besteci, öğretmen ve yönetmen üstad Münir Nurettin Selçuk, eser geçmeye başlamadan önce, bir süre ses açmak, sesi ısıtmak için piyanoda hafif seslerle alıştırmaya egzersizleri -temrinleri- yaptırırdı. Kendine özgü bu egzersizler, genelde o gün veya o derste yorumlanacak eserin makamında olurdu. Egzersizlere orta tonlardan başlayıp yavaş yavaş yükseltir, düz veya Türk Müziğinin icra özelliklerinden olan trillerle, çarpımlarla süslemeli dizilerden, gamlardan seçerdi. Bu derslerde ayakta dururken ve otururken en rahat, en verimli şekilde nasıl nefes alınacağını öğretir, hançereye, gırtlığa dayanan süsleme ve trilleri başı oynatmadan yapabilmenin yollarını gösterirdi. -Şimdi TV lerde şarkı, türkü söylerken vibratoyu değil doğru olan şekliyle; hatalı bir yöntem olan çene ve baş sallayarak yapmakla da yetinmeyip mikrofonu sallayıp, ondan güç alan zavallıların tersine- Diksiyon ve fonetiğe çok önem verir, sesli harflerin değişik renklerini elde etmenin kolaylığını buldurur, dudak tenbelliğini önleyerek her hecenin gerektirdiği dudak ve çene hareketlerini öğretirdi.

Münir Nurettin Selçuk, sahip olduğu bu elverişli ham maddeyi; yumuşak, esnek, “kalbi ses” nitelediği falset kolaylığı olan güzel sesini, eğitimle elde edilen teknik donanımla zenginleştiren ve ona iyi bakıp uzun yıllar kullanan ender sesçilerden biri olmuştur. Geleneksel Klasik Türk Müziğini çok iyi bildiği biçim bu yeni bilgileri son derecede bilinçli bir şekilde uygulamış, doğru ses çıkarma yöntemini bilerek şarkı söylemenin Türk Müziği yorumunu bozmayacağını en güzel örneği olmuştur. Şık ve güzel giyim kuşamıyla da dikkati çeken sanatçı sahnelerde Türk Müziği'ni yalnızca

toplu icra edirlilikten kurtararak ile solist konsertist ünvanını kazanmış, yine “Türk Müziğinde frak’ı sahneye çıkaran insan” olarak adlandırılmıştır. Şarkı söyleme tarzı konusunda devrim sayılabilecek gerçekten büyük bir olay, eski hafız tarzı, “goy-goy’lu söyleme stilini ve yine o dönemlerde batı ülkeleri müziğinde de pek beğenilen ve moda olan kaydırarak -glisandolu- söyleme tarzını terk ederek müziği daha temiz, sade ve asil yorumlama yöntemini yerleştirmiştir. “Goy-goy”; eskiden dilenciler para değil, karınlarını doyuracak, üstüne giyebilecek bir şeyler için dilenirlerdi; aldıkları şeyleri koymak için de sırtlarında bir torba taşırlardı. Anlatılana göre dilenirken de, ezgili olarak “koy,koy..” un ağız gereği şekil değiştirmiş olan: “goy, goy canın goy, goy... goy, goy canım goy, goy...” şeklinde bağırırlarmış. Geleneksel Türk müziğinde bir icra tarzı olan “goygoy’lu söyleme deyiimi buradan gelmektedir.

Münir Nurettin Selçuk, 1927 yılında Sahibinin sesi plak firması tarafından gönderildiği Paris konservatuvarında solfej, şan ve piyano dersleri almıştır. Edindiği bu yeni bilgileri, daha önce büyük ustalardan aldığı geleneksel şarkı söyleme sanatının tüm incelikleriyle birleştirerek soylu bir üslup yaratıp, döneminin en parlak icracısı olduğu kadar, kendisinden sonra gelecek kuşaklara öncülük eden değerli bir eğitmen olarak da müzik tarihine geçmiştir. Ne yazık ki, onun tüm bu bilgilerini, geleneksel Türk Müziği şan’ı da denebilecek olan ses eğitimiyle ilgili yöntemlerini bir arada bulunduran bir kitabına rastlanamamıştır

Ses eğitimi, tezin asıl konusu ile çok ilgili, hatta bir parçası olması nedeniyle üzerinde fazlaca durulmuştur. Daha önce de belirtildiği gibi, özel dersane ve özel eğitmenler ayrı tutulursa, devlet kurumlarında yapılmakta olan müzik eğitimi kapsamında, Türk Müziği konservatuvarlarında bu konuda neler yapılmaktadır? Diğer kentlerdekilere ulaşılammakla birlikte, İTÜ TMDK’daki eğitimin paralelinde olduğu sanılmaktadır.

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü’nde bu gün ses eğitimi -şan- dersi yapılmamakla birlikte, İÜ’ye bağlanmadan önceki yıllarda, örneğin araştırmacının da eğitim gördüğü 1957-1962 yıllarında şan dersi, İstanbul Belediye Konservatuvarı eski şan öğretmenlerinden Madam Ren Gelenbevi’nin öğrencisi Ruksan Günseli tarafından verilmiştir.

Kurulduğundan beri TMDK'da ise ses eğitimi dersleri verilmiş, öğretim elemanı olarak Belkıs Aran, Güher Güney, Özcan Sevgen, Haluk Doğan, Serdar Öztürk, Erol Uras ve Ferşan Başaka görev yapmıştır. Ses eğitimi dersleri halen, Temel Bilimler bölümünde Serdar Öztürk, Ses Eğitimi Bölümünde ise Erol Uras ve Ferşan Başaka tarafından sürdürülmektedir.

Ses Eğitimi Bölümünde sistem olarak iki öğretim görevlisi de yöntemlerinde özgür olmakla birlikte, 29.11.1995 tarihinde öğretim görevlileri Belkıs Aran, Erol Uras ve Ferşan Başaka tarafından hazırlanıp, yönetimce de onaylanan, aşağıda içeriği belirtilen "İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü ses eğitimi dersi müfredat programı ve uygulanması" gereğince eğitim yapmaktadırlar. İleride daha detaylı olarak hazırlanması gereken söz konusu müfredat ve uygulaması aşağıda belirtildiği gibidir.

"DERSİN AMACI:

1. Her öğrencinin kendi ses sınırları içinde doğru, düzenli ve sağlıklı ses çıkarmasını sağlamak.
2. Alıştırmalarla (egzersizlerle) kazanacağı doğru ses çıkarma tekniğini yorumlayacağı parçalarda kullanırmak.
3. Mikrofonsuz da olsa, en gerideki dinleyiciye sesini duyurabilme imkânını kazandırmak.
4. İcra ettiği parçalarda müzikalite ve güftenin getirdiği ifade gücünü verebilmesini sağlamak.
5. Doğru ses çıkarma, doğru uygulamanın yanı sıra doğru duruş, jest ve mimik alışkanlıklarını vermek.
6. Öğrenciye genelde vücut sağlığı, özellikle ses sağlığını koruma bilgisini vererek, sanatta uzun süreli olmayı öğretmek.
7. Gerek tek (solo), gerekse toplu (koro) olarak icrada sesini kontrollü kullanabilme eğitimini vermektir.

MÜFREDAT PROGRAMI:

1. Şan (şarkı söyleme) tekniği.
 - 1.1. Ses ve insan sesinin tanımı, oluşumu.
 - 1.2. Ses organlarımız ve kullanımı (solunum organları, ses telleri, sesi dolgunlaştıran ve doygunlaştıran organlar- rezonatörler.)
 - 1.3. Nefes tekniği ve diyafram bağlantısı.
 - 1.4. Uygun egzersizler.
 - 1.5. Fonetik ve diksiyon çalışmaları.
2. Alıştırmalar (egzersizler)
 - 2.1. Vokaliz alıştırmalar.
 - 2.2. Sözlü alıştırmalar.
 - 2.3. Müzik cümlelerine uygulama.
3. Tınılı (kof olmayan) ses çıkarmak ve kapasitesi ölçüsünde sesi büyütme.
4. Müzikteki nüansların sesle yapılabilmesini sağlamak. (kuvvetli ve hafif zamanlarda vurgu, piano, forte, m. forte, kreşendo, dekresendo, tenuto, stakato, legato, sforzando vb.)
5. Düzgün görüntü vermek.

- 5.1. Fiziksel görüntü (giyim, makyaj).
- 5.2. Duruş (tüm vücut).
- 5.3. Mimik.
- 5.4. Hareket (baş, el, kol).
- 5.5. Yanlış hareketlerden arındırma.
6. Sağlığı koruma (beden, ruh ve ses sağlığı).
- 6.1. Vücuda ve sese zararlı veya yararlı şeyleri öğretmek (sigara, içki, çevre kirliliği, uykusuzluk, üşütmek, terlemek, soğuk-sıcak İçecekler, sesi force etmek-zorlamak, stres, üzüntü, sinirlenmek vb. : sükunet, sağlıklı beslenmek, temiz hava vb.).
- 6.2. Hangi durumlarda doktor kontrolünün gerekeceği.
- 6.3. Öğretmenin kişisel deneyim ve birikimlerinin aktarılması.
7. Sesin kontrolü (tek ve toplu icrada).
- 7.1. Kendi sesini duyabilmek ve kontrol edebilmek
- 7.2. Zorlamadan şarkı söyleme alışkanlığını kazandırmak.
Şefle, sazla, orkestrayla ve diğer söyleyenlerle bağlantıyı kurabilmek ve ses dengesini sağlayabilmek.

UYGULAMA:

1. Temelde her Ses Eğitimi Öğretim Görevlisi, kendine gerekli gördüğü alıştırma (egzersizleri) uygular.
2. Sınıflara göre zorunlu olanlar:
 - 2.1. Alıştırma (vokaliz- heceli, kelimeli, sözlü)
 - 2.2. Parçalara uygulama (doğru ses çıkarma, nefes, diksiyon, artikülasyon-telaffuz, nüans, genel görüntü, yorum açısından TSM ve THM dallarında repertuar derslerinde geçilen parçalardan istenilenin ses eğitimine uygulanması).
 - 2.3. Seçilecek parçalar.
 - 2.3.1. Repertuar ve diğer derslerde öğrenilenler içinden. Serbest parçalar²⁰

4.4. Batı Şan Tekniğinin Geleneksel Türk Müziği'ne Uygulanması

Batı'nın gelişmiş bilimsel tekniğinin ulusal sanata uygulanabilirliği gerçeği ve gereği, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu M. Kemal Atatürk'ten alınan şu sözlerden daha iyi ifade edilemez. "Muasır medeniyet seviyesine çıkacağız". (Onuncu yıl nutkundan)

- "Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel, son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu düzeyde "Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir.

Bunun için garp musikiciliğini almakta olduğumuzu görüyorsunuz." (Emil Ludwig' demecinden) {Gültekin Oransay; Atatürk ile Küğ, 1985, s.44}

- "İleri Türk cemiyetine hitap edecek, ona milli seslerini zengin bir ahenkle verecek musiki mutlaka modern tekniğe ve zengin icra vasıtalarına kavuşacaktır." (4 ocak 1938'de Isparta milletvekili Kemal Turan Ünal'a yazdırdığı ve Ulus Gazetesi'nin 8 ocak 1938 tarihli nüshasının baş sayfasında yayınlanan görüşleri) {Oransay; a.g.e., s.44} ²¹

²⁰ İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü 1995-96 ders yılı ses eğitimi dersi Müfredat Programı.

²¹ Prof. Dr. Ercüment Berker, *Atatürk Haftası Armağanı*, Gnkur, Askeri Tarih ve Stratejik Etüt, Genel Kurmay Başkanlığı Yayınları, Genel Kurmay Basım Evi, 1991, Ank., ss. 93-94

4.4.1. Türk Müziği ve Batı Müziğinin Sistem Farklılıkları

Batı müziği tampere sisteme, Türk Müziği ise 9 komalık bir tam sesin eşit olmayan 4 ara sese bölünmesiyle 24 lü sisteme dayanır. Bu, dört sese bölünmesi “eşit olmayan” koşulunun önemsenmemesi veya unutulması nedeniyle, çok yanlış bir deyim olan “çeyrek ses” kavramını ortaya çıkarmıştır. Batı ses eğitimi de doğal olarak sesler arasındaki frekans farkı demek olan aralık -entonasyon- ve sesin oluştuğu, tınladığı yer -pozisyon- bakımından bu sisteme uygun oluşturulmuştur. İnsan sesinin doğası açısından bakıldığında, sistemler başka başka da olsa özünde bir ayrılık söz konusu olamaz.

Türk Halk Müziği ve TSM notaları incelendiğinde ilk göze çarpan, eğer varsa donanımındaki arıza işaretlerindeki başkalık, örneğin “si koma bemol 2” gibi arıza işaretleri; hareketli bir melodinin nota yazım ve okuma zorluğuna rağmen 32 lik gibi küçük değerdeki notaların motifin, nota yazma açısından elverdiğince gerektirdiği gibi aynen yazılması; ve bir de türkünün yöresel ağızla, söylendiği gibi porteye geçirilmesidir. Türkçenin gereği sessiz harfle biten bir hecenin kendisinden sonra gelen sesli harfle başlayan bir heceye ulama -liye- yoluyla bağlanması ve yine dilin gereği, kırsal kesimde sessizle bitip, bir sonra yine sessiz harfle başlayan hecelerin arasına uygun sesli harfler eklenmesini bile, derleyen ya da notaya alanlarca aynen aktarmışlardır.

Batıda ve bizde ezgiyi tek düzelikten kurtarmak ve icracının ustalığını sergileyebilmek amacıyla müzikte “süslemeler” olgusu ortaya çıkartılmıştır. Hatta çoğu zaman opera bestecileri, eseri yorumlayan sescinin baskısı ve dinleyicinin de beğenisi sonucu bunu kabul etmek zorunda kalmışlar, isteğe ve yorumcunun kapasitesine göre çeşitli kadansları olan, başka başka seçenekler -versiyonlar, oppureler- yazmışlardır.

Besteci veya notist, TSM sözlü eserlerinin notalarında ise ezginin -melodinin- ritim bakımından yalnız ana, temel notalarını almış, geleneksel icra gereği “gırtlak nağmesi” de denilen ve yapılagelmekte olan süslemeleri icracının yorumuna bırakmıştır. Şarkıcı yorumunu dilediği gibi, hocasından veya dinlediği kişiden

öğrendiği şekliyle yorumlamaktadır. Batıda ise yorumcu günümüzde, notada ne yazılıysa onu icra etmek zorundadır; ne bir nota ilave edebilir, ne de bir nota çıkarabilir. Tabii, kural dışı olan modern müzik ve cazda kullanılan doğaçlamayı -emprovize- bundan ayrı tutmak gerekir.

Sistem farklılıklarının bir başka yönü de ritimler -usuller- dir. Batıda, Osmanlı döneminde Balkanlar, Macaristan gibi işgalden ötürü zorunlu etkilenme görmüş ülkelerin dışında kalan ülkelerde aksak ritimler, yine modern ve caz müziği dışında kullanılmazlar. Oysa Türk Müziği'nin tek sesli, modal müzik olmasının yanı sıra en büyük özelliği ve ayrıcalığı 5, 7, 9 zamanlı aksak usuller ile çeşitli usullerin birleşiminden oluşan "birleşik -mürekkep- usuller"dir. Türk insanı, geleneğinde olduğu için bunu ne kadar kolay çalar, söylerse, batı insanı da o denli zorlanır. Bu zorluk, aynı zamanda Türk Müziği'ndeki melodik aralıkların çabuklukla söylenmesinde de söz konusudur. Bu tür bir ezgiyi söylemekte batılının zorlandığı gibi, Türk Müziği Geleneğinden yoksun, kulağında, beyninde bu ezgilere yer vermemiş, sadece batı müziği dinlemiş, onunla büyümüş bir Türk sescinin de ne denli zorlandığı ve hatta komik bile olduğuna sıkça rastlanmaktadır.

Buna karşın yetenekli bir Türk sescisinin, disiplinli bir müzik eğitimi gördükten sonra batı müziği icrasında, batı ülkeleri sanatçılarıyla yarışarak, aslanın ağzında olan nice önemli yerleri çabasıyla elde ettikleri görülmektedir. Soprano Leyla Gencer, buna örnek gösterileceklerin başında gelir. Bunun tersi olabilir mi? Kökeni ne olursa olsun bu topraklarda büyüyen, yetişen, Osmanlı ve daha sonra kurulan Türkiye'nin kültürünü alan azınlık müzisyenleri ayrı tutulursa, buna bir örnek gösterebilmekte zorlanılacağı bir gerçektir. Bestecilik veya enstrüman icracılığı için bu, belki bir oranda olasıdır; fakat insan sesinde çok güçtür. Bir gün bunun olabileceği, bir batılının da Geleneksel Türk Müziği'ni sesle icra etmek isteyebileceği veya nasıl icra edileceğini teorik açıdan öğrenmek isteyebileceği var sayılarak bilgi ve teknik açıdan güçlü, donanımlı olmak gerekmez mi? Kaldı ki, son zamanlarda İngiltere'de ve başka batı ülkelerinde Türk Müziği icra eden grupların varlığı da zaman zaman basında yer almaktadır. Araştırmacının arşivinde bulunan "Ancient Turkish Music in Europe, Kecskes Ensemble" -Hungaroton SLPX 12500 stereo- plağı gibi yapıtlar buna örnek gösterilebilir.

4.4.2. Coğrafi Konumdan Gelen Özellikler

Canlıların organları, içinde yaşadığı koşullara uyum sağlayabilmek için evrim teorisi gereği değişiklikler gösterir. İlk yaşamın suda başlaması nedeniyle organların yüzmeye elverişli olmaları, sonra sudan karaya çıkma ve uçuşma aşamalarında olduğu gibi organların bu kez yeni ortama uyum sağlamak amacı ile değişimleri bunun en güzel örneğidir. İnsanların ses organları da bu kural çerçevesinde doğaya, iklime göre bazı özellikler kazanır. Örneğin sahillerde, ılıman iklimde yaşayanların sesi daha yumuşak, daha lirik ve daha ince olmasına karşın, sert, kara ikliminde yaşayanların sesleri ise daha sert, daha kalın ve dramatik yapıda olur. Kutuplara yakın ülkelerde yaşayanların ten rengi, ekvatora yakın ülke insanlarına göre daha açık renktedir. Doğa genetik yapıyı etkiler, bazı özellikler de kuşaktan kuşağa geçer. Ses türü ve kalitesi ses eğitiminin uygulanmasında başka bir önemli etkidir.

4.4.3. Konuşma Dilinin Getirdiği Özellikler

Dilin lehçe ve ağızları da hançerede, yutakta ve ağız içi boşluğunda kendine özgü devinimler yaratır. Heceler gırtlakta, damakta dudak ucunda oluşması bakımından değişik özellikler gösterir. Örneğin Arapçadaki kaf, ha, hı, ayın, gayın gibi harflerin gırtlaktan, İspanyolcadaki “j” harfinin, Arapçadaki “ha” harfi gibi gırtlaktan; Skandinav dillerindeki bazı hecelerinin yine gırtlaktan ve hatta soluk alırken çıkarılması gibi. Türkçe’de soluk alırken oluşturulan bir ünlem vardır, hayret ve şaşkınlığı belirtmek için kullanılan “hiiihhh!..” ünlemi de soluk alırken çıkartılır. İtalyanca’nın daha maskede -elmacık kemiklerinde- veya Fransızca’nın bazı hecelerinin genizde veya burunda -nazal- tınlaması da buna örnek gösterilebilir. Ses eğitimi sırasında bu özellikler de dikkate alınır. Irkların karışımının getirdiği hançere özellikleri de bu kapsamda düşünülebilir.

4.4.4. Güzel Ses Anlayışı ve Zevki

Toplumların güzel ses anlayışı ve zevki farklıdır. Balkanlarda kadın seslerinde ince, sivri, tamamen üst rezonans bölgelerinde tınlayan, adeta cırlak denilebilecek sesler beğenilir, sevilir. Hindistan, Pakistan, Çin, Japonya, Kore gibi doğu ve

uzakdoğu ülkelerinde de bunun benzeridir. Bazı ülke insanı vibratolu sestten hoşlanır, bazıları da düz sestten. “Keçi vibratosu” veya genellikle Yahudi seslerinde bulunduğu için “Yahudi vibratosu” da denilen aşırı sık, adeta kesik kesik vibrato yapılan sesler ile Japon, Çinli ve Korelilerin kullandığı aşırı düz ve uzun sesler buna örnek gösterilebilir. Zenci sesi gibi biraz havalı, biraz kısık sesler de buna eklenebilir. Cazdaki cümle sonlarında yapılan geniş ve dar aralıklı, uzun ve kısa vibratolar, trillerde olduğu gibi, söylenen müzik türü de bazan bunu gerektirebilir.

4.4.5. İcrada Tavır Özellikleri

Doğal olmayan yollarla oluşturulmuş tür sınıflandırması bir kenara bırakılırsa genelde Türkiye’de icra edilen sözlü müzik şu başlıklar altında toplanabilir:

Batı Müziği: Evrensel çok sesli müziğin Türkçede sık kullanıldığı deyim budur. Oratoryo, opera, operet, lied, antik arya, napoliten, müzikal vb. **Ciddi Müzik** ile şarkılı dans müziği, batı pop müziği, disko vb. hafif müzik türlerini kapsayan **Eğlence Müziği**.

Türk Müziği: Türk Müziği’ni ise, **Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği**’nin oluşturduğu **Geleneksel Türk Müziği** ile **Çağdaş Türk Müziği** (Çok Sesli Türk Müziği) ve **Türk Pop Müziği** (Türk Hafif Müziği) gibi dallara ayırmak mümkündür.

Hangi tür müzik olursa olsun bir sesci söyleyeceği türün icra özelliklerine bağlı kalarak seslendirmek zorundadır. Ayrıca doğru, sağlıklı ve uzun ömürlü ses çıkarmayı bilmeden bu meslek yapılamaz. Bir şarkıcı önce doğru tekniğe sahip olmalı, sonra söyleyeceği türün özelliğini bozmadan yorum yapmalıdır.

Bazı talihli kişiler ses organları bakımından şarkı söylemeye çok uygun olarak doğar, bazıları da uzun bir süre yetkili bir ses eğitmeni ile çalışmak zorunda kalırlar. Akıllı bir şarkıcı söylerken yaptığı yanlışlıkları ses organlarının durumundan sezinleyerek bir şeylerin doğru gitmediğini anlayıp hatalarını düzeltir. Fakat doğruyu buluncaya kadar hem zaman kaybetmiş, hem de ses sağlığını riske sokmuş olur.

Teknik ve üslup bakımından yeterli olgunluğa ve deneyime erişmeden aynı kişinin, değişik türde ve tarzda müzik yapması durumunda, türlerin birbirini olumsuz etkilemesi elbette ki gözden uzak tutulmamalıdır.

4.4.6. “Geleneksel Türk Müziği”nin İcra Özelliği ve Ses Eğitimi” Konusunda Bilgi Edinme

Araştırmanın sağlıklı bir zemine oturtulması ve o oranda da sağlıklı bir sonuca varılması amacıyla, dallarında uzmanlaşmış, uzun yıllar boyu ses sanatçılığı görevini üstlendiği için şarkı söylemenin inceliklerini bilerek mesleğini sürdürmüş, edindiği bilgi ve deneyim birikimiyle donandıktan sonra geleceğin sanatçıları yetiştirmeye başlamış konservatuvar öğretim elemanı ve ses sanatçılarının görüşlerine baş vurulmuştur. Verecekleri yanıtların konuya açıklık getirmesi bakımından yararlı olacağı düşüncesi ile kendilerine: “THM/TSM sözlü eserlerinin icra özellikleri konusundaki düşüncelerinin ne olduğu”; “şarkı Söyleme Tekniği (Şan Tekniği) eğitiminin Türk Müziği hançere ve icra sistemlerine olumlu veya olumsuz etkilerinin neler olduğu”; “Bu eğitimin, TMDK Ses Eğitimi Bölümü’nün ilk 3 yılında, Temel Bilimler Bölümü’nün yalnız hazırlık sınıfında verilmesinin yeterli olup olmadığı” soruları sorulmuştur.

Yöneltilen bu sorulara yanıt veren kişilerden alınan yazılı yanıtlar ve görüşlerini ses kayıt aracı ile bildirmeyi yeğleyenlerin kaset çözümleri aşağıdaki gibidir.

Doç. Dr. Şenel Önalı - İTÜ TMDK Enstrüman Yapımı Bl. Bşk.:

“ 1- Sözlü eserlerin icrasında:

a- Ses

b- Diksiyon

c- Prozodi

olmak üzere üç faktör önemli rol oynar.

Bu konuda herkesin, sesi olsun olmasın, söylemeye çalıştığını gözlemliyorum. Türk müziği’nde her sese uygun olmayan eserler vardır. Ayrıca tavır-üslup dediğimiz sesdeki önemli faktörler de ihmal edilmektedir. Bütün bunlar komple bir güzellik ortaya koyar. Bunlardan biri eksik olduğunda, dinleyene istediği hazzı veremezsiniz. Sesin mutlaka şan tekniğine ihtiyacı vardır. Ses eğitimi, sesinin eğitilmesini isteyen her bölüme verilmelidir.

2- Diksiyon daha önemlidir. Eğer bir eserin ne söylemek istediğini söyleyemezseniz, kelimeler ve heceler ağızdan normal bir şekilde telaffuz edilemiyorsa, dinleyenin anlaması mümkün değildir ve dinleyenleriniz sizi zevkle dinleyemezler, hatta sizden uzaklaşırlar. Sanırım ses eğitiminde, şan tekniklerinde bu

konular verilmektedir. Ünlülerin ve ünsüzlerin, sesin eğitimi sırasında verildiği öğretildiği kanaatindeyim.

3- Prozodi ise, vurgu, mâna bakımından bir eserin icrası sırasında kaliteyi ortaya koyan unsurdur. Kelime anlamlarını vurgusu ile nânasıyla değerlendiremezseniz, soğansız yemek gibi olur. Yağsız bir aş gibi yavan olur.

Cümlelerin tamamı bazan istenen mânaya uygun bir şekilde anlatılmalıdır. Bazan topyekün bir cümle sesin yükselip, alçalması ile orantılıdır. O halde prozodi içinde sesin şiddeti de önem arz etmektedir.

Sonuç: THM ve TSM ses icracılarında genel olarak yukarıda sıraladığım maddelerin çoğunluğunu duymantz maalesef, çok az denilecek kadardır. Eğitim ve öğrenmek, aramak ve bulmak şarttır. Sadece taklid yoluyla icracı olmak yeterli değildir. Bilinçli sanatçıların çoğalması en büyük arzumdur. Tanrının verdiği sesi kullanabilirsen ne mutlu.

Doç. Dr. Şenel Önalı²²

Esin Sezer - THM repertuvar dersi öğ. gr.:

1- THM sözlü eserlerinin icra özellikleri:

Geleneksel müziğimizin otantikliğini bozmadan yörelerin tavrını, uslubunu, ağız özelliklerini, dil ve lehçe özelliklerini bünyesinde barındırmalıdır.

2- Olumlu etkiler:

1. İnsanın enstrümanı olan sesi sağlıklı kullanmayı öğretmesi
2. Sesi doğru kullanmak
3. Ses sahasını pes ve tizde geliştirmek
4. Doğru nefes almayı öğrenmek

Olumsuz etkiler:

THM'ne özgü hançere özelliklerini belirten egzersizlerin olmaması

3- Repertuar hocaları ile müşterek çalışmak şartı ile Lisans bitimine kadar verilebilir.

Esin Sezer²³

Rahmi Sönmezocak - repertuvar dersi öğ. gr.:

“1- Türk San’atı Musikisinin sözlü eserlerini icra etmek için üslup özelliklerini ve perdelerini, ses sistemine uygun olarak kullanılmasıyla mümkün olabilir.

2- Batı Müziği Şan tekniği çalışarak Türk Musikik icra etmek bir noktaya kadar çok faydalı olmakla beraber, daha sonraları Türk Musikisi Üslup ve yapısına uygun yeni bir Şan tekniği metodu hazırlanarak bununla çalışma yapılmasının uygun olacağını düşünüyorum.

3- Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses eğitimi bölümünde ilk 2 sene Batı müziği metodu ile başlayıp, sayet Türk Musikisi Şan eğitimi metodu hazırlanabilir ise okul bitinceye kadar devamının yararlı olacağı kanaatindeyim.

Temel Bilimler Bölümünde ise hazırlık sınıfında verilen ses eğitimi yeterli değildir.

17.Aralık.1997 Rahmi Sönmezocak ”²⁴

Ferhan Başaka - Ses eğitimi dersi öğ. gr.:

“26.12.1997

Türk Müziğinde Şan Tekniğinin Kullanılmasının Gerekliliği ve Getireceği Faydalar:

Türk Müziğinde de aynen Batı Müziğinde olduğu gibi şan tekniğinin kullanılmasının gerekli olduğu tartışma götürmez bir gerçektir.

²² Doç. Dr. Şenel Önalı'nın Şubat 1997 tarihli yazılı yanıtı

²³ THM Repertuvar dersi Öğr. Gr. Esin Sezer'in Mayıs 1997 de alınan yazılı yanıtı

²⁴ TSM Repertuvar dersi Öğr. Gr. Rahmi Sönmezocak'ın 17.Aralık.1997 tarihli yazılı yanıtı

Bu tesbitin her nekadara kulağa biraz fazla iddialı gelebileceği düşünülecek olduğunda konuya açıklık getirmek açısından aşağıdaki bazı izahat ve örneklerin yararlı olacağı düşünülmüştür.

Şan tekniğinin Türk müziğinde kullanılmasının getireceği faydaları iki ayrı başlık altında incelemenin daha doğru olacağı görüşündeyiz.

1.0. Şan tekniği kullanımının Batı Müziği sanatçılarına verdiği faydaların ayrıları. (Müşterek faydalar)

2.0. Şan tekniği kullanımının yalnızca Türk Müziği sanatçılarına getireceği faydalar. (Özel faydalar)

1.1. Sanatçıların kendi ses limitleri içinde doğru ses çıkarabilmelerine katkısı.
1.2. Doğru ses çıkarabilmelerinin yanında doğru duruş tekniklerinin kazanılmasına katkısı.

1.3. Sanatçıya ses sağlığını korumasını öğretmek sanat yaşamının uzun süreli olmasına katkısı.

1.4. Solo ve korolarda sesin kontrolü alışkanlığının kazandırılması.

1.5. Sesin mikrofonsuz ortamlarda da azami duyurulabilmesi tekniğinin kazandırılması... vb. gibi ortak faydalarından başka yalnızca Türk Müziği sanatçılarına özgün faydalarından bazıları da aşağıda izah edilmeye çalışılmıştır.

2.1. Türk Müziği icrağında diafram kullanım tekniğinin getireceği faydalar. Yani nefes, volüm ve sesin tınısı ile olan ilintiler.

2.2. Türk Müziği sanatçılarınca şan tekniğinin öğrenilmesi ile pes ve tiz tonlar arasındaki bağlantı kurulmuş olur. Aksi takdirde eserin icrasını yapan sesin pes tonlar ve tiz tonlar arasındaki entonasyon kurulmamış olur. Bu da aynı eserin iki ayrı sesden dinlendiği izlenimini uyandırır.

2.3. Özellikle Türk Müziğinin zengin makam yelpazesi içerisindeki her bir makamın göstermiş olduğu seyir farklılıkları. Ve bu makam seyirlerinin makamın karakteristik özelliklerinin de içine alan seyir sahalarını icra ederken kullanılan birbirinden çok ayrı tonlardaki akort farklılıkları şan tekniğini bilmeyi Ve eğitilmiş bir sesle şarkı söyleme tekniğinin gerekliliğinin eser icrası esnasında daha da kuvvetle hissedilmesini sağlar.

2.4. Batı Müziğinde çeşitli ses tesitürlerine, renklerine göre yazılmış sayısız eser bulunmaktadır. Sanatçı veya sanatçı grupları bir repertuar oluştururken eser seçiminde ses renklerinin özelliklerine göre yazılmış olan bu eserlerden seçme özgürlüğüne sahiptir. Oysa ki Türk Müziğinde sanatçının böyle bir imtiyazı olmadığından eser seçerken sesinin rengini gösterebileceği eseri seçmek ve seçtikten sonra hangi tonda seslendirir ise daha güzel bir tını elde edeceğine karar vermek zorundadır. Bunun içinde eğitilmiş bir sese sahip olmakla farklı makamlarda ve akortlardaki eserleri fazla zorlanmadan seslendirebilirler.

2.5. Batı Müziğinin polifonik olması, Türk Müziğinin ise buna karşın tek sesli olması, sanatçılara eser seslendirmede kolaylık ya da zorluk farkı getirmez.

Polifonik müzikte eser icra eden sanatçı (olaya sözlü eser icracısının gözüyle bakıldığında) aynı anda birden fazla noktaya dikkatini toplamak zorundadır. Orkestrayla uyumu, müziğin ritmi, orkestra şefinin ataklarına dikkat ve de aynı zamanda tiyatro yapmak bir arada sayılabilir. Ayrıca da eseri yorumlamak.

Türk Müziğinde de aynı zorluklar bazı noktalarda aynı bazı noktalarda da daha farklı boyutlarda yer alır. Türk Müziğinde de sesin estrümanlarla olan uyumu çok önemlidir.

Orkestra şefinin olmayışı ise yapılan işe kolaylık değil zorluk getirir. Çünkü bu noktada iş sanatçıya kalır. Sanatçı eseri yorumlarken aynı zamanda enstrümanlarla arasındaki iletişimi de adeta orkestra şefinin atakları gibi hissederek vermek zorundadır. Ritmide aynı şekilde öncelikle sanatçı ve daha sonra ona eşlik eden enstrümanlar birlikte belirler. Eserin yorumu çok önemlidir. Esere katılacak duygu Türk Müziğinin temel taşıdır. Bütün bu sayılan önemli unsurlar eğitilmiş bir ses ve kazanılmış teknikle bir arada gösterilebilirse sonuç mükemmel olabilir.

2.6. Yukarıda belirtilen örnekler daha da çoğaltılabilir. Fakat burada bir yanlış anlaşılmaya da meydan vermemek gerekir. Şöyle ki Türk Müziği sanatçılarının

büyük bir kısmı bu teknikten yoksun değildirler yalnızca bazıları doğal kolaylıkları olarak kullanılmaktadırlar. Dolayısıyla bu tekniklerin bilimsel olarak kullanımının öğretilmesinin sanatçıya çok daha faydalı olacağının inkar edilemeyeceği açıktır.

Başarı Dilekçilerimle
Ferihan Başaka ~²⁵

Doç. Dr. Can Etili Ökten - Ses Eğitimi Bölüm Başkanı ve THM Ana Sanat
Dalı Başkanı:

“Batı müziği ile Türk müziği arasında farklılıklar vardır. Batı müziğinde ses türlerine göre (tenor, bariton, bas, soprano, alto gibi) eser yazılır ve her ses türü kendisi için yazılmış notadan okur. Oysa Türk müziği’nde bizim seslerimize göre eser yaratılması söz konusu değildir. Belki yanlış ama sazda akort değişikliği yapmak veya sabit akord’da transpoze çalmak suretiyle bu boşluk dolduruluyor. İşte alt tonlarda okuyacağımız zaman sesi, akordu daha geriye çekiyoruz, soprano okunacaksa ya yerinden okuyor veya orta sesler açıktan okuyor, parçanın özelliğine göre.

Bu birinci ayırımı, ikinci ayırımsa şudur: Bizde seslerin cinsleri belli olmadığı için ve bir de bilhassa THM’de bestekar kavramı olmadığı için, türkü yakıcı söz konusu olduğu için bu seslere uygun eserler yazılmaz. Bizde, geleneksel müziğimizde parçayı notayla okumayız, meşk uygulamasıyla şifahi olarak ustadan kulaktan alırsınız. Fakat, ustanın bize geçmiş olduğu eser de, her seferinde yeniden bir değişiklik gündeme gelir, özellikle kaynak kişilerde. Biraz önce okuduğu parçayı biraz sonraki okuyuşunda aynı kalıplar içerisinde, yani batının anladığı kalıplar içerisinde tekrar etmesi söz konusu değildir. Bizde türkülerin notaya alınması, bu Türk müziği içinde böyledir, okuyucu için sadece bir anekdotdur, bir nottur. Solistlerin daima notanın önünde olmaları lazımdır. Eğer bir topluluk programı ise, şefin notanın önünde olması lazım. Ona göre yorumunu, süslemelerini, çarpmalarını yapacaktır. Yapacaktır ama ben yaptım oldu mantığıyla değil, yörenin karakterine uygun olmalıdır. Buna biraz da doğaçlama diyebiliriz, yöre ve tavır özelliğini esas almak koşuluyla yapmış olduğum bir çarpmanın, bir sıçramanın, bir nüansın o yörenin karakterine uygun olması şarttır. Eğer yaptığım o yörenin karakterine uygunsa ben orada özgürüm, istediğim çarpmayı, istediğim trili, istediğim vibratoyu, istediğim apojatürü yapabilirim. O türkünün notasını yazdığımız zaman kaynak kişinin yapmış olduğu bir çarpmanın bir başka okuduğu ezgide yerinde olmadığına tanık oluyoruz. Onun için kulaktan geçmenin laboratuvar uygulamasında çalan ve söyleyen bu konuda özgürdür. Bu nedenle bazı çarpmaları, notaları orada yerinde göremiyoruz. Mesela Neşet Ertaş, Kırşehir’den bir türkünün kaynağını oluşturur “Seher vakti çaldım yarın kapısını”, “Aslanım eller eller, kokuşur güller güller, ne bilsin eller eller...” cümlesi bir okuyuşundaki band’da tesbit edilmiştir, “do naturel” dir; bir başka okuyuşunda da “do’yu diyem” kullanır. Türkünün karakterinde, renginde bir oynamadır bu, do naturel ve do diyem verdiğimiz renk farklıdır ama yapmıştır, bu iki şekliyle de okumuştur. Şimdi do diyem mi yazalım, do naturel mi? Bunda türkü derleyicisinin ve komisyonun çok büyük bir önemi vardır. Bunun için zorlandığımız noktalar bunlar. Mesela, Yücel Paşmakçı, Mehmet Özbek en küçük çarpmasına kadar notaya yazar, fakat böyle yazıldığı zaman da nota okumada güçlük çıkmaya başlıyor. O çarpmaların hayatiyete geçirilebilmesi için, otantıginden dinlenmesi gerekir. O nota hangi band’dan tesbit edilerek yazılmışsa odur.

Çok kaba taslak genel bir tanımlamasıyla “sanat. insanlarda estetik ve artistik duyguları işleyen her türlü konuyu içerir”; bu tanımın içinde heykel, resim, müzik, dans gibi bir çok türler yer alır. Bu genel tanım içinde yer alan müziği, bu büyük türü biz iki ana türe ayırabiliriz; geleneksel dünya müziği ve çağdaş dünya müziği. Bir başka ayırımı da dini müzik ve din dışı dünyasal -lâ dini- müzik diye ayırabiliriz.

Türk halk müziği icra özelliğinin ses eğitimi açısından incelemek üzere bakıldığında, hiç bir tür ayırımı yapmadan, hatta TSM, THM ayırımı bile yapmadan burada amaç, bir parça seslendirilirken nasıl bir hançere tekniği kullanılıyor, ses nerede

²⁵ Ses Eğitimi dersi Öğr. Gr. Ferihan Başaka’nın 26.12.1997 tarihli yazılı yanıtı

teşekkül ettiriliyor, nasıl bir tını kullanılmış, ne nüanslar yapılmış, bunların tesbit edilmesi gerekir. Nasıl ki bir estrüman çalmasını öğretirken önce bunun batıdaki bilimsel tekniğinin verilmesi, sonra, müziğimizin özellikleri bakımından neler yapılmalı, bunun bilgisinin verilmesi lazımdır. Sesde de bu böyle olmalıdır. Bir ses, nerede teşekkül ettirilerek başladı, nerde devam etti ve nerede, nasıl bitirildi, hançerenin hangi bölgeleri kullanıldı, bunlar belirlenmelidir. Hangi yörede hangi şekilde yapılıyor, nerde yapılırsa daha güzel, daha doğru oluyor, bunlar araştırılmalıdır. Sesdeki kıvraklık batıda ve bizde nasıl yapılıyor, mesela batıda bir "h" harfi konarak sağlanıyor; bizde bu çok yanlıştır. İşte, ses eğitiminde uygun olmayanlardan kaçacağız, çünkü halk müziğinin özelliğini, karakterini bozuyor.

Türkiyede ve diğer Türki Devletler'deki ortak özellikleri; usul ve ritmik yapı, usul içindeki düzümlerin özellikleri, bunların değiştirilmesi elbette ki söz konusu değil. Eseri, bu ritmik dokuya paralel icra etmemiz lazımdır. Hangi yörede en çok hangi usuller kullanılmış, mesela zeybek okunacaksa 9 zamanlı usullerin çok iyi bilinmesi gerekir. Buradaki aksayan 3 zaman ki, ister başta, ister ortada, isterse sonda olsun, sesimizdeki vurguları ona göre yapacağız. Karşılama'da 9 zamanı çok iyi bilmek lazım. Aşıklama okuyacaksak 10, 7 ve 4 zaman çok iyi bilinmelidir. Sesle icra özelliklerinin de bu özelliği vurgulayan çok önemli konumlardan birisi de usul yapısı, usul yapısı içinde belirlenmiş olan ezgi kalıpları ve düzümleridir.

Beri taraftan yine sese yönelik karakteri tayin eden şivenin, ağzın ve lehçenin göz önüne alınması lazımdır. Çünkü, yöreden yöreye değişmiş olan şive farklılıkları, değişmiş olan fonetik ayırımlar, vurgulamalar, hatta artükülasyonlar, bunun paralelinde birlikte seslendirilen söz ve sazlı eserin kişiliğinin oluşmasını sağlayacaktır. Bir yöredeki kapalı hece, bir yöredeki açık hece bilinmeden çalıştırılacak olur ise, özelliğin ortaya çıkartılmasında hatalar baş göstermeye başlar.

Melodik doku; parçaya nasıl girmiş, hangi perdelerde güçlenmiş, hangi perdelerde asmalar yapmış, sesi çünkü oralarda kullanacak, nerede genişlemeler yapmış, motif daralmaları, motif genişlemeleri nerede olmuş dikey veya yatay ters çevirme kullanmıştır, cümle genişlemeleri kullanmıştır, ses uzatımı çok var bizde. Bunları bilmezsek şan tekniğiyle THM nin ortak paydasını çıkaramayız.

Can Etili Ökten" ²⁶

Süleyman Şenel THM bilgisi dersi Öğr. Gr.

"THM sözlü eserlerin icra özelliklerinin bir kaç anlamı var. Bunları belirtmeden önce, Türkiye'deki halk ezgilerinin sahnelenmeye, sergilenmeye başladığı dönemi, başka bir deyişle THM'nin yakın tarihçesini hatırlamak gerekir. Bu günkü ve dünkü görüntü arasındaki fark da bize THM sözlü eserlerinin icra özellikleri konusunda kısmen bir fikir verecektir.

Türkiye Radyoları 1927 yılında ilk yayına başladığında Tamburacı Osman Pehlivan, Sadi Yaver Ataman gibi yarı eğitilmiş, yarı mahalli kimlik taşıyan, biraz da gezgin halk sanatçıları emisyonlara katılır, türküler çalar, okurlarmış.

Bu yılların ardından bilhassa Dâr-ül Elhan'ın ülke çapında yapmış olduğu saha araştırmalarında elde edilen, çoğu dikte yoluyla yazılmış, bir kısmı da master'lere o zamanki deyişle üstüvanelere kaydedilmiştir. Daha sonra İngiltere'de Columbia plak firmasının plağa alınan türkülerin bir kısmı mahalli sanatçılara, bir kısmı da Klasik Türk Müziği tarzında eserler icra eden sanatçılara okutturulmuştu. Bu plakların Anadolu'ya yayılması, bu iki tarzda okuyuş şeklinin de yaygınlaşmasına, ikinci tarzda okuyanların üslubunun da böylece ortaya çıkmasına sebep oldu.

İkinci tarzın etkileri özellikle kentlerde fazlasıyla görülmüştür. Osmanlı dönemindeki Sancak Beyliklerine merkezlik yapmış olan bu yerlerde daha elit bir kültürün gelişmiş olması, bu etkiye zemin teşkil etmiştir. Bu elit kültürle yetişmiş sanatçıların yörelerinin türkülerinin seslendirilmesinde bu okuyuş tarzından etkilendiklerini ben bu gün kesin olarak düşünüyorum. Ama bizim burda öncelikle düşündüğümüz hadise, biraz

²⁶ Doç. Dr. Can Etili Ökten ile 19. 01.1998 gün İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümünde yapılan kişisel görüşmenin kaset çözümü

taşra, biraz taşraya yakın gerçekten köylü hayatı içinde olup, yörelerinin ezgilerini geleneksel çizgide sürdüren, icra eden sanatkarlar boyutudur ki, daha sonraki yıllarda gerek Türkiye Radyoları, gerekse plaklar yoluyla Anadolu'ya yayılan okuyuş şekillerinin öncelikle mahalli sanatçılar bazında hakim olduğunun dikkate almak lazım gelir. Nitekim 1936 yılında Ankara radyosunun yayına başlaması, burada da yine bölge sanatçılarının öncelikli olarak kendilerini göstermeye başlaması, bir taraftan taşradan İstanbul'a gelmiş sanatçıların yine plaklar yoluyla seslerini geniş kitlelere duyurma yoluyla bunların okuyuş şekilleri halk müziği erserlerinin icrasında bu güne ulaşan bir takım örnekler olarak değerlendirilmeli. Tabi burda halk sanatkarı yada yarı halk sanatkarı kimliği taşıyan kişilerden söz edildiğinde gerçekten bir profesyonel icra düşünülemez. Profesyonel icra; öncelikle eğitilmiş ve bir artist kimliği ile bu işi yapan, hatta geçimini bu işten sağlayan kişilerin icra şekilleri bu günkü anlamda bizi çok daha yakından ilgilendiriyor. Bu anlamda bir icra söz konusu olduğunda yine Türkiye Radyoları'nın, özellikle Ankara Radyosu'nun yayına hayatına başlaması ve ardından oluşturulan sanatçı kadrolarının icra şekillerinin belirlenmesi, o günlerden bu günlere ulaşan bir prensipler silsilesini de getiriyor ki, ilk icralarda gerçekte halk müziği tarzında okuyuşun pek hakim görünmediğini dikkate almak gerekir. İlk okuyuş şekilleri yine Klasik Türk Müziği sanatkarlarının, ya da aynı kadro içine dahil edilmiş genç seslerin, bir takım türkülleri, farklı şekillerde öğrenilen bir takım türkülleri kendi tarzlarında seslendirmeleri şeklinde bir yöntem karşımıza çıkıyor. Bu yöntem, özellikle iki kişinin ki gerçekte bu iki kişi Türk halk müziği'nin iki okulu gibidir. Sadi Yaver okulunun, Muzaffer Sarısözen okulunun radyo yayınlarında kendini hakim olarak göstermesiyle yine o günlerden bu güne ulaşan bir icra şeklinin kabul edilmeye başladığı sonucuna ulaşılır. Bu kabul edilen, kabul gören okuyuş şekli, bilhassa yine sahneleme endişesi taşımayan ya da bunu kısmen taşıyan ve mahalli ağıza dayalı okuyuşlarda bulunan mahalli kimlikli bir halk sanatkarının icrasını taklit etme hadisesi. Gerçekte bir mahalli sanatçının okuduğu eseri icra etmek ve bunu taklit ederek icra etmek hadisesi, uzun yıllar Türkiye Radyolarında olsun, pek çok diğer ciddi topluluklarda olsun bu günde kabul gören bir icra tarzıdır ki, bu prensibe önem vermiş çok değerli sanatkarlar yetişmiştir. İşte Neriman Tüfekçi bunlardan, hatta en önemli isimlerinden biri, Nurettin Çamlıdağ, Ali Canlı, Mehmet Özbek gibi çok başarılı sanatkarlar var. Bu sanatkarlar gibi, bu jenerasyona ait olan sanatkarların repertuvarlarını oluştururken, başarılı olacaklarına inandıkları yörelerden, bir başka deyişle kendi ağzına, okuyuşuna yakışan, taklit edebilecekleri diyalektal özellik taşıyan türküllere kendilerini sıcak, yakın hissedip, repertuvarlarını buna göre oluşturmaları anlamı vardır. Bunda tabi ki bir sanatkarın kendi ses rengi ve ses kapasitesine uygun olan eserleri seçmek ve seçkin bir repertuvarla dinleyicisinin karşısına çıkmak duygu ve düşüncesinin hakim olduğu görülür.

Bu, o dönem sanatkarlarının en önemli prensiplerinden biridir. En başarılı icra, bir eseri seslendiren kaynak kişinin, mahalli sanatçının okuyuşuna en yakın taklit edilen icradır prensibidir bu, bu güne kadar gelmiştir.

Bu konunun, bizim için önem taşıyan tarafı gerçekte şu:

Kendi içinde oldukça renklilik gösteren, farklı üslup ve tavırların yaşatılması ve yaygınlaştırılması gibi son derecede önemli ve önemli olduğu kadar da bu gün için kısmen zaafa uğramış bulunan bir boyutu olmasına karşın, zaman içinde belki halk müziği ekollerinin meydana getirilmesinde bu çok renkliliğin bize büyük ve yeni imkanlar sağlayacağına inanmak lazım gelir. Karakteristik ses ve hançere teknikleri, halk sanatkarlarının iyi taklit edilebilmesi konusu bilinçli, iyi eğitilmiş ve teknik donanıma sahip bir sanatçının sağlayabileceği bazı imkanlarla açıklanabilir. Burada belki esas olan, halk arasında gizli kalmış okuyuş tekniklerinin açığa çıkarılmasıdır. Bunun için baş vurulacak kaynak da resmi ve özel arşivlerde, benim tahminim 40.000'e yakın halk müziği materyali, sayısı binlerle ifade edilebilecek halk sanatkarı var. Biraz tevazu dışına taşmak anlamı çıkarılmazsa, benim elimde sekiz, on bin civarında ses kayıtlarından müzik materyali var.

Münir Nurettin Selçuk ekolünden söz edilebilirse, nasıl ki profesyonel okuyuculukta bir zirveyse, THM icrası alanında da bir takım sanatçılar vardır ki, bunlar da bizim için zirvedir. Çok karakteristik bölgesel kimlik taşıyan, özel ses teknikleri kullanan, özel hançere yapıları kullanan ve kimi zaman insanı hayrete düşüren icra

şekillerinin, eğitim ve öğretimde genç yeteneklere kazandırılmasında gerçekten çok büyük yarar vardır.

Ses terbiyesine kavuşturulmuş, sesini sağlıklı kullanabilen, sesin temel eğitimini alarak asgari müşterekte batı tekniğinden istifade etmiş olan kişilerin, ideal olan halk müziği icrasında çok daha büyük başarılar elde edebileceği mümkün gibi geliyor bana. Tabi bunun öncelikle dikkate alınması gereken bir boyutu var, yani esas amaç taklit olmasına karşın iyi eğitilmiş bir sanatkarın kişisel yeteneğiyle birlikte bir takım okuyuş şekillerini taklit etmesi de kısmen anlayışla karşılanabilir ve karşılanmalıdır da. Zaten burda başarılı olunmaması diye bir hadisenin de bence düşünülmemesi gerekir. Öncelikle yine çok çalışmakla, çok dinlemekle ve sesi iyi kullanmakla başarıya ulaşılabilir gibi bir emsal hadisesi vardır. Hangi müzik türünde olursa olsun öyle zannediyorum ki taklit, öncelikle biraz özentî, biraz sesi farklı bir kimlik kullanma zorunluluğu getirmektedir. Bu durum, kişiliğini kazanamamış seslerde kimi zaman olumsuz sonuçlar da doğurabilir; seste zorlama, ses kapasitesinin dışına çıkma sesi tanınamaktan dolayı zaman içinde hastalıklı bir sese sahip olma gibi vahim sonuçları da olabilir. Bunun örnekleri çok yaşanmıştır. Söz gelimi ben bu şekilde sesimi kaybettim. Bunun yanında halk müziği için diyalektal yapının taklidi de esas olduğunda, bir profesyonel sanatçı için yabancı bir ağız, mahalli bir ağız taklit etmek dinleyici için kimi zaman komik sayılabilecek durumlar da ortaya çıkarır. Eğer sanatçı okuduğu ezginin derlenmiş olduğu bölge dışından ise, bu bölgeyle ağız bakımından bir münasebeti olamıyorsa zorlamayla da bu yakınlık elde edilemiyorsa ki çok zordur; bu komik durumla karşılaşmak işten bile değildir. Burda esas olan türkünün derlendiği yöreye yakın olan bir ağız kullanma hadisesi; bu da ancak yaşamakla, yetişmekle mümkün olabiliyor. Tabi bu sanatçının repertuarını oluşturmakta bir zorunluluk ve okuyuşundaki başarıyı ölçmede de büyük bir etken oluyor.

Durum böyle olmakla birlikte son yıllarda bu düşüncenin, başarılı taklit düşüncesinin artık terkedilmeye başlandığını rahatlıkla söyleyebilirim. Biraz çok dinlemek, biraz çok çalışmakla başarıya ulaşmak mümkünken artık sanatçıların, ya da kendisini sanatçı zannedenlerin türkü öğrenmek konusunda uyguladıkları bir kaç basit yöntem karşımıza çıkıyor. Bunlardan biri, özellikle eğitimi olmayan kişilerin kulaktan duyma ile öğrenme yöntemi, bu aslında son derece tehlikeli, başka bir çaresi de yok tabii ki; ikincisi notaya bağlı okuyuş. Nota, bir ses kaydını bütün yönleriyle yazıya geçirilmesi imkanını her zaman vermiyor. Bir başka yöntem de, artık üçüncü, beşinci derecede önem taşıyan bir okuyuş şeklini taklit etme şeklinde kendisini gösteriyor. Bunlar halk müziği eserinin seslendirilmesine gerçekten zarar veren ve zaman içinde farklı okuyuş tarzlarının ortaya çıkması sonucunu doğuran hilkat garibesi sayılabilecek bir durum ki, söz gelimi bozuk meyhane ağzıyla biraz arabesk kokan, sarhoşvari bir okuyuş, son derecede yaygınlaşan bu okuyuş hiç hoş değil, ses tekniğiyle de hemen hemen hiç bir alakası yok.

Biraz pop-folk tarzında kabul edilebilecek Cem Karaca, Barış Manço, Edip Akbayram, Ersen, Üç Hür El gibi biraz şehirli kimliğiyle, çoğunlukla bir orkestra eşliğinde türkü okuyan, bu arada bağlamayı yine çoğu zaman arka ses duyumlarıyla öne çıkarmaya çalışan sanatçıların geliştirdikleri okuyuş şekline biraz itici bir okuyuş şekli denilebilir.

Yarı pop, yarı meyhane tarzı gibi görülen, yine çoğu zaman bir sintisayzır (cintyciser) eşliğinde icra edilen, taverna tarzı icra şekli.

Bir başka halk ezgilerinin seslendirilmesinde gördüğüm icra şekli ki, bu icra şekli Ruhi Su'ya dayanıyor. Ruhi Su, malumunuz son derece bilinçli, iyi eğitilmiş, şahsına ve sanatına saygı duyulan bir kişi olmasına karşılık, gerçekte yine halk zevkine tam hitap etmeyen bir okuyuş şekli ile ki Ruhi Su'nun, eski, çok eski kayıtları ile ölümünden bir süre önce yapmış olduğu kayıtlar arasında gerçekten çok fark var. Son zamanlarında yapmış olduğu kayıtlar, biraz daha halk müziğinin özüne yakın icra şekilleri olarak dikkat çekiyor. Bu Ruhi Su'nun, rahmetlinin, aradan geçen zaman içinde halk zevkine inme konusunda son derece duyarlı bir yaklaşım getirdiği sonucunu da ortaya getiriyor. Burda halka yakınlık, öncelikle okuyuşla birlikte halka yakınlık, biraz da ellerindeki bağlamayla bağlantılı ki onun tarzını devam ettiren başkaları da sonradan çıktı. Söz gelimi Zülfü Livaneli'yi ben aynı çizgide görüyorum. Tarzını sonradan biraz değiştirdi. Ahmet Kaya'yı ilk zamanlarda aynı görüyordum, bu gün biraz daha tarzını değiştirdi. Suavi'yi ona yakın görüyorum.

Şu anda aklıma gelmeyen pek çok, yani doğrusu, hangi türü benimsediği tam anlaşılmamış, ya da benim anlayamadığım bazı sanatçılar var ki, bunlar birazcık Ruhi Sunun takipçisi, birazcık taklitçisi gibi, belki biraz da ideolojik zihniyetli sanatkarların okuyuş şekli olarak dikkat çekiyor ki, yaptıkları kısmen basit müzikle geniş kitleleri peşinden sürükleyebiliyorlar. Bunun da popüler kültürün, popüler müziğin bir tabii sonucu olarak algılanması gerekiyor. Belki de halk müziğinin gideceği yer burası, onu da tam bilemiyorum.

Bir başka okuyuş şekli, bence yine son derece önemli, ama bu reddedildi adeta. Batı tarzında şan eğitimi almış sanatçıların, sizi tenzih ediyorum bu arada, ve toplulukların, özellikle akapella koroların Türk zevkine hiç de hitap etmeyen bir anlayışla ve en önemlisi hançere keyfiyetini çoğu zaman göz ardı eden keskin okuyuş şekilleriyle icra ettikleri türküler var. Sanat adına bunlara değer vermek mümkündür, gerçekten bir emek mahsulü icra şekilleridir, ciddi eğitime bağlı icra şekilleridir ama birazcık da şu noktayı düşünmek lazım gelir zannedirim, eğer halka sunulamayacak, ya da halka sunulacak fakat halkın zevkini okşamayacak, halkın benimsemeyeceği tarzda oluşabilecek icralarla yine halka döndürülen türkülerin uzun süreli yaşamasının pek mümkün olamayacağını düşünüyorum. Bu düşünceme bağlı olarak örnek vermek istediğim yaşanmış bir olayı dile getirmek istiyorum.

Azerbaycan'da bulunduğum süre içinde, operaların ortaya çıkışında komik opera döneminin çok ilgi çektiğini, bilhassa Üzeyir Hacıbeyoğlu gibi bir dehanın buna büyük önem verdiğini ve bu operalarda "Şabeh" adı verilen halk eğlencelerinin operaya aktarıldığını, dönemin önemli sanatkarlarının operada kendi ağızlarını aynen yansıtacak icralarda bulunduklarını ve on yılı aşkın bir sürenin bu şekilde geçirildiğini biliyoruz ki, bu gün bile o dönemde yapılmış pek çok komik operanın, lirik operaların dünyanın pek çok ülkesinde sahnelenmesinin bence toplum zevkini sahneleme düşüncesiyle bağlantılı ve halk katında yaşamı sağlayacak bir sonuç olarak değerlendiriyorum. Yirminci asrın başlarında yapılmış olan "Arşın Mal Alan" operasının Cemal Reşit Rey'de sahnelenmesi buna bir örnek teşkil edebilir. Keza "Köroğlu" operası uvertürünün basit müzik toplulukları bilhassa sokak çalgıcıları tarafından her ortamda ve ezbere çalınmasına ve dinleyenlerin ayağa kalkıp, yumruklarını havaya kaldırarak adeta bir İstiklal marşı dinliyormuşcasına baştan sona saygı içinde dinlediklerine çok şahit oldum. Burda gerçekte hedef, ideal halk zevkine hitap edecek tarzda, halk zevkini okşayacak, halk zevkine yakın tarzda, ama iyi eğitilmiş sanatkarların türkü veya şarkı okumalarını -ki bu pek farklı bir şey değil- öne çıkaracak bir eğitim almaları... Bu durum halk müziği açısından bilinçli eğitimcilerin yetiştirilmesi ile de bağlantılı.

Sizi ben, bu düşünceye yakın ve bu düşünceye yakın uygulamalar içinde bir değerli sanatkar olarak, bir ses sanatçısı olarak tanıyorum. Sahnedeki başarılarınıza bir kaç kere şahit oldum. Gerçekte Erol Uras İsmi, Türk müzik camiasının saygı duyduğu bir isim...

Sorduğunuz üçüncü sorunun cevabı:

Ses Eğitimi Bölümünün ilk üç yılında, ses eğitimi dersinin verilebileceğine ben inanmıyorum. Burda her halde amaç üç yıl içinde temel eğitimin verilebilmesi şartına bağlıdır. O halde geri kalan sürelerde halk müziği için söylüyorum, mahalli sanatçıların özel okuyuş tekniklerinin verilebilmesi mümkün olabiliyor mu? Ya da buna benzer bir eğitim var mı? Bunu da pek sanmıyorum doğrusu. Temel Bilimler Bölümünün hazırlık sınıfında verilen ses eğitimi dersinin de, her halde ses çıkarma tekniğinin veya sesi tanımanın, ses çıkaran organı tanımanın ötesinde çok da büyük yararlar sağlayacağına inanmıyorum. Her bölümün amacına uygun olarak belirlenmiş ve eğitime alınmış olan ses eğitimi dersinin, (ya da alınmamış ise alınmasını) yararlı olacak bir noktaya, konuma getirilmesini dilirim.

26 Şubat 1998

Sabaha karşı, saat 2.30- ~ 27

²⁷ THM Bilgileri dersi Öğr. Gr. Süleyman Şenel ile 18.02.1998 günü İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümünde yapılan görüşme sonucu evinde oluşturduğu kasetin çözümü

Doç. Serdar Öztürk; Ses eğitimi öğretim üyesi ve Orkestra - Koro Şefi:

“1- Bu soru, çok karmaşık ve yeterli, bilimsel sonuçlara ulaşılması çok güç cevaplanacak bir anket sorusudur sanırım. Öncelikle şimdiye kadar bu tür bir tartışma ortamı bile hazırlanmamıştır. Bizim geleneksel müziğimizin, sözlü eserler üzerine kurulduğunu, ayrıca yoğun biçimde ses taklitleriyle, kulaktan kulağa yayıldığını biliyoruz. Yüzyıllarca nota eğitiminden yoksun olan müzik dünyamız, sözlü eserlere dayanan bir ortamda alabildiğine sistem ve metot dışı yöntemlerle günümüze kadar gelip dayanmıştır. İcra sanatı, yani yorumlamanın bilimsel ve sanatsal öğelerini tesbit etmek için öncelikle şan pedagogları ile geleneksel müziğimizin ses ustalarını birleştirmek ve bir çatı altında, bir düşünce sistemi içinde buluşturmak gerekir. Oysa, onları bir araya getirmek şöyle dursun, birbirlerini kabul etmeleri bile zor ve komik durumlar yaratmaktadır!..

“Üslup-teganni” adını verdiğimiz derslerin şan eğitimi-ses eğitimi ile birlikte yürütmesi, milli bir hançerenin yaratılmasında ilk olumlu adımdır. Geleneksel müziğimizin icra özellikleri, ancak ondan sonra birlikte tesbit edilebilir kanısındayım. Ezbere fikirler yürütmek, nazariyat üzerine ahkâm keserek uygulama dediğimiz en önemli konuyu hafife almak, bize ne kazandırır ki ?...

THM ve TSM sözlü eserlerinin icra özellikleri mi dediniz... Her ses sanatçısından bir ayrı ses çıkacaktır. Siz, hiç çok- pek, çok sestten kurulu bir koro’yu hiç düşündünüz mü? İşte bizim, her koro üyesinin kendisini solist olarak gördüğü THM ve TSM korolarıdır. Bas ve tenor seslerden, soprano ve alto seslerine kadar uzanan koskoca bir doğal ses ayrımı varlığının inkâr edildiği, her makamın kendi ses dizisinden değişik perdelerde icra edildiği bir ortamda hangi özellikleri sıralayabilirsiniz? Kısacası metodu ve sistemi olmayan bir ses dünyamızın üzerinde İCRA ÖZELLİKLERİ KONUSUNDA düşünceler belirtmek kime ne kazandırır ve ne gibi bir sonuca götürür?...

2- Öncelikle olumlu etkileri vardır. Olumsuzluğu kabul edemem. Çünkü teknik kavramlar, her zaman kişiyi ve kurumları daima ileriye taşır. Olumlu etkilerinin neler olduğuna gelince, ben ses eğitimi derslerimde ve koro uygulama çalışmalarımda öğrencilerime daima şaka yollu şu sözlerimin tekrarını yaparım:

“Şan tekniği, güzel ve hazır bir sesi, daha güzel, dayanıklı ve sağlıklı duruma getirir. Orta bir sesi, güzelleştirebilir, daha teknik ve sağlık kazandırır. Kısaca her iki gurupta da şarkı söyleme tekniği elde edilmesini sağlar, ki bu büyük bir kazançtır. Ancak kötü-karga tipi bir sesi, belki dinlenebilir, estetik bir karga haline dönüştürebilir; ancak bülbül yapamaz!...” (S. Öztürk)

3- Ses eğitimi’nin Konservatuvarımızda yetersiz ve eksik olduğunu cesaretle söylememiz gerekir. Sözlü eserler üzerine kurulmuş ve ses dünyasını solistlerin varlığına dayandırmış olan geleneksel müziğimizin en muhtaç olduğu, en gerekli olan eğitim, SES EĞİTİMİ VE ŞARKI SÖYLEME TEKNİĞİ’nin yerleştirilmesi ve öğretilmesidir. Ancak ne yazık ki, gerek ders saatlerinin yoğunluğu, gerekse bu konudaki anlayış noksanlığı, bu dersleri dikkate almakta çok fazla gecikmeye sebep olmaktadır. Daha ne kadar bu yanlışlık devam edebilir? Öncelikle ŞAN EĞİTİMİ’nin bir ders ve bir üslup olarak algılanmaması, aksine bir antreman, yapılması mutlak gerekli bir çalışma sistemi ve beslenme, spor gibi güncel bir olay olarak kabul edilmesi önemlidir. Bunun için de tüm dünya o p e r a sanatını örnek olarak gösterebiliriz. Belirli bir yaşa ve kariyere geldiği halde tüm opera solist ve koristleri, opera dünyasının vaz geçilmez havası içinde, devamlı surette şan eğitimi alırlar ve kendilerini kontrol ettirirler. Sağlıklı bir insanın “çekap” gibi kendisini kontrol ettirmesi, canımızı emanet ettiğimiz arabamızı belirli tarihler arasında teste tabi tutturmamız ve bakıma götürmemiz gibi, sesimizi de sağlığımızın yanısıra onunla birlikte çalıştırmamız ve belirli bir metot dahilinde geliştirip korumamız gerekir.

TSM ve THM bölümleriyle dünyamızı çevreleyen geleneksel müziğimizin asıl ana maddesi ses, yani sözlü eserlere dayanan bir müzik olduğunu dikkate aldığımızda ŞAN EĞİTİMİ dersinin önemi de o derece açık ve seçik olarak ortaya çıkar. Hal böyle iken, bunun yanısıra eğitim sürecini kısıtlamak, her şeyden önce gençlerimize kazandırmamız gerekli olan ses tekniği’nin devamlılığı gibi bir ders ve eütlerden yoksun bırakmak anlamına gelir. Ses eğitimi, bir enstrüman çalışması gibi devamlılık

isteyen en önemli kavramdır. Kırılan veya eskiyen bir çalgıyı değiştirebiliriz... Varlığımız ve bedenimizin en önemli unsuru olan sesimizi geliştirmekten ve korumaktan kaçınmak niye?.. Kimse korkmasın... Şan tekniği ile şimdiye kadar hiç bir ses bozulmadı... Aksine en dayanıklı ses ve en kalıcı ses sanatçıları, sesini çalıştıranlar olmuştur.

Son bir noktayı açıklamak isterim. Belki konu dışıdır, ancak her zaman tekrar ettiğim bir öneridir bu:

Konservatuvarda SOLFEJ öğretmenlerinin bir çoğunun sesi yetersiz... Sadece piyano çalışıyorlar... Oysa bir insanı en çok etkileyen yine bir insan sesidir.

Bana çok sık aynı soruyu soruyorlar.. Yönettiğiniz koroların sesleri nasıl bu kadar teknik ve güzel olabiliyor? Benim cevabım hep aynıdır. Çünkü onlara devamlı şan eğitimi veriyorum. Solfej öğretirken de ses tekniğini ön plana alıyorum. Ve onlarla birlikte şarkı söylüyorum. Böylece ben de sesimi ihmal etmeden çalıştırılmış oluyorum. Tabii ki onlar da eğitilmiş bir ses duyarak ilerliyorlar.

Meslekdaşım Erol Uras'a en derin sevgi ve saygılarımla.

Doç. Serdar Öztürk İTÜ TMDK Ses eğitimi Öğretim Üyesi²⁸

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarı Öğretim Üyesi ve Öğretim Görevlileri'nin yukarıda belirtilen konularda görüşlerine baş vurulmuş ve gerçekten çalışmamıza son derecede yararlı boyutlar kazandıran bilgiler elde edilmiştir. Alınan bu bilgilerin değerlendirilmesiyle varılan sonuç çalışmamızın çok önemli temel taşlarından birini oluşturmaktadır. Bu çalışmaya olduğu kadar bundan sonra yapılacak araştırmalara da ışık tutması bakımından önem verdiğimiz bu görüşlerin oluşturduğu sonuç değerlendirmesi şöyledir:

- Geleneksel Türk Müziği sözlü eserlerini doğru ve tüm güzelliğiyle ortaya çıkaracak bir şekilde icra etmek, üslup özelliklerinin ve perdelerinin Türk Müziği'nin kendine özgü ses sistemine uygun olarak kullanılması ile mümkündür.
- Türk Halk Müziği sözlü eserlerinin doğru icrası ancak, otantikliği bozmadan, yörelerin tavrına, üslubuna, ağız özelliklerine bağlı kalınarak gerçekleştirilebilir.
- Gerek Türk Müziği eserlerinin icrasında, gerekse ses eğitiminde ses, diksiyon, prozodi, tavır, üslup mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır.
- Türk Müziği'nde şan tekniğinin kullanılması sesin sınırlarının genişletilmesi, volümünün artırılması, ses bölgeleri arasındaki birliği sağlayacak olan renk ve tını özelliğinin kazandırılması ve kontrolünün sağlanması, nefes

²⁸ Ses eğitimi Öğr. Üy. Doç. Serdar Öztürk'ün Mayıs 1998 tarihli yazılı yanıtı

yeterliliğinin sağlanması ve sağlıklı kullanılması, sesin eşikle dengelenmesi, sesçilik mesleğinin uzun yıllar boyunca sürdürülebilmesi yönlerinden yararlı, yararlı olmasının da ötesinde kesinlikle gereklidir.

- Batı şan tekniğinin öğretilmesi bir noktaya kadar yararlıdır. Fakat sonraki aşamada, Türk Müziği üslup ve yapısına uygun yeni bir “şan tekniği metodu” geliştirilerek ses eğitiminde uygulanmalıdır.

- Türk Müziği Konservatuvarları’nda ses eğitimi dersleri, öğrencinin bu eğitime gereksinimi varsa gerekli görülen her bölümde, yukarıda belirtilen önerilerin ışığı altında ve repertuvar öğretmenleri ile işbirliği yapılarak, lisans bitimine kadar sürdürülmelidir.

4.4.7. Uygulama Yöntemi

Geleneksel Türk müziği’nde ses eğitimi uygulanırken; günümüzün estetik anlayışına uygun, piyasa tavrından uzak, sade, temiz, gereken nüansları kullanarak, sesin mikrofonsuz da duyulabilirliğini sağlayacak şekilde, tınlı bir sesle söylenmesi ön planda tutulmalıdır. İcra edilen müzik hangi türde olursa olsun doğru, sağlıklı ve uzun ömürlü ses çıkarmayı bilmeden yapılamaz. Bir şarkıcı önce doğru tekniğe sahip olmalı, sonra söyleyeceği türün özelliğini bozmadan yorum yapmalıdır. Teknik ve üslup bakımından yeterli olgunluğa ve deneyime erişmeden aynı kişinin, değişik türde ve tarzda müzik yapması durumunda, türlerin birbirini olumsuz etkilemesi elbette ki gözden uzak tutulmamalıdır.

Bazı talihli kişiler, şarkıcılar ses pozisyonu bakımından şarkı söylemeye çok uygun olarak doğarlar, müziği doğru öğrendikten sonra işleri kolaydır. Bir kısım akıllı şarkıcılar ise, söylerken yaptıkları yanlışlıkları sezgileriyle ses organlarının durumundan bir şeylerin doğru gitmediğini anlayarak düzeltirler. Bunlar meslek hayatlarının uzun olmasını sağlamak için, kesinlikle ses eğitimi dersi almalıdır.

Ses eğitimi derslerinde dikkat edilmesi gereken konular: Öğrencinin bilgi birikimi yoklandıktan sonra, sesi dinlenir; ses türü, ses rengi ve kalitesi, ses sınırları ve volümü hakkında bir ön bilgi edinildikten sonra iyi bildiği ve sevdiği bir şarkı veya

türkü söylettirilir. Bu sırada duruşu, baş, boyun, ağız, çene, el, kol hareketleri gözlemlenir ve hataları saptanır. Öğrencinin ilk ve en fazla merak ettiği konu ses türü ve rengidir. Prensip olarak başta bunun söylenmemesi gerekir; çünkü çoğu zaman öğrenciler gerçek seslerini saklarlar, yüksek seslere çıkıldıkça erkekler falset yapmaya kız öğrencilerse göğüs ve kafa sesi arasındaki geçişi, bağlamayı yapmakta bocaladıklarından gerçek seslerini saklarlar, duyulur duyulmaz arası bir sesle söylerler. (Kadın seslerinde falset olmaz denilse de, bu ses falset tanımlaması içinde sayılabilir)

Sesi ilk dinleme ve gözlemden sonra sırasıyla; ses, insan sesi, ses ve solunum organları, sesin oluşumu, rezonatörler, sese rezonatörlerde dolgunluk ve doygunluk kazandırmak, şan nefesi almak ve vermek, diyaframın anatomik yapısı ve işleyişi, nefesi doğru kullanmak konularında ön bilgiler verilir. Egzersizler sırasında geri dönüşler yapılarak, dikkati pek çok seye birden yönlendirmenin sonucu unutulmuş bilgiler yeri geldikçe yeniden anlatılır.

Bu ön bilgilerin ardından, öğretmenin kendi vücudunda göstermesinden sonra öğrenciye uygulamalı olarak nefes egzersizleri yaptırılır. Bu egzersizleri öğrenci evinde düzenli olarak yapmalı, eğitmen ise, zaman zaman yapıp yapmadığını sormalıdır.

Sonra şan egzersizlerine geçilir. Her eğitmen kendi bildiği ve öğrencinin düzeyine göre gerekli gördüğü alıştırmaları yaptırır. Gerekteğinde istediği sonucu elde etmek için yeni egzersizler uydurur, önce onlarla çalışır, sonra yine bıraktığı yerden devam eder. Egzersizler kolaydan zora belli bir düzey sırasında seçilir ve uygulanır. Her egzersiz belli bir amaç, belli bir gelişimi sağlamak veya bir hatayı düzeltmek için yapılır. Gelişi güzel seçilmiş, bilinçsizce yaptırılan bir egzersiz yararlı değil, hatta zararlı bile olabilir. Her zaman kalın bir tondan bir egzersize başlayıp onu kromatik olarak ses sınırının elverdiği ölçüde tize doğru gitmek ya da tizden başlayıp kalına doğru gitmek suretiyle egzersizi tamamlamak söz konusu olmayabilir. Şan öğretmeni istediği ses kalitesini elde edinceye kadar uygulamanın aksadığı noktada egzersizi kesip amacına ulaşma yönünde yeni bir alıştırmaya başlamalı, hatta gerektiğinde yeni yeni egzersizler icat etmelidir. Önce tek sesli harflerle, (gerek görüldüğünde önüne

sesi mask'a getirici, tınlatici bir sessiz de konulabilir) sonra hecelerle, sonra sözcüklerle ve en sonunda da küçük cümleciklerle yapılan egzersizler seçilir.

Ne kadar çok egzersiz yapılırsa yapılsın tümünün amacı sonuçta bir şarkı, türkü söylemek, öğrenilenleri parça içinde kullanmak içindir. Bu nedenle dersin veya öğrenciyle yapılan çalışmanın bir bölümünü parçalara ayırmak gerekir. Belki “ses eğitimi öğretmeni öğrenciye yalnız egzersiz yaptırmalı, Türk Müziği stiline bozulmaması için parça üzerinde uygulama çalışması yapmamalı” gibi bir düşünce akla gelebilir. Elbette ki Türk Müziği eğitimi almamış, batı müziği ile olan ses sistemi farklılığından ve geleneksel icra tavrından kaynaklanan özellikleri bilmeyen bir şan eğitmeni için böyle bir sakınca gerçekten söz konusudur. Batı müziği konservatuvarları şan dersleri için böyle bir durumu düşünmek bile yersizdir. Çünkü, o eğitmen aynı zamanda repertuar ve yorum çalışmasını da üstlenmiştir. TMDK'da ise öğrenci ses eğitimi ile üslup ve repertuar derslerini farklı uzmanlardan almaktadır. Bu nedenle iki dersin öğretmeni uyumlu bir işbirliği içinde eğitim yapmalı, bir bütünü tamamlamalıdır. Şan öğretmeni sınıfındaki öğrencilerin ses tekniği, ses sağlığı ve estetik bakımından sorumluluğunu yüklenmiş kişidir. Yapacağı doğru veya yanlış eğitimle genç fidanların gelişip serpilmesi veya kurummasına neden olur. Her iyi şarkıcı iyi bir şan öğretmeni olmayabilir, kendi deneyim birikimiyle ve sezgileriyle pek çok şeyi doğru uygulayabilir fakat ses tekniğini öğretmek çok daha başka bir olaydır. O halde Türk Müziği eğitimini de almış kişilerin, Türk Müziği seslendirecek bir öğrencinin sorumluluğunu üstlenmesinin, stile olumsuz etki yapacağı düşünülmemesi gerekir. Bir başka önemli konu da parça üzerinde çalışmada eşlik sorunudur. Batı müziği şan derslerinde parça çalışmaları eşlikçi piyanistlerin katılımıyla yapılır. Bunun İTÜ TMDK'daki karşılığı ise; THM parçalarında Türk Müziğinin piyanosu sayılan tanbur veya kanun, THM'de ise bağlama eşliğinde olmalıdır. Özellikle piyano eşlikli geleneksel Türk Müziği eseri notası hemen hemen yok denecek kadar az olduğu ve piyano ile Türk Müziğinin bütün seslerini çıkarmanın olanaksızlığı göz önüne alınırsa, sözü edilen enstrümanların eşliği gerekmektedir. Fakat ne yazık ki, eleman yetersizliği veya yukarıda sözü edilen “stile zararlı olur” görüşü nedeniyle ses eğitmenlerinin çok istemesine rağmen bu haklı istek bu güne dek yerine getirilememiştir. Oysa yıllarca emek vermiş ve mesleğinin zirvesine çıkmış sesçiler bile, şayet Tanrı vergisi olan “absolüt kulak” denilen, hiç bir kaynaktan ses almadan diyapozon akorduyla ses

verebilme yeteneği yoksa, bir süre sonra sesi düşebilir veya tizleşebilir. Bu nedenle öğrenciler “akapella”, eşiksiz okuma zorunda kalmaktadırlar. Sonuçta, evde veya samimi bir toplumda enstrüman yoksa söylenecek bir kaç parça dışında kimse, hiç bir yerde ve konserde eşiksiz söylemeyecektir.

Ses eğitimi, çok sayıda öğrencinin bulunduğu dershanede yapılıyorsa, ki ideali beş kişilik sınıftır, ardarda iki ders saatinde ancak beş kişiyle rahat ve verimli bir çalışma yapılabilir. Bir kişiye 20 dakika ayrıldığı düşünülürse bir gündeki iki saatlik ders süresinde yoklama yapmaya, sorusu olan birini yanıtlamaya veya gereken teorik bilgilerin yinelenmesine zaman kalmayacaktır. Coğunlukla bire bir, her öğrenci ile tek tek yapılması gereken şan dersinin, 15-20 dakikadan daha az bir süreye sığdırılması haftada iki gün ses eğitimi dersi olan sınıfın öğrencisine gereken yararı sağlayacağı düşünülemez. Yapılan ders saatini öğrenciye eşit bölüştürmek gerektiği nedeniyle bu olumsuzluk belki 10 kişilik sınıfı ikiye bölerek haftanın bir gününde 5 kişiyle çalışıp, ikinci ders gününde de diğerleriyle çalışmak suretiyle buna bir çözüm bulunabilir. Doğaldır ki tüm öğrencilerin devam zorunlu olduğu derslerde, bireysel çalışma yapmasa bile sorulan sorularla ve çalışan öğrencinin hatalarının düzeltilmesi, doğru yaptıklarının belirtilmesiyle aktif olarak derse katılımı her halde sağlanabilir. Tabii konseri veya bir kuruma girmek, bir yarışmaya katılmak gibi ön dinletisi olan öğrenciye, diğerlerinin hakkı saklı kalmak koşuluyla öncelik vermek de gerekebilir.

Özetle, ses eğitimi uygulaması; her bireyin vücut ve hançere yapısının farklılığı başta olmak üzere, Türk ve batı müziği arasındaki sistem farklılıkları ile öğrencinin doğup büyüdüğu yerin coğrafi özelliği, konuşma dili ve yöresel ağız özelliği, güzel ses anlayış ve zevki ve icra edilen müzik türünün tavır özellikleri göz önüne alınarak yukarıda belirtilen yöntemlerle yapılmalıdır.

5. TÜRK HALK MÜZİĞİ İCRA ÖZELLİKLERİ

5.1. İcra Özelliği Kavramı

Türk Dil Kurumu'nun Türkçe sözlüğüne göre sözcük karşılığı olarak: İcra: 1. Yapma, yerine getirme, bir işi yürütme. 2. *Müz.* Bir müzik yapıtını nota olarak ağızla, çalgı ile ya da her iki yolla sese çevirme. 3... Özel: 1. Yalnız tek bir şeye, bir ereğe ya da bir kimseye değgin olan, hususi, zati... Özellik: Özel olma durumu, hususiyet.

Sözlük anlamına göre **icra özelliği**’ de; “bir müzik yapıtını nota olarak, ağızla, çalgı ile ya da her iki yolla sese çevirme özelliği olarak” tanımlanabilir

Tavır: 1. Durum, hal. 2. Önemlilik taslama durumu. (TDK’na göre)

Tavır: 1. Hal, edâ, gidiş, davranış. 2. Yapmacık, gösteriş, büyüklük. 3. Mûsikîde tutulan şahsi ve üstadâne tarz. (Ferit Develioğlu; Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat’a göre)

O halde “**müzikte icra özelliği; tavır, üslup ve yorum kavramlarını kapsamaktadır**” denilebilir.

Konumuzun özünü yakından ilgilendiren icra özelliklerinin THM’de nasıl değerlendirildiği çok önemlidir. THM ile ilgilenenlerin hemen hemen tümü konuya otantik ve doğru okuma yönünden yaklaşmaktadırlar. Otantikliğin sınırlarının net, açık bir şekilde saptanması gerekir. Aynı şekilde doğru okumanın ne olduğu da belirlenmelidir. Bu belirlemeler oluşturulmadan bu tür yaklaşımlarla yapılan açıklamalar da yeteri kadar net olamayacaktır. Çünkü doğru okumanın notayı mı, yöresel sanatçının taklidini mi ifade ettiği anlaşılamamaktadır. Beri taraftan otantiklik kavramında da belirginlik yoktur. Kaynak kişiyi dinleyip, taklit ederek okuyan acaba

otantikliği yakalamış mıdır? Bu soruların yanıtı her zaman tartışmaya açıktır. Çalışmamızda bu tartışmalı konulara mutlaka cevap arama gereksinimi doğmuştur. Bu nedenledir ki konuya yardımcı olacağı düşüncesi ile aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir.

“...Musikide genel anlamda tavır nedir?”

Musiki, ilkelliğinden günümüze kadar iki koldan ve üç temel direk üzerinde gelişmiştir. Burada bahsolunan kollar şunlardır:

a) Sözlü Musiki: (Söz + Melodi + Ritim) veya (Söz + Melodi + Serbest ölçü) öğelerinin bütünleşmesi sonucunda meydana gelmiştir.

b) Sözsüz (Enstrümantal) Musiki : (Melodi + Ritim) veya (Melodi + Serbest ölçü) şeklinde ortaya çıkmıştır.

Gene anlatılmak istenen üç temel direk ise şunlardır:

a) Dil (söz unsuru): Bütün milletler doğal olarak ifade etmek istedikleri duygularını kendi dilleriyle anlatırlar. Dolayısıyla müziklerinde kullandıkları söz yapısı da kendi dil ve edebiyatlarından kaynağını almıştır.

b) Melodik Yapı: Her milletin, hatta her toplumun melodik karakteri, yaşadığı coğrafi, sosyal, ekonomik, tarihi, dini, edebi ve diğer geleneksel hayat tarzına göre biçim kazanmıştır. Bunun sonucu olarak, meydana getirilmiş olunan melodik yapıları renk, ahenk, duygu, düşünce, tonalite, seyir, dizi vb. özellikler bakımından farklı karakterlere bürünmüştür.

c) Ritmik Yapı: Müziğin en önemli öğelerinden birisi de ritimdir. Müziğe ahenk ve akıcılık kazandıran, onu monotonluktan kurtaran gene ritimdir. Bir benzetme ile musikinin lokomotifidir diyebiliriz.

Dil ve melodik yapıda milletlere veya toplumlara göre değişen farklı karakter özelliği, ritmik yapıda da kendini gösterir. Mesela Türk Müziği’nde kullanılan aksak usuller (5,7,9 zamanlılar gibi) batı müziğinde görülmez.”²⁹

“...Türkülerimiz form yapısı itibariyle iki ana gruba ayrılmaktadır.

1. Uzun Havalar: Dizi ve dizi içindeki seyri bilindiği halde ve belli kalıplara bağlı olduğu halde, bir ölçüye (ritme) sokulmayan, serbest usullü ezgilerimize “uzun havalar” diyoruz.

Uzun havalar, çeşitli yörelerimizde değişik karakter ve çeşitli isimler altında bilinmektedir. Orta Anadolu ve Orta Toroslar’da “Bozlaklar”, Doğu Anadolu’da “Mayalar”, Kuzeydoğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgesi ve Kerkük’te “Hoyratlar”, Teke bölgesinde “Gurbet Havaları”, ayrıca yurdun değişik yörelerinde isimlendirilen “Elczber”, “Kesik Kerem”, “Yanık”, “Garip”, bir kısım ağıtlar, “Yüksek havalar”.

2. Kırık Havalar: Dizisi ve dizi içindeki seyri bilinen ve belli kalıplara bağlı olan usullü (ritimli) ezgilerimizdir.

Kırık havalarımız da değişik bölge ve yörelere göre, değişik isimler altında bilinmektedir. Barlar, Halaylar, Teke zoltlatmalar, Sallamalar, Kaşık ve Şıkıdım havaları, Güvendereler, Kol havaları, Semahlar, İlahiler, Nefesler, Sağmalar ve bir kısım Aşıkamlar bilinen kırık havalarımızdır. {Nidâ Tüfekçi 1985-86 Ders Notlarından}”

“Konularına Göre Türkülerin Tasnifi:

I. LİRİK TÜRKÜLER (İnsani duyguların etkili biçimde anlatıldığı türkülerdir)

1- Aşk ve sevdâ türküleri

2- Gurbet türküleri (Ayrılık, asker, mahpushane türküleri).

3- Ağıtlar

²⁹ Cihangir Terzi, *Türk Halk Müziğinde Tavır (Karakter) Meselesine Genel Bir Bakış*, Yüksek Lisans Tezi, 1988. s. 2

- 4- Ninniler
- II. SATİRİK TÜRKÜLER (Kişileri veya toplumları yeren türkülerdir).
- 5- Mizansen türküler
- 6- Taşlamalar, ilenmeler
- III. OLAY TÜRKÜLERİ
- 7- Tarihi türküler (Destanlar, kahramanlık ve serhat türküler)
- 8- Eşkiya türküler (Derebeylik, cinayet türküler)
- IV. TÖREN VE MERASİM TÜRKÜLERİ
- 9- Kına, düğün, esvap giydirme türküler
- 10- İtikat ve mezhep türküler
- V. İŞ VE MESLEK TÜRKÜLERİ
- 11- Esnaf türküler
- VI. PASTORAL TÜRKÜLER
- 12- Tabiat tasvirlerini anlatan türküler
- VII. DİDAKTİK TÜRKÜLER (Ders verici, eğitici türküler)
- VIII. OYUN TÜRKÜLERİ
- 13- Ritmik dans türküler
- 14- Temsili oyun türküler (Mehmet Özbek: Folklor ve Türkülerimiz, Ank. 1975, s. 85-86) ”³⁰

Batı müziği, TSM ve THM’de tavır sözcüğü günümüzde teknik bir terim haline gelmiştir. Ancak bu üç müzik türünde de bu terim farklı anlamlarda kullanılarak üslup ve yorumla karıştırılmaktadır. Kanımızca tavır, üslup ve yorumdan farklıdır. Tavrın genel bir nitelikte olmasına karşın üslup daha özel, yorum ise özellik sınırları içindeki en yüksek noktada bulunan ve kişinin sanat anlayışını belirleyen özel olma zincirinin son halkasıdır. Bu nedenle görüşümüzü doğruladığı ve gerçekten çok önemli olan bu konuyu çok yalın ve doğru bir şekilde anlattığı için aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir.

“TÜRKÜLERDE TAVIR MESELESİ

Türkülerimizin, her yöreye göre kendilerine özgü, karakteristik icra tarzları vardır. Özde, otantiklik konumundan ileri gelen bu icra tarzlarına, kısaca “Türkülerde tavır” denir. Türküler, tavrılarını yakılıp, yaygınlaştıkları yöre veya bölgelerden alırlar. Bunun için otantiklik meselesi yapılan icralarda çok önemlidir. Otantik sıfatlarını kaybetmiş türküler, yoz bir kültüre dönüşmüş demektir. Bu yüzden otantiklik meselesiyle tavır kavramı arasında sıkı bir ilişki mevcuttur.

Bilindiği üzere dünya üzerindeki tüm toplulukların kendilerine özgü dilleri, ezgi biçimleri ve ritim yapıları vardır. Dolayısı ile bu temeller üzerine oturduğu halk şarkıları vardır. Bu durum dünyanın çeşitli mekanlarında yaşayan Türk toplulukları için de geçerlidir. Bir başka deyişle yurt içinde veya yurt dışında yaşayan Türk toplulukları, ağız (diyalekt), melodi ve ritim bakımında, değişik karakterlerde türküler yakmışlardır. İşte türkülerimizin yöre veya bölgelerimize göre değişik karakterlere bürünmüş olmasına, THM’de “Yöresel Türkü Tavrıları” denir.

Türkülerde Melodi ve Ritim Özellikleri

Türkülerimiz, melodik yapı, tonalite ve renk bakımından oldukça zengin bir karakter arzeder. Bunun yanı sıra duygu ve düşünce olarak da harikalar yaratmıştır. Yörelerimizde inkişaf etmiş olan otantik melodi yapıları, türkülerimizin karakterlerinin oluşmasında büyük rol oynamıştır. Aslında dizi olarak her yörede aynı ayaklar mevcuttur. Fakat daha önce de belirttiğim üzere, yöresel tavır özelliklerinin

³⁰ Cihangir Terzi., *age.*, ss. 30-33

etkisi ile lezzet farkları ortaya çıkmıştır. Mesela Rumeli bölgesindeki dizilerle Ege bölgesindeki diziler aynıdır. Fakat türkülerinin şahsiyeti incelendiğinde, çok ayrı tavırlarda olduğu hemen göze çarpar.

THM usulleri, gerek vurgu, gerek ahenk, gerekse şekil bakımından tamamen Türk'ün tavır ve hareketlerini anlatır. Bir cirit havasını dinlerken, dört nala koşan atların nal seslerini duyarız. Bir kahramanlık türküsünü dinlerken kılıç sesleri adeta kulağımızda yankılanır. Bir oyun havası dinlerken, o czgi ile oynanan oyunun mimik ve motiflerini, gönlümüzün derinliklerinde duyar ve coşarız...

Şimdi türkülerde kullanılan melodi ve ritim özelliklerini maddeler halinde görelim.

1- Türkülerdeki melodik yapı, dizi bakımından her yörede aynıdır. Fakat melodilerdeki zevk ve koku, bölge veya yörelere göre değişik karakterler arzeder.

2- Türkülerde kullanılan ritimler (usuller) zaman olarak her yörede hemen hemen aynı olmasına rağmen, vurgu olarak yörelere göre değişiklik gösterir. Mesela dokuz zananlılardaki vurgulamalar, Trakya'da başka, Karadenizde başka, Teke yöresinde başka, Doğu Anadolu'da başkadır.

3- Türküler yakılırken yörelerde var olan melodi ve ritim üzerine döşenirler.

4- Türkülerde kullanılan usullerin, bazı yörelerde birim zaman olarak veya usul sayısı olarak göllendikleri bir gerçektir. Mesela, hareketli dokuzlular Teke ve Doğu Karadenizde görülür. Dokuz zamanlıların genelde ise Trakya, Zeybek bölgesi ve Karadeniz bölgelerinde birikim yaptığı gözlenen bir gerçektir.

Türküler dizi olarak, bazı yörelerimizde sanat müziğinin makamsal yapısından etkilenmiştir. Daha çok Osmanlı döneminde merkezlik yapmış Urfa, Kastamonu, Elazığ, İzmir, Rumeli, Konya gibi yörelerimizde bu etkileşim açıkça görülür. Fakat yakılan ezgiler tamamen halk müziğinin potasında eritilmiş ve özümsemiştir.

Türkülerde Hançere ve Ağzı Özellikleri

Türkü icralarında izlenen en önemli özelliklerden birisi hançere tekniğidir. Bu teknikler, tamamen yörelerin ağız yapısına ve melodik yapısına paralel ortaya çıkmıştır. Mesela Konya ve Yozgat yöresindeki bol trilli hançere yapısı, Doğu Anadolu'nun hiç bir ilinde görülmez. Veya Doğu Anadolu'daki düz fakat volümlü hançere yapısı yurdun diğer bölgelerinden daha farklıdır. Gene Doğu Karadeniz türkülerindeki hançere tekniği başka hiç bir yörede görülmez. Demek ki melodik yapı, ritmik yapı ve söz yapısındaki yörelere göre değişen tavır özellikleri, hançere yapılarında da mevcuttur.

Bir başka ve çok önemli bir konu ise, türkülerde görülen yöresel ağız yapılarıdır. Türkçemiz gelişme süresince, bölge veya yörelere göre çeşitli ağız yapılarına ayrılmıştır. Yani gramer yapısını koruduğu halde telaffuz farklılığına uğramıştır. Bu özelliğe THM'de "ağız" edebiyatta ise "dialekt" denilmektedir. Azeri ağızı, Arguvan ağızı, Rumeli ağızı, Karadeniz ağızı, Tokat ağızı v.s.

Türkülerin icrasında bu özelliğin yerine getirilmesi çok önemlidir. Eğer ağız özelliği verilemiyorsa, türkü ne kadar güzel okunursa okunsun, amaç yerine ulaşmaz. Bu yüzden radyo sanatçıları özellikle repertuvar seçiminde kendi yörelerine yer vermektedirler. Aksi takdirde bazen taklitten öteye gitmeyen komik icralara rastlanmaktadır. Mesela zeybek yöresinden yetişmiş bir sanatçı ne kadar çalışırsa çalışsın bir Karadenizli kadar Karadeniz türkülerini okuyamaz. Gene bir Karadenizli de keza zeybekleri Egeli kadar tavrında okuyamaz. Bu yüzden özellikle konservatuvarlardaki repertuvar derslerinin gayet bilimsel verilmesi gerekir.

Derlenen Türkülerin Notaya Alınmasında Transkripsiyon Kullanılmasının Önemi

Türkülerdeki ağız özelliğinin, ne kadar önemli ve hassas bir konu olduğunu yukarıki konularda vurgulamıştım. Böylesine hassas bir konuda derlenen türkülerin, yöresel ağız özelliklerine göre yazılabilmesi için Transkripsiyon kullanılması artık zorunlu hale gelmiştir. (Transkripsiyon; halk ağızlarında yer alan, fakat milli

alfabenin karşılamadığı yöresel harfleri özel işaretleriyle bünyesinde toplayan alfabe sistemidir.)”³¹

“Türkülerimizde Tavrı” konusunda yukarıda fikirlerini sunduğum uzmanların deyindikleri ortak noktaların sentezine vararak, konunun özünü maddeler halinde görelim:

1. Türkülerimizde tavrın en belirgin özelliği, otantik ağız özelliğidir.
2. Her bölgenin diyalektine (ağız özelliğine) uygun olarak, bir hançere yapısı gelişmiştir. Bu özellik, türkülerde tavrı konusunda mühim bir yer tutar.
3. Yöresel ritim ve melodi yapıları, türkülerin tavrının oluşmasında, önemli faktörlerdir.
4. Coğrafya, iklim, tarih, sosyal hayat ve folklor musikimizin ve türkülerimizin tavrının şekillenmesinde etkili olmuşlardır
5. Musikinin ve dolayısıyla türkülerin ortaya çıkışında en önemli faktör insan unsurudur.

Sonuç olarak “THM’de türkü tavrı”nın genel bir tarifiyle konuyu kapatıyorum.

Türk toplumunun musikideki dili olan türkülerimizin, otantik ağız özelliğini, hançere tekniğinin, melodi ve ritim yapılarının hakkını tam manasıyla vererek, anlatılmak istenen duygu ve düşüncelerin icra esnasında dinleyiciye hissettirilmesine “TÜRKÜLERİMİZDE (vokal icrada) TAVIR” denir...”³²

5.1.1. Sazda İcra Özelliği

THM’de kullanılan enstrümanlar “tezeneli, üflemeli, yaylı ve vurmali” olmak üzere dört ana grupta toplanır. Bu sazların yıllar boyu usta ellerde çalınması, bilgi ve becerinin ustadan çırağa aktarılmasıyla, süreç içinde kendine özgü bir icra tavrı oluşmuş ve bu tavrı gelenek haline gelmiştir. Sazda icra özellikleri, yöre ve bölgelerin müzik tarzlarına göre farklılıklar gösterir.

Sazda icra özelliklerine, araştırmanın kapsamı dışında olması nedeniyle yer verilmemiştir.

5.1.2. Sesde İcra Özelliği

Bu konudaki bilgiler, “5.1. İcra özelliği” kısmında geniş bir şekilde yer aldığı için, burada yinelenmemiştir.

³¹ Cihangir Terzi, *age.*, ss. 36 - 39

³² Cihangir Terzi, *age.*, ss. 44 - 45

6. TÜRK HALK MÜZİĞİ İCRA ÖZELLİKLERİNİN SES EĞİTİMİ (ŞAN TEKNİĞİ) AÇISINDAN İNCELENMESİ

6.1. İnceleme Yöntemi

Bu alanda yapılacak çalışmalara bir yol çizmek ve yöntem belirlemek amacı ile bir şablon oluşturulmuştur. Ele alınacak türküde incelemenin yapılacağı üniteler aşağıdaki gibi belirlenmiştir.

İncelenecek türkünün ve yorumcunun seçimi:

◇ Türkünün kimliği.

- * Adı.
- * Türü.
- * Yöresi.
- * Makamı veya dizisi
- * Kimden alındığı.
- * Derleyeni.
- * Notaya alanı.

◇ Yorumcunun kimliği,

- * Adı.
- * Türü. (yöresel veya radyo sanatçısı)

İncelenecek parçada ele alınacak öğeler:

- * Türkünün ritmi ve ritim değişikliği.
- * Türkünün ses sınırı. (en ince ve en kalın notalar)
- * Yorumcunun sesinin türü ve rengi
- * Sesin çıktığı, tınladığı yer. (mask, gırtlak, nazal)
- * Ses çıkarılmasının (fonasyon) özelliği.
- * Ağız ve çene hareketleri.
- * Sesin düz, vibratolu, veya her ikisinin birden kullanılma durumu.
- * Kullanılan nüanslar`la ilgili gırtlak hareketleri. (piano, forte, kreşendo, dekresendo, portamento, glisando, sforzando vb.)

- * Kullanılan süslemeler -ornements'le ilgili gırtlak hareketleri. (apajatur-çarpma, brodöri -işleme, grupetto-kümecikler, trilsüreklili çarpma, mordan-iki veya üçlü çarpma, aksan, vurgu vb.)
- * Açık, kapalı heceler, hecelerin birbirine bağlanması (açık hecenin açığa, açık hecenin kapalıya, kapalı hecenin açığa, kapalı hecenin kapalıya bağlanması), kapalı hecelerde sesli ve sessiz harften hangisinin tınlatıldığı.
- * Sesli harflerin değişik renkleri.
- * Yöresel ağzın transkripsiyon'la belirtilmesi.
- * Yöresel ağız yerine günlük konuşma dilinin kullanılması.

İnceleme örneğinin seçimi: Türk Halk Müziği icra özelliklerini, ses eğitimi (şan tekniği) açısından incelerken, araştırma iki alanda yapılmalıdır. “Geleneksel türkü icrası” deyimiyle tanımlanabilecek birinci alan, yöresel ses ustaları ve radyo sanatçılarının icraları; ikincisi ise, “deneysel türkü icrası”, opera gibi batı müziği eğitimi almış olduğu halde türkü söyleyen sanatçılar ile, piyasa - arabesk - özgün müzik - pop gibi değişik isimler altında türkü okuyanların icraları. İnceleme örneklerinin seçiminde buna özen gösterilmelidir.

6.2. Türk Halk Müziği Sözlü Eserlerinin Seslendirilmesindeki Öğelerin Şan Tekniği Açısından Değerlendirilmesi

Bu konunun irdelenmesine geçmeden önce Türkçe'nin sözlü müzik yapımında ne denli elverişli olduğunun belirtilmesi gerekir. Çoğu kişide var olan yanlış kanının tersine Türk dili, pek çok dilden daha çok şarkı söylemeye uygundur. Prosodi hatalarından doğan nedenlerle zaman zaman eleştirilen, hatta küçümsemek, alay etmek amacıyla “kapıyı aaaç!”, “Ben geliyoruum!..” gibi taklitlere kaynak olmasına karşın Türkçe'ye uyarlama açısından çok başarılı opera örnekleri vardır.

Türkçenin yapısı, edebiyatı ve konuşma geleneğinin getirdiği kolaylıkların yanı sıra Osmanlıca'nın ve buna bağlı olarak divan edebiyatının şiir kalıplarından aruz vezninin kazandırdığı zenginlik, hiç de küçümsenecek boyutta değildir. Müzikolog Mahmmut Ragıp Gâzimiha' bu konudaki görüşünü Musiki Sözlüğü kitabında, prosodi başlığında şöyle belirtiyor.

“...*Aksanlı dillerden* olan german dillerinin henüz operada denenmediği bir çağda (yani XVIII. yüzyıl ortalarında) *ahenkli dillerden* olan türkçenin mûsikiye olan uysallığını opera sanatında ileri gitmiş memleketlerde bilenler bulunmuştu; o arada mesela bir fransız yazarı şöyle demişti: “Bütün Avrupa dilleri arasında italyanca ile fransızca notaya alınabilen (besteye benimsetilebilen) yegâne diller gibidir. Sonsuz tatlılığı ile Türk dili de bu meyanda sayılabilir, çünkü o da diğerleri gibi vuzuhla telaffuz edilip anlaşılabilir”. (Jourdan, *Le Correcteur des bouffons*, 1752)....”³³

•**Ses çıkarmaya başlama -fonasyon-** : Ses fizyolojisi başlığı altında geniş açıklaması verilen fonasyon, soluk vermeye başlama sırasında ses tellerinin altındaki bölgede biriken havanın, ses tellerinin beyinden aldığı kumanda ile çıkartılacak tona ayarlanması ve harekete geçirilmesi ile oluşan sesin nefes yardımı ile yukarıya taşınmasıdır. Fonasyon gerek ses eğitimi, gerek icra özellikleri açısından son derecede önemlidir. Ses renginin oluşması rezonatörlere olduğu kadar fonasyon şekillerine de bağlıdır.

Sesin alt, orta ve üst bölgelerinde her hangi bir müzik cümlesine başlarken, ses çıkarmaya -fonasyona-, hafif -(p.) piano-, orta kuvvetli -(mf.) mezzo forte- veya kuvvetli -(f) forte- olarak, aksanlı ya da aksansız başlanabilir. Ses sağlığının korunması açısından, fonasyona başlama ve bitirmede en uygun olanı yumuşak fonasyondur. Yani, ses telleri altında (subglotta) biriken hava basıncının, ses tellerinin birleşip açılması sırasında yaratılan açıklıkta (glottis'te) meydana gelen elips şeklindeki ince bir yarıktan hava basıncının giderek artmasıyla ses tellerinde yavaştan başlayıp kuvvetlenen bir ses titreşimlerinin oluşmasıdır. Söyleyenin istediği dozda ayarlayabileceği bu ses, önce de belirtildiği gibi en sağlıklı olanıdır. Normalde yorumcu bu sesi kullanmasına karşın bazan ifade gereği biraz puslu, biraz havalı bir ses vermek gerekince, şan tekniği açısından çok doğru olmasa bile, ses tellerinin birbirine yaklaştırıp, tam değdirmeden titreştirilmesiyle çıkarılan havalı sesi de kullanabilir; “Aaahhh! bir ataş ver...” de olduğu gibi duygusal bir “ahhh...” çekmek için. İsyan, yakınma, ilenme -beddua- gibi duyguları belirtmek için sesin her bölgesinde olabilir ama çoğu zaman üst bölgelerde atak ve forte çıkarılacak bir ses, genelde sert fonasyonla sağlanır. Ses çıkarmaya başlamadan önce glottis, ses telleri arasındaki boşluk kapanır, subglottik hava akımı yani, ses telleri altında biriken hava basıncı daha kuvvetlidir, ton ses tellerinin yeniden açılmasıyla birlikte çıkar. Glottis çarpması denen bu fonasyon şekli batıda stakato -staccato- denen, çabuk ve arka arkaya oluşan glottis

³³ Mahmut Ragıp Gâzimihi, *age.*, s.211

çarpmasıyla elde edilen sesle söyleyiş biçiminde kullanılır. Glottis çarpmasının türkde kullanımına örnek olarak, bir bozlağa, maya'ya tiz perdeden başlarken bir feryadı betimlemek için çıkartılan “aman, amaaaaan!..” veya “oooy!..”, “oooof !..”, “yar, yaaaar!” gibi ünlemler gösterilebilir.

- **Nefesi doğru kullanma:** Şan tekniğinin, doğru ve sağlıklı söylemenin ilk adımı ilgili solunum bölümünde de belirtildiği gibi, doğru nefes almak ve vermektir. Doğru ve yeterince alınan nefes, diyafram yardımıyla doğru bir şekilde sese dönüştürülürse, müzik cümlesinin başladığı andan bitimine kadar diyafram desteği sürdürülürse, şarkı söylemekteki kolaylık büyük ölçüde sağlanmış olur. Tek nefeste söylenmesi gereken çok uzun cümlelere türkülerde sıklıkla rastlanır. “Akşam oldu gün dolanmaz” (uzun hava), “Gine bu gün yaralandım” ve “Tutam yar elinden tutam” (kırık hava) türküleri, çok uzun cümleli türkülere örnek olarak gösterilebilir. Yapılması gerekli olan ve yapıldığında gerçekten çok güzel etkiler bırakan icra özelliklerinden biri de budur. Sesin doyurucu olması kadar bu tür uzun cümlelerin tek nefeste söylenmesi, söyleyene çok şey kazandırır. Gelenek de bunu gerektirir. Günümüzde pek çok şarkı ve türkü söyleyen sanatçıda görülen bu eksiklik, müzik ve söz cümlelerinin birbiriyle örtüşmesini gerektiren prosodi kurallarına uyulmaması, hatta hiç düşünülmemesi nedeniyle pek çok yapıtta var olan olumsuzluğa bir de, yanlış nefes tekniği eklenince okuyucunun zorlanmasında en büyük etken olmaktadır. Bu tür kişiler, kısacık iki sözcüğü bile tek nefesde söyleyememekte, bir sözcüğü bitirmeden bölerek arasında nefes almak gereği duymaktadırlar.

Çok önemli bir konu da nefesin ayarlanması, sesin ne kadar uzatılacağı, ne zaman kesileceği ve diğer heceye rastlayan sese ne zaman başlanacağı, nerede nefes alınacağıdır. Genelde nefes yeri sus -es- işaretiyle belirtilir, o zaman es'lerde rahat bir nefes alınabilir, eğer es yoksa ve nefes alma zorunluluğu da varsa deneyimli bir sanatçı veya ses eğitmeni uygun göreceği yerde müzikal cümleyi bozmadan “balık nefesi” sözcükleri ile tanımlanan küçük ve çabuk bir nefes, alınmasına karar verir.

- **Kapalı ve açık; sesli ve sessiz harfle başlayan heceleri söyleme:** Diğer dillerde de olduğu gibi Türkçe'de kelimeleri oluşturan heceler açık ve kapalı olmak üzere ikiye ayrılır. Sesli harfle biten heceler açık, sessizle bitenler ise kapalı hecelerdir.

Aruz veznindeki uzun sesliyle, â,û,î gibi uzatma işaretiyle bitenlerin kapalı hece sayılması bu konunun dışındadır, burada önemli olan, harfin çıkışındaki ağız hareketidir. Hecenin nasıl bittiğinin olduğu kadar nasıl başladığı da inceleme alanı kapsamındadır, sesli veya sessiz harfle başlaması ulama -liye- yapılabilirliği açısından önemlidir. Bir dilin müziğe uygunluğunun en başta gelen koşulları, sözcüklerin sesli harfle bitmesi, heceler arasının ulamayla bağlanabilir olması, dilin entonasyonu yani melodisi ile vurgusu, aksanıdır.

Türkçe, İtalyanca ve Fransızca gibi ulama yapılabilen bir dildir, Almanca'da ise ulama pek yapılmaz, kapalı bir hece kendinden sonra sesliyle başlayan bir heceye bağlanmadan söylenir.

Warum spricht er? (o neden konuşuyor) sözcüklerindeki *spicht_er* şeklinde bağlanmaz, yani *sprichter* olamaz. Bu genelde iki sözcüğün bağlanmasında söz konusudur; *warum*' bağlı okunur, *war-um* şeklinde ayrılmaz.

İtalyancada da Türkçedeki gibi gereğinde ulama yapılabilir.

Non è sogno, son io! (Rüya değil, benim!) sözcüklerinde *non_è* ve *son_io* ulama yapılarak *nonè* ve *soniyo* şeklinde söylenir.

Türkçe'de gerek aynı sözcük içinde gerek diğer sözcükler arasındaki hece ilişkilerinin irdelenmesinden önce hece türlerinin incelenmesi gerekir. **Tek sesli harfin oluşturduğu açık hece:** a cânım, e bu kadar, o kız, i-ki, i-yi, a-det, i-lin-ti, u-mut, e-zik, o-zan, ı-rak vb. **Sesli ile başlayan kapalı hece:** eş, ip, az, ay, in, as-ker, ır-mak, or-man vb. **Sessizle başlayan açık hece:** ba-ba, be-ni, se-ne, ge-ne, cu-ma, ka-ma vb. **Sessizle başlayan kapalı hece:** ben, ses, gel, gör, bin, bin-mek, bas-mak vb.

Yukarıda belirtilen hece türleri bağlamında, peşpeşe gelen hecelerin söylenmesi konusunda bir gelenek oluşmuştur. Bazı heceler ulama ile bağlanabilir veya bağlanmalı; bazıları ise bağlanamaz, bağlandığında kulağa hoş gelmez. Buna ses eğitimi ve repertuar öğretimi yapan kişiler karar vermelidir.

- **Tek sesli harfin oluşturduğu açık hece ve sessizle başlayan açık hecenin söylenmesi:** Sesliyle başlayan açık hece, tek sesli harfin oluşturduğu hecedir ki o hece için kullanılan zaman birim değeriyle belirlenir, o heceye ayrılan sürece uzatılır ve kesilir. Sessizle başlayan bir açık hecenin başlangıç noktasında sessiz harf, ardından gelen sesli harfle birlikte söylenir ve isabet eden birim değeriince uzatılır. Burda önemli olan ve ileride değinilecek olan bir başka konu ise, sesli harfin rengidir.

- **Sesli veya sessizle başlayan kapalı hecelerin söylenmesi:** Sesliyle başlayan kapalı hecenin söylenmesindeki genel kural, sesli harfin fonasyonuna başlama şeklinin doğru ve gereken ifade için uygun olması, rastlayan ritim birimi süresince uzatılarak, bitişteki sessiz harfin sürenin en sonunda gelmesidir.

Genel kuralın dışında, ancak yöresel ağız ve üslup gereği olmak üzere ve âdet haline getirilmemek koşuluyla, sesli harfin kısa kesilerek ondan sonra gelen sessiz harfin tutulması, tınlatılması söz konusu olabilir. Örneğin; beeeen... değil, bennnn... şeklinde söylenmesi gibi.

- **Sesliyle biten (açık) hecenin yine sesliyle başlayan heceye bağlanması:** Sesli harfle biten açık bir heceden, yine sesli harfle başlayan bir heceye geçilirken, sözcüğün anlamı ve vurgusu gereği ya bağlı olarak ya da ayırarak seslendirilir. İki sesliyi bağlarken, aynı seslinin uzantısı izlenimini vermemek için yapılabiliyorsa ustaca o sesli harf küçük bir aksanla tekrarlanır, ya da araya belli belirsiz bir “ğ” harfi konabilir ama kesinlikle “h” harfi olmamalı ve gerçekten çok küçük bel belirsiz olmalıdır. Bu durum, hecenin değişik derecelerdeki notalara isabet etmesi durumunda da söz konusudur; örneğin, do ve re notalarında söylenmesi gereken ben hecesi, “be-hen” şeklinde söylenmemelidir. Batı şan ekolünde, art arda gelen ve çok hızlı bir şekilde söylenmesi gereken cümlelerde yapılan fakat şimdi batıda da modası geçmiş bir söyleyiş tarzıdır.

“Sa-a-detler diliyorum” ve “sa-at onda” veya “Si-irt’den” derken, örneklerdeki birbiri ardına gelen bu sesli harfler ne aralarına “h” koyarak, nede keskin bir şekilde ayrılarak söylenir, tersine iki sesli harf kesmeden tekrarlanarak yumuşak bir geçişle bağlanır.

- **Sesliyle biten (açık) hecenin sessizle başlayan heceye bağlanması:**

Bunda pek bir zorluk yoktur. Sesli harf, kendisine düşen birim değeri, süresi boyunca uzatılır, sonra gelen, sessizle başlayan hecenin ilk harfine bağlanır. Türkçe'nin ve buna bağlı olarak prosodi kurallarının gereği olarak, uzatma işaretli sesli harflerin dışında, sesliyle biten bir hece daima kısa olduğundan kısa bir ritim değeriyle notalandırılır. Türkçe'de açık hece ile biten bir sözcüğün ardından bir duraksama ihtiyacı duyuluyorsa bir virgül konur, müzikte küçük bir es yapılır. Eğer virgül konmamışsa ve es yapılmamışsa bitişteki o sesli harf, uzatma işareti varmış gibi veya es olmasa bile esi, virgül varmış gibi onun bekleme payı süresini alarak uzatılır. Örneğin; “beni dinle, sana söylüyorum...” cümlesini müziklerken, dinle'nin “le” hecesinden sonra, ya bir es koymak, ya da o değerde “le”yi uzatmak gerekir.

- **Sessizle biten (kapalı) hecenin sesliyle başlayan heceye bağlanması:**

Tersine bir uygulama söz konusu değilse kapalı hecenin bitimindeki sessiz harf, kendisinden sonra gelen hecenin başlangıcındaki sesli harfe ulama ile bağlanır. Örnek; “... yetiş anam, yetiş bubam amman...” cümlesindeki “yetiş” deki “ş” ile “anam”daki “a” ve yine “bubam”ın sonundaki “m” ile “amman”ın başındaki “a” harfleri ulama ile birbirine bağlanmıştır. “Helhele verin geline, deste gül verin eline” cümlesinde ise dildeki ritim gereği kesik kesik gelen sözcüklerin ardından en son gelen “verin” ve “eline” sözcükleri ritimdeki akışı bozmamak için bağlanabilirken ulanmamıştır. “Verin_eline” yani “ve-ri-ne-li-ne” şeklinde de söylenebirirdi.

- **Sessizle biten (kapalı) hecenin sessizle başlayan heceye bağlanması:**

Ne türde ses eğitimi yaparsa yapsın, hangi türden eseri söylerse söylesin, öğrencinin, hatta yetişmiş bir ses sanatçısının bile, sessiz harfle biten bir hecenin yine sessizle başlayan bir heceye bağlanmasında yanlış yaptığı görülür. Bu yanlış ilk hecedeki sesli harfin, hecenin süresi boyunca uzatılmayıp, biten sessiz harfin uzatılması, tınlatılması, ardından da sonraki heceye başlanmasıdır. Daha önce de belirtildiği gibi, yöresel bir ağız gereği yapılmıyorsa bu durum, parçanın akıcılığını, bağlılığını yani legatoyu bozar, özellikle mikrofonsuz söylenmesini gerektiren durumlarda sesin uzağa gidiciliğini engeller ve dinleyende antimüzikal bir etki bırakır.

Örnek; “Bana cevreyleyip geyip dokunma” cümlesindeki cev-rey-le-yip... ge-yip... do-kun-ma... sözcüklerinin hecelerindeki sesliler nota birim süresi boyunca uzatılır en son anda hecenin sonundaki ve ondan sonra gelen hecenin başındaki sessiz harf birbiri ardına söylenir. Ceevreeeyleyiiipgeyiiipdokuuunma şeklinde yapılır; cevrv, reyyy, le, yippp, ge, yippp, do, kunnn, ma’da olduğu gibi sessiz harfler tınlatılmaz.

- **Sesli harflerin değişik renkleri:** Bir dilde kullanılan sesli harfler, çıkış yeri, rezonatörlerdeki tınladığı yer, kendinden önce ve sonra gelen sessizlerin durumu gibi özel nedenlerle değişik renkler alırlar. Bundaki etkenler de, kişinin ses organlarının yapısı; doğup, büyüdüğü yer, yaşadığı ortam, gelenek ve görenekleri, kültür düzeyi, taklit yeteneği gibi öğelerdir.

Türkçe’de olduğu gibi diğer dillerde de fonetik açıdan sesli harflerin değişik renkleri kullanılır. Örneğin İtalyanca, Almanca, İngilizce ve Fransızca gibi batı dillerinde de açık ve yuvarlak, “a” ya benzeyen “e” olduğu gibi, “ö” ye veya “i” ye benzeyen ya da nazal “e” ler de kullanılır. Bu örnekler diğer vokaller için de çoğaltılabilir.

Türkiye’nin resmi dili Türkçe, Türkçe’nin de konuşma dilindeki doğru ve örnek olarak kabul edilmiş şivesi de İstanbul şivesidir. Ülkenin çeşitli bölgelerinde gerek etnik köken, gerekse sınır komşularının etkisiyle çeşitli şiveler, ağızlar oluşmuştur; bu olgu, etkileşim, bölgelerin birbirine yaklaştığı yerlerde bile söz konusudur. Ağız farklılıklarının getirdiği, sesli ve sessiz harflerin telaffuzundaki başlıklar da kaçınılmaz bir sonuçtur. Bu değişik renkler, lehçe, ağız başlığından kaynaklandığı gibi, aynı lehçe veya ağızın farklı sözcüklerindeki seslerin farklı kullanımdan da doğabilir

İncelemede THM’nin sözlü eserleri olan türkülerdeki sesli harflerin değişik renkleri gözardı edilmemelidir.

- **Yöresel ağız yerine İstanbul şivesinin kullanılması:** Ses ve görüntü arşivlerindeki türkü okuyanların büyük kısmı kaynak kişiler, hatta bazıları da bizzat

türkü yakıcılarının kendisi olduğundan, türkülerinde yöresel ağız kullanmışlardır. Bunların yanı sıra arşivlerde radyo sanatçıları gibi, eğitilmiş kişilerin yer aldıkları da görülmektedir. Türk folkloru ve buna bağlı olarak halk müziğini seslendirenlerin büyük bir kısmı, bu konuya önem verildiği dönemin ürünü olan Muzaffer Sarısözen ve Sadi Yaver Ataman okulundan -ekolünden- dir. Sonra gelen ve ciddi bir eğitim görmüş olanlar da, yine bu okulların devamı sayılabilir. Bu sanatçıların türkü okuyuş tarzlarına bakıldığında, zaman zaman yöresel okuyuculara öykündükleri -taklit ettikleri-, zaman zaman da, ya tam İstanbul şivesiyle, ya da her ikisinin belli ölçüde ve zamanla alışıla kabul edilebilecek bir orandaki karışımıyla söyledikleri görülür. Araştırmayı yapanın, İstanbul Belediye Konservatuarı'nda müzik eğitimi aldığı, Münir Nurettin Selçuk ve Kemal Gürses'in yönettiği İstanbul Belediyesi Klasik Türk Müziği İcra Heyeti ve Sadi Yaver Ataman'ın yönettiği İstanbul Belediyesi Folklor İcra Heyeti'nin verdiği konserlere ve çalışmalara diğer konservatuvar öğrencileriyle birlikte, destek olarak katıldığı yıllarda, değerli müzikolog ve folklor öğretmeni Halil Bedii Yönetken'in öğrencisi kimliğiyle ve öğretmenlerinin de haklı isteği doğrultusunda halk müziği üslubu, icra tarzı olarak belirli parçaların dışında çoğu zaman bu yöntemi seçtiğini de burada belirtmek gerekir. İnsan, aynı yörede yetişmemişse, aynı gelenek ve görenekle büyümemişse, aynı kültürle yoğrulmamışsa, o yörenin müziğini icra ederken, taklitte belli bir oranda başarılı olabilir; başarılı olamadığı zaman da gülünç olabilir. Böyle bir sonuçla karşılaşmamak için sanatçı, ya o türkülerini hiç okumayacak, ya da İstanbul şivesi ile yöresel ağızın orta yolunu bulacaktır. Bu, geleneksel tiyatrodaki, yani orta oyunu ve karagözde de böyle uygulanmış; bu tür taklitlere, ya o yöreden olan veya o yörede uzun süre yaşamış, yörenin özelliğini çok iyi bilip, hazmetmiş kişiler çıkmış; ya da, kabul edilebilir bir orta yol bulunarak taklit becerisi olanlarca oynanmıştır.

Türkçe'nin özünde sesli harflerdeki uzatma işareti yoktur, â, û, î gibi uzatmalı sesliler Osmanlıca'nın gereği Arapça ve Farsça'dan alınmıştır. Bu nedenle Anadolu'nun pek çok yerinde sâde yerine sade, hâkim yerine hakim, kâtip yerine katip, arzuhâl yerine arzuhal, bâzen yerine bazen, bâzı yerine bazı denir. Bir de İstanbul şivesi ile konuşan fakat zaman zaman uzatma işaretinin (şapkanın) Türk Dil Kurumu'nca kullanımdan kaldırılması nedeniyle devlet yönetiminde çok üst görevlere gelmiş kişilerin ya da televizyon, radyo spikerlerinin bile sözcükleri yanlış telaffuz ettikleri

sıkca görülmektedir. Bu, genç kuşağın bir eski sözcüğü ilk kez yazılı metinden öğrendikleri ve kullanırken düzeltilmedikleri içindir. Geleneksel Türk Müziği sözlü eserlerinde oldukça fazla bulunan bu tür sözcüklerin yanlış telaffuzu derslerde düzeltilmelidir. Daha önce de belirtildiği gibi TSM eserlerini seslendirirken İstanbul şivesi esastır, THM de ise yöresel ağzın da kullanması doğru olandır.

Günümüzde konservatuvarların iki önemli işlevinden birincisi, adının gereği “*conservare*” yani korumak, özellikleri değişmeden olduğu gibi korumak; diğeri de, çağdaş teknolojiyi değerlendirerek, diğery uygar ülkelerdeki gelişmeleri izleyerek, daha ileri bir sanat nasıl yapılabilir’in yanıtını bulmak ve uygulamaktır. Konuya bu bağlamda yaklaşıldığında öğrenciye, otantik icra özelliğı ile söylemenin yanı sıra, yöresel ağız yerine, İstanbul şivesi ile veya kabul edilebilir oranda otantikle karışımı ile türküy söylemeyi öğretmenin zorunlu olduğu bir gerçektir.

• **Türküyü seslendirecek kişinin ses sınırı, gücü, türü, rengi, tınısı, repertuvar seçimi:** Anadolu’nun müzik geleneğinde uzun havaların genellikle tiz perdeden ve güçlü bir sesle okunması vardır. Dinleyenler, yıllardır bir bozlak, bir maya, bir hoyratı böyle seslerden dinlemeye alışmış, güzel kavramını böyle oluşturmuştur. Bu olgu, okuyucuyu da etkilemiş, motive etmiş, ya sesini teknik açıdan geliştirmiş, ya da bozulmasına neden olmuştur. Bir türkücü veya şarkıcı kendi ses sınırları, kapasitesi içinde söylemeli, farklı renk ve tınları elde edemiyorsa o tür eserleri seslendirmekten kaçınmalıdır.

Batıda bunun örneğı opera şarkıcılarında görülür. Richard Miller *Training Tenor Voices* adlı kitabında bu olayı *The “Spinto Complex”* adıyla tanımlamaktadır. “*Spinto*”, ses sınıflamasında, legger (hafif), lirik(biraz güçlü)den sonra, dramatik, robusto (en güçlü)den önce gelen, hem lirik hem de bir ölçüde dramatik partileri de söyleyebilen orta güçlölükteki sesi tanımlamak için kullanılan deyimdir. “*Complex*” kompleks ise burada, bir psikolojik rahatsızlık anlamı taşımaktadır.

“ Gücün veriminin ses iletişimindeki en önemli öge olduğuna inandırılan bir tenor. Spinto kompleks’e yakalanır. Opera yönetmemlerinin sürekli cesaret vermesi, teşvik etmesi, hep lirik’leri spinto’ya, spinto’ları da robusto’ya itmesi, onların kendileri için ağır geleceğı saptanmış rolleri seslendirmelerine neden olmuştur. Vokal trajedi görüntüsü. Rodolfo rolünde kalması gereken tenorların, kariyerlerine erkenden Lohengrin veya Otello rollerini alarak son vermeleridir....”

“... Eğer bir şarkıcı, kendi branşına uymayan daha ağır bir karakterin tınısını gerçekleştirmek isterse belli bir süre sonra sesi bozulur. şarkıcı spinto kompleksinden ne kadar çabuk kurtulursa, ses sağlığını düzeltime başarisına o kadar çabuk ulaşır...”³⁴

Akıllı bir kişinin modayı uygularken, kendine yakışanı seçmesi gibi akıllı bir sesi de seslendireceği eseri seçerken ve repertuvarını yaparken, kendi ses sınırları, kapasitesi içinde kendi sesine, stiline uygun olanı, yakışanı bulmalıdır. Böyle davranmak, onun ses sağlığını korur, meslek yaşamının uzun ve başarılı olmasını sağlar.

- **Seslendirilen trde sesin kullanımı (vibratolu, düz, ikisinin birden):**

Bir parça seslendirirken, o parçanın karakterine, döneminin müzik zevkinin oluşturduğu özelliklere dikkat edilir. Bu, bütün türler için söz konusudur. Batı müziği sözlü ererlerinden bir barok, rokoko veya rönesans dönemi şarkısının, dinsel ve din dışı müzik seslendirilmesinin, bir opera aryası veya bir lied söylemenin, ya da, bir ağdaş eseri yorumlamanın kendine özgü başkalıkları vardır. Bu nedenledir ki şarkıcı kendisine ya bir branş seçer, hangi türde, hangi dalda eser yorumlayacağı konusunda karar verir ve o yönde uzmanlaşır, veya teknik açıdan gerekli donanımı elde ederek değişik türdeki eserleri gerekli üslup farklarını dikkate alarak yorumlayabilecek düzeye ulaşır. Bizde de başarılı bir meslek kariyeri yapmayı planlayan bir ses sanatçısı bu yolu seçmelidir.

Müzik yapıtlarının bazılarında vibratosuz, düz ses kullanılır, bazılarında ise vibratolu, bir kısmında da her ikisi birden yani, hem düz, hem de vibratolu ses birlikte kullanılır. Türk müziğinde, tek ve kısa tonlarda düz ses kullanılmakla birlikte, uzun tonlara düz başlayıp sonuna doğru vibrato yapmak, bazan da düz devam etmek benimsenmiştir. Pek çok şeyde olduğu gibi bu da nota üzerinde gösterilmez, sesi öğretmeninden veya ustasından öğrendiği şekilde veya kendi zevki doğrultusunda bunu uygular. rnek incelemelerinde bu olgu gerekli yerlere “vibr., düz” gibi işaretler konularak belirtilmelidir. Bir şarkıcı yeni bir parçayı kendi başına öğreniyorsa kendisi, bir ğretmen öğrencisine yeni bir parça ğretecekse önce kendisi, sonra da öğrenciyle birlikte parçanın analizini yapmalıdır. Aynı zamanda parçanın makamı veya dizisi,

³⁴ Richard Miller, *Training Tenor Voices*, Schirmer Books, New York, 1993, s. 126

ritmi, nüansları, nefes yerleri gibi öğelerin yanı sıra nerelerin düz sesle, nerelerin vibratolu söyleneceği de saptanmalıdır.

Sürekli düz sesle söylemenin gırtlığa -larenkse- zarar verdiğini de unutmadan parçanın tavrına yakışan dozun bulunması gerekir. Vibrato konusunda bazı bilgiler “Ses Fizyolojisi” başlığı altında verilmiştir. Çeşitli enstrümanlar eğitmenler tarafından öğrenciye öğretilirken o enstrümanın teknik bilgileri verilir. Genelde o enstrümanla ilgili metodlarda örneğin keman, piyano, ud, kanun, tanbur, bağlama vb. metodu gibi kaynaklarda bir şeyin ne olduğu ve nasıl yapılacağı konusunda aydınlatıcı açıklama bulunur. Türkçe’de şan konusunda yazılmış çok az sayıdaki kitaplarda bazı şeylerin ne olduğunun belirtilmesiyle yetinilmiş olduğu görülmüş, pek çok nüans ve süslemenin ses organlarının hangi hareketiyle ve nasıl yapılacağı hakkındaki bilgiye pek rastlanamamıştır. Her ne kadar şan yapmak, ses tekniğini elde etmek yazılı kaynaktan okuyarak öğrenilemeyecek ve en önemlisi yetkili bir öğretmenin denetimi altında yapılacak uygulama ile elde edilecekse de, bir bakıma bazı teknik açıklamaların belirlenmesi gerekir. Bu çalışmada bu eksikliğin bir ölçüye kadar giderilmesine çaba gösterilmiştir.

Şan açısından vibrato: Genelde vibrato tutulan asıl tondan bir veya yarım üst tona bazan da alt tona çabukça, saniyede 5-7 kez gidip dönmek şeklinde yapılır. Bunu yaparken gırtlak -larenks- nasıl olmalıdır, temel sorun budur. Şan yaparken en sağlıklı pozisyonu kullanmak yani, dil kökünü ve larenksi aşağıya basmak, -tabi bu istemli bir hareket olmayıp refleks haline gelmelidir- yumuşak ve bir ölçüde de sert damağı yukarı çekmek ve ağzı yeterli oranda açmak gerekir. İlk bakışta bütün bunları yapmak, kaslara yaptırmak olanaksız gibi gelirse de, hayali bile olsa bunu gerçekleştirmeyi düşünmenin zamanla yapabilmeyi sağladığını unutmamak gerekir. Bu olgu son zamanlarda bilimsel olarak saptanmıştır. Bu pozisyonla hem ses tellerinin sıkışıklığının önüne geçilmiş, hem gırtlığın en geniş şekilde açılması sağlanmış, hen de rezonans boşluklarından gerektiği ölçüde yararlanılmış olur. Normal şekilde çıkan tonda üste doğru vibrato yapılırken larenksin ön çeperi hemen öne itilerek yarım veya bir ton üst tona gidip, yine çabucak asıl tona dönülür. Bunu yaparken çene kemiğinin uç noktasının hemen bitiminden başlayan, ses tellerini etkileyen kası gerip sertleştirmeden eylemi gerçekleştirmek gerekir. Alta doğru vibrato yapılıyorsa, asıl

tonu tutarken yani normal şan pozisyonundaki gırtlak, küçük değişim notasını çıkarma sırasında çok çabuk biraz daha aşağıya çekilir ve yine yerine getirilir. Bütün bunlar diyafram'ın desteğinde, düzenli bir devinimle olmalıdır ve frekans değişimi yumuşak bir biçimde yapılmalıdır. Çarpma ve onun tekrarları olan trıl ve mordan'dan farkı, değişimin keskin ve ani olmamasıdır. Bazı kişilerde görülen ve çok yanlış bir yöntem olan çeneyi açıp kapayarak veya boynu sallayarak, hele hele son zamanlarda TV llerde sıkça görüldüğü gibi, mikrofonu sallayarak vibrato yapılmaz. Bunlar teknik bir kusurun, eksikliğin yanlış yöntemlerle giderilmesi amacıyla yapılmış, yararsız, hatta zararlı hareketlerdir.

• **Kullanılan nüanslar ile ilgili gırtlak hareketleri (piano, forte, kreşendo, dekreşendo, portamento, glissando vb.):** Bir müzik yapıtını tekdüzelikten kurtarmak, parçaya daha bir müzikal boyut katarak etkisini arttırmak için bazı nüansların kullanılması kaçınılmaz olmuştur.

Nüans sözcüğü, TDK Türkçe sözlüğüne göre, “-ayırıtı- Aynı cinsten olan şeyler arasındaki ince fark”; Mahmut Ragıp Gâzimihihal'in Musiki sözlüğüne göre de şöyle açıklanmıştır:

“-İncefark- (Estetik mefhumu olarak) Her musiki buluşunun öztünde bir ifade kuvveti vardır. Nüanslı (İncefarklı) ve ifadelî bir yorum sağlayabilmek üzere muhtelif seslere türlü kuvvet veya tatlılık derecesi verilir; derecelerin her farklı inceliğine *nüans* denir. Bu sebeptendir ki *nüans* mefhumunu *incefark* bileşikliği ile ifade ederiz.”³⁵

Piano: Türkçe'de orijinalindeki gibi *piano* şeklinde yazılır, (enstüman anlamına gelen ise, *piyano* şeklinde yazılır) işareti *p* dir, hafif sesle söyleneceği anlamına gelir; *mezzo piano* işareti *mp* dir, orta hafiflikte söylenecek demektir; *pianissimo* işareti *pp* dir, çok hafif söyleneceğini belirtir; çok daha hafifi, üç piano *pianississimo* işareti *ppp* dir, *piano-forte* hafif sestten kuvvetli sese birden geçileceği anlamınadır, İtalyancada derhal demek olan *subito* sözcüğüyle birleştirilerek *subito forte* de denilebilir; bunun tersi de kuvvetli sestten birden bire hafif sese geçileceğini belirtmek için de *subito piano* deyimi kullanılır.

³⁵ Mahmut Ragıp Gâzimihihal, *age.*, s. 115

Şan açısından: Piano söylemek hiç bir zaman rezonanssız, duyulmayacak şekilde söylemek demek değildir. Şan'da genel kural çıkartılan her tonda mutlaka hem göğüs rezonansı, hem de larenks, farenks, ağız içi boşluğu, burun konkaları, sinüs boşlukları, ve beyinin içinde yer aldığı kafatasındaki tüm boşlukların rezonansını kapsayan kafa rezonansı bulunmalıdır. Her tonda bu rezonanslar dengeli bir oran içinde bulunur. Alt tonlarda yani kalın seslerde göğüs rezonansı ağırlıkta olmakla birlikte mutlaka belli oranda kafa rezonansının da eklenmesi gerekir, aksi halde ses kof ve tınısız olur, uzağa gitmez. Bunun gibi en üst, en ince tonlarda bile kafa rezonansı söz gelimi % 90 ise, %10 oranında da göğüs rezonansı bulunması gerekir, eksikliğinde ses tınlı fakat volüm bakımından küçük kalır, fortelerde doyurucu olamaz. Sesin kuvvetli yada hafif çıkartılması, subglotta toplan havanın diyaframın yardımıyla az veya çok üflenmesine bağlı olduğu kadar sesin rezonatörlere yönlendirilmesiyle de ilintilidir. Elbette ki doğru rezonans bölgesinde tınlayan bir ton gerekli dolgunluk ve doygunluğu kazanmış olacaktır. Genel kuralı anımsattıktan sonra sesin nasıl hafif çıkarılacağına açıklaması daha kolay anlaşılabilir.

Özellikle tiz tonlarda piano yapmak çok zordur ve ustalık ister; diyafram desteği aniden ve tümüyle yok edilirse ses kırılması, çatlaması denen tatsız olay meydana gelir. Bu nedenle bir ölçüde ağız hafif kapatarak ağız içi boşluğunu küçültmekle, göğüs rezonansı dozunu en aza indirerek ve bunun yanı sıra diyafram desteğini ayarlayarak, üflenen hava basıncını da azaltarak başarılı ve sağlıklı bir piyano yapılabilir. Çoğunlukla ağız hafifce kapatmak gırtlak daraltmak ile karıştırılmaktadır. Oysa ağız ne kadar kapatılırsa kapatılsın gırtlak açık tutabilmek için yumuşak damağın yukarıya çekmek, dil ve dil kökünü kabarmaması için aşağıya bastırmak gerekir. Bu kural yukarıda belirtilen pianonun dereceleri için de geçerlidir.

Forte: İşareti *f* dir, volüm bakımından kuvvetli, gür bir sesle söylenecek demektir; daha güçlüsü *fortissimo* işareti *ff* dir; en güçlü, en gür söyleme ise *fortississimo* işareti *fff* dir.

Şan açısından: Nasıl ki piano söylemek sesin duyulmaması demek değilse, forte söylemek de bağırarak anlamına gelmez. Spor gösterilerinde heyecana gelen izleyici bağırır, sonra da üç, beş gün sesi kısılır, çıkmaz. Bir sokak satıcısı bağırır; eskiden

onlar da her satıcının sattığı şeyin türüne göre melodik bir biçimde malını pazarlar, geldiğini müşterisine duyururdu. Ne söylediklerini duymasanız, anlamasanız bile soğuk kış gecelerinde bir salepçinin, bir bozacının sesi içinizi ısıtır, bir yoğurtçunun veya bir simitçinin sesini diğerlerinden ayırabilirdiniz. Ama bir şarkıcı kesinlikle bağırmamalıdır. Deneyimsiz ya da ses eğitiminden yoksun kişilerin *forte* ile zorlama anlamına gelen *forse*'yi karıştırdıkları sıklıkla görülür. Güçlü söyleyeceğim diye kesinlikle ses tellerini zorlamamak gerekir. Anlam yönünden olduğu gibi şan tekniği açısından da *forte*, pianonun tersidir. Forte söylemek için diyafram basıncı ve göğüs rezonansı dozu gerekli oranda arttırılır. Ağızın açıklığı oranında göğüs rezonansı artar. Ne kadar uğraşılırsa uğraşılırsın çok az açılmış ağızla *forte* yapılamaz, ağız açmadan *forte* yapmaya çalışıldığında bu, ses tellerini zorlayan *forse*'ye dönüşür. Fortenin dereceleri de belirtilen bu iki işlemin az veya çok arttırılmasıyla ayarlanır.

Kreşendo: *Crescendo*, İşareti *cresc.* Latince kökenli *crescere* fiilinden türeyen bu İtalyanca sözcük, müzikte hafif başlayan bir cümlemin giderek kuvvetleneceği anlamına gelir. *Sempre cresc.* sürekli kreşendo; *cresc. poco a poco* azdan başlayarak aşamalı olarak güçlenme anlamına gelir. Kreşendo, sürtone ile aynı anlama gelen *Creschi* yani tizleşme ile karıştırılmamalı.

Şan açısından: Piano ve *forte*'de uygulanan yöntem yavaştan başlayarak geliştirilmek koşulu ile aynıdır. Bunun da *poco a poco*, aşamalı yapısı vardır.

Dekreşendo: *Decrescendo*, işareti *decresc.* dir. Kreşendonun zıttı olan kuvvetliden başlayan bir müzik cümlesinin ya da bir tek tonun giderek hafifleyeceğini belirtir.

Şan açısından: Kreşendo'dakinin ters uygulaması yapılıır.

Portamento: *Portamento di voce*'de denir; İtalyanca *portare*, taşımak fiilinden kaynaklanır; yani sesi taşımak, sesi bulunduğu tondan alıp belirtilen bir başka tona taşımak anlamına gelir. Legato'yu belirten, iki nota arasındaki bağ işaretinin üstüne veya tek başına *port.* kısaltma işaretiyle belirtilir. Sesi iki nota arasında keskin

bir zıplamayla değil, abartmadan biraz kaydırarak bağlama yapmayı gerektirir. Kaydırma anlamına gelen **glissando** bunun biraz daha abartılısidir.

Şan açısından: Portamento kalın bir sestene ince bir sese ya da tersi, ince sestene kalın sese yapılabilir. Her ikisinde de temel kural, ses bölgeleri, yani register'den bir başka registre geçişde dikkat edilmesi gereken geçit tonlarını hesaba katarak, uygun rezonatör değişimlerini bilinçli ve doğru bir şekilde yaparak ve elverdiğince geçişleri belli etmeden, sanki aynı bölgede söylüyormuşcasına doğal olarak sesin başlangıçtan bitim notasına taşınmasıdır. Bu arada diyafram desteği hiçbir zaman unutulmamalıdır. Diyafram desteği olmadan yapılan portamento hiç bir zaman istenilen etkiyi veremez. Eski söyleyiş tarzında, eski modada döneminin müzik zevki gereği, portamento ve glissando daha altı çizilerek, abartılı bir şekilde yapılırdı. Bu da müzikaliteyi artırma çabasına ters düşen ve hatta biraz da bayağı, icrada makbul olmayan bir stili oluştururdu. Oysa günümüzün müzikal zevkine göre bu nüans, belli belirsiz ve daha asil bir şekilde yapılmaktadır.

Portamentoya Türk Halk Müziği'nde bir örnek olarak: “*Aaaah... (port.)... Gesi bağlarında...*” ya da, “*Beeeee ... (port.) ... susadım...*” türküsü gösterilebilir.

Kullanılan süslemeler -ornaments'le ilgili gırtlak hareketleri. (çarpma - apojatür, işleme -brodöri, kümecikler -grupetto, sürekli çarpma -tril, ikili veya üçlü çarpma -mordan vb.): Bir müzik yapıtını daha ustaca yorumlamak ve diğer yorumculardan farklı olmak amacı süslemeyi doğurmuştur. Giderek yapılan süslemenin zorluğu virtuositenin ölçütü olmuş ve zamanla pek çok süsleme kuralları oluşmuştur.

Süslemeler: Ornaments; İtalyanca *ornare* süslemek fiilinden gelen *ornamento* süs demektir, çoğulunun *ornamenti* olması gerekir. Düz bir melodinin, geleneklerden doğan veya yorumcunun zevk ve ustalığı oranında süslenerek seslendirilmesinden kaynaklanmıştır. Ezgilerin notaya geçirilmesi ve okunmasında kolaylık sağlamak amacıyla, sıkça yapılan süsleme türleri bazı isimler altında kalıplaştırılmıştır. Mahmut Ragıp Gazimihal, Musiki sözlüğünde “süs notaları, bezentiler” deyimlerini kullanmış ve şu açıklamayı getirmiştir.

“... İfadenin şive ve gücünü artırmak için esas bir sese katılan nağme notaları. Başlıcaları şunlardır: çarpma (- appoggiatur), işleme (- brodöri), notacıklar

-bezenek (- fioritur), kümecik (- grupetto), sessürtümü (-port de Woix), tril, kavraç (- mordant), ses geçidi (-roulade; gesangpassage) vb. Gerçekten de bütün bunlar seslerin yepyeni birer çeşni edinmesini mümkün kılıyorlar. Eski lâgutacılar ve ilk süvit klavsencileri süslemeciliğe revnak kazandırıp işin fazlasiyle irticali, fakat zevk inceliği gösteren göreneği epey devam da ettirmişti. - Kısaca süs de denir, fiili: süslemek - orner. " 36

Türk Müziğinde notanın kullanılmadığı dönemde kulakdan duyarak ezberleme yöntemiyle ustadan çırağa geçen icra özelliklerinin tümü, eserlerin notaya aktarımından sonra da TSM notalarında büyük ölçüde belirtilmeyip, gelenek ve görenek ile yorumcunun bilgi ve zevkine bırakılmıştır. THM eserlerinin derlenip, notaya alınmasında ise Cumhuriyetin ilk yıllarında gerek yabancı uzmanların, gerekse bilimselliğin ön plana geçmesi eğitimiyle yetişmiş kuşaktan olan müzik ve bilim adamlarının titiz çabaları sonucu daha olumlu davranılmış, pek çok eser kaynakta yorumlandığı şekliyle saptanmıştır. THM'nin orta kuşak müzikçilerinin Yücel Paşmakçı, Mehmet Özbek gibi bir bölümü de bu yolun takipçisi olmuş, alınan notalarda okuma güçlüğüne karşın, hemen hemen tüm süsleme notaları ayrıntılı biçimde belirtilmiştir. Batı müziği nota yazımında kullanılan nüans ve süsleme işaretlerinin notadaki gerekli yerlerde rumuzlarıyla belirtilmesi, öğrenciye bu işaretlerin anlamı ve nasıl uygulanacağını öğretilmesiyle bir ölçüde istenilen amaca ulaşılabilceği de gözden ırak tutulmamalıdır. Böylece sırasında dikkati dağıtan ve okuma güçlüğü doğuran bir sakınca da ortadan kalkabilir.

Çarpma: Acciacatura, İtalyanca ezmek anlamına gelir. Müzikteki pek çok çeşidi çarpma başlığı altında toplanabilir. Bu konu hakkında Mahmut Ragıp Gâzimiha'ın açıklaması şöyledir:

Appogiatur: " Appogiatür (Abanmak, dayanmak anlamına italyanca *appoggiare* fiilinden)

- Abantı, abanık: Akora katılan yabancı bir notadan ibarettir. Düzenin kendi notasından bir veya yarım ton aralıkta bulunur. Asli notanın üst tarafında bulunan *üst appociatür*, alt tarafındayken *alt appociatür* denilir. Kendi meslek dilimizde "alt abantı", "üst abantı" diyebiliriz. Çeşitleri vardır: çarpma da denilen "kısa abanık", almanca'nın *Vorschlag* terimiyle karşılaşılıyor.

- Çarpma tabirini bütün çeşitlere teşmil ederek karşılık tutanlarımız da olmuştur: *Kısa çarpma*, *Uzun çarpma*; *Çift çarpma*; *Üçte iki çarpma*; *Üstten kısa çarpma* vb. "Çarpma" her abantının çarpım unsurcuğudur: bu itibarla, konu dışı olan mordan ve tril'in de çarpma unsurları vardır. (Maddelerine bakınız.) - Yeni teklif (A. A. Saygun): *Basamak*." 37

³⁶ Mahmut Ragıp Gâzimiha, *age.*, s. 239

³⁷ Mahmut Ragıp Gâzimiha, *age.*, s. 16

Nota yazımında işareti, küçük yazılmış bazan üzerine “/”kesme işareti konulmuş notacıklardır.

Şan açısından: Vibrato için belirtilen teknik yöntem çarpma için de geçerlidir. Şan yaparken sesin en sağlıklı pozisyonunda asıl ton tutulurken, üst çarpma yapılması sırasında larenksin ön çeperi aniden öne itilerek yarım veya bir ton üst tona gidip, yine çabucak asıl tona dönlür. Bunu yaparken gene vibratoda olduğu gibi çene kemiğinin uç noktasının hemen bitiminden başlayan, ses tellerini etkileyen kası gerip sertleştirmeden eylemi gerçekleştirmek gerekir. Çünkü, üst üste yapılan bu tür yanlış hareketler bir süre sonra kısa vadede gırtlakın kasılmasına, ses yorgunluğuna; uzun vadede ise ses tellerinde önce ödeme, giderek de nodüle neden olur; onarılması bazan güç, hatta ameliyata götürecek boyutlarda istenmeyen durumlar yaratır. Alt çarpma yapılıyorsa; asıl tonu tutarken yani normal şan pozisyonundaki gırtlak, küçük çarpma notasını yaparken çok çabuk biraz daha aşağıya çekilir ve yine yerine getirilir. Tüm bunlar yapılırken diyaframdan yararlanmayı unutmamak gerekir. Vibratoda da olduğu gibi çene ve boyun hareketimden yararlanmak yanlıştır.

İşleme: Brodöri; “ İşleme (- Broderie) -Geniş anlamıyla, bir melodiye katılan her türlü süsleyici tertipciklere *işleme* tâbir olunur: *alttan, üstten, diatonik, kromatik* gibi türlü çeşitleri sabittir; esas perde ile onun yanındaki işlek nota arasında geçer. *Geçit notası* denilenden farkı “tekrar esas perdeye dönüvermesinden” ibarettir.

İşlemek (- Broder) - İcra edilen bir partiye süsleyici nağmeler katmak. XVII ve XVIII. yüzyılların violonist ve klavsenistleri basılı notada işaretli bulunmadığı halde, partilerinin münasip noktalarına icra esnasında kendiliklerinden süslemeler katarak musıkıyı işlemekte zevk, zarafet, tecrübe ve mehareti sahibiydiler. Eski basımların işaretsiz sadeliği bundandır.”³⁸

Şan açısından: Yapılan işlemeye bağlı olmakla birlikte vibrato ve çarpma konusunda belirtilen teknik uygulama gibidir.

Kümecikler: Grupetto “Grupetto (it.) - Grupçuk, kümecik. Esas notanın bir derece üst veya alt perdesinden başlayıp kıvracık kümeleniveren üç veya dört notalık melodik süsleme. Bir esas nota, sonra onun üst notası, dönüşte alt notaya uğrayıp, son olarak yine esas notadan birleşik kümecik.

Grupetto, esas notanın üst veya alt perdelerinden birinden girebilir.

Grupettonun notaları ayrı ayrı yazılmadığı takdirde, yatık çizili irice bir (sola yatık “S”)harfinden ibaret itibâri işaretiyle notada gösterilir. İşaretin istediği şudur: esas nota eğer komşu perdeye *çıkıyorsa*, başlayış esas notanın üst perdesinden girmiş bulunmalıdır; *iniş* taktirinde ise, esas notanın altından girilecek demektir.

³⁸ Mahmut Ragıp Gâzimihi, *age.*, s. 118

Grupettonun notaları kıvrak icra olunarak, kıymetlerin tutarı esas notanın süresini aşmaz.”³⁹

Şan açısından: Bir önceki açıklama gibidir.

Sürekli çarpma: Tril “Tril - Her meslek dilinde terim olarak aynen kullanılan, farklıca söyleniş ve yazılışları olan onomatopedir: titremenin taklidi bizde de “tiril tiril” oluşu gibi! Notada üzerine konulu bulunduğu sesi bir veya yarım ton *üst tarafındaki* sesle sık ve nöbetleşe çırpındırtan işaretin adıdır. Tril kelimesinin iki baş harfi (tr. Şeklinde) notanın tepesinde işaretli bulunur. Bir trilin girişi ve bitişi belirli bir tarzda olacaksa, bunlar işaretin evvel ve sonrasında küçük notalarla gösterilmiş bulunur. Uzayacak trillerde işaretin önünde yatık bir tırtıllı ek de bulunur. Çarpmaların sayısı cümlelerin hız ve karakterine bağlıdır. Ağır hareketin uzun notasında tril çarpmaları ağırdan girip sıkıştırılabilir. Musiki cümlesinin sonunda ve kadans içinde yer alan trile “kadays” da denilir.”⁴⁰

Şan açısından: Vibrato ve çarpmadaki gibidir.

THM sözlü eserlerinin çok önemli bir başka icra özelliği de bir 2’li, 3’lü, bir 4’lü veya bir 5’li yukarıya gidip gelinerek yapılan trildir. Bizde “grtlak nağmesi” olarak tanımlanan bu süsleme türü için Azeriler “zeng etmek” çalmak fiilinden türetilen “zengüle” sözcüğünü kullanır. Sesin her bölgesinde yapılmakta olan bu trile, orta bölgenin ikinci yarısında başladığı zaman çıkılan 2’li, 3’lü, 4’lü veya 5’li üst bölge tonlarına geldiği için tiz notalar genelde falset olarak alınır. Bu da ana sesle falset arasında gidip gelme demek olan “tirolyen” veya “yodel” sesi oluşturur. THM’de “boğaz havaları” olarak adlandırılan türkü söyleme türünde ise bu hareket, baş ve işaret parmaklarının “adem elmasına” hafifçe bastırılıp, yukarı aşağı yapılan hareketi ile oluşturulur. Şan tekniği açısından: Bu ses, yardımcı kaslar aracılığı ile larenksin çok çabuk bir şekilde yukarı aşağı hareket ettirilmesi ile gerçekleştirilir. Uygulama sırasında gırtlakın kasılmamasına özen göstermek gerekir. Çene ucunun hemen altında bulunan ve larenkse bağlanan kas gevşek tutulmalıdır.

İkili veya üçlü çarpma: Mordan “Mordan (- *Mordant, le pincé; al., Mordent, Beisser, Pralltriller*) - Melodi süslemelerinden biri. Esas bir notanın iki veya üç kere çarpma yapmasıdır, yani iki veya üç çarpmalı trildir. Bu çarpmaların kapışları dolayısıyla: *kapıveren* veya *ısıran* anlamına olarak “mordant” denilmiştir. (- *modre* ısırmak fiilinden). Notanın üzerine konulu zikzak bir yatık çizgicikle gösterilir. *Kapma*.”⁴¹

Şan açısından: Çarpma ve tril gibidir.

³⁹ Mahmut Ragıp Gazimihal, *age.*, s. 104

⁴⁰ Mahmut Ragıp Gazimihal, *age.*, s. 256

⁴¹ Mahmut Ragıp Gazimihal, *age.*, s. 158

Yukarıda detaylı bir şekilde sözcük anlamları açıklanan, Geleneksel Türk Müziği'nde de kullanılan piano, forte, kreşendo, dekreşendo, portamento, glissando gibi nüans ve çarpma -apojatür-, işleme -brodöri-, kümecikler -grupetto-, sürekli çarpma -tril-, ikili veya üçlü çarpma -mordan- gibi süslemelerin, şan tekniği bakımından ne şekilde uygulanacağı; Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği'ndeki hançere özelliği göz önüne alınarak fonasyonun yani sesin nasıl çıkartılacağı konularına açıklık getirilmeye çalışılmıştır.



7. SONUÇ

Bu araştırma, yer yüzündeki varlıkların en gelişmiş olan “insan”ın, kendi dışında hiç bir araç kullanmaksızın duygularını dile getirmek ve bu duyguları içgüdüsel bir estetikle dışa vurmak için kullandığı “ses”ine duyulan saygı ile gerçekleştirilmiştir. Bu alanda yapılan her çalışma büyük yapıya konan bir tuğla, denizi oluşturan bir damladır.

Uygarlık, araç kullanabilme yeteneği ile ve neyin ne için yapıldığının bilinmesi ile orantılıdır. Kültürü oluşturan bilgi birikimi ise, yalnız insanın içinde yaşadığı topluma değil, tüm insanlığın yararına sunulduğu oranda değerlidir. Bir yönüyle toplumlar gelişmelerini geçmişte olanları değerlendirmelerine ve deneyimlerinden yararlanmalarına borçludur. Bilim ve sanatta ilerlemek için atılan her adım, büyük yapıya konan her bir tuğla, daha önce yapılan çalışmaların, dökülen alın terinin sonucu atılan sağlam temeller sayesinde olmaktadır.

Cumhuriyet Dönemi’nden sonra Türkiye’de her alanda olduğu gibi, folklor ve müzik alanında da çok önemli çalışmalar yapılmış ve yapılmaktadır. Giriş bölümünde de belirtildiği gibi ses eğitimi, şarkı söyleme tekniği konusunda da çalışmalar yapılmış fakat, ne yazık ki henüz olması gereken düzeye gelinebilmiştir. Bunun en büyük nedenlerinden biri şan, şarkı söylemenin tek başına kitaptan okunarak öğrenilemeyeceğidir. Mutlaka konuyu iyi bilen ve bizzat kendi üzerinde deneyimlerini yapmış bir eğitmenin yardımına gereksinim vardır.

Araştırmalar sırasında elde edilen bilgi ve bulguların ışığında şu sonuçlara varılmıştır:

“Türk Halk Müziği icra özelliklerinin ses eğitimi (şan tekniği) açısından değerlendirilmesi” konulu araştırmanın önceki bölümlerinde müzik, geleneksel müzik, THM, icra özelliği, THM sözlü eserlerinin icra özelliği, ses, insan sesi, ses eğitimi ve

Geleneksel Türk Müziği'nde ses eğitimi konularında bilgilerin verilmesi sağlıklı sonuçlara ulaşabilmek için zorunlu olmuştur. Çünkü, bu bilgilerin aydınlığında Türk Halk Müziği icra özelliklerinin ses eğitimi (şan tekniği) açısından incelenmesi yapılmış, bundan sonraki çalışmaya yardımcı olmak amacıyla bir şablon oluşturulmuştur. Bu şablonda incelenecek türkünün kimliğini belirlemek için türkünün “adı - türü - yöresi - makam veya dizisi - kimden alındığı - derleyeni - notaya alanı”; yorumcunun kimliğini belirlemek için ise yorumcunun “adı - türü (yöresel veya radyo sanatçısından hangisi olduğu)” bilgilerinin bulunması gereklidir. Yine bu şablona göre incelenecek parçada ele alınacak öğeler başlığı altında “türkünün ritmi ve ritim değişiklikleri - ses sınırı (en ince ve en kalın notalar) - yorumcunun sesinin türü ve rengi - sesin çıktığı, tınladığı yer (mask, gırtlak, nazal) - ses çıkarılmasının (fonasyon) özelliği - ağız ve çene hareketleri - sesin düz, vibratolu veya her ikisinin birden kullanılma durumu - kullanılan nüanslar'la ilgili gırtlak hareketleri. (piano, forte, kreşendo, dekresendo, portamento, glisando, sforzando vb.) - kullanılan süslemeler, ornaments'le ilgili gırtlak hareketleri. (apajatur-çarpma, brodör-işleme, grupetto-kümecikler, tril-sürekli çarpma, mordan-iki veya üçlü çarpma, aksan, vurgu vb.) - açık, kapalı heceler, hecelerin birbirine bağlanması (açık hecenin açığa, açık hecenin kapalıya, kapalı hecenin açığa, kapalı hecenin kapalıya bağlanması) - kapalı hecelerde sesli ve sessiz harften hangisinin tınlatıldığı - sesli harflerin değişik renkleri - yöresel ağızın transkripsiyon'la belirtilmesi” bilgilerinin araştırılarak işlenmesi gerekir.

Sözü edilen şablonun uygulanması sırasında gerekecek olan “türkülerin seslendirilmesinde karşılaşılan öğelerin” bilimsel bir sonuca ulaşmak amacıyla şan tekniği açısından değerlendirilmesi yapılmıştır.

Bu değerlendirme sonunda ses organlarının korunması gözönünde tutularak fonasyonun nasıl yapılacağı belirtilirken prensip olarak genelde yumuşak fonasyonun kullanılması, ifade bakımından gerekli hallerde stakato (staccato) yani glottis çarpması ile çıkarılan sesi elde edebilmek için ise sert fonasyonun kullanımı ve yine, nüans için bazan havalı fonasyonun kullanılmasının gerekliliği ortaya konmuştur.

Doğru şarkı söyleyebilmek için nefesin doğru kullanılması, diyaframın önemi ve nasıl kullanılacağının bilinmesi, parça içinde alınacak nefes yerlerinin saptanması,

nefesin ekonomik kullanımı vaz geçilmez bir koşuldur. Genelde sözcükleri bölmeden söylemenin esas olmasına rağmen, zorunlu hallerde belli etmeden kısa kısa nefesler alınması gerekmektedir.

Prosodi bakımından sözlü müziğin yapımına çok erlverişli olan Türkçe'nin, usule uydurulma çabası ile pek çok eserde dilin cümlesi ve vurgusu ile müzik cümlesi ve vurgusunun örtüşmemesine neden olan prosodi hatalarının en az zararlı olacak bir şekilde giderilmesi gerekmektedir. Bu da, uzun cümleleri tek nefeste okumak gibi bir zorunluluk doğurmaktadır. Şarkı söylerken ince seslerin kalın sese, fortinin pianoya, ses bölgelerinin geçit tonlarında çevrilmemiş sesin çevrilmiş (döndürülmüş) olana oranla daha çok nefes harcamayı gerektirdiği kesindir. Bu nedenledir ki, doğuştan sahip olunan fakat yanlış kullanma alışkanlıkları ile yitirilen doğru nefes almanın, özellikle doğru şan nefesinin öğrenilmesi, şarkıda ve uzun bir söylevde kullanılması mutlak bir zorunluluktur.

Parça içindeki sözcüklerin hecelerinin nasıl seslendirileceği açıklanırken, müzikteki akıcılığı sağlayan bağlı söyleme (legato) gereği sessiz harfle biten bir hecenin sesli ile başlayan sonraki heceye ulama yoluyla bağlanması veya, sessizle biten hecenin yine sessizle başlayan bir heceye bağlanırken, kendinden önce gelen sesli harfin nota değerinin sonuna kadar uzatılarak, en son anda biten ve bir sonra başlayan sessiz harflerin birbiri ardından söylenmesine ve araya başka bir sesli harfin eklenmemesine özen gösterilmelidir. Yine sesliyle biten bir hecenin, sesliyle başlayan bir heceye bağlanması sırasında araya “h” harfi eklemekten telaffuz edilmesi, gerekirse belli belirsiz bir “ğ” harfinin eklenebileceği hususu dikkate alınmalıdır. Yöresel ağız ve tavır nedeniyle uzun nota değerindeki bir sesli harfin tınlatılması yerine, Arapça şarkılarda çok kullanıldığı biçimde sessiz harflerin uzatılarak tınlatılması gibi bir zorunluluk yoksa, müzikal akıcılığı sağlamak için mutlaka sesli harflerin uzatılması ve son anda hece bitimindeki sessiz harfin getirilmesi gerekir.

Başka dillerde olduğu gibi Türkçe'de de sesli harflerin değişik renklerinin olması nedeni ile, seslendirme yapılırken gerek İstanbul şivesinin, gerek yöresel ağızların gereği sesli harflerin olduğu yer dudak, dil, dişlerin, yumuşak damağın konumu ve tınladığı rezonatörler bakımından dikkatli olunarak uygun rengin elde

edilmesi gereği söz konusudur. Türk Sanat Müziği'nde İstanbul şivesinin kullanılması, THM de ise yöresel ağız ve yöresel ağızın yerine İstanbul şivesinin ya da her ikisinin belli ölçüde ve ve zamanla alışılarak kabul edilebilir bir orandaki karışımıyla söylenmesi en doğru olanıdır. Türkünün seslendirilmesinde yorumcunun ses sınırı ve rengine göre parça seçilmesi, sesine gitmeyen ve yöresel ağız bakımından zorlanacağı parçalardan uzak durulması en akılcı davranıştır.

Her fırsatta anımsatıldığı gibi tüm bu teorik bilgiler, ancak uygulama ile öğretilir ve öğrenilir. Bir öğrenci deneyimli ve yetkili bir ses eğitmeninden yararlanmadan, kendi başına bütün bu sözü edilen teknik sorunların bir kısmını belki çözümleyebilir fakat, bu ona zaman kaybı olacaktır. Ayrıca deneme yanılma yöntemi ile doğruyu buluncaya kadar yöntemin doğal sonucu gereği yaptığı her yanlış ses uygulaması sonucu ses organlarını yıpratacak ve belki de sesini kaybedecektir. Kendi başına öğrenmenin bir başka önemli sakıncası da ses sanatçılığı kariyerinde gecikmiş olmaktır.

Yine bu sonuca göre icra özelliğini oluşturan nüansların ve süslemelerin ses organlarını yormadan nasıl bir hançere, ağız, dil hareketiyle yapılacağı çalışmada belirtilmiştir. Örneğin, hangi tonların vibratolu veya düz çıkarılacağı veya düz başlayıp bitimine yakın vibratoya geçileceğinin belirlenmesinin gereği güzel şarkı söylemenin koşullarından biridir. Ayrıca sağlıklı bir vibratonun ne çok geniş, ne de çok sık aralıklarla olması gerekmektedir (saniyede 5-7 kez). Bu uygulama sırasında çeneyi ve boyunu kullanmadan yarım veya bir ton inceye veya kalına giderek vibrasyonun elde edilmesi; inceye giderken larenks ön çeperinin aniden fakat sert olmadan öne itilip asıl tona dönerken de çabucak eski yerine getirilmesi veya kalına doğru vibrato yapılırken de bunun tersinin yapılması bilinmelidir. Çarpma ve onun tekrarları olan trıl ve mordan da aynı gırtlak hareketiyle yapılmalı ancak, vibratodan daha keskin ve ani olmalıdır.

THM sözlü eserlerinin çok önemli bir başka icra özelliği de bir 2'li, 3'lü, bir 4'lü veya bir 5'li yukarıya gidip gelinerek yapılan trildir. Bizde “grtlak nağmesi” olarak tanımlanan bu süsleme türü için Azeriler “zeng etmek” çalmak fiilinden türetilen “zengüle” sözcüğünü kullanır. Sesin her bölgesinde yapılmakta olan bu trile, orta bölgenin ikinci yarısında başladığı zaman çıkılan 2'li, 3'lü, 4'lü veya 5'li üst bölge

tonlarına geldiği için tiz notalar genelde falset olarak alınır. Bu da ana sesle falset arasında gidip gelme demek olan “tiroyen” veya “yodel” sesi oluşturur. Şan tekniği açısından bu ses, yardımcı kaslar aracılığı ile larenksin çok çabuk bir şekilde yukarı aşağı hareket ettirilmesi ile gerçekleştirilir. Bunu yaparken gırtlığın kasılmamasına özen göstermek gerekir. THM’de “boğaz havaları” olarak adlandırılan türkü söyleme türünde ise bu hareket, baş ve işaret parmaklarının “adem elmasına” hafifçe bastırılıp, yukarı aşağı yapılan hareketi ile oluşturulur.

Müzikteki piano, forte, kreşendo, dekresendo, portamento, glissando gibi nüansların yapılabilmesi için ses organlarında bazı hareketlerin yapılması zorunludur. Örneğin subglotttaki hava basıncının diyaframın da yardımı ile az veya çok üflemek suretiyle forte veya piano sesin elde edilebileceği ve bunu yaparken sesin uygun rezonatörlere yönlendirilmesi, ağzın açıklık derecesinin ayarlanması ve yumuşak damağın da yukarı çekilmesi gereklidir.

Yapılan bu çalışmada doğru ses tekniği ve güzel şarkı söyleme yönteminin bileşimi olan ses eğitimi ile, genelde sözlü müziğin ve Geleneksel Türk Müziği’nin, özelde ise Türk Halk Müziği’nin icra özellikleri arasındaki ilişkinin ayrıntılı olarak incelenmesi gerçekleştirilmiş, belirlenen problemlere çözüm üretilmiş, mesleği ses sanatçısı ve ses eğitmeni olan kişilere yardımcı olunmaya çaba gösterilmiştir. Araştırmalarımız sırasında yıllarca ses sanatçılığı yaparak şarkı söylemenin inceliklerini öğrenmiş ve bu bilgi birikimini yeni yetişmekte olan sanatçı adaylarına aktarmakta olan üslup ve reperuvar öğretmenleri ile ses eğitmenlerinin de görüşleri doğrultusunda, THM icra özelliği ve ses eğitimi açısından vaz geçilmez kurallar çalışmamızda şu şekilde saptanmıştır:

Geleneksel Türk Müziği sözlü eserlerini icra etmek, üslup özelliklerinin ve perdelerinin Türk Müziği ses sistemine uygun olarak kullanılması ile mümkündür. Türk Halk Müziği sözlü eserlerinin doğru icrası, otantikliği bozmadan, yörelerin tavrına, üslubuna, ağız özelliklerine bağlı kalınarak gerçekleştirilebilir. Gerek Türk Müziği eserlerinin icrasında, gerekse ses eğitiminde ses, diksiyon, prozodi, tavır, üslup göz önünde bulundurulmalıdır.

Türk Müziği'nde şan tekniğinin kullanılması sesin sınırlarının genişletilmesi, volümünün arttırılması, ses bölgeleri arasındaki birliği sağlayacak olan renk ve tını özelliğinin kazandırılması ve kontrolünün sağlanması, nefes yeterliliğinin saptanması ve sağlıklı kullanılması, sesin eşlikle dengelenmesi, sesçilik mesleğinin uzun yıllar boyunca sürdürülebilmesi yönlerinden yararlı, yararlı olmasının da ötesinde kesinlikle gereklidir.

Batı şan tekniğinin öğretilmesi bir noktaya kadar yararlıdır. Fakat sonraki aşamada, Türk Müziği üslup ve yapısına uygun yeni bir “şan tekniği metodu” geliştirilerek ses eğitiminde uygulanmalıdır. Türk Müziği Konservatuvarları'nda ses eğitimi dersleri, öğrencinin bu eğitime gereksinimi varsa gerekli görülen her bölümde, yukarıda belirtilen önerilerin ışığı altında ve repertuvar öğretmenleri ile işbirliği yapılarak, lisans bitimine kadar sürdürülmelidir.

“Türk Halk Müziği İcra Özelliklerinin Ses Eğitimi (şan tekniği) Açısından Değerlendirilmesi” konulu araştırmamız, varılan sonuçların değerlendirilmesi bakımından, bu çalışma metninin önce konuyla ilgili olan eğitmen, araştırmacı ve öğrencilerin haber alma ve bilgi edinme alanı içinde yer alması ile; sonra değerlendirilmesi; ve en sonunda da, yararına inanıldığı takdirde uygulanması ile amacına ulaşacaktır.

KAYNAKLAR

A) Kitap ve Kitap bölümleri için gösterim

SAY Ahmet, *Müzik Anssiklopedisi*, Başkent Yayınevi, Ankara, 1985.

CEVANŞİR Behbut - GÜREL Güzin, *Foniatrı*, İÜ İstanbul Tıp Fakültesi İstanbul, 1982.

SAĞLIĞIMIZ Herkesin Tıp Ansiklopedisi, Gelişim Basım ve Yayım A.Ş., İstanbul, 1978.

GÂZİMİHAL M. Ragıp, *Musikî Sözlüğü*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi, İstanbul, 1961.

İKESUS Saadet, *Ses Eğitimi ve Korunması*, Milli eğitim Basımevi, İstanbul, 1965.

DAVRAN Yalçın, *Şarkı Söyleme Sanatının Öyküsü*, Evrensel Müzikevi, Ankara, 1997.

Doç. Dr. ÖNALDI Şenel, *Güzel Ses Çıkarma Sanatı*, Afa Matbacılık, İstanbul, 1978.

MILLER Richard, *Training Tenor Voices*, Schirmer Books, New York, 1993.

B) Tezler için gösterim

Doç. Dr. ETİLİ ÖKTEN Can, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye Radyo Televizyon Kurumu ve Türk Halk Müziği İlişkileri*, Doktora Tezi, İstanbul, 1996

TERZİ Cihangir, *Türk Halk Müziği'nde Tavır (Karakter) Meselesine Genel Bir Bakış*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1988.

C) Yayınlanmamış Belgeler için gösterim

İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü 1995-96 ders yılı ses eğitimi dersi Müfredat Programı

KİŞİSEL GÖRÜŞMELER

Doç. Dr. ÖNALDI Şenel, Şubat.1997 İstanbul.

Türk Halk Müziği Repertuvar dersi Öğr. Gr. SEZER Esin, Mayıs.1997 İstanbul.

Türk Sanat Müziği Repertuvar dersi Öğr. Gr. SÖNMEZOCAK Rahmi 17.Aralık.1997 İstanbul.

Ses Eğitimi dersi Öğr. Gr. BAŞAKA Feriştan, 26.Aralık.1997 İstanbul.

Doç. Dr. ETİLİ ÖKTEN Can, 19.Ocak.1998 İstanbul.

Türk Halk Müziği Bilgileri dersi Öğr. Gr. ŞENEL Süleyman 18.Şubat.1998 İstanbul.

Ses eğitimi Öğr. Üy. Doç. ÖZTÜRK Serdar, Mayıs.1998 İstanbul.

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

ÖZGEÇMİŞ

1936' da doğdu.

İstanbul Belediye Konservatuarı ile Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü'nü bitirdi.

1962' de İstanbul Şehir Operası'na korist olarak girdi.

1963-1964' de Yedeksubaylık görevini yaptı.

1965'den 1970' yılında kapanıncaya kadar Şehir Operası'ndaki görevini birinci solist tenor olarak sürdürdü. 1971' e kadar da İstanbul Şehir Tiyatroları'nda müzik yönetmeni olarak görev yaptı.

1971-1972' de arkadaşlarıyla birlikte kurduğu özel tiyatrodaki operet ve müzikal tiyatro oyunculuğunun yanısıra koroyu yönetti, bazı operet ve müzikallerin Türkçe uygulamasını yaptı, "Geçmiş Zaman Olur ki..." adlı müzikli oyunu yazdı ve müziğini besteledi.

1973' de İstanbul Devlet Operası ve Balesi'ne birinci solist tenor olarak girdi.

1980'de mesleki bilgi arttırımı çalışmalarını "Deutsche Oper Berlin" in davetiyle Berlin'de yaptı.

Dünyaca ünlü orkestra şefleri ve Leyla Gencer ile opera yorumu, Maestro Ottavio Gallo ile de şan tekniği ve repertuvar çalışması yaptı.

Türkiye'deki çalışmalarının yanısıra Almanya, Danimarka, Finlandiya, Yunanistan, Rusya, Bulgaristan, Yugoslavya, Azerbaycan ve Kuzey Kıbrıs'ta başarılı opera temsilleri, oratoryo ve senfonik konserler, radyo-TV konserleri ve resitaler verdi.

Başta Otello, Aida, Il Trovatore, André Chénier, Turandot, Carmen, Cavalleria Rusticana ve I Pagliacci operaları olmak üzere 30' un üstünde başrolü; Verdi Requiem, Beethoven 9. Senfoni, Britten Serenade, Saygun Yunus Emre Oratoryo'su ile Atatürk ve Anadolu'ya Destan, Kodallı Atatürk Oratoryosu gibi senfonik yapıtların tenor partilerini yorumladı. Bazı eserlerin Türkiye ve Dünya prömiyerini yaptı. Piyano, oda orkestrası ve senfoni orkestrası eşliğinde gerçekleştirdiği konserlerinde evrensel müzikle birlikte Çağdaş ve Geleneksel Türk Müziği eserlerini de repertuvarına aldı.

İstanbul Devlet Opera ve Balesi'ndeki görevinin yanısıra 1992'den beri İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müsiki'si Devlet Konservatuvarı'nda Ses Eğitimi Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır.