Güzel Sanatlar Alanında Gelişmeler





Editör

PROF. DR. KADER SÜRMELİ

DOI:10.5281/zenodo.10030922

Güzel Sanatlar Alanında Gelişmeler

EDİTÖR
Prof. Dr. Kader SÜRMELİ

İmtiyaz Sahibi
Platanus Publishing®

Editör
Prof. Dr. Kader Sürmeli

Kapak & Mizanpaj & Sosyal Medya
Platanus Yayın Grubu

Birinci Basım
Ekim, 2023

Yayımcı Sertifika No
45813

Matbaa Sertifika No
47381

ISBN
978-625-6971-87-5

©copyright
Bu kitabın yayım hakkı Platanus Publishing'e aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin
alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Adres: Natoyolu Cad. Fahri Korutürk Mah. 157/B,
06480, Mamak, Ankara, Türkiye.
Telefon: +90 312 390 1 118
web: www.platanuskitap.com
e-mail: platanuskitap@gmail.com



PLATANUS PUBLISHING®

İçindekiler

BÖLÜM 1..... 7

FİLM DENEYİMİNDE GÖRSEL-İŞİTSEL KONTRPUAN
Dr. Öğr. Üyesi Yasemin ATA

BÖLÜM 2..... 21

BİLGİSAYAR DESTEKLİ HEYKEL TASARIM METODU VE 3B CNC İŞLEME TEKNOLOJİSİ İLE ÜRETİLEN BÜYÜK ÖLÇEKLİ HEYKEL UYGULAMASI ÖRNEĞİ
Doç. Özgür BALLI

BÖLÜM 3..... 45

CİZRE İLÇESİ EL ÖRGÜSÜ GELİN (ÇEYİZ) ÇORAPLARI
Vildan GÖKALP
Prof. Dr. Sema ETİKA

BÖLÜM 4..... 63

BİYOFİLİ VE SANAT SERAMİĞİ İLİŞKİSİ
Doç. Dr. Betül AYTEPE SERİNSU

BÖLÜM 5..... 81

ENDÜSTRİYEL CAM VE SERAMİĞİN DİSİPLİNLERARASI ETKİLEŞİMİ İLE FARKLI SANAT, TASARIM VE BİLİM ALANLARINDAKİ KULLANIMI
Onur FENDOĞLU

BÖLÜM 6..... 95

DALCROZE YAKLAŞIMINDA PİYANONUN ÖNEMİ
Dilara ÖZMEN
Doç. Dr. Ajda ŞENOL SAKİN

BÖLÜM 7.....115

2018'DE GÜNCELLENEN ARMONİ, KONTRPUAN VE EŞLİKLEME DERSİNİN 1997 VE 2006 PROGRAMI İLE KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ
Dr. Öğr. Üyesi Ali KALKAN

BÖLÜM 8.....139

SANATIN METALAŞMASI
Dr. Öğr. Üyesi Ferrah Nur DÜNDAR

ISBN: 978-625-6971-87-5

BÖLÜM 9 147

RALPH VAUGHAN WİLLİAMS'IN LA MİNÖR OBUA VE YAYLI ORKESTRASI İÇİN YAZDIĞI KONÇERTOSUNUN İNCELENMESİ
Doç. Zerrin TAN

BÖLÜM 10 173

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE MÜZİK TEORİSİ ÜZERİNE YAZILMIŞ OSMANLICA ESERLERİN TEMEL KAVRAMLAR VE MÜZİK TERMİNOLOJİSİ AÇISINDAN İNCELENMESİ
Dr. Öğr. Üyesi Gamze KURTÇU

BÖLÜM 11 205

OYUN-HALK DANSLARI-TİYATRO İLİŞKİSİ VE BİR KOREOGRAFİ ANALİZİ
Dr. Öğr. Üyesi Pelin ELCİK YORGANCIOĞLU

BÖLÜM 12 221

XVII. YÜZYIL OSMANLI SİYASAL YAPISI EKSENİNDE EDEBİYÂT ve MÛSİKÎ SAHASINDAKİ GELİŞMELER
Dr. Öğr. Üyesi Fatih TÜYSÜZ

BÖLÜM 13 241

İLÂHÎ FORMUNUN TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE DOĞUŞU, GELİŞİMİ VE TÜRK MÛSİKÎSİNDEKİ YERİ
Dr. Öğr. Üyesi Fatih TÜYSÜZ

BÖLÜM 14 273

OTİZMLİ BİR ÇOCUĞUN GÖZÜNDEN SİYAH BEYAZ YOL
Dr. Öğr. Üyesi Pınar ÇELİK DEMİRAY

BÖLÜM 15 289

TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE TUBANIN YOLCULUĞU290
Dr. Fatih AKMAN

BÖLÜM 16 317

BİLİM SANAT MERKEZLERİ ÖĞRETMEN VE ORTAÖĞRETİM ÖĞRENCİLERİNİN STEAM EĞİTİMİNE YÖNELİK GÖRÜŞLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ
Necla Reyhan AKÇİN
Doç. Dr. Hatice Nilüfer SÜZEN

BÖLÜM 17**.....343**

J. S. BACH'IN GOLDBERG VARYASYONLARI'NIN ŞİFRELİ BAS REALİZASYONU
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa AVŞAR

BÖLÜM 18**.....359**

GELENEKSEL İLÂHÎ İCRASI VE GÜNÜMÜZDE MEDYA ORGANLARINDA SÖYLENEN İLÂHÎLER
Kadir İNAN

BÖLÜM 19**.....373**

TÜRK KÜLTÜRÜNDE AHŞAP VE SAFRANBOLU EVLERİNDEKİ UYGULAMA ÖRNEKLERİ
Doç. Dr. Evrim ÇAĞLAYAN

BÖLÜM 20**.....389**

MÜZİKTE İKİNCİL DOMİNANTLAR VE TONİKLEŞTİRME
Dr. Arş. Gör. Oya ÇINAR KANIK

BÖLÜM 20**.....409**

YAPAY ZEKA VE MÜZİK EĞİTİMİ
Dr. Berk CEVİZ

BÖLÜM 21**.....423**

SANAL GERÇEKLİK SİSTEMİNDE OYUN VE SANAT İLİŞKİSİ
Dr. Öğr. Üyesi Derya AYDOĞAN
Prof. Dr. Lütfü KAPLANOĞLU

BÖLÜM 22**.....437**

BAROK VE KLASİK DÖNEMLERİN ÖZELLİKLERİ: LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN PİYANO/ORG İÇİN NO. 1 VE NO. 2 OP. 39 PRELÜDLERİNİN ANALİZİ
Dr. Öğr. Üyesi Leyla GAFAROV.....438

BÖLÜM 23**.....457**

KENTSEL BİLDİRİŞİM TASARIM ÖĞELERİNİN KENTTE UYGULAMA SÜRECİ VE PRAGMATİK BOYUTLARININ İRDELENMESİ
Doç. Dide AKDAĞ SATIR

ISBN: 978-625-6971-87-5

BÖLÜM 24 471

FÜR ALİNA VE SPIEGEL IM SPIEGEL ÖZELİNDE ARVO PART'IN MÜZİĞİ
Dr. Öğretim Üyesi Ruken GÜLERYÜZ



BÖLÜM 1

ISBN: 978-625-6971-87-5

FİLM DENEYİMİNDE GÖRSEL-İŞİTSEL KONTRPUAN

Dr. Öğr. Üyesi Yasemin ATA[1]

Film ortamı sözel, görsel ve işitsel unsurların bir arada aktığı anlatı biçiminin konvansiyonel bir örneğidir. Bu anlatı bütünlüğünde işitsel alanı diyalog ve ses efektleriyle paylaşan film müziği bir simge, bir duygu iletkeni ya da salt bir işitsel aksesuar olarak devinen görüntü ile arasındaki anlam bağını farklı yollarla kurarken, her durumda anlatı-izleyici yakınsaması için eşsiz bir potansiyel taşır. Yirminci yüzyılın başlangıcına uzanan ilk film örneklerinde müzik, projektörün sesini maskeleme (Sözen, 2015), konuşmanın yokluğunu telafi etme (Fischoff, 2005), harekete eşlik etme gibi daha sınırlı bir kullanım alanına sahiptir. 1920'lerin sonlarında sesli diyalogların yeni bir işitsel uyaran olarak filme doğrudan dahil edilmesi, film yapımcılarını ve teorisyenleri müziğe verilen rolü yeniden gözden geçirmeye yönlendirir. Müziğin, film bağlamında görsel unsurlarla ilişkilendirilebilirliği üzerine ortaya çıkan yeni paradigmalar, görme ve işitmenin eşzamanlılığı veya bitişikliğinden doğan anlamın boyutlarını çeşitlendirir. Bu sayede film müziği olgusu, yapımcılara sanatsal yaratıcılıklarının sınanacağı yeni alanlar açarken; ilgili akademik yönelimleri, müziğin film deneyimine katkısının analiz edilebileceği yeni kavram ve yöntemler öne sürmek üzere harekete geçirir. Göstergebilimden psikanalize, bilişsel bilimlerden müzikolojiye kadar pekçok farklı disiplinde görsel ve sözel anlatı ile melodik, armonik, ritmik veya biçimsel müzik parametreleri arasındaki ilişkiselliği kendi merceklerinden ele alan araştırmalar, müziğin anlatıyı manipüle etme yollarını ve bu konudaki gücünün boyutunu göz önüne serer. Film müziğinin işlevlerini titizlike sistemleştiren Polonyalı müzikolog Zofia Lissa, "Film Müziği Estetiği" (Ästhetik der Filmmusik) başlıklı çalışmasında (1959), o döneme kadar yapılmış filmlerde müziğin görselle ilişkisine dair ondan fazla kategori belirler. Buna göre müziğin en temel işlevlerinden biri kendi dışındaki unsurları temsil etmesidir. Müzik; sesi ve hareketi, coğrafi, etnik ya da sosyal

[1] Sinop Üniversitesi, ORCID: 0000-0001-5975-7196

konumları, tarihsel çağrışımlar için ise zamanı temsil eder. Karakterlerin duygularını ifade etmek, sahnede bir sonraki eylemin izleyici tarafından öngörülmesini sağlamak, filmin biçimsel yapısını geliştirmek, konuşma ve diyaloglara noktalama işareti olarak eklenmek ise diğer işlevleri arasında sayılır. Benzer saptamalar, farklı zamanlarda Gorbman (1987), Chion (1994), Kalinak (2010) gibi araştırmacılar tarafından da yinelenir.

Müziğin film ortamındaki belirlenmiş kullanımlarında başlangıçtan bu yana dikkat çeken önemli bir nokta teorisyenlerin, film müziği seçimlerini ve müziğin görüntüye eşlik etme ilkelerini iki ana kutup üzerinden ele alma eğiliminde olmalarıdır (Beller, 2015: 537-538). Birbirinden farklı ve karmaşık düzeylerde çalışabildiği kabulüyle bu eğilim, müziğin sahneyle eşleştirilme tarzı için hem müzik algısı hem de film terminolojisi bağlamında ilk bakışta basit gibi görünen bir ayrımı doğurur: "uyum" ve "uyumsuzluk". Film müziğinde uyumsuzluk algısı, görsel ve işitsel unsurların ilişkisinin bilişsel uzlaşıya dayalı seyirci beklentisiyle çeliştiği duruma işaret eder. Bu açıdan müziğin görüntüyle "uyumsuz"luğu, iki unsurun birbirinden bağımsız algılandığında bırakacakları potansiyel etkilerin paradoksu üzerinden işler ve izleyicinin alışageldik duygusal bütünlüğe olan beklentilerini sarsabilir. Sahnenin duygusuyla çelişmeyen müzik kullanıldığı durumlar için öne sürülen "uyum", aşinalık uyandıran bir kullanım tarzı olarak görece sınırlı bir tartışma alanı yaratırken; müziğin sahnenin duygusunu desteklemeyen "uyumsuz" kullanımını irdelemek ve bu kullanıma kavramsal bir arkaplan belirlemek üzere literatürde bir dizi girişime rastlanır. Söz konusu girişimlerden biri, başta müzik olmak üzere farklı sanat disiplinlerinde birbirine karşıt imgelerin sentezi temelinde kullanılan kontrpuandır. Bu çalışmanın amacı, kontrpuanın sanatsal bir ifade tekniği olarak film teorisinde nasıl karşılık bulduğunu ve bu karşılığın film sesi ve müziğiyle ilişkisini ele almaktır. Film teorisinde önemli bir kullanım alanı bulunan kontrpuan kavramı, karşıt fikirlerin diyalektiği açısından irdelenecek ve bu fikirlerden birinin görsel diğerinin işitsel olduğu durumda iki unsurun sentezinin seyircide yaratacağı duygusal deneyime ilişkin olasılıklar, örnekler yardımıyla incelenecektir. Çalışmada öncelikle içerik boyunca sıklıkla değinilen "uyum" ve "uyumsuzluk" kavramları, subjektif anlamlarından bağımsız olarak, müzik teorisi ve film ortamındaki kullanımları açısından ele alınacaktır.

Film Müziğinde "Uyum" ve "Uyumsuzluk"

"Uyum - uyumsuzluk" ikiliğini müzikle ilişkilendirmek, kaçınılmaz olarak pek çok kültür - özel teoriyi beraberinde getirir. Temel batı müziği teorisine göre "uyum" (consonance) ve "uyumsuzluk" (dissonance) sözcüklerinin kavramsal olarak işaret ettiği birincil anlam, müzikal sesler arasındaki dikey ve yatay

ilişkileri içerir (Parncutt & Hair, 2011). "Uyumsuzluk", eş zamanlı ya da ardışık seslerin, kolektif algıda üzerinde uzlaşım sağlanan düzenden yani "uyum"dan farklı etkiler yaratması beklenen kullanımlarına işaret eder. Dolayısıyla uyumsuzluğun tanımlanabilmesi, "uyum"un tanımlanabilirliği koşuluyla olasıdır. Müzikal uyumun bu çalışma bağlamındaki anlamı ise salt müziği üreten seslerin birbiri arasındaki uyuma değil, müziğin eşlik ettiği kendi dışındaki unsurlarla olan uyumuna işaret eder. Yani film deneyimi bağlamındaki müziksel uyum, müziğin kendi içindeki uyumundan ziyade devinen görüntü ile ona eşlik eden müzik arasındaki ilişkide aranan uyumdur. Girişte de belirtildiği üzere film yazını tarihinde müziğin sahne atmosferi ve görsel öğelerle olan ilişkisini kavramsallaştırmaya yönelik pekçok farklı girişime tanık olunur. Müziğin ve ses efektlerinin eşlik ettiği görüntüyü temsil etme, sahnenin anlamını yaratma ya da kuramcılar tarafından öne sürülen diğer işlevleri yerine getirme amaçlı kullanımındaki seçimler, tüm film tarihi boyunca üzerinde büyük ölçüde uzlaşılmış bir aşinalık meselesi olarak göz önüne alınabilir. Uyum genellikle tatlılık, hoşluk ve kabul edilebilirlikle; uyumsuzluk ise sertlik, tatsızlık veya kabul edilemezlikle ilişkilendirilir (Tenney, 1988; Um, 2020). Sahnenin izleyiciye hissettireceği duygularla çelişmeyecek bir müzikle eşleştirilmesinin, uyum beklentisini karşıladığı varsayılır. Buradaki "çelişme" ifadesi, kültürel aşinalığın uyum algısındaki rolü ve "uyum" kavramının tek ve evrensel bir tanımı bulunmaması nedeniyle elbette tartışmalıdır. Ancak özellikle Hollywood gibi küresel etkiye sahip film endüstrilerinde sahne atmosferine eşlik eden müzik ve ses efektlerinin teknik olanakların kullanımındaki değişime koşut olarak belirli işitsel kodlar geliştirdiğini izlemek mümkündür. Zira her film türünün müzik konusunda kendi paradigmasına sahip olduğu varsayılır. Bu nedenle romantik melodramlardan korku filmlerine, farklı türdeki filmlerden farklı müzik duymak olağan bir sonuç olarak görülür (Brownrigg, 2003: i). Müzik eşliği konusunda temeldeki formül psikolojik olarak oldukça basittir: sözgelimi, ekran kötü adamı gösterdiğinde izleyiciye ürkütücü duyguyu iletmek üzere inici bir minör dizi; kahramanı gösterdiğinde ise hayranlık, cesaret, gurur gibi duyguları iletmek için canlı bir marş çalınabilir. Diğer taraftan müziğin bir diğer bileşeni tempo üzerine yapılan tercihler de bu psikolojik formülasyonun içinde yer alır; kaçma-kovalama gibi hızlı tempolu sahnelerde seyircilere sahneyi canlandıran karakterlerin temposuna uygun bir parçayla eşlik eder (McCreary vd., 2013). Efekt ve enstrüman seçimleri de sahne duygusunu tamamlamak üzere yoğun etki yaratabilen diğer müziksel unsurlardır. Hüzünlü sahneler için yavaş tempo, minör ton kullanılması, tremolo efektli gerilim hissi yaratacak bir yaylı eşliğin yaklaşan felaket için uygun bulunması ya da ağdalı bir org tonunun kilise sahneleri için uygunken, flütlerin mutluluk, bahar zamanı, güneş ışığı gibi imgeleri iletmek için

uygun bulunması örnekler arasında değerlendirilebilir (Gillick ve Bamman, 2018: 34). Bu bağlamda sessiz filmlerden itibaren müziğin sahneye uygunluğu, film evreni dışında herhangi bir müziğin izleyicide yarattığı duyguyla bağdaşacak ve müziğin simgeleme kabiliyetini gösterecek biçimde anlatıya uygun olarak tasarlanır. Aksi olan uyumsuzluk ise kabaca "sahnenin havasına aykırı müzik sunma yöntemi" olarak, görsel ve işitsel imgenin paradoksal ilişkisiyle tanımlanır. Bu yöntemi Tagg, Lissa'nın 1959'daki tanımlamasından yola çıkarak, "mesafe koyarak görüntüler hakkında yorum yapmak için müziği kullanma" şeklinde özetler ("Functions of film music", 1995). Burada mesafe olarak kastedilen, görsel eylemin çağrışımsal alanıyla çelişen müziğin kullanılmasıdır. Stanley Kubrick'in *Dr. Strangelove* (1964) filminde, katliamı çağrıştıran atom bombası sahnesine eşlik eden müziğin Vera Lynn'in *We'll Meet Again* şarkısının sakin ve tatlı melodisi olması örnek verilebilir.

Um (2020), film müziği uyumsuzluğunu, "görsel konu veya anlatı eylemi ile büyük ölçüde zıtlık oluşturan bir şarkı veya kompozisyonun sahnedeki baskın duyguyla çelişecek biçimde kullanılması" olarak açıklar ve bu kullanımı "uyumsuz soundtrack" (soundtrack dissonance) terimiyle ifade eder. Müzik, yarattığı çelişkiyle sahneye fazlasıyla "kaptırma" hissinin önüne geçer. Um'a göre bu yöntem, izleyicinin ilgisini canlı tutarak film sahnesinin aşkın bir görünüme sahip olmasını sağlar (2020: 96). Görüntü ve sahneyle çelişen bir film müziğinin kullanımı yalnızca farklı bir konsept oluşturmaz, aynı zamanda izleyicinin duygusal yönelimlerini kontrol edebilme ve ona seyrettiği şeyden öznel anlamlar çıkarabilme özgürlüğünü teslim etme gücüne de sahiptir.

Müziğin ve ses efektlerinin sahneye katılım biçimlerinde seyirciye uyum ve uyumsuzluk temelinde geçen hislerle ilgili Fransız besteci ve film teorisyeni Michel Chion, dikkat çekici bir sınıflama yapar: "Empatik" ses ve "empatik olmayan" ses (1994). Chion, sınıflamasını bir filmde ses efekti ya da müziğin ritm, ton ve ifade bakımından sahnenin hissine katılıp katılmamasına göre gerçekleştirir. Buna göre ses ya da müzik, karakterilerin duygularını hissetme yeteneğine sahiptir ve bunu göstererek sahneye katılabilir. Chion bu tarz kullanımı, "başkalarının duygularını hissedebilme yeteneği" olan "empatik" terimi ile ifade eder. Empatik etkide ses efektleri ve müzik, bir sahnenin tansiyonunu takip ederek duyguyu güçlendirmek üzere kullanılır. Zıttı olan diğer kategori, "empatik olmayan" (anempathetic) ses ise sahnedeki duyguyu takip etmeyen, olayların akışı sırasında var olmaya ısrarla devam eden ses ve müziği ifade etmek için kullanılır. Sözgelimi Chion, "empatik olmayan" ses kullanımı için, Hitchcock'un *Psycho* (1960) filminde Marion Crane'in duş alırken öldürüldüğü sahneyi örnek verir. Burada karakterin bıçaklanıp öldürülürken, su

sesinin adeta cinayet işlenmemiş gibi devam edecek şekilde uzatılmasında sesin, gerçekleşen olaya "empati yapmaması" durumu söz konusudur. Sesin algı üzerinde bir etkisi vardır ve bu etki izleyicinin görüntünün anlamını yorumlayarak, başka türlü göremeyeceği şeyleri görmesini sağlar. Chion, aynı yaklaşımla müziğin de kararlı ve yılmaz bir "kayıtsızlık" zemininde ilerleyebileceğini; müziğin sahnede gerçekleşen olaya kayıtsızlığının duyguları dondurmadığını aksine yoğunlaştırdığını ve bunun da karakterlerin ve seyircinin bireysel duygularını pekiştirdiğini ifade eder (1994: 8-9). Um'un "uyumsuz soundtrack*"* (2020) olarak adlandırdığı, Chion'un "empatik olmayan müzik" olarak ele aldığı müzik - sahne karşıtlığı, birbiriyle çelişen işitsel ve görsel imgelerin eşzamanlılığı ya da yan yanalığı üzerine kuruludur. Bu çalışmada farklı isimlendirmelere sahip benzer teknikleri ortak bir şemsiye altına almak üzere "uyumsuzluk" olarak genellenen görsel ve işitsel karşıtlık, eşzamanlı olduğu durumda izleyici için diyalektik yaklaşımla yeni bir perspektif sağlaması; "uyumsuzluk"tan yepyeni bir anlam üretmesi üzerine çalışır. Bu perspektifi doğuran karşı-hareket (kontrpuan) tekniğinin mevcut çalışma bağlamındaki dayanağı, karşıt imgelerin montajını temel alan kurgu taktiğine ilişkin birincil referans olan Sovyet Montaj Teorisi'dir.

Film Deneyiminde Kontrpuan: Görsel-İşitselin Diyalektiği

1920'lerin sonlarında film karakterlerinin diyaloglarını duymamıza olanak sağlayan ses teknolojisinin Amerika'da tanıtılması, Sovyet teorisyenlerden önemli tepkiler alır. Yeni filmsel unsur olan sesli diyalogların yaratıcı olanaklarını kısmen kabul etseler de "konuşma"nın film sanatını estetik olarak nasıl etkileyebileceğine dair endişeleri devam eder. Sesin kullanımına ilişkin ilk teoriler arasında Sergei Eisenstein'ın çağdaşları Vsevolod Pudovkin ve Grigori Alexandrov ile birlikte öne sürdüğü görüşleri önemli bir yere sahiptir; yapımcılar film sanatı için mevcut endişeleri hafifletmek üzere, sesin filmdeki en etkin kullanımı olarak gördükleri "görsele karşıtlık" yolunu önerirler Bu önerinin gerekçesi, film sesinin "gerçekçi" bir etki için değil, görüntü ve ses arasındaki yan yanalığı vurgulamak için kullanılması gerektiği kanısında olmalarıdır (Aktaran Thompson, 1980: 115). Aynı dönemde Sovyet sinemasındaki bir diğer önemli gelişme ise batılı süreklilik kurgusuna kökten zıt bir film hareketi olan montaj teorisidir. Sovyet Montaj Teorisi olarak bilinen bu hareket, film kurgusunun o zamana kadar ki amacını ve işlevini değiştirir. Hareketin ilk önemli temsilcisi olan Lev V. Kuleshov birbiriyle ilintisiz iki görüntünün art arda getirilmesiyle, görüntülerin tekil anlamlarından farklı bir anlam üretilmesini sağlamanın, kurgu ile mümkün olacağını ileri sürer. Dünya sinema tarihinde devrim kabul edilen hareket, Kuleshov'un öğrencisi olan Eisenstein tarafından

geliştirilir. Film yapımcılığının her şeyden önce kurgu olduğu görüşüne yoğunlaşan Eisenstein, 1927'de ilk sesli ve uzun metraj film olan *The Jazz Singer*'ın gösterime girmesinden yani sesin sinemaya resmen dahil edilmesinden sonra yazdığı "Sinemada Dördüncü Boyut" (1930) adlı makalesinde film sahnelerinin kronolojik sırayla ilerlemesinin şart olmadığını iddia ederek, izleyici algısını yönlendirecek diyalektik bir yapının gerekliliğinin altını çizer. Eisenstein'a göre birbiriyle ilintisiz sahneler birleştiği takdirde üçüncü ve yeni bir anlam yaratarak izleyicinin bilinçaltını harekete geçirebilir. Bu nedenle sahnelerin "çarpışma" etkisi yaratacak şekilde kurgulanması gerekir (Aktaran Um, 2020: 98). Öncülleri ve çağdaşlarıyla birlikte öne sürdüğü görüşler, Eisenstein'ın metrik (ölçümlü) montaj, ritmik (dizemsel) montaj, tonal (titremsel) montaj, overtonal (üsttitremsel) montaj, entelektüel (anlıksal) montaj olmak üzere farklı montaj tipleri geliştirmesine zemin hazırlar (1985: 88-98). Bu beş farklı montaj yöntemi Sovyet Montaj Teorisi'nin temelini oluşturur. Kuleshov'un öncülüğünü yaptığı "entelektüel montaj"ı, "kendi içinde tutarlı olan anlıksal duygulanmaların birbiriyle çatışacak biçimde yan yana getirilmesi" olarak tanımlayan Eisenstein (1985: 97), öngörülemeyen üçüncü bir sonuç yaratmak için iki zıt görsel kaynağı çarpıştırma yöntemini kullanma prensibini görsel ve işitsel alana uyarlayacağı deneysel bir girişimde daha bulunur. Film görüntülerinin kendi aralarında olduğu kadar film sesi ile de mutlaka eşleşmesi gerekmediğini ileri süren Eisenstein, tekil anlamlara sahip görsel ve işitsel unsurların kontrpuan tekniğinin temelindeki "karşı hareket"e dayalı diyalektiğini önerir.

"Kontrpuan" terimi farklı disiplinlerde kullanılmakla birlikte temelde aynı yaratım tekniğine gönderme içerir. Sözlük anlamında birincil olarak çoğunlukla batı müziği teorisindeki kullanımı referans alınan terim, 14. Yy'a kadar uzanabilen müzik teorisi kaynaklarına göre "punctus contra punctum" (notaya karşı nota) anlamına gelen "contra" ve "punkt" sözcüklerinin birleşimidir (Jeppesen, 1992: 3). Batı müziğinde uyum, iki boyutlu bir bütünlüğe sahiptir: müzikal yapının akor dizilişine dayandığı dikey uyum (homofoni) ve her biri aynı değerde olan melodi çizgilerinin başlıca yapısal öğeler olduğu yatay uyum (polifoni). Kontrpuan, yatay uyum polifonideki melodi hatlarının işlenmesinde yer alan kompozisyon tekniğine atıfta bulunur ve "karşı hareket" (zıt yönlerde hareket eden iki melodi çizgisi) ilkesini içerir (1992: 3-4). Film teorisi bağlamında kontrpuan terimi, melodi hatları arasında işleyen temel prensipleri film evrenine "müziğin sahneye karşı hareketi" olarak aktarır. Bir başka deyişle müzikal kontrpuanda tüm bileşenler aynı hammaddeden (melodi çizgilerinden) oluşurken film ortamındaki kontrpuan ses ve görüntü olarak farklı duyusal kategorilerle mevcuttur. Pauli (1981) filmde kontrpuanı, "net karakteri,

görüntülerin net karakteriyle çelişen müzik" olarak tanımlar. Kontrpuanın yaratımsal olanağı, parçalarının basit toplamından daha büyük bir nihai sonuç üretmesidir. Eisenstein'ın görsel ve işitsel unsurların diyalektiği düşüncesiyle bağdaştırıldığında kontrpuan, birbiriyle çelişen iki önermenin uzlaşım sürecidir; görüntü tez olarak sunulurken, sahneyi ritm, duygu ya da sözler açısından desteklemeyen müzik görüntünün antitezidir. Birinci önerme olan görüntü (tez), ikinci önerme müzik (antitez) ile bir araya gelerek üçüncü bir önermeyi (sentez) üretir. Üçüncü önerme olan sentez, tez ve antitezin tekil anlamlarıyla üretemeyeceği yeni bir perspektif; izleyicinin bireysel algısında şekillenecek yepyeni bir yorum penceresidir. Her ikisinden doğan yeni anlam, tez olarak sunulan görüntü ve onun antitezi müziğin figürsel doğaları arasındaki çatışmayı çözer (Um, 2020). Ekrandaki görüntüler ile müziğin karakterinin karşıtlığına dayalı yeni anlam, farklı bir algı mekanizmasını harekete geçirerek sahneyle ilgili verilmek istenen bilgiyi değiştirebilir. Sözgelimi neşeli görünen bir sahneyi destekleyen hüzünlü bir müzik, o anda görünmeyen ancak yaklaşmakta olan bir tehlikeyi haber verdiği şeklinde algılanabilir. Görüntü ve müzik arasındaki etkileşim, ekranda gördüklerimizin yüzeyinin ötesine geçen daha derin anlam katmanlarını aktif hale getirerek, izleyiciyi anlamı kendi algısına dayalı olarak yeniden inşa etmeye davet eder.

Huberson (2016), film müziğinde kontrpuanın yani müziğin ekrandaki eylemi temsil etmekten uzak bir atmosfere sahip olmasının izleyicide bıraktığı etkiyi Sovyet biçimci Shklovsky'nin "yabancılaşma" kavramına atıfta bulunarak açıklar. Yabancılaşmayı sanatsal yaratıcılık bağlamında, özellikle şiirsel dilin en önemli "araçlarından" biri olarak ele alan Shklovsky'ye göre sanatsal nesne, okuyucunun "duyuların otomatikleştirilmesi" tarafından tüketilen alışılmış dünya algısını bozmak için karmaşık ve alışılmadık bir biçimle donatılmıştır. Yazarın söz ettiği bu "yabancılaşma" ya da aşinalıktan uzaklaşma hissi film bağlamında görseller ve müzik arasındaki bariz çelişkiyle sağlanır. Film yapımcısı tarafından bilinçli olarak öne sürülen çelişki, yarattığı gerilimle izleyicinin zihninde yeni bir algı sahası açarak Shklovsky'nin söz ettiği gibi alışılmış dünya algısına meydan okur. Bu meydan okumanın neticesi, görüntü-müzik karşıtlığına dayalı kurgunun ne tür anlamlar üretebileceğine, izleyicide görünür seviyenin ötesine geçen duyusal izlenimleri ne yönde etkileyebileceğine dair öznel bir deneyimin yansımalarıdır. Kimi film sahnelerinde kullanılan kontrpuan ise eşlik eden müziğin karşıtlığıyla izleyecilerin zihninde kolektif algıyı biçimlendiren daha nesnel anlamlar yakalanabileceği biçimde dizayn edilmiştir. Lachance ve Zander (2014), sahneyi desteklemeyen müzik kullanımının yani görsel - işitsel kontrpuanın farklı etkilerini film sahnelerinden örneklerle birlikte ele alırlar.

Araştırmacılara göre kontrpuantal film müziğinin yarattığı etkilerden biri moralizasyon, Türkçe ifadeyle ahlak dersi vermeye yöneliktir. Bu etki anlatı dahilinde ahlaki yönden "yanlış" olanın, "olumlu" etkisi ağırlıkta olan müziklerle eşleştiği durumlar için kullanılır. Bu kullanıma çarpıcı bir örnek, Türkiye'de "Benim Cici Silahım" ismiyle gösterime giren 2002 tarihli Michael Moore belgeseli *Bowling for Colombine'*dır. Amerika'nın sosyokültürel ve politik yapısını derinlemesine sorgulayan belgeselde, ülkenin hem kendi içindeki sorunlar hem de siyasi çıkarları nedeniyle dünyanın farklı yerlerinde desteklediği darbeler, savaşlar ve kitlesel ölümler Moore'un bakış açısıyla ele alınır. 20. Yy'da dünyada yarattığı kaos İran, Guatemala, Güney Vietnam, Şili, El Salvador, Nikaragua, Panama, Kuveyt, Irak, Sudan gibi ülkelerden tarihsel sırayla seçilen görüntülerle göz önüne serilir. Bu görüntülere eşlik eden arka plan müziği ise dinleyende büyük ölçüde olumlu etkiler bırakan yaylı ve nefesli enstrümanların yumuşak tınıları ve ona katılan umut verici sözleri ile görüntülerin bıraktığı etkiye bütünüyle karşıt olan Louis Armstrong şarkısı *What A Wonderful World'*dür: "Yeşil ağaçlar görüyorum, kırmızı güller de…onların benim ve senin için çiçek açtığını görüyorum…ve kendi kendime düşünüyorum; ne harika bir dünya!". Devamında doğanın renklerinin, mutlu çocukların, birbirini seven insanların tasvir edildiği şarkı, bombalarla moloz yığınına dönen ülkelerin siyah beyaz görüntülerine, savaşlarda ölen çocuklarla ilgili korkunç istatistiklere eşlik eder. Eşleştirildiği savaş görüntülerinden bağımsız olarak dinlenildiğinde genel atmosferiyle olumlu bir etki bırakan ünlü caz şarkısı, söz konusu savaşların asıl nedeni olarak görülen emperyalizmi kinayeli bir sükunetle ifade eder ve dünyanın savaşlarla geldiği durumu düşünmesi için izleyicide bir dürtü oluşturmaya çalışır. Benzer bir örnek ise Jerzy Zarycki tarafından yönetilen 1950 tarihli *Miasto Nieujarzmione* filminde, 1944 Varşovası'nın alevler içindeki yıkım görüntülerine karşı bir grup askerin sakin ve huzurlu Noel şarkısı *Silent Night*'ı söylediği sahnedir. Lachance ve Zander (2014), buradaki kontrpuantal etkiyi dramatizasyon -Türkçesiyle "oyunlaştırma"- olarak açıklarlar. Filmde karakterler, savaşın yarattığı bunalım ve korkudan kısa süreliğine de olsa sıyrılarak, yaşadıkları huzurlu bayramları anımsatacak bir atmosfer yaratmaya çalışırlar. "Sessiz gece, kutsal gece…Her şey sakin ve her şey parlak" sözleri ve şarkının yumuşak tınısıyla patlama seslerinin çarpışması, savaşın ortasındaki insanların içinde bulundukları ağır gerçeklik ile noel zamanının mutluluğuna duydukları özlem arasında kalan duygularını son derece çarpıcı bir etkiyle sunar. Şiddet temasının görsel boyutta olabildiğince sunulduğu ancak eşlik eden müzikle izleyiciye adeta zihinsel bir şok yaşatan bir diğer örnek de Quentin Tarantino'nun, *Rezervuar Köpekleri* (1992) filmindeki işkence sahnesi olabilir. Bir hırsızlık çetesinin başarısızlığa uğrayan ve kanlı devam eden soygun

ISBN: 978-625-6971-87-5

girişiminin ele alındığı filmde "Mr. Blonde" takma isimli çete üyesinin aralarında casus olarak bulunduğu fark edilen polis memuruna uyguladığı şiddet sahnesi, geri planda çalan The Stealers Wheel şarkısı *Stuck in the Middle With You* ile film müziğinde kontrpuanın tipik bir örneği kabul edilir. Film müziğinin öncelikli işlevlerinden birinin ruh hali yaratmak olduğu hesaba katıldığında, bir filmde şiddet sekansı için beklenen şey negatif bir atmosfer ve bu atmosferi destekleyecek ses ve müziktir. Herhangi bir filmde ortalama bir işkence sahnesinin amacı çoğunlukla izleyiciyide gerilim hissi yaratmasıdır. Mr. Blonde'un polis memurunun kulağını kesmeye çalışması, onu izlemeye zorlanan bir izleyicide görünüşte önemli bir gerilim yaratır. Ancak işkenceye eşlik eden şarkı, izleyicinin şiddet görüntüleriyle arasına hemen bir mesafe koymasına neden olur. Çünkü şarkı, öngörülebilir basit armonisi, cıvıl cıvıl melodisi, geleneksel ritimleri, kolay akılda kalan sözleriyle darbe almış kanlı yüze karşı tam anlamıyla bir kayıtsızlık halindedir. Şarkı, Mr. Blonde'un ayak uydurduğu dansıyla birlikte sekansın tüyler ürpertici doğasını yalanlar ve "saf şiddet" havasını dağıtır (Kalinak, 2010).

Filmlerinde görsel - işitsel kontrpuana sıklıkla yer veren yönetmenlerden Stanley Kubrick, bu karşıtlık ilkesini, melodik ve neşeli müzikle keskin bir tezat oluşturan görsel olarak acımasız kötülük sahnelerinin koreografisini yaptığı 1971 tarihli *Otomatik Portakal'*da en uç noktalara taşır. Film, Kubrick'in tüm filmleri gibi, izleyicide paradoksal duyguları kasıtlı olarak tetikleyen ironik veya alaycı pasajlar içerir. Anthony Burgess'in romanından uyarlanan kült filmde kontrpuanın çarpıcı etkilere sahip olduğu ilk sahne, ana karakter Alex'in içinde olduğu sokak çetesiyle birlikte giriştiği toplu tecavüz sahnesidir. Kubrick bir röportajında sahnelerle ilgili olarak, şiddeti Alex'in bakış açısından görebilmenin yolunun şiddeti stilize etmekten geçtiğini ve bunu başarmanın yollarından birinin de müziğin ironik kontrpuanı olduğunu belirtir (Beller, 2015: 542). Filmde şiddetin dozunu belirleyen asıl gösteren, tecavüz sahnesinin kendisinden çok Alex'in evine girdiği çifte uyguladığı şiddete dair en ufak bir tereddüt yaşamamasıdır. Alex bunu, şiddete Gene Kelly'nin romantik aşk şarkısı *Singing in the Rain* ile eşlik ederek gösterir. İzleyici açısından Alex'in içinde bulunduğu durumdaki rahatlığını ve hatta memnuniyetini görmek, sahnedeki asıl şiddet unsurlarıyla verilmek istenen dehşet hissini çok daha uç bir noktaya taşır. *Otomatik Portakal*'a ait diğer bir kontrpuan örneği ise çete üyelerinin birbirleriyle kavga ettikleri sahneye Rossini'nin neşeli bir karaktere sahip "Hırsız Saksağan" (La Gazza Ladra) üvertürünün eşlik etmesidir. Saldırgan eylem, neşeli bir duygusallık yaratacak şekilde ritmik olarak düzenlenir. Sahnede tekrar eden ileri geri hareketler, melodinin gidişatını takip eder. Kavganın etkisi, çizgi film

karakterleri arasındaki çekişmelere benzer şekilde komiktir. Böylece müzikal kontrpuan, suç eyleminin rahatsız edici işlevini müziğin de etkisiyle eğlenceli bir koreografik temsili anımsatarak yerine getirir. Sahne duygusunun şiddetten sıyrılıp mizaha kayması, müziğin -kullanım şekline bağlı olarak- duygusal ve algısal manipülasyonun sinsi bir aracı haline nasıl dönüştüğünü gösterir.

SONUÇ

Müzik, ilk örneklerinden bu yana film deneyiminin farklı yönlerini desteklemek, vurgulamak ya da tamamlamak üzere film sanatının ifadesel boyutundaki temel unsurlardan biridir. Yirminci yüzyıl boyunca hareketli görüntü ve müzik arasındaki ilişkiyi sistematize etmeye girişen pekçok film teorisyeni ve müzikolog, film müziğinin sahnede yaratılan atmosferi destekleyen, işitsel beklentiyi karşılayarak sahneye ilişkin duyguları pekiştiren bir yönde olabileceği gibi sahnenin duygusuna, tonuna ve tansiyonuna kısmen ya da tamamen aykırı bir yönde de olabileceğinin altını çizerler. Mevcut çalışmada ilk etapta kabaca uyum ve uyumsuzluk olarak incelenen bu ayrım esasen, ilgili başlıkta da tartışıldığı gibi subjektif değerlendirmeleri ve göreceliği barındırmaz. Çalışma bağlamında verilen örneklerde de film sahnelerine eşlik eden müziklerin uyumsuz olarak ele alınma nedenleri aktarılır. İzleyicinin kolektif algısında film sahnesi ve müzik ilişkisinin uyum ve uyumsuzluk tanımları nettir.

Çalışmanın "uyumsuz" film müziği olarak işaret edilen asıl konusu kontrpuan ise film deneyiminde görsel ve işitsel unsurların ilişkisinin alışageldik uyum çerçevesinden çıkarılarak görüntülere karşı olabildiğince aykırı bir müzik aracılığıyla izleyiciyi sahne üzerine yeniden düşünmeye teşvik eden bir manipülasyon aracı olarak esas alınır. Manipülasyonu sağlayan "uyumsuzluk", Lissa'nın (1959) kontrpuan tanımlamasında olduğu gibi, "ritmi, duygusal ifadesi ya da şarkı sözleriyle" görüntüden bağımsız hareket eden müziğin kullanılmasıdır. Batı müziği terminolojisinden devşirilen ve film bağlamına "karşıt unsurların bir araya gelerek tekil anlamlarından farklı, öngörülemez bir anlam oluşturması" biçiminde aktarılan kontrpuan, Sovyet film teorisyenlerinin ideolojik bakış açısını yansıtan montaj teorilerine tam olarak yerleşir. Birbiriyle ilişkisiz iki görüntü ya da çekimin çarpıştırılarak montajlanmasını esas alan kurgu tekniği aynı formülasyonun, görüntü ve ses/müzik arasındaki ilişkisine adapte edilir. Böylelikle müziğin görüntüyle "karşı hareketi"; iki farklı ifadesel uyaranın, tek başına üretebileceklerinden çok daha farklı anlamlar üreterek izleyicinin zihninde yepyeni bir deneyime dönüşür.

KAYNAKLAR

Beller, H. (2015). “Between the Poles of Mickey Mousing and Counterpoint.” D. Daniels, S. Naumann (Ed.), Audiovisuology (536-553). Köln: Verlag Walther König.

Brownrigg, M. (2003). Film Music and Film Genre. University of Stirling, Scotland.

Chion, M. (1994). Audio - Vision Sound On Screen. Paris: Columbia University Press.

Eisenstein, S. (1985). Film Biçimi (Çev. Nijat Özön). Istanbul: Payel.

Fischoff, S. (2005). The Evolution of Music in Film and its Psychological Impact on Audiences By. Erişim Tarihi: 30.11.2022

https://sscdigitalstorytelling.pbworks.com/f/music_film.pdf

Gillick, J.; D.Bamman. (2018). “Telling Stories with Soundtracks: An Empirical Analysis of Music in Film”. Proceedings of the First Workshop on Storytelling, 33–42. http://dx.doi.org/10.18653/v1/W18-1504

Gorbman, C. (1987). Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Huberson, A. (2016). Speaking the Unspoken: Kubrick’s Usage of Contrapuntal Music in 2001: A Space Odyssey. University of Basel, Switzerland.

Jeppesen, K. (1992). Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century. New York: Dover Publications.

Kalinak, K. (2010). Film Music: A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press.
Lachance, N.; Jana Z. (2014, May 12). Counterpoint in Film Music: An Audiovisual Essay. Erişim adresi: www.vimeo.com/95030117

Lissa, Z. (1959). Ästhetik der Filmmusik. Kraków: PWM.

McCreary, B. (2013). “Consonance and Dissonance: The Art and Science of Film Music”. Sidney Perkowitz (Ed.) Hollywood Chemistry: When Science Met Entertainment. (79-96). New York: American Chemical Society.

Parncutt, R.; Graham H. (2021). “Consonance and Dissonance in Music Theory and Psychology: Disentangling Dissonant Dichotomies.” Journal of Interdisciplinary Music Studies. 5(2): 119-166.

Pauli, H. (1981). Filmmusik: Stummfilm. Stuttgart: Klett-Cotta.

Shklovsky, V. (2009).“ Art as Device.” Theory of Prose (Çev. Sher, Benjamin). Champaign & London: Dalkey Archive Press.

Sözen, M. (2015). "Anlatımsal Bir Öğe Olarak Sinemada Müzik Kullanımı Yapılanmalar, İşlevler, Analizler". Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi. 3(18): 34-65.

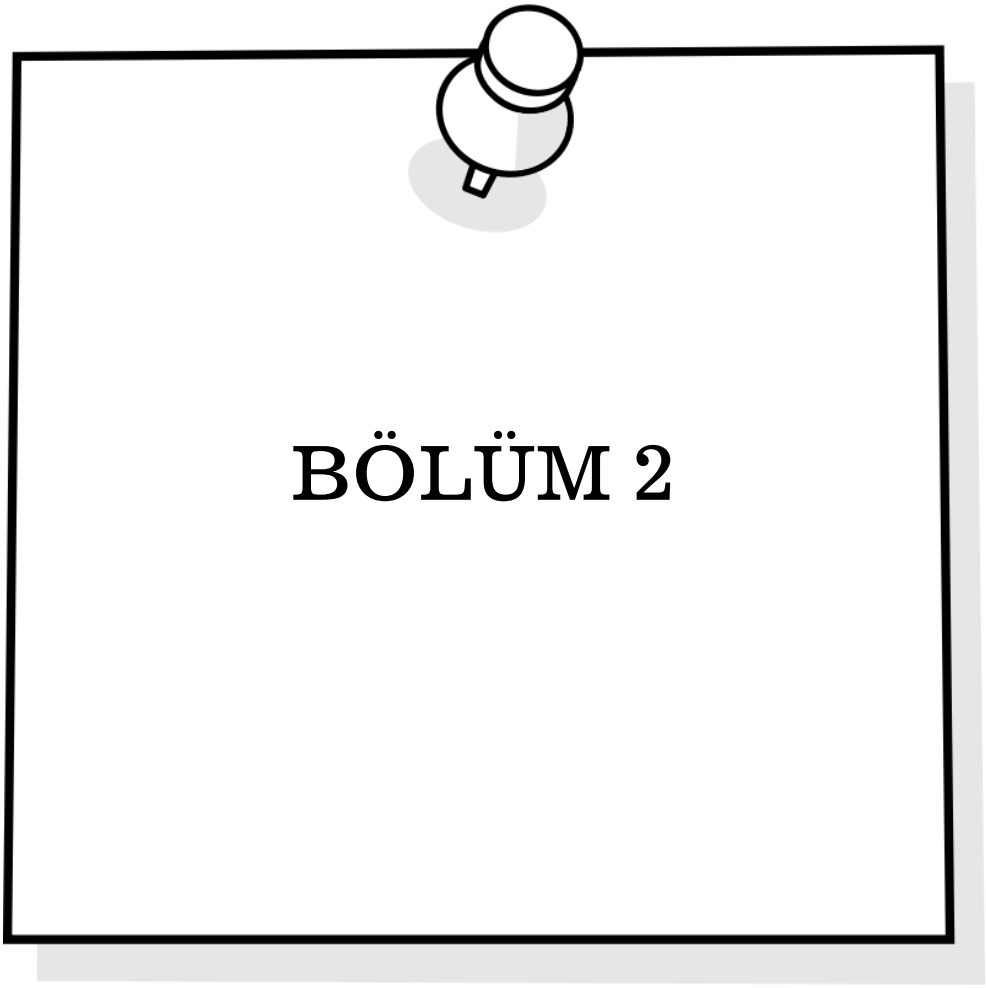
Tagg, P. (1995). "Functions of Film Music and Miscellaneous Terminology". Erişim tarihi: 18 Ekim 2022. https://www.tagg.org/

Tenney, J. (1988). A History of Consonance and Dissonance. New York: Excelsior Music Publishing Company.

Thompson, K. (1980). "Early Sound Counterpoint". Yale French Studies, 60, 115–140. https://doi.org/10.2307/2930008.

Um, K. IL(2020). "A Study on Dissonance Functions of Scenes and Background Music in Movies." International Journal of Advanced Smart Convergence, 9(4): 96–100. Retrieved from http://dx.doi.org/10.7236/IJASC.2020.9.4.96

ISBN: 978-625-6971-87-5



BÖLÜM 2

ISBN: 978-625-6971-87-5

BİLGİSAYAR DESTEKLİ HEYKEL TASARIM METODU VE 3B CNC İŞLEME TEKNOLOJİSİ İLE ÜRETİLEN BÜYÜK ÖLÇEKLİ HEYKEL UYGULAMASI ÖRNEĞİ

Doç. Özgür BALLI[1]

Giriş

Sanat ve teknolojinin birlikte çalışma ve birbirini etkileme konusunda karmaşık ama anlamlı bir geçmişi vardır. Bu iki kavram bugün dünyadaki yerlerine ulaşmak için birçok yönden birbirlerini etkileyerek evrimleşmişlerdir. Bu bağlamda teknoloji dünyayı değiştirmiş; sanat kavramı özelinde ise pek çok yeni sanat biçimine de hayat vermiştir. 20. yüzyılın ortalarından itibaren ivmelenerek gelişen bilim ve teknoloji üretimleri insan doğasının ve kimliğinin oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. İnsanlar kendilerini her zaman, içinde bulunduğu dönemin teknik imkânları ve eserleri sayesinde şekillendirmiş ve düşünce biçimlerini de bu buluşlar/imkânlar üzerinden genişletmişlerdir. Modern çağımızda ise teknoloji neredeyse her alanda varlığını göstermektedir. Bu bağlamda günümüzde artık teknoloji ve sanat kavramı her zamankinden daha fazla iç içe geçmiş durumdadır.

Teknoloji kelimesinin bir kavram olarak günlük hayatımıza dâhil olması Endüstri Devrimi'ne kadar uzanmaktadır. İlginçtir ki Andrew Murpie ve John Potts'un yazdıkları *Culture and Technology* isimli kitaptaki iddialara göre "teknoloji" kelimesinin kullanımı 19. yüzyılın ikinci yarısında başlıyor… (Artut, 2014, s. 21). Bu çıkarımla teknoloji kelimesi tarihsellik bağlamında oldukça yeni bir kavram olduğu düşünülebilir. Ancak kelimenin kökenine baktığımızda tekhne ve logos sözcüklerden oluşan teknoloji terimi, bizleri Antik Yunan'a kadar götürmektedir. Antik Yunan'da Tekhne ifadesi; teknik ve teorik bilgi, yetenek anlamlarını taşımakta, "Logos kelimesi ise anlamlandırma, mantığa büründürme, akla vurma, vb. anlamlarına gelmektedir" (Ural, 2015 s. 137). Dijital kültürün oluşmasındaki ana neden olarak gösterilen teknoloji kavramı üzerine kuramları

[1] Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Heykel Bölümü, ORCID: 0000-0001-5931-6753

olan Martin Heidegger de teknoloji kelimesini Antik Yunan'daki tekhne kavramıyla birlikte değerlendirilmesi gerektiği düşüncesinde hem fikirdir. Heidegger'e göre, "Sözcük Grek dilinden gelir. Tekhnikon, tekhne'ye ait olan anlamına gelir. Bu sözcüğün anlamı bakımından iki şeye dikkat etmeliyiz. Birincisi, tekhne'nin yalnızca el becerisine dayalı etkinlikler ve hünerler için değil, aynı zamanda zihin sanatları ve güzel sanatlar için de kullanılan bir ad olmasıdır" (Heidegger, 1998, s. 53).

Teknoloji kavramı geçmişten bugüne kadar birçok alanı etkilediği gibi etimolojik olarak sanat ve sanatsal anlamlarına gelme ironisi birlikte, haliyle sanat alanı içerisindeki onlarca disiplini de derinden etkilemiş ve katkıda bulunmuştur. Var olduğu zamandan beri sanatçılara/uygulamacılara özgün ifade olanakları sağlamıştır. Örneğin, en eski mağara resimlerinden bu yana, sanat tarihi, teknolojideki imkânlarla birlikte gelişmiştir. 15. yüzyılda, Jan Van Eyck, yeni bir resim çağını başlatan yağ bazlı pigmentlerle deneyler yapmıştır. 19. yüzyılın sonunda fotoğraf makinesinin icadı ile birlikte, özellikle resim alanında üretim yapan sanatçıların dünyaya bakışını nerdeyse sonsuza dek değiştirmiştir. Hatta sinema gibi yeni sanat disiplinlerinin oluşmasına bile olanak sağlamıştır. 20. yüzyılın ortalarına yaklaştığımızda ise bilgisayarın icadı ve 21. yüzyılın hemen başında internetin kullanımı ile birlikte bir sıçrama yaşayan teknoloji kavramı artık analog olmaktan çıkarak dijitalleşme yolundaki yeni bir alan üzerine inşa edilmeye başlanmıştır. Gelişen teknoloji ve bilgisayar devrimi, 21. yüzyılın sanat dünyasını etkileyerek farklı eserlerin ortaya çıkmasında önemli katkılar sunmuştur. Bu devrimle beraber gelişen bilgisayar teknolojisi, teknolojiye ve bilgisayara ilgi duyan bazı sanatçılara eserlerini üretmelerinde yardımcı olurken bazı sanatçılara ise yapıtlarını bu teknoloji üzerine kurgulamalarına ve inşa etmelerine olanak sağlamıştır.

Günümüzde sürükleyici dijital sanat deneyimleri her zamankinden daha popüler ve birçok çağdaş sanatçı, teknolojiyi sanat eserlerinde birleştirmenin yeni ve yaratıcı yollarını bulmaktadır. Oluşan bu dijital kültür sayesinde ise sanat özelinde birçok disiplin yeni bir düşünce değişimi süreci içerisine girmiştir. Bu bağlamda sanat disiplinlerden biri olan heykel sanatı da kendi uygulama alanı içerisinde gelişen teknolojiler sayesinde yeni üretim imkânları ve olanakları bulmuştur.

Bahsedilen bilgiler ışığında kaleme alınmış bu çalışma kapsamında da heykel sanatı özelinde bilgisayar destekli üretim metotlarından biri olan dijital organik modelleme uygulaması yapılmış ve teknolojik yeni imkânlar ile somutlaştırılmıştır. Günümüz üretim teknikleri ile yapılan bu uygulamada; dijitalleşen sanat bağlamında sayısallaşmanın heykel disiplinine getirilerinin araştırılması ve sunulmasını hedeflemektedir.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Yöntem

Bilgisayar Destekli Heykel Tasarım Metodu ve 3B CNC İşleme Teknolojisi ile Üretilen Büyük Ölçekli Heykel Uygulaması Örneği çalışması kapsamında kullanılacak olan yazılım ve üretim teknolojileri yöntemlerinin aşamaları:

1- Sanatsal üretimin 3 boyutlu dijital organik modelleme yazılımı *Sculptris Alpha 6.0* ile modelaj sürecinin gerçekleştirilmesi,

2- Sanatsal üretimin 'mesh' olarak isimlendirilen sayısal kafes yapılarının *Autodesk Meshmixer* yazılımı üzerinden kontrol edilmesi,

3- Sanatsal üretimin *KeyShot* yazılımı kullanılarak ölçeklendirilmesi ve nihai taslağın önizlemesinin oluşturulması,

4- Sayısal olarak ölçeklendirilen sanatsal üretimin CNC işleme teknolojisi ile somutlaştırılması,

5- CNC işleme teknolojisi ile somutlaştırılan sanatsal üretimin polyester malzemesi ile geleneksel kalıp ve döküm işleminin gerçekleştirilmesi,

6- Sanatsal üretimin tesviyesinin ve krom boya işlemi için yüzey hazırlığının yapılması,

7- Sanatsal üretimin krom boya uygulaması ve sanatsal üretimin sonuçlandırılması.

1. Sanatsal Üretimin 3 Boyutlu Dijital Organik Modelleme Yazılımı *Sculptris Alpha 6.0* ile Modelaj Süreci

Dijital teknolojinin sanat dünyasına getirdiği yenilikler, sanatçıların ifade şekillerini değiştirmelerine ve izleyicilerle farklı bir etkileşim kurmalarına olanak tanımaktadır. Özellikle günümüzde sanatsal üretimlerini dijital sanat alanındaki teknolojiler üzerinden kurgulayan heykel sanatçıları 3 boyutlu modelleme araçlarından yararlanarak etkileyici sanat eserleri oluşturmaktadır. Bu bağlamda dijital modelleme ve heykel disiplini, günümüz sanat dünyasında yeni bir yaratıcılık alanı yaratmıştır.

Dijital modelleme dünyası gittikçe gelişmekte ve birçok modelleme, yaratım ve tasarım teknikleri içeren onlarca farklı programı içerisinde barındırmaktadır. Modelleme dünyasından belli başlı programlara örnek verecek olursak bunlar: *Blender, SketchUp, Solidworks, AutoCad, Maya, 3DS Max, Inventor, TinkerCad, ZBrush, Cinema 4D, 123D Design* vb. gibi programlardır. Ancak bu programlar da kendi içlerinde poligonel modelleme, katı yüzey modelleme, organik modelleme vb. gibi farklı metotlar üzerine ayrışmaktadır.

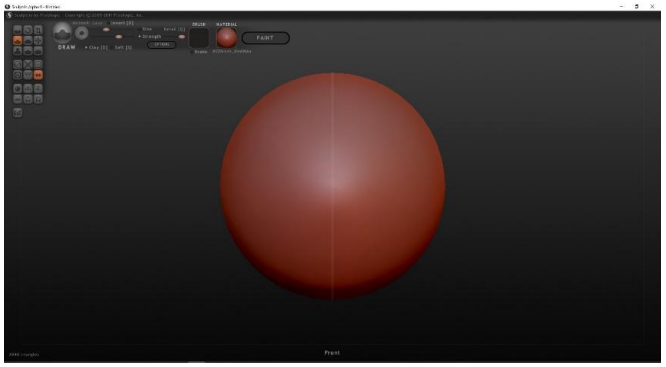
Heykel sanatı açısından, sanatsal el becerisi üzerine kurgulanan organik modelleme yazılımları heykel disiplini üzerine üretim yapmak isteyen sanatçılar

ve uygulayıcılar için oldukça yararlıdır. Bahsedilen onlarca modelleme programının içinde kendine özgü bir yer tutan program ise *Sculptris Alpha 6.0* yazılımıdır. Bu yazılım, heykeltıraşlar için; ücretsiz oluşu, daha az/makul sistem gereksinimlerine ihtiyaç duyması ve hard diskte çok daha az bir yer kaplaması vb. gibi özellikleri sayesinde önemli bir avantaja sahiptir. Dijital organik modelleme metodu ile üretim imkânı sağlayan *Sculptris Alpha 6.0*'ı diğer modelleme metotlardan ayıran en önemli özellik ise dijital bir ortamda sanal bir kil ile çalışmayı simüle eden basınca duyarlı araçları içermesidir. Bu yaklaşım, organik formlar üretmek, plastik sanatların geleneksel tekniklerini kullanmak ve son derece ayrıntılı modeller oluşturmak için önemli özelliktir. Bu bağlamda *Sculptris Alpha 6.0* yazılımı, teknolojiye ilgi duyan ve yazılım üzerinde deneyim kazanan bir heykel sanatçısı rahatlıkla kullanabilmektedir.

Proje kapsamında da popüler dijital modelleme yazılımlarından biri olan *Sculptris Alpha 6.0* yazılımı üzerinden sanatsal bir üretim yapılması amaçlanmıştır.

Sculptris Alpha 6.0, Pixologic firmasının, organik 3B modelleme kategorisine giren, açık kaynak kodlu ve ücretsiz olma özelliği ile heykel sanatçıları için ulaşımı oldukça kolay dijital heykel tasarım yazılımıdır. Temelinde geleneksel kil ekleme, çıkarma, sıkıştırma, şekillendirme yöntemlerini sanal bir uzam içerisinde simüle edebilen bir heykel atölyesi olma özelliği taşıyan *Sculptris Alpha 6.0* yazılımını açtığımızda karşımıza; sanatçıların heykel üzerine odaklanmalarını, çok fazla menü ve arabirim seçeneğinde kaybolmamaları için tasarlanmış basit bir arayüz ile birlikte bizi sanal bir kil topu karşılamaktadır (Görsel 1). Geleneksel heykel üretim yöntemlerini simüle eden dijital organik modelleme yazılımı olan *Sculptris Alpha 6.0* özünde 'mesh' olarak isimlendirilen sanal kafes yapıların sayısal ortamda birleştirilerek manipüle edilmesi ile üretim imkânı sunmaktadır. "Dijital organik modelleme nedir?" sorusuna; "bilgisayar destekli 3 boyutlu formların sanal temsillerini oluşturma için gerçeği simüle edebilen, dijital modellemelere alternatif bir metottur" cevabı verilebilir. Bu metot poligonel modellemenin veya katı yüzey modellemenin aksine, sayı veya veri girdileri ile çalışmamaktadır.

ISBN: 978-625-6971-87-5

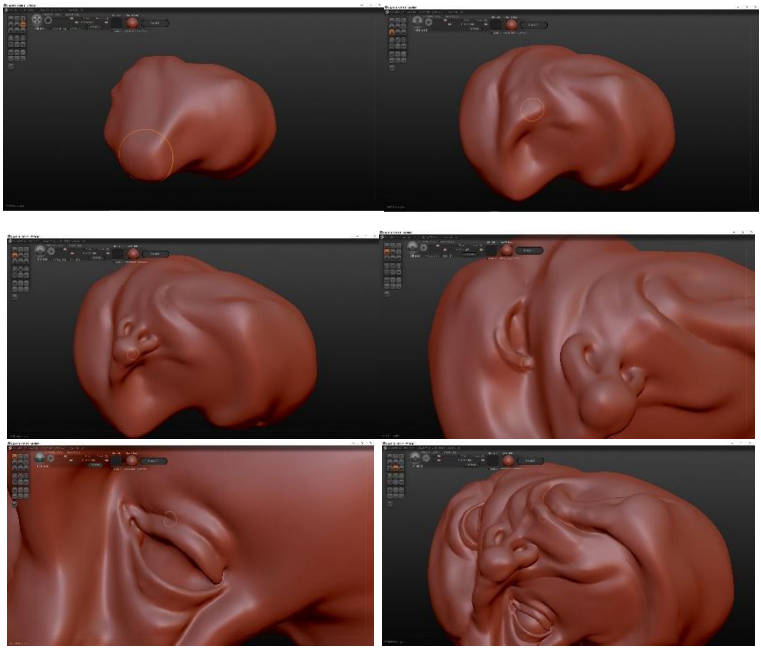


Görsel 1. Sculptris Alpha 6.0 yazılımının arayüz görseli.

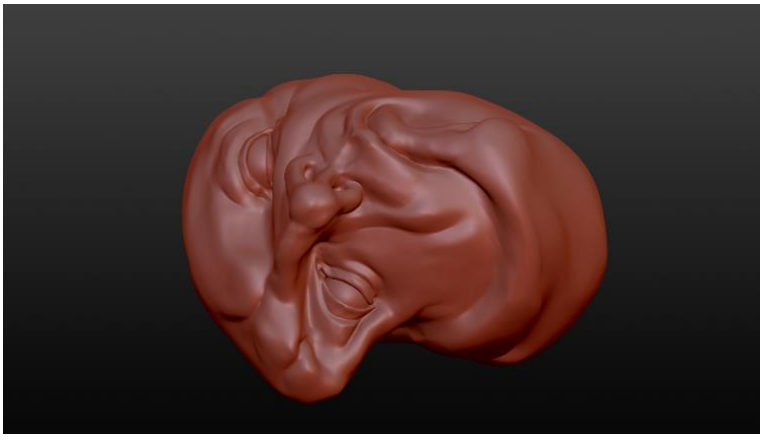
Sculptris Alpha 6.0 kullanıcıları, modellemeye dijital bir kil topu ile başlamakla birlikte; bu kili itebilir, çekebilir, düzleştirilebilir, sıkıştırabilir, büzüştürebilir, şişirebilir ve fırçayla yumuşatılmış eğriler yapabilmektedir. *Sculptris Alpha 6.0* geometrisinde obje orantısız uzatıldığında doğal olarak uyarlanır; parçalara bölündüğünde ise sanal bir kilden bize sunulan bu top doğal olmayan şekilde biçimsizleşir. Basit bir arayüz ile tasarlanan program, zahmetsiz ve 3B (3 Boyutlu) dijital heykel yapmak için gerekli tüm özellikleri içerisinde barındırmaktadır.

Proje kapsamında yapılmak istenilen ve 'Grotesk' olarak isimlendirilen heykel tasarımı da bahsedilen bilgiler ışığında; *Sculptris Alpha 6.0* yazılımı vasıtasıyla dijital modelaj aşaması gerçekleştirilmiş ve OBJ.[1] formatında kaydedilerek sayısal olarak tamamlanmıştır (Görsel 2-3).

[1] OBJ. dosya formatı, 3B geometriyi temsil eden basit bir veri formatıdır. (https://en.wikipedia.org/wiki/Wavefront_.obj_file)



Görsel 2. 'Grotesk' isimli çalışmanın Sculptris Alpha 6.0 yazılımı ile dijital organik modelaj aşaması.



Görsel 3. 'Grotesk' isimli çalışmanın Sculptris Alpha 6.0 yazılımı ile sayısal olarak tamamlanması ve obj formatında kaydedilerek sonuçlandırılması.

ISBN: 978-625-6971-87-5

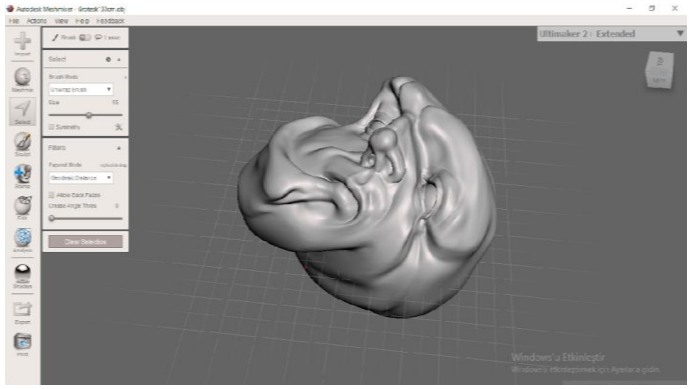
2. Sanatsal Üretimin ‘Mesh’ Olarak İsimlendirilen Sayısal Kafes Yapılarının *Autodesk Meshmixer* Yazılımı Üzerinden Kontrol Edilmesi

Dijital organik modelleme yazılımı olan *Sculptris Alpha 6.0* ile dijital modelaj aşaması tamamlanan ‘Grotesk’ isimli heykel tasarımının somutlaştırılma aşamasında olası bir sorunla karşılaşmamak için ek bir yazılım kullanılması gerekmektedir.

Autodesk Meshmixer isimli bu program, günümüzde oldukça popüler ve kullanımı kolay olan 3B modelleme yazılımlarından biridir. *Autodesk Meshmixer'*ı kullanarak, birçok farklı dijital tasarım- birleştirebilir, şekilleri değiştirebilir ve yüzeyleri düzenlenebilmektedir. Bu yazılım, sayısal kafes yapıları (mesh) düzenlemek-düzeltmek hatta baştan oluşturmak için bünyesinde çok yönlü araçlar sunmaktadır. Ayrıca bu program sayesinde, oluşturulan sayısal kafes yapılarına (mesh) boyut, kalınlık, yoğunluk ve diğer özellikleri eklemek için kullanışlı araçlar sunmaktadır. Bu, oluşturduğunuz modellerin malzeme ve kullanım amacına uygun hale getirilmesini sağlamaktadır. Ek olarak, farklı dosya biçimlerini desteklediği için, önceden oluşturulmuş modelleri de kolayca yazılım içine aktarabilmektedir. Ancak onu diğer programlardan ayıran en önemli özelliği, dahili olarak yazılımda bulunan düzenleme aracı sayesinde, 3 boyutlu modellerin sayısal kafes yapılarını (mesh) otomatik olarak düzenleme imkânı sunmasıdır.

Sayısal kafes yapıları (mesh), bir nesnenin yüzeyinin kafes benzeri bir yapı ile bölümlere ayrıldığı 3 boyutlu bir modeldir. Bu yapılar, özellikle sanatçılar tarafından, organik şekillerin ve karmaşık geometrilerin oluşturulmasında sıklıkla kullanılmaktadır. Örneğin, bir nesnenin yüzeyini sayısal kafes yapılarına (mesh) dönüştürerek, nesnenin bükülmesini veya büzülmesini sağlanabilmektedir.

Autodesk Meshmixer, Proje kapsamında üretilmek istenilen ve ‘Grotesk’ olarak isimlendirilen heykel tasarımı da bahsedilen bilgiler ışığında; *Autodesk Meshmixer* yazılımı kullanılarak dijital heykelin sayısal kafes yapılarının (mesh) kontrolü sağlanmış ve yüzey topolojisindeki hatalar giderilerek üretim sürecinin bu aşaması tamamlanmıştır (Görsel 4).



Görsel 4. Obj. formatında kaydedilen 'Grotesk' isimli dijital heykelin AutoDesk Meshmixer yazılımı ile sayısal kafes yapılarının (Mesh) kontrol edilmesi ve düzeltilmesi.

3. Sanatsal Üretimin *KeyShot* Yazılımı Kullanılarak Ölçeklendirilmesi ve Nihai Taslağın Önizlemesinin Oluşturulması

Sanat üretimleri günümüzde dijital teknolojinin gelişimi ile birlikte oldukça büyük bir değişim yaşamıştır. Sanatçılar, tasarımlarını ve ürettikleri eserleri dijital ortamda hazırlayarak, daha önce mümkün olmayan ölçekte ve kalitede ürünler ortaya çıkarabilmektedir. Bu noktada, üretilen eserin önizlemesi ve doğru ölçeklendirmesi gibi işlemler son derece önemli hale gelmiştir.

Dijital olarak üretilen 3B eserlerin önizlenmesi ve ölçeklendirilmesi için genellikle 3 boyutlu render yazılımları kullanılmaktadır. Render, bilgisayar grafikleri ve görselleştirme teknolojileri sayesinde, dijital modelin gerçek hayattaki gibi görünmesini sağlamaktadır. Özetle, bir dijital modelin ya da tasarımın, fotorealistik bir şekilde görselleştirilmesi olarak tarif edilebilir.

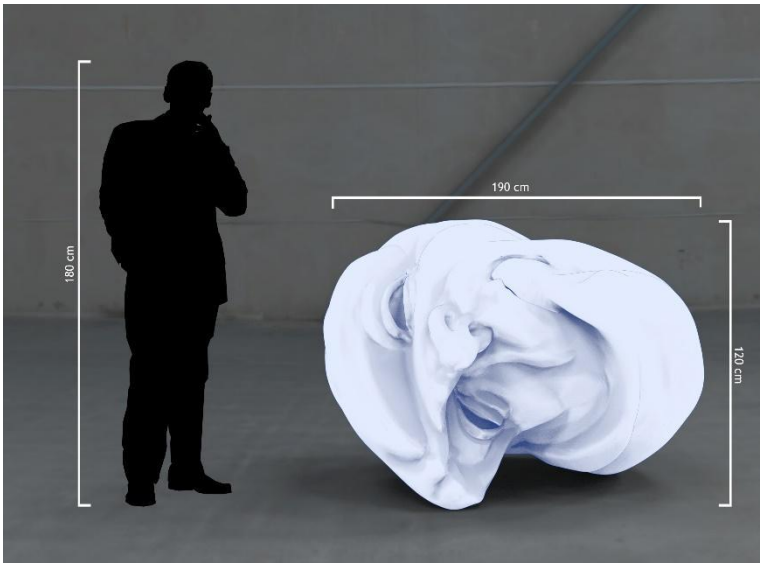
Render işlemi, modelin boyutu, şekli, malzeme özellikleri, ışıklandırması ve çevresel faktörleri gibi birçok parametreyi içermektedir. Günümüzde 3 boyutlu render işlemi, bilgisayar grafikleri alanında oldukça yaygın olarak kullanılmaktadır. Özellikle, mimari, inşaat, iç mekân tasarımı, film, video oyunları, reklamcılık gibi alanlarda kullanılır. Render, tasarım sürecinde, ürünün nasıl görüneceği hakkında daha gerçekçi bir fikir sunmakta ve üretim maliyetlerinin azaltılmasına yardımcı olmaktadır. 3 boyutlu render işlemi için, öncelikle dijital bir model ya da tasarımın daha önceden bir modelleme yazılımı ile hazırlanması gerekmektedir. Hazırlanan bu dijital üretim daha sonra, bir render yazılımı içerisine aktarılarak; tasarımın yüzey özellikleri, malzeme özellikleri, ışıklandırması gibi parametreler belirlenir. Render motoru, bu parametrelerin verilerini kullanarak, dijital modeli fotorealisttik bir şekilde

görselleştirir. 3 boyutlu render işlemi, zaman ve kaynak bakımından yoğun bir süreç izliyor gibi görünüyor olabilir. Bu nedenle, render işlemi için özel yazılımlar geliştirilmiştir. 3 boyutlu modelleme yazılımları, render motorları ile birlikte kullanılarak, dijital modelin fotorealistik bir şekilde görselleştirilmesi rahatlıkla sağlayabilmektedir. Özetle; 3 boyutlu render işlemi, dijital modelin gerçek hayatta nasıl görüneceğini önceden tahmin etmek için kullanılan bir teknolojidir.

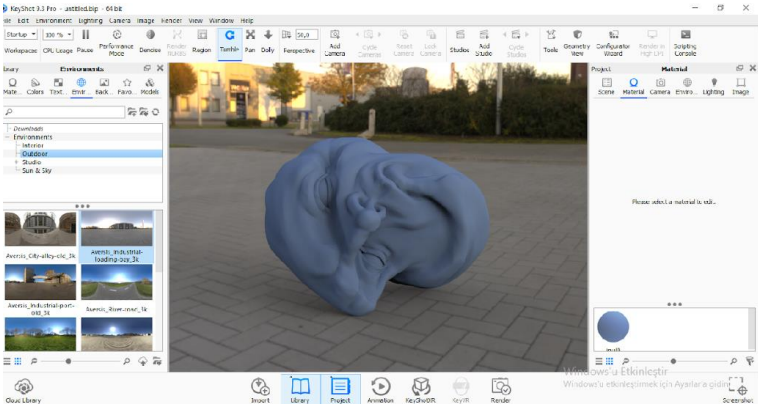
Bahsedilen bu işlemleri gerçekleştirmek için kullanabileceğimiz pek çok yazılım bulunmaktadır. Ancak hem ölçeklendirme hem de nihai taslağın önizlemesini sağlamak için; proje kapsamında, eş zamanlı üç boyutlu render işlemi yapabilen ve bahsedilen gelişmiş özelliklileri içerisinde barındıran bir yazılım olan *Keyshot* isimli programı kullanılmıştır.

Proje kapsamında bu yazılımın seçilmesindeki en önemli etmen; öğrenmesi ve kullanması son derece kolay olup, pek çok gelişmiş yeteneklere sahip, basit bir arayüz aracılığıyla dakikalar içinde fotoğrafik sonuçlar elde etmesidir. Çünkü *KeyShot* yazılımı, 3B modellerin sanal bir uzam içerisinde nihai sonuç görseli oluşturmayı kolaylaştırmak için tasarlanmıştır. Gelişmiş yetenekler ile program içerisinde dahil ettiğiniz sanal 3B tasarımları gerçek zamanlı olarak görme yeteneği sağlayan güçlü bir arayüz üzerinde göstermektedir. Ek olarak bu yazılım, sanal malzemeleri ve aydınlatmayı hızlı bir şekilde uygulamamıza olanak tanımaktadır. Ayrıca bu yapılan işlemleri ise en doğru malzeme görünümlerini ve gerçek dünya aydınlatmasını simüle ederek sağlanmaktadır. Sonuç olarak, *KeyShot* gelişmiş özellikleri sayesinde, sanal olarak üretilen eserin nihai halinin nasıl görüneceğini önizleyebilmek için önemli bir yardımcı program olarak karşımızı çıkmaktadır. Ek olarak bu yazlım, basit bir arayüze sahip olmasına rağmen ileri düzey kullanıcıların ihtiyaçlarını karşılamak için de derinlikli bir işlevsellik sağlamaktadır. Pek çok farklı düzeyde kullanıcılara hitap ettiği için neredeyse tüm dijital 3 boyutlu dosya biçimlerini desteklemektedir.

Proje kapsamında üretilmek istenilen ve ‘Grotesk’ olarak isimlendirilen heykel tasarımı bahsedilen bilgiler ışığında; *Keyshot* yazılımı ile sayısal olarak ölçeklendirilmiş ve aynı yazılım kullanılarak sanal bir uzam içerisinde konumlandırılmıştır (Görsel 5-6). *Keyshot* yazılımı ile renk seçimi ve malzeme bilgisi tanımlanan sanatsal üretimin nihai sonucu için önizleme görseli üretilerek proje sürecinin bu aşaması sonuçlandırılmıştır (Görsel 7-8).

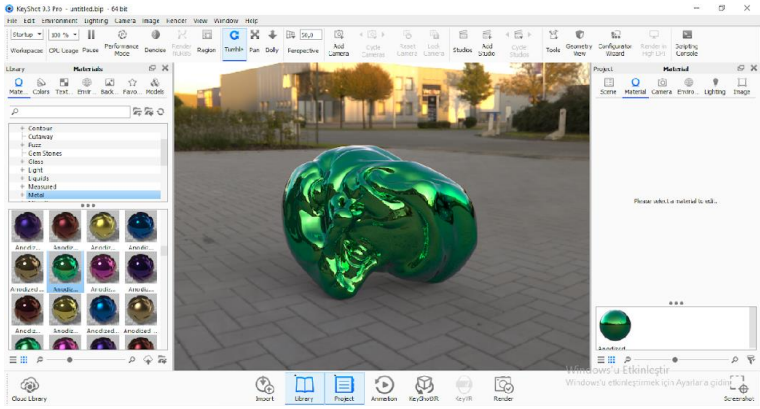


Görsel 5. Keyshot isimli yazılımı ile ölçeklendirilen 'Grotesk' isimli dijital heykelin önizleme taslağı.

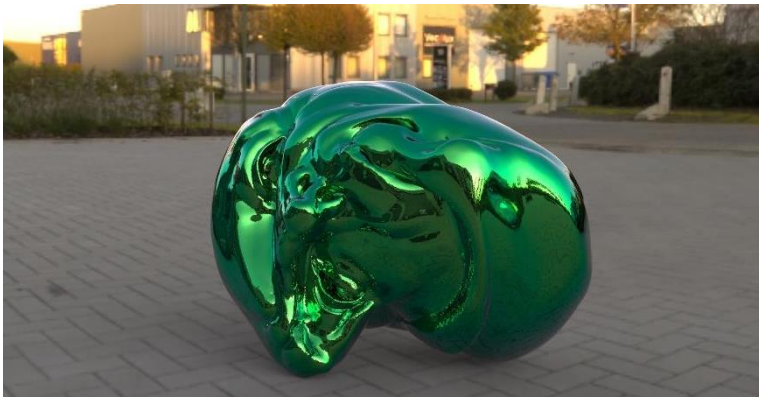


Görsel 6. 'Grotesk' isimli dijital heykelin KeyShot isimli render yazılımına eklenmesi ve sanal bir uzam içerisinde konumlandırılması.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Görsel 7. 'Grotesk' isimli dijital heykelin KeyShot isimli render yazılımı kullanılarak renk seçimin yapılması.



Görsel 8. KeyShot isimli render yazılımı kullanılarak renk seçimi yapılan "Grotesk" isimli dijital heykelin nihai sonucu için gerçekleştirilen önizlemesi.

4. Sayısal Olarak Ölçeklendirilen Sanatsal Üretimin CNC İşleme Teknolojisi ile Somutlaştırılması

Sanat ve teknolojinin bir araya gelmesi, son yıllarda oldukça popüler bir konu haline gelmiştir. Sayısal olarak ölçeklendirilen sanatsal üretim de bu konuda önemli bir yer tutmaktadır. CNC (Bilgisayarlı Sayısal Kontrol) işleme teknolojisi de bu alanda oldukça etkili bir araçtır. CNC işleme teknolojisi, bilgisayar destekli modelleme yazılımları kullanılarak hazırlanan dijital tasarımların, kesme, delme, gravür gibi işlemlerle otomatik olarak gerçekleştirilmesini sağlayan teknolojik bir yenilik olarak tanımlanmaktadır.

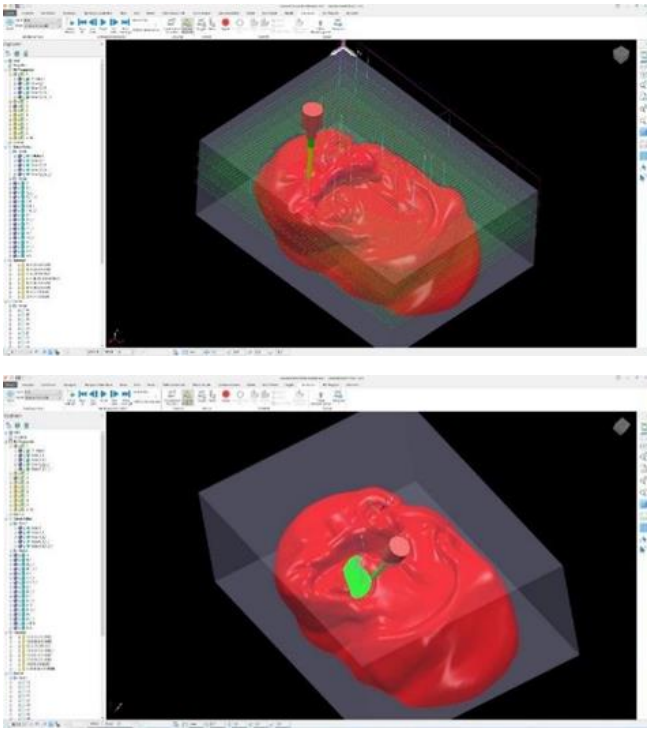
Çalışma kapsamında da detaylı bir şekilde üzerinde durulduğu gibi sayısal olarak ölçeklendirilen sanatsal üretim, sanat eserlerinin dijital ortamda tasarlanması ve üretilmesini ifade eder. Bu tür sanatsal üretimler genellikle 3 boyutlu yazıcılar veya CNC işleme makineleri kullanılarak somutlaştırılmaktadır. Küçük ölçekli üretimlerde 3 boyutlu yazıcı teknolojisi kullanırken, büyük ölçekli üretimlerde ise CNC işleme teknolojisi sanatsal üretimlerin somutlaştırılması için ideal bir araç karşımıza çıkmaktadır. CNC işleme teknolojisi, pek çok endüstriyel malzemeyi kesme, delme, gravürleme vb. işlemleri kullanarak rahatlıkla şekillendirebilir. Bu sayede, dijital olarak tasarlanmış sanat eserleri gerçek hayatta somutlaştırılabilmektedir. Örneğin, bir heykelin dijital olarak tasarlanması ve CNC işleme makineleri kullanılarak işlenmesi, son derece detaylı ve doğru bir şekilde gerçekleştirilebilir. Sayısal olarak ölçeklendirilen sanatsal üretimler, geleneksel sanat üretim yöntemlerine göre birçok avantaj sağlamaktadır. Dijital olarak tasarlanan sanat eserleri, önceden belirlenen ölçü ve özelliklere tam olarak uymaktadır. Ayrıca, bu tür üretim süreçleri daha hızlı ve verimli olmaktadır.

Dijital olarak modellenen ve sayısal olarak ölçeklendirilen sanatsal üretimin CNC işleme teknolojisi ile somutlaştırılması, modern sanat dünyasında gittikçe daha fazla önemli bir yer tutması öngörülmektedir. Sonuç olarak, bu teknoloji, sanatçılara ve tasarımcılara, dijital olarak tasarladıkları eserleri gerçek hayatta daha hızlı ve doğru bir şekilde somutlaştırma imkânı sunmaktadır.

Proje kapsamında üretilmek istenilen ve ‘Grotesk’ isimli heykel tasarımı bahsedilen bilgiler ışığında ele alınmış ve somutlaştırma işlemi gerçekleştirilmiştir. Ancak bu işlem süreci birkaç aşamadan oluşmaktadır.

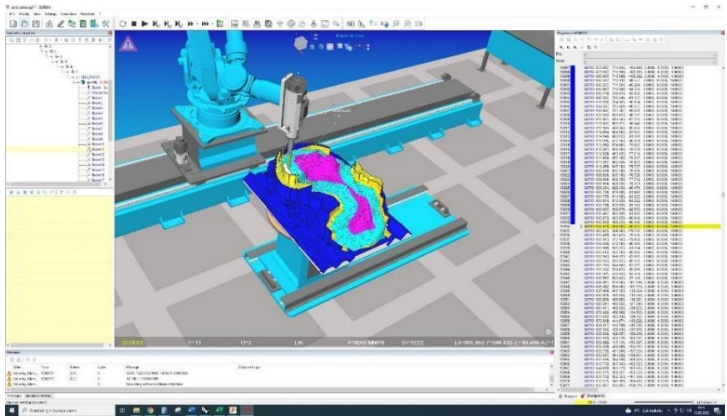
Sürecin ilk aşaması, sanatsal üretimin CNC işleme teknolojisinde işlenebilmesi için *AutoDesk Powermill Ultimate 2021* isimli bir yazılım ile kesim planının çıkarılması ile başlamaktadır (Görsel 9).

ISBN: 978-625-6971-87-5



Görsel 9. Ölçeklendirilmesi yapılan 'Grotesk' isimli heykelin CNC işleme teknolojisi için AutoDesk Powermill Ultimate 2021 yazılımı ile kesim planının çıkarılması.

AutoDesk Powermill Ultimate 2021 yazılımı ile kesim (CNC işleme) planı çıkarılan 'Grotesk' isimli heykelin ikinci aşaması ise; köpük malzeme ile somutlaştırılabilmesi için gerekli sahnelenmesinin yapılması ile devam etmektedir (Görsel 10).



Görsel 10. AutoDesk Powermill Ultimate 2021 yazılımı ile kesim (CNC işleme) planı çıkarılan 'Grotesk' isimli heykelin köpük malzeme ile işlenme sahnelendirilmesi.

Kesim (CNC işleme) planı ve sahnelendirilmesi oluşturulan 'Grotesk' isimli dijital heykelin üçüncü ve son aşaması ise elde edilen sayısal dataların 6 eksenli ve hassas işeme yapabilen bir robot frezeye yüklenerek; köpük malzemesi üzerinden sanatsal üretimin somutlaştırma işlemidir (Görsel 11-12).



Görsel 11. AutoDesk Powermill Ultimate 2021 yazılımı ile kesim (CNC işleme) planı ve sahnelendirilmesi oluşturulan 'Grotesk' isimli dijital heykelin 6 eksenli robot freze ile somutlaştırılma aşaması.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Görsel 12. AutoDesk Powermill Ultimate 2021 yazılımı ile kesim (CNC işleme) planı ve sahnelendirilmesi oluşturulan 'Grotesk' isimli dijital heykelin 6 eksenli robot freze ile somutlaştırılması.

5. CNC İşleme Teknolojisi ile Somutlaştırılan Sanatsal Üretimin Polyester Malzemesi ile Geleneksel Kalıp ve Döküm İşleminin Gerçekleştirilmesi

Endüstri devriminden bu yana polyester malzemesi, sanatsal üretimde sıkça kullanılan bir materyal olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel kalıp ve döküm işlemi ise yüzyıllardır sanatçılar tarafından kullanılan bir tekniktir. Bu iki unsurun bir araya gelmesiyle tahmin edileceği üzere pek çok sanat eseri yakı geçmişimizden bu yana üretilebilir durumdadır.

Geleneksel kalıp ve döküm işlemi, sanatçının tasarladığı objenin kalıbının alınması ve daha sonra bu kalıp üzerinden birçok kopya üretilmesi esasına dayanmaktadır. Bu işlem, polyester malzemesiyle de gerçekleştirilebilir. Öncelikle, sanatçının tasarladığı objenin bir kalıbı alınır. Bu kalıp daha sonra polyester malzemesi ile doldurulur ve kuruması beklenir. Sonrasında ise kalıp açılır ve polyester malzemesinden oluşan sanat eseri elde edilir. Bu yöntem, sanatçılara tasarladıkları objeleri çoğaltma imkânı sunmakta ve aynı zamanda bu objelerin kaliteli ve dayanıklı bir şekilde üretilmesini sağlamaktadır. Polyester malzemesi, geleneksel kalıp ve döküm işlemi için ideal bir malzemedir. Bu malzeme, dayanıklı, hafif ve esnek bir yapıya sahiptir. Ayrıca, polyester malzemesi kolayca şekillendirilebilir ve boyanabilir. Bu sayede, sanatçıların istedikleri herhangi bir objeyi yaratmalarına imkân sağlamaktadır. Sonuç olarak, sanatsal üretimin polyester malzemesiyle geleneksel kalıp ve döküm işlemi kullanılarak gerçekleştirilmesi, sanatçılara birçok avantaj sağlamaktadır. Bu yöntemle üretilen sanat eserleri, kaliteli ve dayanıklı olmalarının yanında; bu yöntemle çoğaltılan sanat eserleri, tasarımın özgünlüğünü korumaktadır.

Proje kapsamında yapılmak istenilen ve ‘Grotesk’ olarak isimlendirilen heykel tasarımı da bahsedilen bilgiler ışığında; geleneksel kalıp ve döküm işlemi ile sanatsal üretim somutlaştırılmıştır (Görsel 13-14-15).



Görsel 13. Köpük malzemenin 6 Eksenli robot bir kol vasıtasıyla somutlaştırılan ‘Grotesk’ isimli heykelin polyester malzeme ile kalıbının alınması süreci.



Görsel 14. Köpük malzemenin 6 Eksenli robot bir kol vasıtasıyla somutlaştırılan ‘Grotesk’ isimli heykelin polyester malzeme ile kalıbının 4 parça olarak kalıplarının sökülme işlemi.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Görsel 15. Polyester malzeme ile kalıbı alınan 'Grotesk' isimli heykelin polyester malzeme ile dökümün yapılması ve birleştirilmesi.

6. Sanatsal Üretimin Tesviyesinin ve Krom Boya İşlemi için Yüzey Hazırlığının Yapılması

Sanatsal üretimin tesviyesi ve krom boya işlemi için yüzey hazırlığı, üretilen eserin kalitesi ve görünümü için son derece önemlidir. Bu işlemlerin doğru bir şekilde yapılması, eserin daha estetik ve dayanıklı olmasını sağlamaktadır.

Tesviye işlemi, eserin yüzeyindeki pürüzleri gidermek ve düzleştirmek amacıyla yapılır. Bu işlem, eserin daha pürüzsüz ve homojen bir yüzeye sahip olmasını sağlanabilir. Tesviye işlemi, farklı aletler ve teknikler kullanılarak yapılmaktadır. Örneğin, zımpara kağıtları, taşlama aletleri, freze makineleri vb. kullanılarak eserin yüzeyindeki pürüzler giderilebilir.

Krom boya işlemi için yüzey hazırlığı ise eserin yüzeyindeki tüm kir, pas ve yağ kalıntılarının temizlenmesini içermektedir. Bu işlem, krom boya uygulamasının yapılabilmesi için elzem bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Krom boya uygulaması için gerekli yüzey hazırlığı, birçok farklı aşamadan oluşabilir. İlk olarak, eserin yüzeyindeki tüm kir ve pas kalıntıları temizlenir. Daha sonra, yüzey zımpara kağıtları ile pürüzsüz hale getirilir ve özel kimyasallar ve solventler ile temizlenerek krom boya işlemi için gerekli astar boyası uygulanarak hazırlanmaktadır. Özetle, krom boya işlemi için yüzey hazırlığı, eserin daha estetik ve dayanıklı olmasını sağlamakta ve bu işlemler, özenli bir şekilde, özel aletler ve teknikler kullanılarak yapılmaktadır.

Proje kapsamında yapılmak istenilen ve 'Grotesk' olarak isimlendirilen heykel tasarımı da bahsedilen bilgiler ışığında; tesviye ve krom boya işlemi için yüzey hazırlığı süreci gerçekleştirilmiştir (Görsel 16).



Görsel 16. Polyester malzeme ile döküm işlemi gerçekleştirilen 'Grotesk' isimli heykelin krom boya uygulaması için gerekli tesviyesinin ve astar boyasının yapılması.

7. Sanatsal Üretimin Krom Boya Uygulama Süreci ve Üretimin Sonuçlandırılması

Sanatsal üretimin son aşaması, krom boya uygulama süreci ve üretimin sonuçlandırılmasıdır. Bu aşamada, eserin yüzeyi özel bir kaplama işlemi ile krom boya kaplanarak estetik bir görünüm kazanmaktadır.

Krom boya işlemi, özel bir kaplama işlemidir. Bu işlem, eserin yüzeyine krom kaplama yaparak estetik bir görünüm ve dayanıklılık sağlamaktadır. Krom boya kaplama işlemi de birçok farklı aşamadan oluşur. İlk aşama olarak, tesviyesi ve yüzey topolojisi hazırlanan heykele krom boya uygulaması için özel olarak hazırlanan siyah bir astar boyası uygulanmaktadır. İkinci aşama olarak, krom boya işlemine uygun hale getirilen eserin yüzeyine krom renkli bir kaplama işlemi uygulanır. Bu işlem, eserin yüzeyinde bir krom tabakası oluşturmakta ve eseri daha dayanıklı hale getirmektedir. Son olarak, daha önceden seçilen renk krom boya tabakası üzerine uygulanarak renkli bir krom görüntüsü elde edilir.

Proje kapsamında yapılmak istenilen ve 'Grotesk' olarak isimlendirilen heykel tasarımı da bahsedilen bilgiler ışığında; uygulama sürecine tabi tutulmuş ve krom boya işlemi gerçekleştirilmiştir (Görsel 17-18-19-20).

ISBN: 978-625-6971-87-5



Görsel 17. Tesviyesi ve yüzey topolojisi hazırlanan 'Grotesk' isimli heykelin krom boya uygulaması için özel olarak hazırlanan siyah astar boyasının atılması.



Görsel 18. Siyah astar boyası uygulanan 'Grotesk' isimli heykele krom boya uygulaması.



Görsel 19. Krom boya uygulaması yapılan 'Grotesk' isimli heykele tasarım için öngörülen renk uygulama ve kurutulma aşaması.



Görsel 20. 'Grotesk', 190 x 120 x 140 cm, Polyester, Krom Boya, 2021.

Sonuç

Teknoloji, heykel disiplininin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Heykel disiplini, geleneksel olarak elle şekillendirilen ve yapılan sanatsal eserlerin üretimini içermektedir. Ancak, teknolojinin gelişimiyle birlikte, heykelcilik de dijital teknolojilerin kullanıldığı modern bir disiplin haline gelmiştir.

Teknolojinin kullanımı, heykel disiplini özelinde sanatçılarına yeni ve farklı üretim yöntemleri sunmaktadır. Bilgisayar destekli tasarım (CAD) yazılımı ve 3B yazıcı teknolojisi, heykel sanatçılarının karmaşık şekilleri tasarlamasını ve üretmesini kolaylaştırmaktadır. Bu teknolojiler sayesinde, heykellerin ince detayları ve karmaşık yapıları daha hassas bir şekilde işlenebilir olmaktadır. Ayrıca günümüzde, heykel sanatçıları, dijital teknolojileri kullanarak farklı malzemelerden de heykeller üretebilmektedir. 3B yazıcı teknolojisi ile plastik gibi birçok malzemeden heykeller üretmek mümkündür. Bu da heykel

ISBN: 978-625-6971-87-5

sanatçılarının farklı malzemeleri bir arada kullanarak farklı ve yenilikçi eserler yaratmasına olanak tanımaktadır. Teknolojinin kullanımı ayrıca, heykel sanatı üretim sürecinde zaman ve maliyet tasarrufu sağlamaktadır. Özellikle büyük ölçekli heykellerin üretiminde, 3B CNC işleme teknolojisi kullanarak heykellerin üretimi daha hızlı ve kolay hale gelmiştir. Bu da heykel sanatçılarına tasarım üzerinde daha fazla zaman ayırarak çok daha fazla eser üretme imkânı sunar. Bu bağlamda günümüz dijital ve üretim teknolojileri heykel disiplininin gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Sanatçıların, teknolojinin avantajlarından faydalanarak daha özgür bir şekilde eserlerini tasarlamaları ve üretmeleri mümkündür. Teknolojinin kullanımı, heykel sanatında inovasyonu ve yaratıcılığı teşvik ederken, üretim sürecinde daha verimli ve maliyeti düşürmek için etkin bir yaklaşım sunmaktadır.

Teknolojik üretim özelindeki büyük ölçekli heykel üretiminde, 3B CNC işleme teknolojisi kullanılarak kolaylıkla üretim yapma imkânı sunmaktadır. Heykel tasarımı önce bir bilgisayar destekli tasarım (CAD) yazılımı kullanılarak dijital olarak oluşturulur. Daha sonra, bu dijital model, CNC freze makineleriyle, genellikle büyük boyutlarda ahşap, köpük gibi kolay işlenebilir malzemelerden heykeller üretmek için kullanılmaktadır.

3B CNC işleme teknolojisi, büyük ölçekli heykel üretiminde hızlı ve doğru sonuçlar sağlamakladır. Ayrıca, bu yöntem, heykelin ölçeklenebilirliği nedeniyle farklı boyutlarda heykellerin üretilmesine olanak tanır. Heykelin üretim aşamasında, CNC işleme teknolojisi kullanılarak malzemelerin şekillendirilmesi ve ölçeklendirilmesi kolaylaşır. Bu sayede, heykelin ince detayları ve karmaşık yapıları daha hassas bir şekilde işlenebilmektedir. Büyük ölçekli heykel üretimi için kullanılan malzemeler arasında alüminyum, metal, taş gibi çok daha dayanıklı malzemeler de yer almaktadır. Bu malzemeler, özel olarak hazırlanan CNC işleme teknolojisi ile kolayca. Heykel üretiminde kullanılan malzeme, heykelin dayanıklılığı ve uzun ömürlü olması için oldukça önem taşımaktadır.

Sonuç olarak, bilgisayar destekli heykel tasarım metodu ve 3B CNC işleme teknolojisi ile büyük ölçekli heykel üretimi, geleneksel yöntemlere kıyasla daha hızlı, hassas ve ölçeklenebilir bir üretim süreci sunmaktadır. Bu yöntemler, sanatçılara daha özgür bir şekilde eserlerini tasarlama ve üretme imkânı sunarken, büyük boyutlarda ve karmaşık yapıda heykellerin üretimini kolaylaştırmaktadır. Ayrıca bu yöntemler, geleneksel heykel üretim yöntemleriyle birleştirilerek, sanat dünyasında yeni ve özgün eserlerin ortaya çıkmasına katkıda bulunmaktadır.

Kaynakça

Artut, S. (2014). "Teknoloji-İnsan Birlikteliği." İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Heidegger, M. (1998). "Tekniğe ilişkin Soruşturma". (Ö. Doğan, Çev.). İstanbul: Engin Yayıncılık.

Ural, M. N. (2015). "Antik Yunan'da 'Teknik': Teknoloji Felsefesi Tarihine Genel Bir Bakış". Mavi Atlas, 4, s. 136-144. Erişim: 07.09.2017.

http://dergipark.ulakbim.gov.tr/gumusmaviatlas/article/view/5000113818

Görsel Kaynakça

Görsel 1. *Sculptris Alpha 6.0* yazılımının arayüz görseli. (Bu görsel yazar tarafından metin için özel hazırlanmıştır)

Görsel 2. 'Grotesk' isimli çalışmanın *Sculptris Alpha 6.0* yazılımı ile dijital organik modelaj aşaması. (Bu görsel yazar tarafından metin için özel hazırlanmıştır)

Görsel 3. 'Grotesk' isimli çalışmanın *Sculptris Alpha 6.0* yazılımı ile sayısal olarak tamamlanması ve obj. formatında kaydedilerek sonuçlandırılması. (Bu görsel yazar tarafından metin için özel hazırlanmıştır)

Görsel 4. Obj. formatında kaydedilen 'Grotesk' isimli dijital heykelin *AutoDesk Meshmixer* yazılımı ile sayısal kafes yapılarının (Mesh) kontrol edilmesi ve düzeltilmesi. (Bu görsel yazar tarafından metin için özel hazırlanmıştır)

Görsel 5. *KeyShot* isimli yazılımı ile ölçeklendirilen 'Grotesk' isimli dijital heykelin önizleme taslağı. (Bu görsel yazar tarafından metin için özel hazırlanmıştır)

Görsel 6. 'Grotesk' isimli dijital heykelin *KeyShot* isimli render yazılımına eklenmesi ve sanal bir uzam içerisinde konumlandırılması. (Bu görsel yazar tarafından metin için özel hazırlanmıştır)

Görsel 7. 'Grotesk' isimli dijital heykelin *KeyShot* isimli render yazılımı kullanılarak renk seçimin yapılması. (Bu görsel yazar tarafından metin için özel hazırlanmıştır)

Görsel 8. *KeyShot* isimli render yazılımı kullanılarak renk seçimi yapılan ''Grotesk' isimli dijital heykelin nihai sonucu için gerçekleştirilen önizlemesi. (Bu görsel yazar tarafından metin için özel hazırlanmıştır)

Görsel 9. Ölçeklendirilmesi yapılan 'Grotesk' isimli heykelin CNC işleme teknolojisi için *AutoDesk Powermill Ultimate 2021* yazılımı ile kesim planının çıkarılması. (Bu görsel çalışma kapsamında yazar tarafından hazırlanmıştır)

Görsel 10. *AutoDesk Powermill Ultimate 2021* yazılımı ile kesim (CNC işleme) planı çıkarılan 'Grotesk' isimli heykelin köpük malzeme ile işlenme sahnelendirilmesi. (Bu görsel çalışma kapsamında yazar tarafından hazırlanmıştır)

ISBN: 978-625-6971-87-5

Görsel 11. *AutoDesk Powermill Ultimate 2021* yazılımı ile kesim (CNC işleme) planı ve sahnelendirilmesi oluşturulan ‘Grotesk’ isimli dijital heykelin 6 eksenli robot freze ile somutlaştırılma aşaması. (Bu görsel çalışma kapsamında yazar tarafından hazırlanmıştır)

Görsel 12. *AutoDesk Powermill Ultimate 2021* yazılımı ile kesim (CNC işleme) planı ve sahnelendirilmesi oluşturulan ‘Grotesk’ isimli dijital heykelin 6 eksenli robot freze ile somutlaştırılması. (Bu görsel çalışma kapsamında yazar tarafından hazırlanmıştır)

Görsel 13. Köpük malzemenin 6 Eksenli robot bir kol vasıtasıyla somutlaştırılan ‘Grotesk’ isimli heykelin polyester malzeme ile kalıbının alınması süreci. (Bu görsel çalışma kapsamında yazar tarafından hazırlanmıştır)

Görsel 14. Köpük malzemenin 6 Eksenli robot bir kol vasıtasıyla somutlaştırılan ‘Grotesk’ isimli heykelin polyester malzeme ile kalıbının 4 parça olarak kalıplarının sökülme işlemi. (Bu görsel çalışma kapsamında yazar tarafından hazırlanmıştır)

Görsel 15. Polyester malzeme ile kalıbı alınan ‘Grotesk’ isimli heykelin polyester malzeme ile dökümün yapılması ve birleştirilmesi. (Bu görsel çalışma kapsamında yazar tarafından hazırlanmıştır)

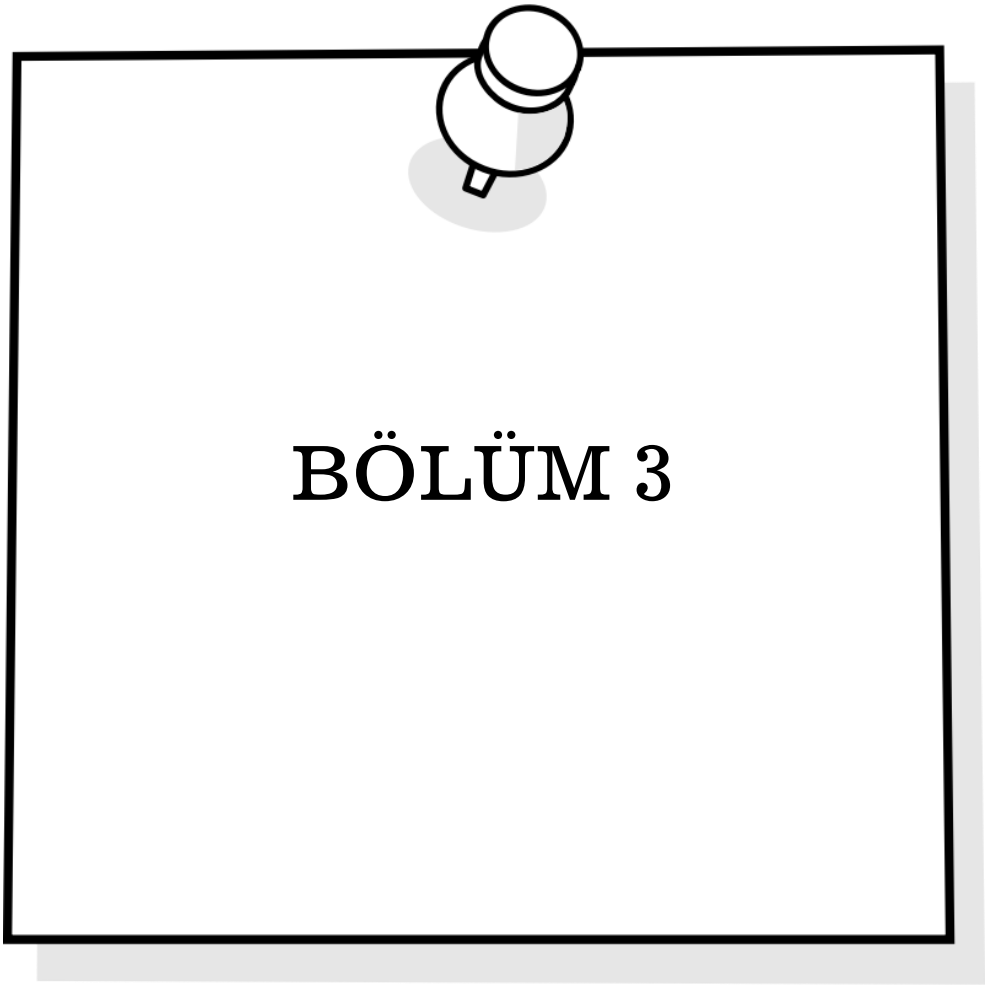
Görsel 16. Polyester malzeme ile döküm işlemi gerçekleştirilen ‘Grotesk’ isimli heykelin krom boya uygulaması için gerekli tesviyesinin ve astar boyasının yapılması. (Bu görsel çalışma kapsamında yazar tarafından hazırlanmıştır)

Görsel 17. Tesviyesi ve yüzey topolojisi hazırlanan ‘Grotesk’ isimli heykelin krom boya uygulaması için özel olarak hazırlanan siyah astar boyasının atılması. (Bu görsel çalışma kapsamında yazar tarafından hazırlanmıştır)

Görsel 18. Siyah astar boyası uygulanan ‘Grotesk’ isimli heykele krom boya uygulaması. (Bu görsel çalışma kapsamında yazar tarafından hazırlanmıştır)

Görsel 19. Krom boya uygulaması yapılan ‘Grotesk’ isimli heykele tasarım için öngörülen renk uygulama ve kurutulma aşaması. (Bu görsel çalışma kapsamında yazar tarafından hazırlanmıştır)

Görsel 20. ‘Grotesk’, 190 x 120 x 140 cm, Polyester, Krom Boya, 2021. (Bu görsel çalışma kapsamında yazar tarafından hazırlanmıştır)



BÖLÜM 3

ISBN: 978-625-6971-87-5

CİZRE İLÇESİ EL ÖRGÜSÜ GELİN (ÇEYİZ) ÇORAPLARI[1]

Vildan GÖKALP[2]

Prof. Dr. Sema ETİKAN[3]

1. GİRİŞ

El sanatları ihtiyaçlardan ortaya çıkan ve zaman içerisinde toplumların yaşayış biçimleriyle şekillenerek gelişen kültürel değerlerdir. Kendi gelişimleri toplumun yaşam biçiminden beslenirken aynı zamanda beslendikleri toplumun kültürünü inşa ederler. Her bir el sanatı var olduğu toplumdan izler taşır, üreten insanın yaşadığı coğrafyaya, iklime, değerlerine, gereksinimlerine, yaratıcılığına ve becerisine göre köklü bir gelenek oluşturur. Bu oluşan gelenek de el sanatının içinde geliştiği topluma ait, toplumun çağlar boyu geçirdiği evreleri aktaran ve geçmişine ışık tutan bir belge niteliği taşır. El sanatları, Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğünde "*el tezgâhlarında bir yardımcı araç kullanarak yapılan işlerin hepsi*", Türkiye Bilimler Akademisi, Türkçe Bilim Terimleri Sözlüğünde de "*ince el işçiliği ve emek isteyen, yalnızca bu konuda yetişerek ustalaşmış yetenekli kişilerin becerisi ve uğraşısı olan sanat*" olarak tanımlanmaktadır.

Ölmez ve Etikan (2008), ise el sanatlarını, "*belli bir geçmişi, orjini olan, kuşaktan kuşağa öğrenilerek günümüze gelen, günümüzde eğitimi verilen, görsel ve sanatsal değere sahip, el ile belli bir üretim tekniği kullanılarak ya da sermaye ve tesis gerektiren, ticari ya da bireysel amaçlı, turistik ve otantik, kullanım ve hatıra eşyası üretimine dayalı uğraşıların ortak adı*" şeklinde tanımlamaktadırlar (Ölmez ve Etikan, 2008:381). Arlı(1990), el sanatlarını, kullanılan hammadde ve fonksiyonunu göz önüne alarak aşağıda belirtilen yedi ana başlık altında sınıflandırmıştır.

---

[1] Bu çalışma Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde yürütülen ve halen devam eden "Cizre İlçesi Çorap Örücülüğü" isimli Yüksek Lisans Tezinden üretilmiştir.

[2] Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Öğrencisi, ORCID: 0000-0002-2231-9456

[3] Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, ORCID: 0000- 0001-5347-200X

1. Hammadde olarak lif işleyen el sanatları
2. Hammadde olarak ağaç işleyen el sanatları
3. Hammadde olarak taş işleyen el sanatları
4. Hammadde olarak toprak işleyen el sanatları
5. Hammadde olarak maden işleyen el sanatları
6. Hammadde olarak deri ve hayvansal artıkları işleyen el sanatları
7. Hammadde olarak ince dallar saplar ve ağaç şeritleri işleyen el sanatları (Arlı, 1990:17).

Bu sınıflandırmaya göre hammadde olarak lif işleyen el sanatları grubunda yer alan uğraşılardan biri de örgü işleridir.

Akpınarlı (2022), örgü işlerini *"örücülük sanatı"* olarak ifade etmekte ve *"Örücülük sanatı ince ya da kalın bükümlü, pamuk, yün, ipek, keten ve sentetik ipliklerin iğne, mekik, şiş, tığ gibi basit araçlarla ve el yardımı ile oluşturulan ilmeklerin veya düğümlerin bir araya getirilmesi sonucu elde edilen ürünlerdir"* şeklinde açıklamaktadır (Akpınarlı, 2022:18).

Barışta (2015), örgü işlerini ince ve kalın örgüler şeklinde sınıflandırmış, iğne, tığ, firkete, mekik vb. araçlarla ipek, pamuklu iplik, pul ile boncuk kullanılarak yapılan örgüleri ince örgüler, tığ ve şiş kullanılarak yün iplikle yapılan örgüleri de kalın örgüler olarak tanımlamıştır (Barışta 2015: 580).

Şiş kullanılarak yapılan örgüde teknik; yün, tiftik, pamuk ya da sentetik ipliklerle şiş üzerine ilme atılması ve bu ilmelerin usulüne uygun bir şekilde çoğaltılarak bir yüzey elde edilmesidir. Bu yüzey elde edilirken düz örgü, ters örgü, lastik örgü, ajurlu örgü vb. gibi farklı örgü teknikleri kullanılmaktadır. Hammadde olarak yün, tiftik ve pamuk iplikler kullanılarak, şiş örücülüğü ile üretilen bu el örgüsü işlerinden biri de çorap örücülüğüdür. Çorap örücülüğü, Anadolu'nun geleneksel sanatları içerisinde kendine yer edinmiş önemli bir el sanatıdır. Daha çok kadınların üretimde bulunduğu bu el sanatı, yöresel olarak da hammadde ve desen özelliği açısından zengin bir çeşitlilik oluşturmuştur. 19. ve 20. yüzyıllara ait eski örnekler incelendiğinde hammadde olarak yün, tiftik ve pamuk ipliklerin yanı sıra ipek ve metal ipliklerin kullanıldığı da görülmektedir. Yün ve pamuk ipliğin ve ya yün ve metal ipliğin bir arada kullanıldığı örneklere de rastlanılmıştır (Barışta, 1986:873).

Arkeolojik kazılardan elde edilen bilgilere göre tarihte Türk giyim-kuşam kültüründe keçe çorapların kullanıldığından söz edilse de yaygın olarak üretilen ve kullanılan el örgüsü çoraplardır. (Diyarbekirli, 1972: 116, Barışta, 1986:869).

Çorap, TDK Güncel Türkçe sözlüğünde "*Pamuk, yün vb.nden örülen, ayağa giyilen giyecek*" olarak tanımlanmaktadır. Koçu (2015), el örgüsü çorapları

öncelikle kadın ve erkek çorapları olarak ikiye ayırmış, daha sonra kullanılan hammaddeye göre yün, tiftik, pamuk ve ipek çoraplar ve giyildikleri yere göre de kısa konçlu, uzun konçlu, ajurlu, düz renkli, bagetli-desenli, dağcı çorabı, futbolcu çorabı ve varis hastaları çorabı olarak sınıflandırmıştır (Koçu, 2015:85).

Çoraplar kullanım alanına göre bir başka sınıflandırmada da gündelik çoraplar, töre çorapları, yol çorapları, çeyiz çorapları, gelin çorabı, damat çorabı, oynaş çorapları, güreş çorapları, asker çorapları, olarak belirtilmiştir. (Akpınarlı,1995,39-41). Özbel (1976) ise çorapları kullanılan malzeme ile renk ve motif özellikleri bakımından ak, kara, alaca, kınalı, tüylü ve nakışlı olmak üzere 6 gruba ayırmıştır (Özbel 1976: 8).

Çoraplar, kullanılan malzeme, renk motif ve desen özelliklerine bakılarak giyen kişinin hangi yörenin insanı olduğunu, sosyal ve medeni durumunu yansıtmaktadır. Bununla beraber yine üzerinde yer alan bazı motiflerinden dolayı çorapların nazardan koruduğuna da inanılmaktadır. Bazı yörelerdeki adetlere göre de kişinin hediye ettiği ve kendi giydiği çorabın rengi ya da biçiminin, sözle ifade edilemeyecek durumları anlatmak üzere aracı olduğu görülmektedir. (Anonim, 1969:23, Koçu, 2015:86, Özbel 1976: 3). Hemen her yörede, Anadolu kadınının el emeği ile ördüğü çoraplar yöresel renk ve motif zenginliği oluşturmakta, lifin doğal renginin kullanıldığı tek renk çoraplarda bile sadece örgü tekniği ile oluşturan desen zenginliği, el örgüsü çorapların hem bir sanat hem de kültür değeri taşıdığını göstermektedir.

Bu çalışmada da Şırnak ili, Cizre ilçesinde üretilen ve Arlı (1990) 'nın sınıflandırmasına göre *hammadde olarak lif işleyen el sanatları* grubunda yer alan el örgüsü çoraplar, kullanılan hammadde ve araçlar, üretim tekniği ve süsleme özellikleri açısından incelenmiştir. Yörede örülen çoraplar kullanım amacına göre namaz çorabı, gelin (çeyiz) çorabı ve günlük çoraplar olmak üzere üç gruba ayrılmıştır. Çalışma kapsamına gelin çorabı adıyla çeyizlik olarak üretilen çoraplar alınmış ve bazı örnekler üzerinden yöreye ait gelin (çeyiz) çorabı kültürü açıklanmaya çalışılmıştır. Bu amaçla yöreye ait 9 adet birbirinden farklı gelin çorabı araştırma kapsamında incelenmiştir. Kaynak kişilerle yapılan karşılıklı görüşme yöntemi ile çorapların hammaddesi, kullanılan araçlar, örgü tekniği ve üzerlerinde yer alan motifler hakkında bilgi alınmış ve çorap örnekleri fotoğraflanmıştır. Ayrıca konu ile ilgili literatür bilgisi de taranmıştır.

2. CİZRE YÖRESİ ÇORAP ÖRÜCÜLÜĞÜ

Cizre, Türkiye'nin Güneydoğu Anadolu bölgesinde yer almaktadır. Şırnak iline bağlı olan ve Suriye sınırında yer alan Cizre ilçesi ile Irak'ın Zaho kenti arasında çok kısa bir mesafe bulunmaktadır, Kuzey tarafında ise Kuran-ı

Kerim'de bahsi geçen ve Nuh'un gemisinin bulunduğu Cudi dağı yer almaktadır. Cizre ilçesinin eski adı Cezire olarak bilinir. Cezire ismi Arapçada yarımada anlamına gelmektedir. Dicle nehrinin şeklinden dolayı bir ada gibi olduğu için bu ismi almıştır. Cezire adı günümüze Cizre olarak ulaşmıştır (Saban ve Güneş, 2013:154-155). Cizre ilçesinde el sanatı uğraşıları oldukça zengindir. Yörede günümüze kadar gelen, halen varlığını sürdürebilen el sanatları; nakış işleme, oya işleri, baston yapımı ve süslemeciliği, kolan dokuma ve çorap örücülüğüdür. Çorap örücülüğü yörede hem ihtiyacı karşılamak hem de aile bütçesine ek gelir sağlamak üzere yapılan yaygın bir el sanatıdır. Geçmişte yörede asker çorabı, çoban çorabı, erkek çorabı, çocuk çorabı ve kadın çorabı gibi farklı kullanım amaçları için çorap örülürken günümüzde erkek çorabı, çoban çorabı, asker çorabı ve çocuk çorabının örülmesi artık yapılmamaktadır. Bugün yörede örülen çoraplar kullanım amacına göre gelin (çeyiz) çorabı, günlük çorap ve namaz çorabı olarak sınıflandırılmakta ve sadece kadınların kullanımı için üretilmektedir. Yörede çorap örmede gerekli olan araç ve gereçler şiş, tığ, iğne ve ipliktir. Genellikle çoraplar 5 şiş ile örülmektedir (Şekil1). Ancak bazı çorap modellerinde gerektiğinde iğne ya da tığ da kullanılmaktadır. Yörede çorap örmede kullanılan yün ipliklerini eskiden kadınlar koyun yünlerini iğ ile eğirerek elde etmekteydi. Ancak günümüzde hazır fabrikasyon iplik kullanılmaktadır.



Şekil 1. Yörede beş şiş ile çorap örme (Cudi mah.- Cizre /Bahar Arslan)

Çoraplar burun kısmından örülmeye başlanır, daha sonra sırasıyla taban, topuk, konç ve başlık örülür (Şekil 2). Başlık kısmı yörede diğer kısımlara göre biraz daha dar tutulur. Giyildikçe açılması ve ayakta bol durup düşmemesi için böyle bir önlem alınmıştır.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 2. Çorap örmeye burun kısmından başlanılması (Cudi mah.- Cizre /Emine Şan)

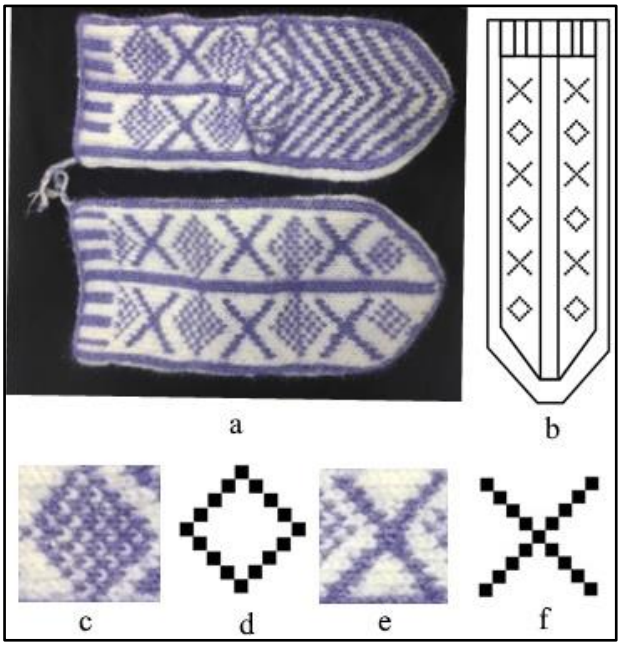
Yörede eski çoraplarda daha çok kabartma, ters örgü, ilmek eksiltme ve çaprazlama yapılırken yeni çoraplarda genellikle düz örgü tercih edilmektedir. Eski çoraplar daha sade olduğundan teknikler kendini göstermektedir. Yeni çoraplarda süsleme ve renklendirme çok olduğundan teknik olarak sadece düz örgü ve son zamanlarda nadirende olsa kullanılan romanişi diye adlandırılan nakış tekniğide kullanılmaktadır. Bu teknik düz örgü tekniğiyle çorap örüldükten sonra nakış gibi iğne ile desen çoraba aktarılmaktadır. Cizre yöresinde eskiden örülmüş çoraplar incelendiğinde renkleri genellikle beyaz, krem, kahverengi ve siyahtır. Bunun nedeni eskiden yörede çorap örülecek ipliklerin kadınların kendileri tarafında eğrilerek hazırlanmasıdır. Hatta bazı iplikler de eğrildikten sonra yörenin boya bitkileri ile boyanmıştır. Bu uygulama günümüze kadar gelememiştir. Yörede artık ipliğini kendi hazırlayan ve sonrasında boyayan kimse bulunmamaktadır. Çorap örmede hazır olarak satın alınan iplikler kullanmakta ve istenilen renkte örme yapılmaktadır. Cizre yöresinde de çorap örücülüğünde kullanılan motif ve kompozisyonlarda çorapları her açıdan tamamlayan onlara estetik bir görünüm sağlayan önemli unsurlar olmuştur. Yörede kullanılan motiflerin hemen hemen birçoğunun ismi ve görünümü diğer yörelere göre farklılık göstermektedir. Çaw (göz), gul (lale), pelçım (yaprak), gulhirik (küçük çiçekler), nivişti (muska), berg (yaprak), çarberg (dörtyaprak), guhar (küpe), dar (ağaç), dipişk (akrep), sterk (yıldız), dıl (kalp) motifi yörede çorap örücülüğünde

kullanılan motiflerden bazılarıdır. Bunların arasında daha çok çaw (göz) ve nivişti (muska) motiflerine yer verilmiştir. Bu motifler nazara karşı koruduğuna inanıldığı için sıkça kullanılmaktadır. Desen özelliklerine bakacak olursak eski çoraplarda genellikle desen burun ve ön orta kısımda yaygın olarak görülürken yeni çoraplarda ise ön orta, taban, konç ve burun kısmında daha yoğundur. Yörede genellikle iki desene sıklıkla yer verilmiştir. Bunlar bitkisel desenler ve geometrik desenlerdir. Eski çoraplarda daha çok geometrik şekiller motif olarak kullanılırken yeni çoraplarda bitkisel motif ve geometrik şekillerin her ikisi de tercih edilmiştir.

3. CİZRE YÖRESİ GELİN (ÇEYİZ) ÇORAPLARI

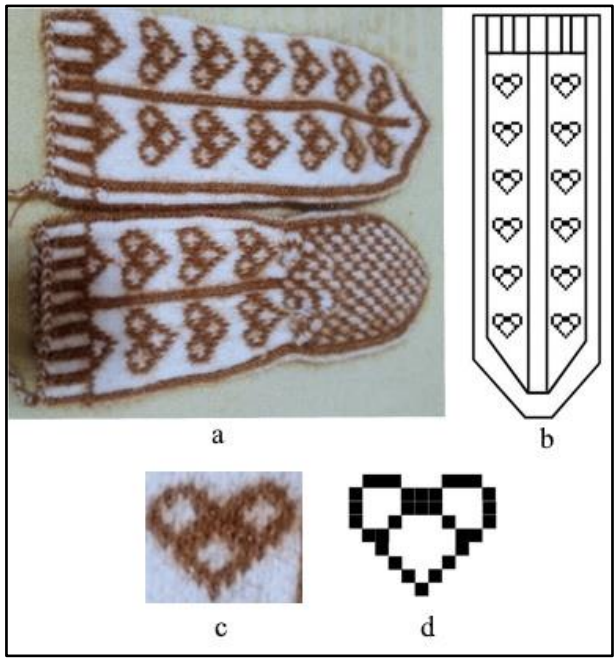
Cizre yöresi çorap örücülüğünde günümüzde daha çok gelin (çeyiz) çorapları, namazlık çoraplar ve günlük çoraplar örülmektedir. Gelin (çeyiz) çorapları, yörenin geleneksel çorap örücülüğünde önemli bir grubu oluşturmaktadır. Gelin (çeyiz) çorabı genellikle yeni evlenen ya da evlenecek olan genç kızlar için örülür, çeyizine koyulur. Uzun yıllardır bir gelenek haline gelmiş olan gelin (çeyiz) çorapları yöredeki her genç kızın çeyizinde yaklaşık 10/15 çift olarak mutlaka bulunmaktadır. Gelin bunların bazısını damat tarafına hediye eder, bazılarını da kendisine ayırır. Gelin çorabının en önemli özelliklerinden biri örülmesinde genellikle simli iplik kullanılmasıdır. Bu çoraplarda daha çok çaw (göz), dıl (kalp) ve gulhirik (küçük çiçek) motifi gibi sevgiyi ifade eden motifler ile korumaya ve nazara yönelik motifler tercih edilmektedir. Aşağıda Cizre yöresi geleneksel el örgüsü gelin çoraplarına örnekler verilmiştir (Şekil 3, Şekil 4, Şekil 5, Şekil 6, Şekil 7, Şekil 8, Şekil 9, Şekil 10, Şekil 11, Şekil 12).

ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 3. a-b: Gelin (çeyiz) çorabı ve çizimi c-d: Çaw (göz) motifi ve çizimi, e-f: Xaç (haç) motifi ve çizimi (Dicle Mah.-Cizre/Gülsüm GÖKALP)

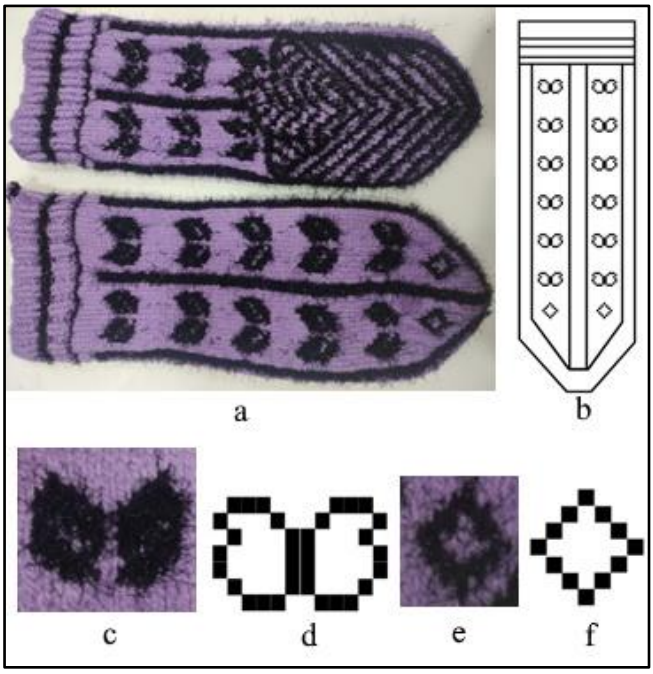
Şekil 3a.'da verilen çorap beyaz ve mor olmak üzere iki renkli örülmüştür. Düz örgü tekniği ile örülen çorabın ön yüzünde, burun ve konç kısmı mor renkli iplikle bir çizgi oluşturularak ikiye ayrılmış ve bu çizginin her iki yanında yer alan alana çaw (göz) ve xaç (haç) motifi simetrik bir şekilde sıralanmıştır (Şekil 3c, 3e). Arka yüzünde de konç kısmında aynı motifler görülmektedir. Çorabın tabanında ise burundan topuk kısmına kadar mor-beyaz renkli verev çizgiler yer almaktadır. Başlık kısmında ise mor renkli düz çizgiler dikey sıralanmaktadır.



Şekil 4. a-b: Gelin (çeyiz) çorabı ve çizimi, c-d: Dıl (kalp) motifi ve çizimi (Yafes Mah.-Cizre/Rukiye ÇİÇEK)

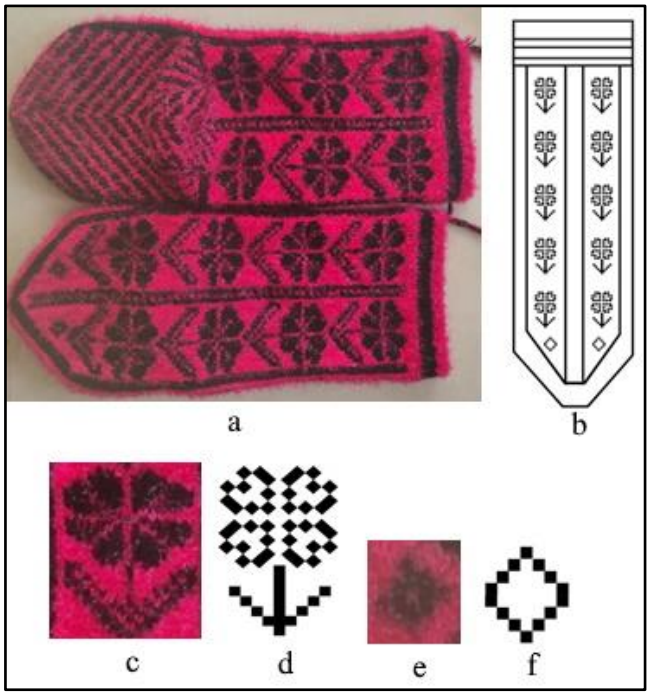
Şekil 4.'de verilen çorap beyaz ve kahverengi olmak üzere iki renkli örülmüştür. Düz örgü tekniği ile örülen çorabın ön yüzünde, burun ve konç kısmı kahverengi renkli iplikle bir çizgi oluşturularak ikiye ayrılmış ve bu çizginin her iki yanında yer alan alana dıl (kalp) motifi simetrik bir şekilde sıralanmıştır (Şekil 4c). Arka yüzünde de konç kısmında aynı motifler görülmektedir. Çorabın tabanında ise burundan topuk kısmına kadar kahverengi-beyaz renkli kare motifler birbirinin üzerine kaydırılmış eksenlerde sıralanarak yer almaktadır. Başlık kısmında ise kahverengi renkli düz çizgiler dikey görülmektedir.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 5. a-b:Gelin (çeyiz) çorabı ve çizimi, c-d:Gul (lale) motifi ve çizimi e-f: Çaw(göz) motifi ve çizimi (Gürsu Köyü-Cizre/Suzan DEMİR)

Şekil 5.'de verilen çorap mor ve siyah olmak üzere iki renkli örülmüştür. Düz ve lastik örgü tekniği ile örülen çorabın ön yüzünde, burun ve konç kısmı siyah renkli iplikle bir çizgi oluşturularak ikiye ayrılmış ve bu çizginin her iki yanında yer alan alana gul (lale) ve çaw (göz) motifleri simetrik bir şekilde sıralanmıştır (Şekil 5c, 5e). Çaw (göz) motifi sadece çorabın burun kısmında kullanılmıştır. Arka yüzünde de konç kısmında yine gul (lale) motifi görülmektedir. Çorabın tabanında ise burundan topuk kısmına kadar mor-siyah renkli verev çizgiler yer almaktadır. Başlık kısmı ise mor renkli iplikle ve lastik örgü ile örülmüştür. Bu kısımda siyah renkli ince bir şerit görülmektedir.



Şekil 6.a-b: Gelin (çeyiz) çorabı ve çizimi, c-d: Çiçek ve belg (yaprak) motifi ve çizimi e-f: Çaw (göz) motifi ve çizimi (Cudi Mah.-Cizre/Emine ŞAN)

Şekil 6.'da verilen çorap pembe ve siyah olmak üzere iki renkli örülmüştür. Düz örgü tekniği ile örülen çorabın ön yüzünde, burun ve konç kısmı siyah renkli iplikle zinciruk (zencerek) motifi örülerek ikiye ayrılmış ve zinciriğun her iki yanında yer alan alana çiçek, yaprak (belg) ve çaw (göz) motifleri simetrik bir şekilde sıralanmıştır (Şekil 6c, Şekil 6e). Çaw (göz) motifi sadece çorabın burun kısmında kullanılmıştır. Arka yüzünde de konç kısmında aynı motifler görülmektedir. Çorabın tabanında ise burundan topuk kısmına kadar pembe-siyah renkli verev çizgiler yer almaktadır. Başlık kısmında ise siyah renkli bir şerit görülmektedir.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 7. a:Gelin (çeyiz) çorabı (Konak Mah.-Cizre/Ayşe IŞIKÇI)

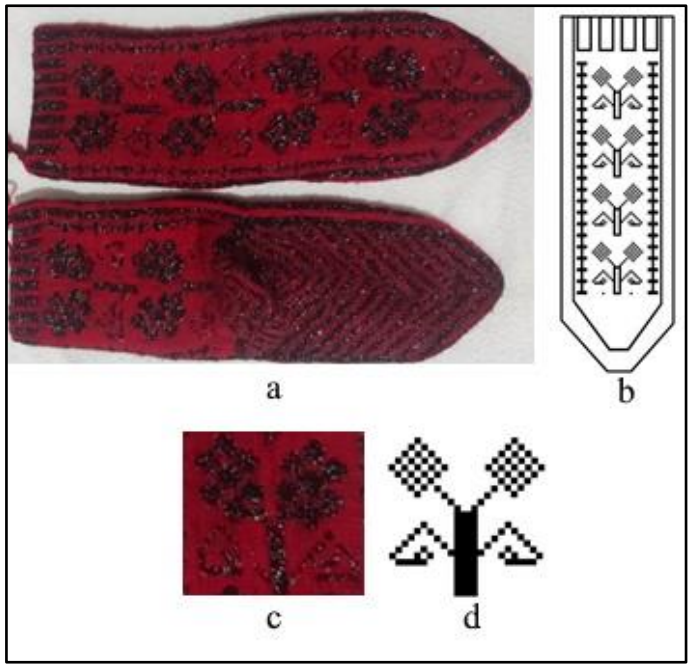
Şekil 7.'de verilen çorap beyaz ve pembe olmak üzere iki renkli örülmüştür. Düz ve lastik örgü tekniği ile örülen çorabın ön yüzünde, enine şeritler halinde zinciruk (zencerek) motifi sıralanmıştır. Arka yüzünde de konç kısmında yine zinciruk (zencerek) motifi görülmektedir. Çorabın tabanı burundan topuk kısmına kadar beyaz renkli iplikle ve desensiz örülmüştür. Aynı şekilde başlık kısmı da yine sadece beyaz renkli iplikle ve lastik örgü ile örülmüştür.



Şekil 8. a:Gelin (çeyiz) çorabı (Dicle Mah.-Cizre/Berivan GÖKALP)

Şekil 8.'de verilen çorap mavi renkli iplikle tek renk örülmüştür. Düz ve lastik örgü tekniği ile örülen çorabın ön yüzünde, enine şeritler halinde zinciruk

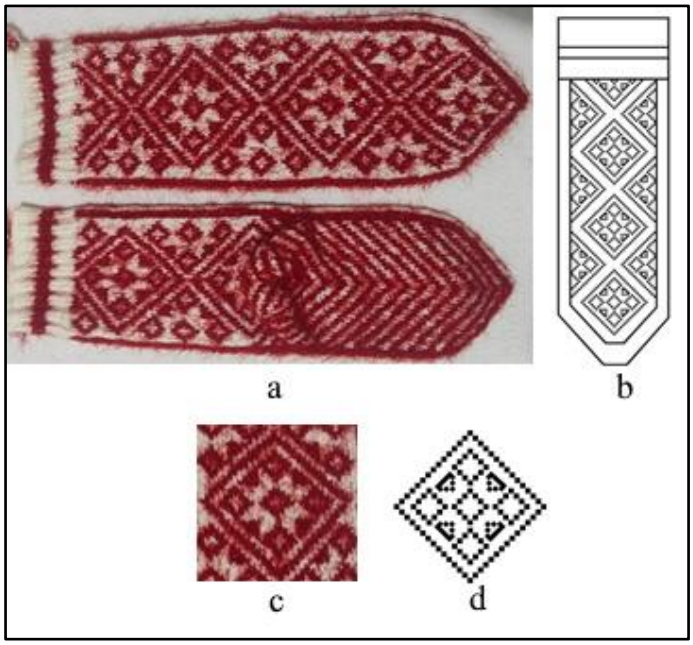
(zencerek) motifi ve bu motif üzerine yerleştirilmiş beyaz boncuklar sıralanmıştır. Arka yüzünde de konç kısmında yine zinciruk (zencerek) motifi ve beyaz boncuklar görülmektedir. Çorabın tabanı burundan topuk kısmına kadar mavi renkli iplikle ve desensiz örülmüştür. Aynı şekilde başlık kısmı da yine sadece mavi renkli iplikle ve lastik örgü ile örülmüştür.



Şekil 9. a-b:Gelin (çeyiz) çorabı ve çizimi, c-d: Çiçek ve belg (yaprak) motifi ve çizimi (Şah Mah.-Cizre/Süphiye SAÇAN)

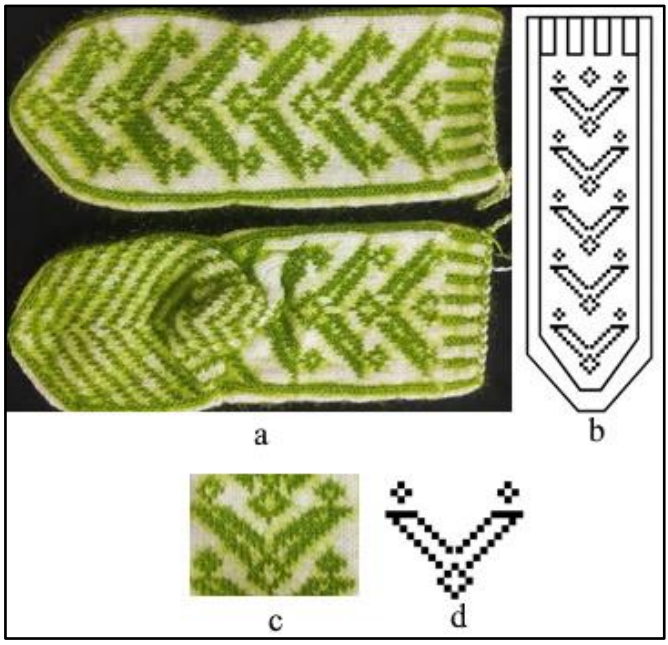
Şekil 9.'da verilen çorap kırmızı ve siyah olmak üzere iki renkli örülmüştür. Bu çorapta kullanılan siyah renkli iplik simlidir. Düz örgü tekniği ile örülen çorabın ön yüzünde, burun ve konç kısmında, burundan yukarıya doğru çiçek ve yaprak (belg) motifleri sıralanmıştır (Şekil 9c). Arka yüzünde de konç kısmında aynı motifler görülmektedir. Motiflerin her iki yanında yine yukarıya doğru zinciruk (zencerek motifi) bulunmaktadır. Çorabın tabanında ise burundan topuk kısmına kadar kırmızı-siyah renkli verev çizgiler yer almaktadır. Başlık kısmında ise siyah renkli düz çizgiler dikey sıralanmaktadır.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 10. a-b:Gelin (çeyiz) çorabı ve çizimi, c-d:Sterk (yıldız) motifi ve çizimi (Dicle Mah.-Cizre/Berivan GÖKALP)

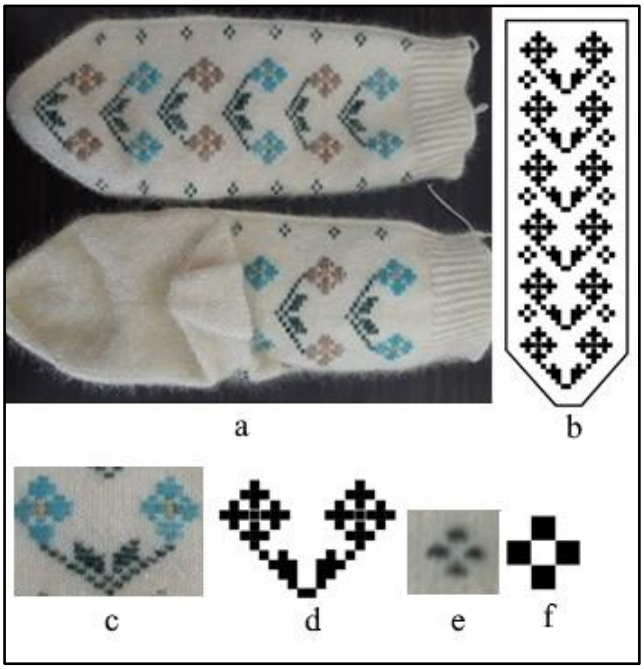
Şekil 10.'da verilen çorap kırmızı ve beyaz olmak üzere iki renkli örülmüştür. Düz ve lastik örgü tekniği ile örülen çorabın ön yüzünde, burun ve konç kısmında, burundan yukarıya doğru eşkenar dörtgenler içerisinde yer alan yıldız (sterk) motifleri sıralanmıştır (Şekil 10c). Eşkenar dörtgenlerin dışında kalan alanda ise yarım kalmış yıldız (sterk) motifleri bulunmaktadır. Arka yüzünde de konç kısmında aynı motifler görülmektedir. Çorabın tabanında ise burundan topuk kısmına kadar kırmızı-beyaz renkli verev çizgiler yer almaktadır. Başlık kısmında ise beyaz renkli lastik örgüde ince kırmızı bir şerit görülmektedir.



Şekil 11. a-b:Gelin (çeyiz) çorabı ve çizimi, c-d:Çaw (göz) ve belg(yaprak) motifi ve çizimi (Konak Mah.-Cizre/Ayşe IŞIKÇI)

Şekil 11.'de verilen çorap yeşil ve beyaz olmak üzere iki renkli örülmüştür. Düz örgü tekniği ile örülen çorabın ön yüzünde, burun ve konç kısmında çaw (göz) ve yaprak (belg) motifleri sıralanmıştır (Şekil 11c). Arka yüzünde de konç kısmında aynı motifler görülmektedir. Çorabın tabanında ise burundan topuk kısmına kadar yeşil-beyaz renkli verev çizgiler yer almaktadır. Başlık kısmında ise yeşil renkli düz çizgiler dikey sıralanmaktadır.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 12. a-b:Gelin (çeyiz) çorabı ve çizimi, c-d: Çiçek ve belg(yaprak) motifi ve çizimi e-f: Çıharlibik motifi ve çizimi (Gürsü Köyü.-Cizre/Bese Gökalp)

Şekil 12.'de verilen çorap, beyaz, yeşil, kahverengi, sarı ve mavi olmak üzere beş farklı renk kullanılarak düz ve lastik örgü tekniği örülmüştür. Deseni ise nakış tekniği ile sonradan üzerine iğne ile yapılmıştır. Bu teknik yörede *roman işi tekniği* olarak bilinmektedir. Çorabın ön yüzünde, burun ve konç kısmında çiçek ve belg (yaprak) motifleri ile bu motiflerin iki yanında yer alan çıharlibik motifleri sıralanmıştır (Şekil 12c, 12e). Arka yüzünde de konç kısmında yine aynı motifler görülmektedir. Çorabın tabanı ise burundan topuk kısmına kadar düz beyaz renklidir. Başlık kısmı lastik örgü ile tamamlanmıştır.

4. SONUÇ

El sanatları ile sanat değeri yüksek, toplumun kültürünü, geleneğini, göreneğini yansıtan ürünler ortaya konulmaktadır. Üretilen ürünler geleneğin yaşatılmasında ve gelecek nesillere aktarılmasında bir köprü görevi görmektedir. Bu bağlamda toplumların varlığını sürdürebilmesi, el sanatlarının varlığını sürdürebilmesi ile ilişkilidir. El sanatlarının geçmişle bağını koparmadan, bünyesinde geçmişin izlerini taşıyarak ve beraberinde de çağın gereklerine ayak

uydurarak üretimi devam ettirilmelidir. Ancak bu şekilde kültürel misyonunu sürdürebilir. Bu amaçla yöresel her bir el sanatının çağın gerisinde kalarak yok olmasını önlemek üzere çeşitli destekleme çalışmaları hayata geçirilmelidir. Bu çalışmaların başında araştırma ve belgeleme çalışmaları ilk sırada yer almalıdır. Araştırma ve belgeleme çalışmaları bazı el sanatları için yeniden canlandırmasına bazıları için ise sürdürülebilirliğinin sağlanmasına ışık tutacaktır. Cizre yöresinde çorap örücülüğü bugün devam eden el sanatlarından biridir. Yöre insanı bu el sanatını ihtiyacını karşılamak, kızının çeyizine koymak, çevresine hediyelik eşya olarak vermek ya da satarak evin ekonomisine destek olmak için yapmaktadır. Geçmişte örülen çorapların çeşitliliği daha fazla iken günümüzde sadece gelin (çeyiz) çorabı, günlük çorap ve namaz çorabı olarak kadınların ihtiyacı için üretim yapılmaktadır. Yöre geleneğini yansıtan bu uğraşının daha fazla kayba uğramadan devam ettirilmesi kültürün devamlılığı açısından oldukça önemlidir. Aynı zamanda bu çalışmanın konusu olan gelin (çeyiz) çoraplarının örülerek çeyizlerde yer alması da çeyiz geleneğinin devamlılığını sağlayacaktır. Bu uğraşıyı yapan kadınlar ekonomik olarak desteklenmeli, pazar olanakları yaratılmalıdır. Böylelikle kadınlar yapmaktan mutlu oldukları bu el sanatını devam ettirirken hem aile ekonomisine katkı sağlayacaklar hem de geleneği devam ettireceklerdir.

KAYNAKÇA

Akpınarlı, H. F. (1995). El Örgüsü Çorapların Teknik Desen Renk ve Kullanım Özellikleri, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora tezi. Ankra

Akpınarlı, F. (2022). Doğu Anadolu Bölgesi Geleneksel Çorap Örücülüğünde Motif Özellikleri, Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 17-25.

Anonim, (1969). Türk El Sanatları. İstanbul:Yapı Kredi A.Ş. Yayınları.

Arlı, M. (1990). Köy El Sanatları, Ankara: Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları, Yayın No:1185.

Barışta, H. Ö. (1986). Türk El Sanatları El Örgüsü Çoraplar, Erdem Dergisi, 2(6), 867-886,

Barışta, H. Ö. (2015). Türk El Sanatları, II. Cilt, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 921s.

Diyarbekirli, N. (1972). Hun Sanatı. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Koçu, R. E. (2015). Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, İstanbul: Doğan Egmont Yayın ve Yapımcılık, 257s.

Ölmez, Filiz Nurhan ve Sema Etikan (2008). Kavramsal Açıdan El Sanatları Sorunsalı, Ulusal El Sanatları Sempozyumu, Ankara: Gazi Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları-1, s.369-383

Öztürk, İ.(2005).Türk El Sanatlarının Günümüzdeki Durumu, Sanat Dergisi, s.71.

Özbel, K. (1976). Türk Köylü Çorapları. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Sanat Dizisi:25, Apa Ofset Basımevi, 128s.

Saban, Süheyl ve Hüseyin Güneş, H. (2013). Tarih ve medeniyet bağlamında Cizre, Şırnak Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi 4(7), s.154-162

KAYNAK KİŞİLER

KK-1: Ayşe Işıkçı, Kadın, 67, Cizre, Ev Hanımı, Okuryazar değil, 21.06.2022

KK-2: Berivan Gökalp, Kadın, 57, Cizre, Ev Hanımı, İki yıllık ilkokul, 18.10.2022

KK-3: Emine Şan, Kadın, 46, Cizre, Ev Hanımı, Okuryazar değil, 21.06.2022

KK-4: Gülsüm Gökalp, Kadın, 41, Cizre, Ev Hanımı, Bir Yıllık İlkokul, 21.06.2022

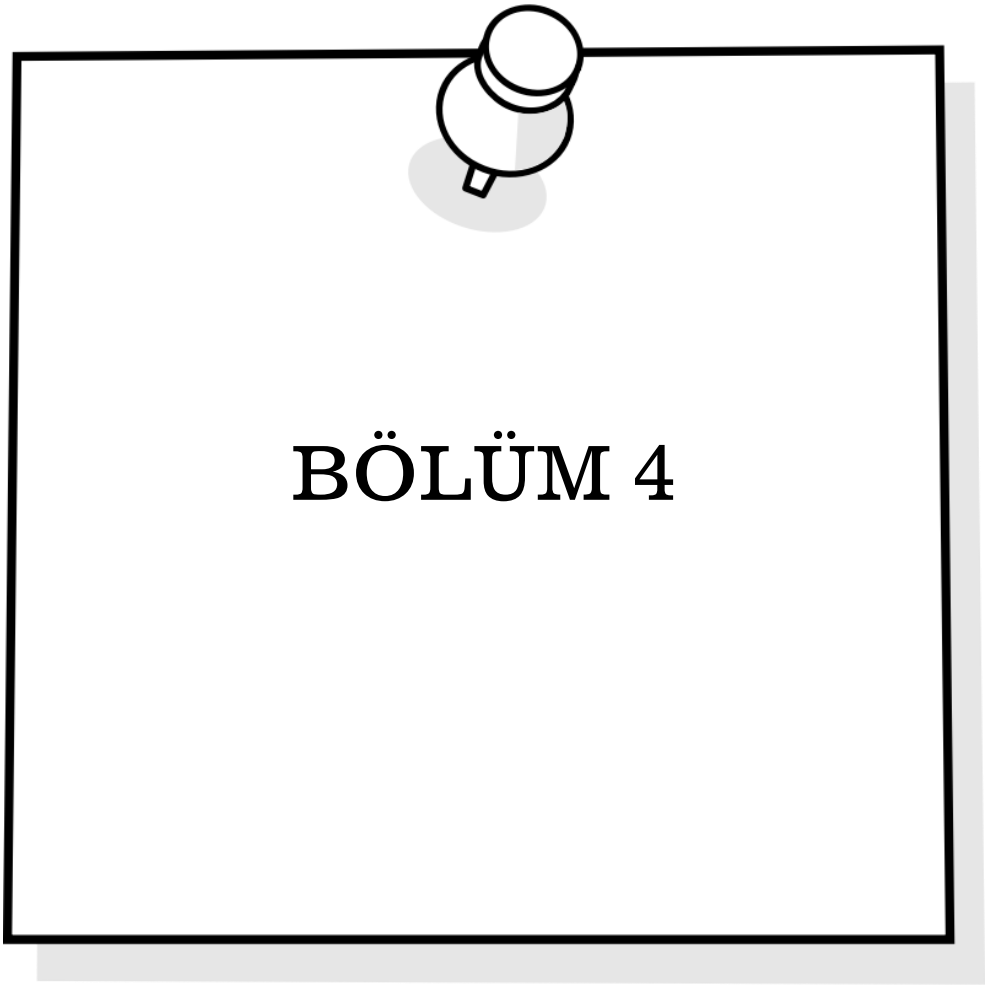
KK-5: Rukiye Çiçek, Kadın, 61, Cizre, Ev Hanımı, Okuryazar değil, 21.06.2022

KK-6: Suzan Demir, Kadın, 52, Cizre, Ev Hanımı, Ortaokul Beş, 21.06.2022

KK-7: Süphiye Saçan, Kadın, 63, Cizre, Ev Hanımı, Okuryazar değil, 18.10.2022

KK-8: Şükran Saçan, Kadın, 47, Cizre, Ev Hanımı, Ortaokul Beş, 18.10.2022

KK-9: Bese Gökalp, Kadın, 48, Cizre, Ev Hanımı, Okuryazar Değil, 18.10.2022



BÖLÜM 4

ISBN: 978-625-6971-87-5

BİYOFİLİ VE SANAT SERAMİĞİ İLİŞKİSİ

Doç. Dr. Betül AYTEPE SERİNSU[1]

Giriş

Doğa geçmişten günümüze sanatçının rehberi ve esin kaynağı olmuştur. İnsanoğlu; toprağından, ekininden, meyvesinden, sebzesinden, manzarasından, suyundan, oksijeninden kısaca tabiatın tüm cömertliğinden faydalanmıştır. Bizler bu bereketi karşılıksız alırken, insanların da duyarlı ve faydalı çözümler bulması gerekli hale gelmiştir. İnsanoğlu doğadan ilham alarak tasarım/sanat eseri üretirken, doğa için sanat eseri üretilemez mi? sorusu zihinlerde yeni düşüncelere kapı aralayabilir. Tarih öncesine ait olan Şamanizm inancında insan ve tabiatın varoluşu bütündür ve ayrılmazdır. Bu inanca göre dünya Tanrı'dır ve dünyada yer alan doğaya ait her şey kutsaldır.

Şaman öğretisinde "Yaşamak nedir?" sorusunun cevabı Şamanistler tarafından aranmıştır. Bir Şaman öğretisi şöyle der: "Doğada hiçbir şey kendisi için yaşamaz. Nehirler kendi suyunu içemez. Ağaçlar kendi meyvelerini yiyemez. Güneş kendisini ısıtamaz. Ay kendisi için parlamaz. Çiçekler kendileri için kokmaz. Toprak kendisi için doğurmaz. Rüzgâr kendisi için esmez. Bulutlar kendi yağmurlarında ıslanmaz. Doğanın anayasasında ilk madde şudur: Her şey birbiri için yaşar. Birbiri için yaşamak, doğanın kanunudur (Can, 2020). Şamanizm'de yaşama dair önemli öğretiler bulunmaktadır ve doğa sevgisi içselleştirilmiştir. Bu inanış için yer, gök yücedir. Şamanlar doğayı kucaklıyorken, doğa da tüm coşkusuyla karşılık vermektedir. Günümüzde bu naif anlayış değişerek tüm kaynaklar hızlı ve kontrolsüz tüketilmeye başlanmıştır. Tüm öğretilerin unutularak insanoğlunun yer küreye duyarsızca davrandığı bir sürece girilmiştir. Ardından başa dönerek, doğa tekrar nasıl eski haline getirilir, doğaya nasıl sahip çıkılır arayışına girilmiştir. Günümüzde hayatımızın içine hızla giren çevreci kavramlara rastlamaktayız. Örneğin; canlılar arasındaki ortak

[1] Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, ORCID: 0000-0002-6853-9219

yaşamı sağlayan simbiyoz, doğayı taklit ederek ortaya çıkarılan ürün olan biyomimikri, topraksız suyun içinde bitki yetişen hidroponik, tabiata ve canlılara sevgi besleyerek bağlantı kurulan biyofili, canlıların kurduğu ilişki olan ekoloji, sürdürülebilirlik gibi pek çok doğayla içselleştirilmiş terimler bulunmaktadır. Bu kavramlar ve yöntemler hem doğa hem de insanoğlunun kullanımına sunulmak üzere ekolojik alternatifler sağlamak için proje ve tasarımlarla birlikte hayata geçirilmeye başlanmıştır. Atmosfere, gezegene, çevreye verilen zarar günümüzde öylesine artmıştır ki, yukarıda belirtilen tüm yöntemler benimsenmeye başlamıştır.

Araştırmanın konusu olan biyofili kavramına değinilerek, yapılmış uygulamalar üzerinden doğa ve sanat seramiğinin birlikteliği hakkında ortak yönler aranmış ve öncelikle biyofili ile biyofilik tasarım hakkında açıklama yapılmıştır.

Tasarım, iyileştirme veya arabuluculuk gerektiren herhangi bir durumun doğasında var olan zorlukların üstesinden gelme alıştırmasıdır. Sınırlı kaynaklara sahip dünyada, ürün ortaya koymak ve uygun ortamlar yaratabilmek için ihtiyaca yönelik alanla ilgili tasarım sürecini araştırmak, değerlendirmek, çözümlemek gerekmektedir. Başarılı tasarımın kriterleri, refah içinde bir geleceğin yaşanmasının teminatıdır. İyi bir tasarım oluşturma gerçeği sürdürülebilirlikle yakından alakalıdır (Stelzer, 2006, s. 28).

Biyofili (biophilia), Latinceden gelen Bio (Hayat) ile Philia (Düşkünlük, Sevgi) kelimelerinin birleşmesinden ortaya çıkmıştır. İnsanların doğa ve diğer canlılarla içgüdüsel olarak bağlantı kurması, yaşam sevgisi veya yaşayan sistemlerin sevgisi ile kurduğu birlikteliği ifade etmektedir (Doğru, 2022). Psikolog Erich Fromm, biyofili kelimesini ilk kez 1964 yılında "hayata ve canlı olan her şeye tutkulu aşk" olarak tanımladığında kullanmıştır. Bir kavram olarak biyofili, Amerikalı biyolog Edward O Wilson'ın 'Biophilia' adlı kitabının 1984 yılında yayınlanmasının ardından daha iyi bilinir hale gelmiştir (Planteria, 2023).

Biyofilik tasarım, sürdürülebilirlikle iç içedir. Bu yönde yapılan tasarımlarda insan-doğa bağlantısı derinleşmektedir ve tasarımın kendisi çevre yönetimine ilham vererek insan refahına odaklanılmaktadır (MasterClass, 2022). İklime duyarlı mekân tasarımı olarak da adlandırılan biyofilik tasarım, doğal malzeme, doğal havalandırma, doğal aydınlatma gibi doğadan ilham alarak modern yapılı şekil-formlarla ortaya konulan ve çevreye dahil edilen yapı tasarım ilkelerini barındırmaktadır. Yazar, bu unsurların sağlıklı olma özelliği taşıması nedeniyle bireysel ve toplumsal yaşanabilirliği artırdığını vurgulamaktadır (Kellert, 2018).

ISBN: 978-625-6971-87-5

Çağımızda eğitimin verdiği bilinçle, yaşadığımız gezegene olan farkındalıkların oranı olumlu yönde artmaya devam etmektedir. Araştırma kapsamında biyofili kavramından yola çıkılarak şekillendirilen artistik seramik tasarım ve uygulamalara değinilerek, içerik örneklerle anlaşılır hale getirilmiştir. Biyofilik tasarım süreci, insanların doğa ve diğer canlılarla sezgisel ilişki içinde olmasını içermektedir. Bu ekolojik tasarım anlayışına göre, artistik seramiklerin bitkilerle bağ kurarak insanlara yaşam enerjisi verdiğini ifade etmek yerinde bir açıklama olacaktır. Ayrıca sanat-doğa bağını benimseyen biyofili çıkışlı uygulamalarda, tasarım-form-mekân-insan ilişkisi iç içedir.

Seramik Sanatının Doğayla Etkileşimi

Teknolojinin hayatımızın tamamını etkisi altına almasına karşın, her insanın doğanın iyileştirici gücüne ve yaşam döngüsünün devam edebilmesi için tüm canlıların birbiriyle etkileşimde olmasına ihtiyacı vardır. Paleolitik dönemde mağara duvarlarına resmedilen çizimlerin/gravürlerin stilize hayvan, bitki, insan figürlerinden oluştuğu görülmektedir. Primitif dönemden günümüze doğa, tasarımlara esin kaynağı olmuştur.

Doğa, henüz insanlığın var olmadığı zamanlardan beri hiç bozulmadan devam eden bir düzen içindedir. İnsan doğanın bir parçasıdır ve kesin sınırlar ile birbirinden ayrılamaz. Bu sebeptendir ki sanat ve doğa da aslında birbiri içine gizlenmiş iki kavram olarak düşünülür. Tüm dünyada yazarlar, ressamlar, mimarlar, heykeltraşlar, dansçılar, tasarımcılar doğanın biricikliğinden etkilenmiştir (Ribbonflowers, 2022).

İngiltere'de yaşayan seramik sanatçısı Sonya Wilkins eserlerini doğayla bütünleştirerek kendi düşüncesiyle yeni bir felsefe oluşturmaktadır. Sanatçı bir kış günü bulunduğu şehrin körfez bölgesinde toprak zemini kazarak "Dünya Gemisi" adlı porselen çanağını, çukura yerleştirmiştir. Ardından kumsaldan topladığı kuru deniz yosunlarını çanağın içine ve etrafına koyarak doğal yaşam döngüsüne bırakmıştır. Yağmur, kar, soğuk, sıcak olmak üzere farklı iklimlerde duran çanak, zaman içerisinde doğa ile uyumlanmıştır (Resim 1). Wilkins, eserinin mevsimleri yaşadığı bu süreç ile kendine ve insanlığa gönderme yapmaktadır. Kişinin kırılganlığını, savunmasızlığını, benliğin yumuşayarak egonun çözülmesini sorguladığını belirtmektedir.



Resim 1. Sonya Wilkins, Dünya Gemisi, Porselen, İngiltere, 2023. (Sonya Ceramic Art, 2023).

Seramik deniz habitatları temasıyla 2018 yılında Hırvat Uygulamalı Sanatlar Sanatçılar Derneği (ULUPUH) tarafından uygulanan proje kapsamında yapılan seramik eserler, galeride sergilendikten sonra dalgıçlar tarafından denize yerleştirilmiştir (Resim 2). Üç yıllık süre boyunca biyologlar, yeni oluşan yaşam alanları ve gelişim sürecini kayıt altına alarak eserlerin deniz yaşamıyla nasıl bütünleştiğini gözlemlemiştir. Projenin temel amacı seramik sanat objelerine küçük resiflerin ve farklı deniz organizmalarının yerleşmesinin sağlanmasıdır. 2 ve 3 yılın sonunda dalgıçların belli aralıklarla çekim yapması sürecinde, seramik yapıtların içine, dışına ve yüzeyine yerleşerek yaşamlarını sürdüren deniz canlılarının, organizmaların popülasyonunun arttığı izlenmiştir. Hedeflenen amaç doğrultusunda, sanat seramiklerinin deniz canlılarına ev oluşturduğu ve doğal yaşama uyum sağladığı dalgıçlar tarafından belgelenmiştir.



Resim 2. Seramik Deniz Habitatları Eserleri (Krnić, 2018).

ISBN: 978-625-6971-87-5

Proje kapsamında şekillendirilen sanat seramiklerinin, suda yaşayan organizmalara ev sahipliği yapması, biyoçeşitlilikle buluşması ve kalıcı olarak doğaya bırakılması ile projenin çevreci bir yaklaşımı teşvik ettiği görülmüştür. Sergi katılımcılarından Danijela Piculjan, deniz canlılarının yaşayabileceği artistik seramik form tasarlamıştır (Resim 3). Katılımcılardan Lauren Moreira, yumuşakça grubunda yer alan deniz anemonundan yola çıkarak seramik eserini şekillendirmiştir (Resim 4). Anemonlar mercan resifleri ve kayalık bölgelerde yaşadığından seçilen tasarım, biçim ve içerik açısından birbiriyle uyumlu olmuştur. Projede yer alan onlarca sergi katılımcısının biyofili kavramını benimsedikleri ve bu kapsamda gerçekleştirilen tüm eserlerinin denize yerleştirilmesiyle, deniz canlılarına doğal yaşam evi oluşturulduğu görülmektedir.



Resim 3. Danijela Piculjan, 1100˚C, 150x150 cm, 2018, Hırvatistan (Mare Modul, 2019).



Resim 4. Lauren Moreira, 2018, Hırvatistan (Mare Modul, 2019).

Deniz canlılarıyla ilgili bir başka proje ise, Bodrum Kaymakamlığı ve Bodrum Belediyesi'nin destekleriyle 2022 yılında gerçekleştirilen "Sular Yükseliyor" temasıyla, Blue Exile Art Project sualtı sanat sergisidir (Graffitihaber, 2022). Sergi katılımcıları arasında yer alan Burcu Öztürk Karabey, bu etkinliğin farkındalık projesi kapsamında gerçekleştiğini, Bodrum gibi ayrıcalıklı bir doğaya ve denize sahip liman kentinde; su altında gerçekleştirilen bu sergi ile

deniz ekosistemine ve habitatına saygı ile yaklaşıldığını belirtmiştir. Ayrıca sanatçının ortaya koyduğu seramik eserinin deniz canlılarının yaşam alanı olarak kullanılmasını umut ettiğini ifade etmiştir. Sanatçının tasarladığı ve şekillendirdiği "Okyanus Hissi" adlı eseri, tüm izleyenleri hızlı yaşama ve tüketme gibi alışkanlıkları unutarak anda olmayı, derin düşünebilmeyi, gezegenimizin ve doğadaki tüm canlıların ritmi ile hareket etmeyi, doğayla uyumlanmayı anlatmaktadır (Resim 5).



Resim 5. Burcu Öztürk Karabey, Okyanus Hissi, 1200˚C, Şamotlu çamur üzerine porselen astar, h: 86 cm

Kişisel sergisi kapsamında sanat yolu ile toplumsal farkındalığı oluşturmak adına uluslararası ortak bir sorun olan göç temasını ele alan Sevinç Köseoğlu Ulubatlı, seramik enstalasyonlarını iki yıl süre ile farklı şehirlerde dolaştırarak, tabiatın farklı alanlarında sergilemiştir. Sanatçı seramik enstalasyonlarında, mekân-form-biçim bağlamında, mekânın ruhuna ve atmosferine göre enstalasyonlarının kurgulandığını; zaman, uzam, coğrafya, hareket ve hacim arasındaki ilişkinin izleyiciye yansıtıldığını aktarmaktadır. Ayrıca "Göç" temalı seramik enstalasyonlarını 2020-21 yılları arasında Tuz Gölü, Kovada Milli Parkı, Beytepe Ormanı, Demre Taşdibi ve Sülüklü sahillerinde dolaştırırken, yersiz yurtsuz kavramını eserlerinde deneyimlemiş ve hüzünlü yol hikayelerine

ISBN: 978-625-6971-87-5

gönderme yapmıştır. Bu süreç sonunda seramik ve video sergi projesini ortaya koymuştur (Resim 6).



Resim 6. Sevinç Köseoğlu Ulubatlı, Seramik Enstalasyon, Göç, Döküm, Raku Pişirimi, 2020.

Yukarıda verilen tüm artistik seramik örnekler, belli bir süreç içerisinde tabiata uyum sağlayarak doğanın bir parçası haline gelmiştir. Eserler, sürdürülebilirliği ve canlılara olan katkıları ile çevreye dost, faydalı uygulamalar olarak ortaya koyulmuştur.

Sanat Seramiğinde Biyofilik Tasarım

İnsanoğlunun içinde, diğer yaşam biçimleriyle doğuştan gelen bir bağlantı duygusu var mıdır? Eğer öyleyse, bu doğal duygu biyofili ile ilişki içindedir. Biyofili, insan olarak kendimize karşı saygımızı artırabilir mi veya diğer yaşam biçimlerine sevgiyle yaklaşma zorunluluğu duygusunu pekiştirebilir mi? (Merriam-Webster, n.d.). Bu soruların cevabı arandığında, biyofili kavramının tüm canlılarla ortak bir paydada buluşabileceğini, insan ve tabiat arasındaki içselleşen bağın yüksek farkındalıklarla oluşabileceğini görmek mümkündür. İnsanın doğayla içgüdüsel iletişim kurabildiği ve yeni bir sürece evrildiği, gün geçtikte çevreci eğilimlere yönelişin arttığı önceki yıllara göre günümüzde çok daha etkin gözlemlenmektedir.

Biyofilik tasarım yaklaşımı, sürdürülebilir tasarıma dayanan; çevreye doğrudan, dolaylı veya sembolik yollarla doğal atıfta bulunan bir takım organik tasarım stratejilerinin gereğine işaret etmektedir. Kellert, bu tasarım modelini "onarıcı çevre tasarımı" olarak nitelendirmiş ve biyofilik ilkeler doğrultusunda gerçekleşen tasarımların, gerek doğal çevre üzerindeki olumsuz etkileri, gerekse modern kentsel yapılı çevre ile insan yaşamı arasındaki mesafeyi en aza indirgeyerek faydalı temasın arttırılabileceğini ifade etmiştir (Kellert ve diğerleri, 2008).

Çağımızda teknoloji hayatımızın önemli bir yerindedir. Teknolojinin getirdiği kolaylıklar ve avantajlar sayesinde yaşamımız pratikleşmektedir. Bu mekanik anlayışla devam eden yaşantı, insanoğluna duygusal ve psikolojik olarak sorunlar getirebilmektedir. Geçmiş dönemlere bakıldığında açık havada daha fazla zaman geçiren, toprakla, bahçeyle, suyla teması çok olan insanlar şimdilerde günümüz mesleklerinin de çağa göre değişmesi nedeniyle kapalı mekanlarda fazlasıyla vakit geçirmeye başlamıştır. Ev, iş, araba, binaların içinde sıkışmışlıklar derken modern yaşamla birlikte dışarıyla, bir başka deyişle doğayla olan bağlantının azaldığı izlenmektedir. İşte tam da bu süreçte biyofilinin anlamı önem kazanmaya başlamıştır. İnsanın doğayla doğrudan etkileşim içinde olması fizyolojik ve psikolojik açıdan mutlu olmasına, bireyin canlanmasına, motivasyonun artmasına etki edebileceği kanısı benimsenmiştir. Bu nedenledir ki, özellikle ofis ortamında bireylerin yüksek verimle çalışmalarını sağlamak için işverenlerin iç mekâna bitkiler yerleştirttiği, oksijen ortamını artırarak, estetik yeşil mekanlar oluşturttuğu ve bu mantıkla gerekli düzenlemelerin yapıldığı görülmektedir.

Yoğun şehir hayatının içinde kaybolan doğa severler için tasarlanmış iç mekân duvar seramiklerinde bitkiler yetiştirilebilmektedir. Günümüzde fazlasıyla talep edilir hale gelen bu tür tasarımlar metropollerde bir ihtiyaç olarak yerini almaya başlamıştır. Dünyada pek çok seramik firması organik ve sürdürülebilir özellikleri barındıran üretimler gerçekleştirmeye devam etmektedir. Atıkları geri dönüştürerek ekonomiklik ilkesini benimseyen ve kirliliği azaltan anlayışla üretim sistemi değiştirilmektedir. Tasarım açısından bakıldığında doğa kaynaklı çıkış noktası ile özel koleksiyonlara yönelen seramik fabrikaları ve irili-ufaklı işletmeler zamana uyumlu tasarımlar üzerine yoğunlaşarak çalışmalarına devam etmektedir.

Bir tasarım stüdyosu, duvara montajı yapılabilen seramik panolar üretmektedir. Modüler olması sayesinde, duvar yüzeylere çok yönlü serbest tasarım oluşturabilme özgürlüğü bulunmaktadır (Resim 7, 8). Montajı kolay olan bu tür üretimler işlevsel ve ekolojik sanat eseri özelliği taşımaktadır.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Resim 7. Bitki Dikilebilen Dikey Seramik Modüller (Pandemic Design Studio, 2021).



Resim 8. David A. Rozak, Pandemic Design Studio, Bitki Dikilebilen Dikey Seramik Modüller (Pandemic Design Studio, 2021).

Seramik dikey bahçe tasarımlarına örnek bir başka modüler uygulama ise endüstriyel üretim yapan bir mozaik fabrikasıdır. Endüstriyel üretim olmasına karşın, firma birçok ürünü butik şekilde üretmektedir ve mozaik tasarımlarıyla birlikte bitki dikilebilen dikey modüler seramikler şekillendirilerek duvarlara istenilen tasarıma göre montaj yapmaktadırlar (Resim 9).



Resim 9. Bitki Dikilebilen Dikey Seramik Mozaikler (Mercury Mosaics, 2019).

İç mekân için tasarlanan bir başka uygulamada ise, uygulamanın çıkış noktası bitki yapraklarının kıvrımlı dokularıdır. Bitkilerin dikildiği saksı görevi üstlenen çukur birimler, doğada bulunan taşların kalıplarının alınmasıyla ortaya çıkan kompozisyonlardır. İki parçadan meydan gelen duvar seramikleri, odun yakıtlı tuz fırınında pişirilmiştir. Bitki olarak sarmaşık tercih edilmiştir ve tohumdan dikilip, büyüme süreci izlenmiştir (Resim 10). Yaklaşık 15 gün sonra tohumların filizlenmesiyle, tasarım biyofili açısından işlevsel hale gelmeye başlamıştır. Dikey duvar seramiği olması nedeniyle, sarmaşıklar büyüdükçe aşağı doğru sarkmıştır. Bu durum seramik formlarla bütünleşmiş ve her aşamasında farklı bir görüntü ortaya çıkarak kendi içinde yaşayan bir form olmuştur. Büyüme sürecinin devam etmesi ile sürdürülebilirliğin sağlanması, bitki-mekân ilişkisi doğal döngüsünde devam ederek, ait olduğu seramik formla bağ kurmuştur. Bu bağın oluşabilmesi 6 ayın sonunda gerçekleşmiştir (Resim 11). Şu an bulunduğu ortamda kendi doğal büyüme sürecinde simbiyoz sürmektedir. Ayrıca insanlara faydalı bir organik tasarım modeli özelliğine sahip olması nedeniyle biyofilik tasarım uygulamasına bir örnektir.



Resim 10. Betül Aytepe Serinsu, "Süreç", Elle şekillendirme, 1200˚C, 100x40x10cm, Tuz pişirimi, 2023.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Resim 11. Betül Aytepe Serinsu, "Süreç", Elle şekillendirme, 1200˚C, 100x40x10cm, Tuz pişirimi, 2023.

Sürdürülebilirlik, ekoloji ve biyofili kavramları üzerine, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümünde eğitim alan bir grup öğrenciye, Tasarım Yöntemleri dersi kapsamında konu ile ilgili artistik seramik uygulamalar yaptırılmıştır (Resim 12, 13, 14, 15, 16). İç mekanlara yerleştirilmek üzere projelendirilen tasarımlarla insan ile doğa arasındaki bağlantının kurulması hedeflenmiştir. Biskü ve sırlı pişirimlerinin tamamlanmasının ardından, her bir tasarımın önceden belirlenen alanlarına toprak yerleştirilerek bitkiler dikilmiştir. Bazı bitkiler tohumdan yetiştirildiği için büyümesi ve seramik formla doğal bir bütünlük kazanması zaman almıştır. Ders kapsamında ortaya konulan bu proje çalışması ile form-biçim-ekoloji-biyofili bağlamında sanatsal çözümlemeler aranmıştır.



Resim 12. Tuncay Saraç, "Kimlikler", Elle şekillendirme,1020˚C, 2022.



Resim 13. Deniz Gültekin, "Bir Şehrin Evrimi", Tornada şekillendirme, 1020˚C, 2022.



Resim 14. İbrahim Tanık, "Mitolojik Kadın", Elle şekillendirme, 1050˚C, 2022.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Resim 15. Selda Göçmen, "Mantar Dokulu Form", Elle şekillendirme, 1020˚C, 2022.



Resim 16. Sema Turhal, "Salyangoz", Elle şekillendirme, 1050˚C, 2022.

Sonuç

Günümüzde doğal olduğunu düşündüğümüz bazı ürünlerin üretim aşamasında doğaya zarar verebileceği akla gelmez. Bu konuya ilişkin birkaç örnek verilebilir. Badem meyvesinin sağlıklı bir besin olduğu herkes tarafından bilinir ancak kozmetik alanında 1 litre badem sütü elde edebilmek için yaklaşık 1 ton su harcanabilmektedir. Bir başka örnek de kumaşların işlenme sürecidir. Keten, pamuk, ipek, yün doğal liflerden üretildiğinden organik ve insan cildiyle temas ettiğinde nefes alan sağlıklı özelliğe sahiptir. Bu hammaddelerin işlenip, giyilebilir hale getirilmesi için de aynı şekilde enerji ve su tüketimi fazladır. Buradan anlaşılan şu ki; sürdürülebilirliği yalnızca doğal ürün, toksik olmayan malzeme/eşya/yiyecek vb. olarak değil, başlangıçtan sonuna kadar oluşan tüm sürecin sağlığa uygun, ekosistemi ve doğal kaynakları koruyarak, ekonomik ve çevreye duyarlı ölçütleri barındırması beklenmelidir.

İnsanoğlu, gezegenimize sahip çıkmak için zararlı tüketimin olduğu mevcut zihniyeti değiştirerek yaşantısını çevreci yaklaşımla sağlıklı adımlara yöneltme eğilimine sahiptir. Gelecek nesillere güvenilir bir ortam bırakabilmek, sürdürülebilir katkılar sağlayacak değişimleri kabullenmekle paraleldir. Ekonomik, sosyal ve ekolojik sürdürülebilirlik insana ait bir özellik olan kültürle yakından bağlantılıdır.

Bu bakış açısıyla seramik üretimi değerlendirilecek olursa; seramiğin ana hammaddesi toprak olup doğal ve sağlıklıdır. Aynı zamanda toprak/kil; ucuz ve kolay bulunabilmektedir. Hammaddenin işlenme sürecinde harcanan su, şekillendirme ve fırınlama proseslerindeki enerji tüketimi, pişirim esnasında çıkan gazlarla havanın kirlenme olasılığı gibi birçok durum açısından bakıldığında fayda ve zararlar yeniden ele alınabilir. Bunun yanı sıra, özellikle sofra seramikleri açısından değerlendirildiğinde; üretim prosesleri tamamlandıktan sonra ortaya çıkan seramik/porselen ürünler, insan sağlığını tehdit etmeyen sağlıklı endüstriyel üretimlerdir. Günümüzde güneş enerjisi kullanılarak bina/su ısıtma sistemlerini görmekteyiz. Seramik fırınlarını güneş enerjisiyle çalıştırabilir, çıkan gazlar için fırın bacasına yüksek emici filtre yerleştirebiliriz. Çözüm odaklı düşünüldüğünde ülkelerin coğrafik ve iklim koşullarına göre doğal ve enerji kaynaklarının en verimli şekilde devlet destekli projelerle kullanılması yoluna gidilebilir. Bu durum daha kalıcı ve geleceği koruyan sonuçlarla yeşil yaşamı destekleyecektir.

Sürdürülebilirlik ve sürdürülebilir tasarım sürecinde amacı gereği dikkat edilmesi gereken en temel özellikler arasında, kaynak tüketimi az olan ve uzun vadeli kullanılabilirliği olan çözümler üretmek esastır. Projeler yapılırken projenin kapsamını artırabilmek için devlet organlarıyla paralel hedef ve iş birliğiyle yol almak devamlılık açısından daha gerçekçi bir yol haritası çizecektir.

Sanat ve tasarımın sürdürülebilirlik ile ekoloji bağlantısı içinde yer alması, sanatçıların sürdürülebilir projelere dahil olması, yeniliğe ve değişime önemli katkı sağlayabilmektedir. Sürdürülebilirlik, yeniliği temsil etmektedir. Bu doğrultuda yeni yaşam biçimlerini keşfetme ve deneyimleme sanat, tasarım, estetikle ilişkilidir. Bu bağlantının yanında, biyofili, simbiyoz gibi yeni kavramların sanat uygulamalarına dahil edilmesiyle, çevreci yaklaşımlar estetikle harmanlanmıştır. Böylece daha çok kitleye ulaşılarak, doğayla iç içe yaşama ve çevreye duyarlı olma konusunda sempatik yaklaşımların benimsemesi kolaylaşmaktadır.

Özellikle şehirde yaşayan, kapalı ortamlarda daha çok vakit geçiren kitleler için düşünülen biyofilik tasarımlar, iç mekanları bitkilerle canlandırmayı ve

bireylere yaşam enerjisi kazandırmayı hedeflemektedir. Ayrıca dikkat dağınıklığını önleyerek bireyin daha mutlu hissetmesinin sağlanması da amaçlar arasında yer almaktadır. Bu bağlamda doğa ile sanat, seramik uygulamalarla ilişkilendirilerek, biyofilik tasarımlar üzerine değerlendirme yapılmıştır. Araştırmanın sonucunda ortaya konulan çeşitli uygulamalar ile yaşamla bağ kurulan sürdürülebilirlik deneyimlenmiştir. Sürdürülebilirliği olan her ürün veya uygulama, bu düşünceye yönelik anlamlandırıldığında, insanların kullanım isteği artabilir ve talep edilir hale gelebilir. Bu süreçte sanatçı ve tasarımcılar kilit noktası olarak düşünülmektedir.

Gezegenimiz, tüm canlılara ev sahipliği yapan tek yaşam kaynağıdır. Ekosisteme zarar vermeden yaşamı sürdürmek bir davranış biçimi olarak benimsenmelidir. Bu benimseme, ürünlere de yansıyarak faydalı tasarımların artırılması ve üretim-tüketim koşullarında çevreye duyarlı olunması yönünde önlemler alınması hedeflenmelidir. Bireylerin bilinci arttıkça; sürdürülebilir her türlü tasarımın önümüzdeki yıllarda çok daha fazla talep göreceği düşünülmektedir.

Kaynakça

Can, O. (2020, 24 Ağustos). *Şaman öğretisine göre "yaşamak" nedir?* Erişim Tarihi: 06 Şubat 2023, https://arkaguverte.com/gundem/saman-ogretisine-gore-yasamak-nedir-85120

Doğru, M. (2022, 16 Temmuz). *Biyofilik tasarım veya dizayn nedir?* Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2023, https://www.ecobuild.com.tr/post/biyofilik-tasar%C4%B1m-veya-dizayn-nedir

Graffitihaber. (2022, 20 Mayıs). Bodrum'da sualtı sergisi açıldı. Yurt Haberleri. https://graffitihaber.com/haber/10368717/bodrumda-sualti-sergisi-acildi

Kellert, S. R. (2018). Nature by design: the practice of biophilic design. Yale University Press: New Haven and London.

Kellert, S.R., Heerwagen J.H. ve Mador M.L. (2008). Biophilic Design: The Theory, Science and Practice of Bringing Buildings to Life. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.

MasterClass. (2022, 26 Ağustos). Biophilic design ıs good for your health: how to use ıt at home. Erişim Tarihi: 17 Ekim 2022, https://www.masterclass.com/articles/biophilic-design#5eROkkfKBBzqPUv3vkjJJ8

Merriam Webster. (n.d.). biophilia. Merriam-Webster.com sözlüğünde. Erişim tarihi: 26 Haziran 2023, https://www.merriam-webster.com/dictionary/biophilia

Planteria. (2023). Biophilia-what is it and why is it important? Erişim Tarihi: 08 Nisan 2023, https://www.planteriagroup.com/blog/biophilia-what-is-it-and-why-is-it-important/#:~:text=The%20word%20biophilia%20originates%20from,drive%20imprinted%20into%20our%20DNA.

Ribbonflowers. (2022). Doğa ve sanat. Ribbon. https://www.ribbonflowers.com/doga-ve-sanat/

Stelzer, K. (2006). Sustainability: good design. Les Ateliers De L'éthique, (1)2, 26-40. doi: https://doi.org/10.7202/1044679ar

Görsel Kaynakça

Resim 1. Sonya Ceramic Art. (2023, 16 Mayıs). Sonya Ceramic Art 'Ceramics Inspired by Nature'. Facebook. https://www.facebook.com/SonyaCeramicsInspiredByNature/posts/pfbid0293VzkQ2yczMtziRbd98WsxjuxzUuXKqT1cY63v4pNJiEx1yibtLGLHR1CyQRZMn2l

Resim 2. Krnić, J. (2018, 18 Kasım). Mare Modul Project. Megafon Projekt. Erişim Tarihi: 19 Mart 2023, http://tris.com.hr/2018/11/projekt-mare-modul-umjetnicka-djela-uronjena-u-more-kako-bi-postala-stanista-za-morske-organizme/?fbclid=IwAR3tI2v9TWuQaZIdAfAjVn5FbT7nHxqiOXplyvaCpE1LouYUQfQBoyR8CyU

Resim 3. Mare Modul (2019, 03 Haziran). Mare Modul Project. Facebook. Erişim Tarihi: 19 Mart 2023, https://www.facebook. com/maremodul/videos/322409352165559

Resim 4. Mare Modul (2019, 17 Haziran). Mare Modul Project. Facebook. Erişim Tarihi: 19 Mart 2023, https://www. facebook.com/photo?fbid=2348345328769732&set=pcb.2348350072102591

Resim 5. Burcu Öztürk Karabey, Sanatçı izniyle kullanılmıştır.

Resim 6. Sevinç Köseoğlu Ulubatlı, Sanatçı izniyle kullanılmıştır.

Resim 7. Pandemic Design Studio (2021). Custom Luxury Greenwall Installation [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=IiqfG9DprNA&t=65s

Resim 8. Pandemic Design Studio (2021). The Node Collection. Erişim Tarihi: 2 Haziran 2023, https://pandemicdesignstudio.com/product/ceramic-wall-planter/

Resim 9. Mercury Mosaics. (2019, 16 Nisan). Ceramic wall planters to add to your tile. https://mercurymosaics.com/blogs/news/ceramic-wall-planters-to-add-to-your-tile

Resim 10. Betül Aytepe Serinsu, Sanatçı izniyle kullanılmıştır.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Resim 11. Betül Aytepe Serinsu, Sanatçı izniyle kullanılmıştır.

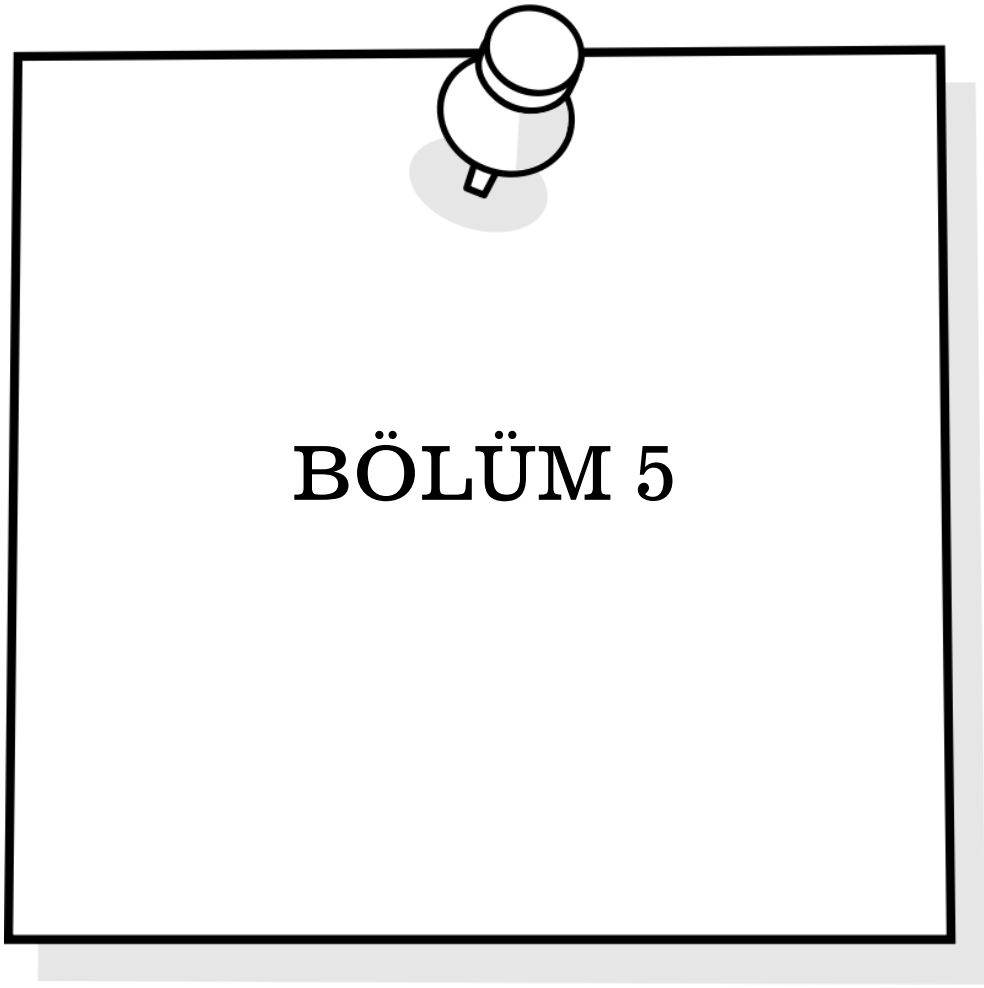
Resim 12. Tuncay Saraç, Betül Aytepe Serinsu kişisel arşivi.

Resim 13. Deniz Gültekin, Betül Aytepe Serinsu kişisel arşivi.

Resim 14. İbrahim Tanık, Betül Aytepe Serinsu kişisel arşivi.

Resim 15. Selda Göçmen, Betül Aytepe Serinsu kişisel arşivi.

Resim 16. Sema Turhal, Betül Aytepe Serinsu kişisel arşivi.



BÖLÜM 5

ISBN: 978-625-6971-87-5

ENDÜSTRİYEL CAM VE SERAMİĞİN DİSİPLİNLERARASI ETKİLEŞİMİ İLE FARKLI SANAT, TASARIM VE BİLİM ALANLARINDAKİ KULLANIMI

Onur FENDOĞLU[1]

1. GİRİŞ

Geçmiş zamanlar günümüze kadar pek çok mesafe kat eden cam ve seramik insanlık tarihinin ilk dönemlerine kadar uzanmaktadır. İlk kullanım alanları tamamen dönemin insanlarının basit, günlük hayat ihtiyaçlarına hitap ederken günümüzde disiplinlerarası etkileşimi artarak farklı kullanım alanlarında yer almaktadır. Cam ve seramik hemen diğer bütün unsurlar gibi insanların ihtiyaçları doğrultusunda bulunmuş ve ihtiyaçlarını karşılama doğrultusunda kullanılmışlardır.

Günlük yaşamları sırasında ilk insanlar kendilerini savunmak veya hayatta kalabilmek için diğer ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde cam ve seramiği kullanmıştır. Avlanmak için kesici aletler olarak, besinlerini saklayabilmek için kap kacak olarak pek çok alanda cam ve seramiğin yeri görülebilmektedir.

İlerleyen dönemlerde gelişme gösteren cam ve seramik artık süs eşyalarında ve mekânlarda da kullanılmaya başlanmıştır.

Endüstriyel cam ve seramik yapısal formlarının sağladıkları zenginlikler sebebi disiplinlerarası etkileşime oldukça açıktır. Cam ve seramiğin çeşitli renklerde olabilmeleri, amorf yapıya sahip olmaları, şekillendirme aşamalarındaki çeşitlilik ve bu aşamalardan sonra tekrar yeni şekillendirme biçimleri ile başka formlara dönüşebilmeleri, süreç içerisinde oluşan atıkların geri dönüşüme müsait olmaları gibi nedenlerden, cam ve seramik pek çok sanatçı ve tasarımcının dikkatini çekmektedir.

[1] Uzman (Yüksek Lisans Mezunu),ORCID ID:0000-0001-9349-5871

Moda tasarımcıları, Grafik tasarımcılar, iç mimarlar, mimarlar, ressamlar ve daha pek çok farklı alandan sanatçı ve tasarımcı işlerinde cam ve seramiği kullanmaktadır. Kendi alanının dışına çıkarak genişleyen ve özgürleşen cam ve seramik böylece pek çok insana farklı disiplinler aracı ulaşmış olup kullanım alanını çoğaltabilmektedir.

2. CAM VE SERAMİK VE DİSİPLİNLERARASI ETKİLEŞİMİ

Ateş ile kuvvetli derecelerde işlem gördüğünde amorf yapısı gereği akışkan hale gelen cam, soğuduğu zaman ise katılaşır. Kullanım alanı oldukça yaygındır. Kesici materyaller, kaplar, kaplar vs. Cam en eski el işçiliklerinden biridir. Mezopotamya, Mısır, Anadolu gibi pek çok kültürde karşımıza çıkmaktadır (Küçükerman, 1985: 33).

Cam sanayinin oluşumu Türkiye'de 1900 yıllara denk gelmektedir. 1935 ile 1960 yılları arasında cam sanayi Türkiye'de gelişim göstermiştir. Küçük atölyeler ihtiyaçlara cevap veremeyerek yerini sanayileşmeye bırakmıştır (Karslıoğlu, 2017: 18).

Seramik sanatsal olarak iki dönemde incelenebilir. İlki endüstriyel seramik, ikincisi ise sanatsal özgün olan seramik sanatıdır. Sanayi devrimi ile beraber 19.yy itibari ile görülebilen seri üretime geçiş seramiğin artık sanayileşmesini sağlamıştır. Sınırlı ve az sayıda üretim yapan seramik atölyeleri artan talebe artık cevap verememektir. Hızlı ve daha düşük maliyetler ile çok sayıda üretime olanak sunan endüstriyel seramik üretim biçimi bu açığı kapatmıştır. Seramiğin ikin ikinci kısmı olan özgün seramik sanatında sanatçılar kendi estetik algıları ve sanat disiplinleri ile üretim yapmaktadır. Güncel sanatla beraber seramik artık pek çok disiplinle iç içe geçmiş ve pek çok malzeme ile bir arada kullanır olmuştur. (Özen, 1993: 161).

Tasarım ve sanatın içerisine girerek kullanım alanlarını genişleten cam ve seramiğe bu süreçte gelişen teknoloji oldukça etkili olmuştur. Gelişen teknoloji sayesinde zor ve çözümlenmesi karışık olan malzemenin şekillendirebilmesi artık daha kolay hale gelmiştir.

Örneğin büyük veya küçük formlarda karışık formlarda şekillendirilmek istenilen cam, gelişen teknoloji ile üretilen su jeti makinası ile daha kolay şekillendirilebilmektedir. Böylece cam tasarımın birçok alanında yer almaya başlayarak, kullanım alanını büyütmüştür. (Cutler, 2007)

Sanayi devrimi ile beraber seramik kendi içerisinde gelişen teknolojinin getirdiği olumlu süreçlerini yaşamıştır. Gelişen teknoloji hammaddeye kolay

ISBN: 978-625-6971-87-5

ulaşımı sağlarken ara malzeme ve karışımları zenginleştirerek çoğaltmıştır. Daha büyük fırınların üretilmesi ile beraber daha büyük ve karmaşık formlarda seramikler üretilebilmektedir.

Seramik ürünlerin renklendirilmesinde kullanılan sır malzemeleri teknoloji ile beraber değişmiş ve gelişmiştir. Güncel tasarım ve güncel sanat yaklaşımları klasik seramiği kalıplarından çıkararak deneysel bir hale getirmiştir. Değişen ve gelişen sanat ve tasarım disiplinleri hemen her şeyi malzemesi ve konusu haline getirmiştir.

Değişen ve gelişen sanat, tasarım algısı ile beraber gelişen teknoloji sayesinde cam ve seramik farklı kullanım alanlarında karşımıza çıkmaktadır. Ait oldukları alanın dışında kullanılan cam ve seramik kullanıldıkları alana olumlu katkı sağlarken kendi gelişimleri içinde olumlu katkılar sağlamaktadırlar.

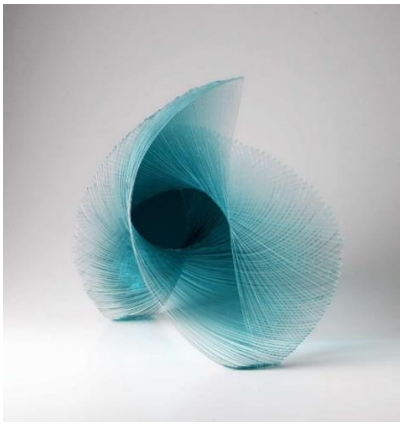
3. CAM VE SERAMİĞİM KULLANILDIĞI FARKLI SANAT, TASARIM VE BİLİM ALANLARI

Sanayi devrimi ve teknolojinin gelişimi cam ve seramiğin alanlarının genişlemesinde önemli katkı sağlamışlardır. Günümüz sanatı ile beraber artık hemen her şey sanatın malzemesi olurken böylece cam ve seramikte farklı sanat disiplinleri içerisinde yer almıştır. Sanatçılar, tasarımcılar, bilim insanları, cam ve seramik kökenli olmaksızın cam ve seramiği alanlarının konuları içerisine almışlardır.

Sanatlarının, tasarımlarının ve bilimlerinin bir malzemesi haline gelen cam ve seramik işlevsel olarak alanını genişletirken, sürdürülebilirliğini de böylece artırmıştır. Sürdürülebilirliği artan hemen her şey gelişerek ve değişerek yolculuğuna devam ederken bu durum cam ve seramiği özgürleştirmiştir.

İlerleyen zaman ve gelişen sanat, tasarım ve bilim alanları sayesinde disiplinlerarası etkileşim artmıştır. Birbirinden bağımsız her konu, kavram ve malzeme birinin içerisinde kullanarak farklı gelişim alanları yaratabilmektedir. Cam ve seramikte pek çok farklı disiplin içerisinde yer alarak farklı kullanım alanlarında görülebilmektedir.

Görsel 1. Niyoko Ikuta, Camdan Yapmış Olduğu Heykel



Kaynak: https://www.thisiscolossal.com/2015/04/layered-glass-sculptures-niyoko-ikuta/ (Erişim: 31. 08. 2023)

1980 yılından bu yana cam ile eserler üreten (Görsel 1) sanatçı Ikuta sanatının öncülerinden olmayı başarmıştır. Niyoko Ikuta'nın pek çok çalışması önemli müzeler ve koleksiyonerler tarafından alınmıştır. Londra'da yer alan V&A müzesi, Amerika'da yer alan Corning Museum of Glass ve daha pek galeride sanatçının eserleri bulunmaktadır.

Görsel 2. Matt Wedel Ohio, Atina'daki Büyük Ölçekli Seramik Heykeli



Kaynak: https://cfileonline.org/video-matt-wedel-discusses-large-scale-ceramic-sculpture-in-athens-ohio/ (Erişim: 30. 08. 2023)

ISBN: 978-625-6971-87-5

Deva boyuttaki seramik heykelleri (Görsel 2) ile dikkat çeken sanatçı Matt Wedel Ohio Venedik, California'da LA Louver Gallery'de Peaceable Fruit isimli sergisi ile dikkatleri çekmeyi başarmıştır.

Görsel 3. Li Xiaofeng, Alexandre McQueen İçin Tasarladığı Porselen Elbise



Kaynak: https://www.fubiz.net/en/2016/04/30/incredible-traditional-chinese-ceramic-clothes/ (Erişim: 21. 07. 2023)

Sanatçı pek çok seramik parçasını bir araya getirerek kıyafetler tasarlıyor (Görsel 3). Titizlikle seçtiği seramik parçalarının birçoğu atıl duruma gelmiş geri dönüştürdüğü seramik parçalarından oluşuyor. Sanatçı aynı zamanda Lacoste markası içinde benzer tasarımlar yapmıştır.

Görsel 4. ‘’Tom Ford’’ 2014 İlkbahar Hazır Giyim Koleksiyonu



Kaynak: https://i.pinimg.com/originals/f0/09/32/f00932d32f06ecd69a0972d3343c76b5.jpg (Erişim: 21. 07. 2023)

Tom Ford Markasının 2014 yılında hazırladığı ilkbahar hazır giyim koleksiyonu defilesinden görünen örnekte (Görsel 4), seramik ve cam sanatına ait mozaik tekniği kullanarak renkli cam ve seramik parçalardan kıyafet oluşturulmuştur.

Zamanımıza kadar gelebilmiş yakın dönem mozaikler Yunanistan ülkesinde yer almaktadır. Doğada bulunan küçük taş parçalardan oluşan mozaik örneklerinin her bir parçası 1 ile 5 cm arasında aralığında değişmektedir. Bu küçük taş parçaları farklı renklerden oluşmaktadır. Bu küçük taş parçaları ile oluşturulan desenler ile mozaikler oluşturulmaktadır (Ekincioğlu vd., 2018: 84).

ISBN: 978-625-6971-87-5

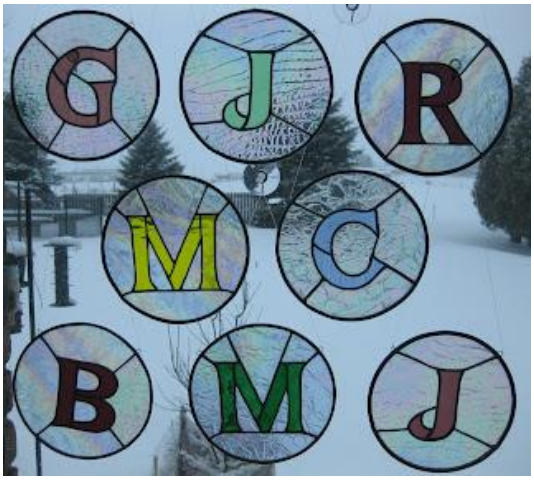
Görsel 5. Seramikten Yapılmış Bir Ev Tabelası



Kaynak: https://gvega.com/products/house-sign-custom-design-18.html (Erişim: 10. 08. 2023)

Farklı malzemeler ile tanıtım yapabilmek grafik sanatının da ilgisini çekmektedir. Klasik kâğıt üzerine yapılan tanıtıcı metinlere alternatif olarak seramik malzemede (Görsel 5) grafik tasarımcılarının malzemesi olabilmektedir.

Görsel 6. Camdan Yapılmış Tipografiler



Kaynak: http://nanciphelan.blogspot.com/2010/05/stained-glass-pieces-made-in-2010.html (Erişim: 07. 07. 2023)

Cam sanatı esnekliği ve her aşamasında ki farklı ve zengin işleme teknikleri ile oldukça olanaklı alanlarda kullanıma el verişlidir. Bu durum grafik sanatının

da ilgisini çekmiştir. Pek çok yerde camdan oluşan harflerle tabelalar (Görsel 6) görebilmemiz mümkündür.

Görsel 7. Archea Associati, "Hiçliğin Ortasında" İsimli Mimari Proje Tasarımı



Kaynak: https://www.metalocus.es/en/news/ceramic-wonderland-archea-associati (Erişim: 07. 07. 2023)

Seramiğin Mimarlık alanında bir şehir görüntüsünün yer aldığı tasarımlar içerisinde güçlü kullanım alanları görülebilmektedir. Bu görülen örnekte (Görsel 7) Bir otoyol kenarında tamamen seramikten bir şehir tasarımı planlaması görülebilmektedir.

ISBN: 978-625-6971-87-5

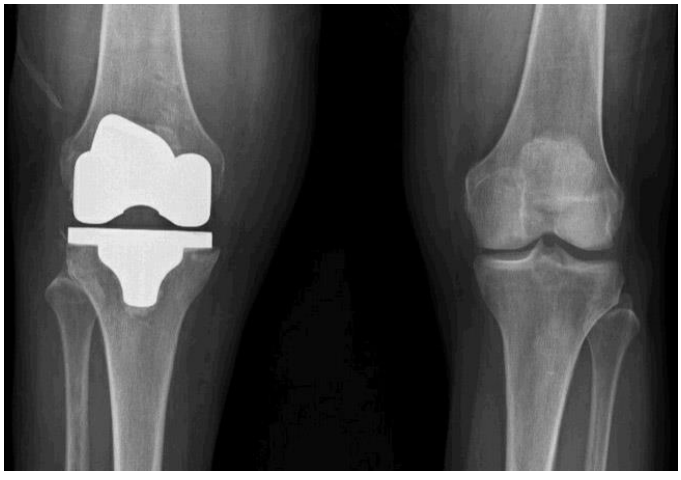
Görsel 8. Seramik Porselenden Yapılmış Estetik Tasarım Dişleri



Kaynak: https://villagedentalmedicine.com/difference-ceramic-porcelain-dental-crowns/ (Erişim: 01. 08. 2023)

Sağlık sektöründe de seramik ve camlar oldukça geniş bir alanda kullanılmaktadır. Diş hekimleri estetik diş tasarımlarımda porselenden ve cam seramikten yapılmış, kişiye özel tasarlanmış diş tasarımları (Görsel 8) yapmaktadırlar.

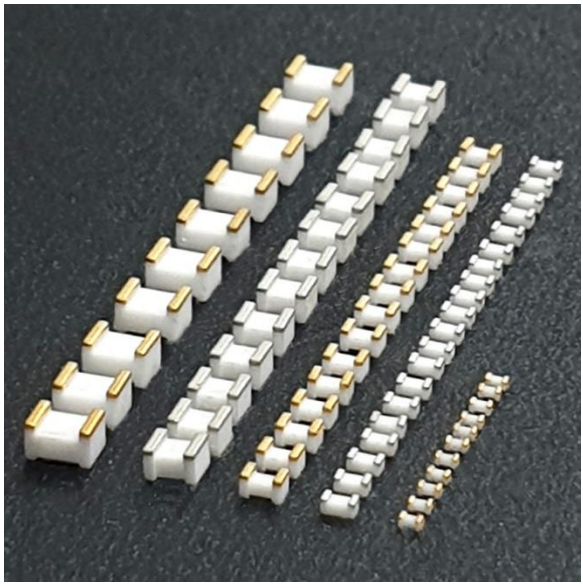
Görsel 9. Seramik Porselenden Yapılmış Eklem İmplantları



Kaynak: https://consultqd.clevelandclinic.org/a-look-at-subsequent-knee-and-hip-replacements-who-is-at-risk-and-when-to-intervene/ (Erişim: 02. 08. 2023)

Sağlık sektöründe seramik kullanımına örnek olarak bir eklem implantı görülmektedir. (Görsel 9) Deforme olan, işlevini yerine getiremeyen eklemler bazı kemik dokular, bazı omurga problemlerinde özel olarak tasarlanmış seramik veya cam seramikten yapılmış yardımcı ve hayat kurtarıcı ürünler kullanılabilmektedir.

Görsel 10. Seramik Porselenden Yapılmış Çip İndüktörü İçin Hazırlanmış Seramik Çekirdekler



Kaynak: https://aimtl.com/products/ceramic-core-for-chip-inductor/ (Erişim: 03. 08. 2023)

Bilim içerisinde pek çok ara malzeme olarak seramik ve cam seramiğinden faydalanmaktadır. Çipler, mikro çipler de bağlayıcı unsurlar olarak seramikten ve cam seramikten yapılmış çekirdek (Görsel 10) kullanılabilmektedir.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Görsel 11. Seramikten Yapılmış Seramik Matris Kompozitleri



Kaynak: https://www.kimteknoloji.com.tr/en/seramik-matriks-kompozitler/ (Erişim: 02. 08. 2023)

Metallere göre daha hafif olması ve elde edilen karışımlara göre daha dayanaklı olması sebebi ile savunma sanayi de dâhil olmak üzere pek çok sanayide seramik ara malzemeler kullanılmaktadır (Görsel 11).

4. SONUÇ

Cam ve seramik keşfedildiklerinden bu yana kendi disiplinleri içerisinde bir süreç kat etmiş ve ilerlemiştir. Cam ve seramiğin kendi dinamikleri içerisinde işlevsel özellikleri ile değerlendirilmesi klasik olarak oldukça önemliyken, değişimi ve farklı alanlarda kullanılmaları oldukça önemli bir zenginlik sağlayabilmektedir.

İlerleyen zaman ile beraber hemen her kavram değişerek yoluna devam etmektedir. Sanat, güncel sanat ile beraber daha özgürleşmiş ve değişmiştir. Tasarım yine benzer bir süreçten geçerek daha özgün daha yenilikçi bir noktaya gelmiştir. Gelişen teknoloji hayatın pek çok alanına olumlu katkılar sağlarken, kavramların ve konuların ufkunu açabilmektedir.

Cam ve seramik kendi dinamikleri içerisinden bu gelişimler sayesinde çıkmış ve çoklu alanlarda kendilerine yer bulmuştur. Güncel sanat ile beraber sanatın farklı alanlarının malzemesi olmuş, güncel tasarım anlayışında yine çok farklı yasarım alanlarında yerini almıştır. Gelişen bilim sayesinde sanat ve tasarım dışında bilimin içerisinde de kendisini var edebilen cam ve seramik bu sayede daha özgürleşmiş ve devamlılığını sağlayabilmiştir. Bu alanlar içerisine dâhil

olan cam ve seramik sürdürebilirliğini sadece kendi alanının sınırlı içeriğinden çıkararak daha güç güçlü sağlayabilmektedir. Bir kavramın veya konunun gelişimi, değişimi ve sürdürülebilirliğini sağlayabilmesinin en iyi yollarından biride hayatın içerisinde birden çok alanda var olmasından geçmektedir.

Disiplinlerarası etkileşime malzeme olarak çok uygun olması ve her dönem geliştirilip değişimi sağlanması sebebi ile cam ve seramik pek çok disiplinde yer alarak organik bir bağ kurmuş kendisinin ve diğer disiplinlerin yararına katkıları olmuştur.

KAYNAKÇA

Cutler, V. (2007). Cutting Glass Creatively With Abrasive Water Jet – An Overview, 2007 American WJTA Conference and Expo, August 19-21, 2007, Houston, Texas.

Ekincioğlu, G., Başıbüyük, Z., Gölbaş, A. ve Akbudak, İ. K. (2018). Geçmişten günümüze doğaltaş mozaik tekniği ve geleceğe aktarılması. International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, 3 (4), 84

Türedi Özen, Ayşegül, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Sayı:1, Eskişehir, 1993.

Karslıoğlu, F. A. (2007). *1950'den günümüze cam heykel sanatı* (Doctoral dissertation, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü).

Küçükerman, Önder, 1985. Cam Sanatı ve Geleneksel Türk Camcılığından Örnekler, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

https://www.thisiscolossal.com/2015/04/layered-glass-sculptures-niyoko-ikuta/

https://cfileonline.org/video-matt-wedel-discusses-large-scale-ceramic-sculpture-in-athens-ohio/

https://www.fubiz.net/en/2016/04/30/incredible-traditional-chinese-ceramic-clothes/

https://i.pinimg.com/originals/f0/09/32/f00932d32f06ecd69a0972d3343c76b5.jpg

https://gvega.com/products/house-sign-custom-design-18.html

http://nanciphelan.blogspot.com/2010/05/stained-glass-pieces-made-in-2010.html

https://www.metalocus.es/en/news/ceramic-wonderland-archea-associati

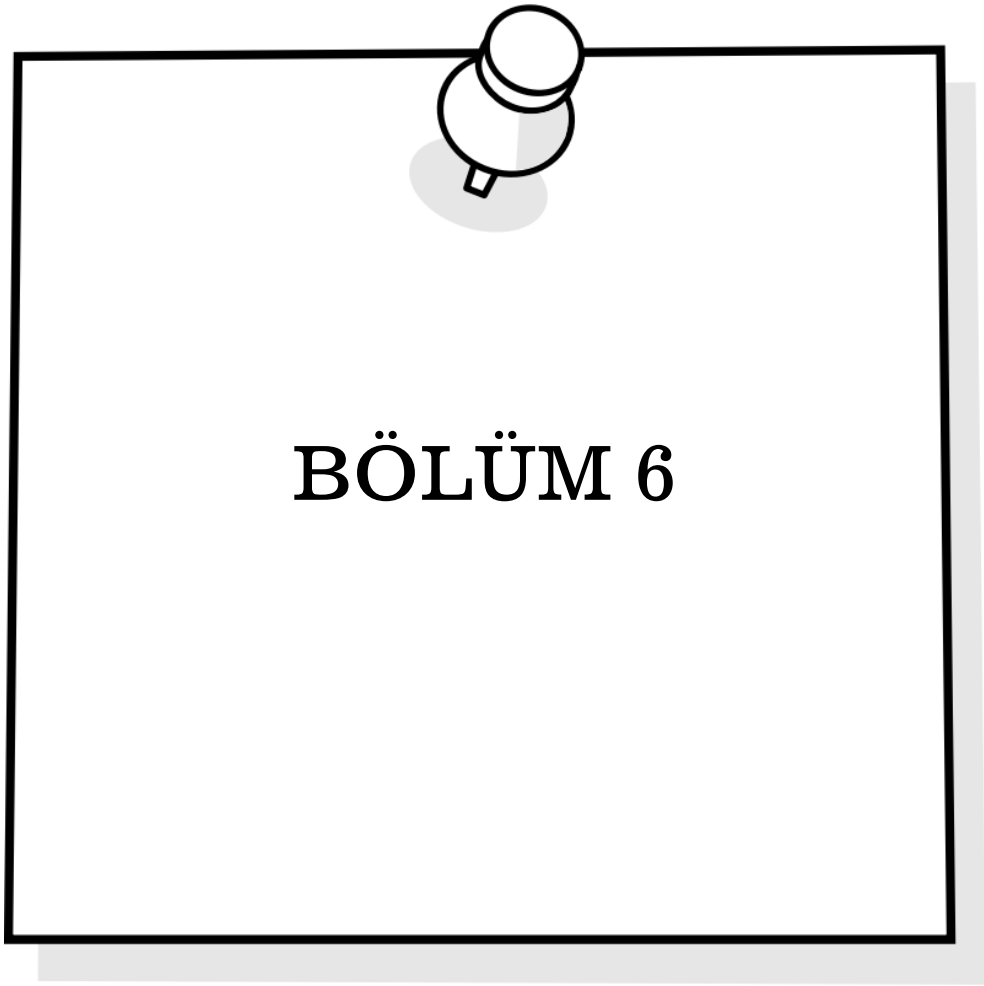
https://villagedentalmedicine.com/difference-ceramic-porcelain-dental-crowns/

ISBN: 978-625-6971-87-5

https://consultqd.clevelandclinic.org/a-look-at-subsequent-knee-and-hip-replacements-who-is-at-risk-and-when-to-intervene/

https://aimtl.com/products/ceramic-core-for-chip-inductor/

https://www.kimteknoloji.com.tr/en/seramik-matriks-kompozitler/



BÖLÜM 6

ISBN: 978-625-6971-87-5

DALCROZE YAKLAŞIMINDA PİYANONUN ÖNEMİ[1]

Dilara ÖZMEN[2]

Doç. Dr. Ajda ŞENOL SAKİN[3]

1. Giriş

Dalcroze yaklaşımı çağdaş müzik öğretim yöntemlerinden biridir. Emile Jaquez-Dalcroze (1865–1950) tarafından geliştirilen ve Eurhythimics olarak adlandırılan bu yaklaşım ritmik harekete dikkat çekmektedir. Bu yaklaşım 19. yüzyılda Almanya'da Wilhelm von Humbolt'un eğitim sistemine Yunan ideallerini yeniden uygulamak istemesine dayanmaktadır (Jaques-Dalcroze, 1920). Bu idealler ile okulların sanatsal eğitim alanındaki zayıflığının giderilerek, sanat ve öğretilen disiplinler arasındaki köprünün yeniden oluşabileceği düşünülmüştür. Fakat Humbolt'un planladığı bu süreçte Yunan felsefesinin asıl amacı eğitimciler tarafından benimsenememiş, dersler salt entelektüel bir disiplin olarak uygulanmış ve felsefeden çok ikinci bir dil muamelesi yapılmıştır. Bu nedenle eğitim sisteminde istenen değişiklik gerçekleşememiştir. Bu kusurlu plan, fiziksel egzersizlerin eğitimin zorunlu bir parçası olarak getirilmesiyle düzeltilmeye çalışılsa da eğitimde Yunan sanatsal etkilerine ulaşılamamıştır. Humbolt'un yükseköğretimde başarmaya çalıştığı bu sentezi Dalcroze ilköğretim ve ortaöğretimde kullanmış, müzikal yapıyı bedensel hareketlerle ifade ederek bir anlamda entelektüel bilgi ve sanatsal etkinin birleşimini ortaya koymuştur (Jaques-Dalcroze, 1920).

Müzisyen bir aileden gelen Émile-Henri Jaques Dalcroze 1875 yılında 10 yaşındayken Cenevre'ye taşınmıştır. 1881'de Cenevre Üniversitesine başlayan Dalcroze, 1884'te mezun olmasıyla birlikte Paris ve Viyana'da çeşitli öğretmenlerle çalışmıştır. Avrupa ve Kuzey Afrika'da bir süre okuyup seyahat

[1] Bu çalışma 15-16 Mart 2023 tarihlerinde gerçekleşen Eğitim Bilimlerinde Disiplinlerarası Sanat ve Siyaset Sempozyumunda sözlü olarak sunulmuştur.

[2] Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, GSE Ana Bilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, ORCID: 0000-0002-3898-045X

[3] Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, GSE Bölümü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, ORCID: 0000-0003-1870-2329

ettikten sonra 1892'de Cenevre Konservatuarına solfej ve armoni öğretmeni olarak geri dönmüştür. Bu yıllarda öğrencilerin üst düzey tekniğe sahip olmalarına rağmen müzikalite yani müzikal ifade açısından eksik olduklarını fark ederek bütüncül bir yaklaşım geliştirmiştir. Frego ve arkadaşlarına (2009) göre 1903-10 yılları arasında da yaklaşımına ritmik jimnastik ekleyerek geliştirmiş ve bir kitap olarak yayımlamıştır (akt. Jones 2018).

Avrupa'daki müzik eğitimcilerinden sonra diğer ülkelerde de Dalcroze yaklaşımının benimsenmesi kademeli olarak gerçekleşmiştir. Jacobi'nin (2012) belirttiğine göre Amerika'ya Eurhythmics yöntemi 1913 yılında Quaker College, Pennsylvania'da müfredata eklenmesi ve uygulanmasıyla başlamıştır. Üç yıl Dalcroze'un yanında asistanlığını yapan Placido de Montoliu bu okulda çalışmalarını devam ettirmiştir. Bu süreçten sonra Bryn Mawr kolejindeki müzik bölümü müfredatına Dalcroze yaklaşımı eklenmiş ve böylelikle Amerika'da akademik müfredata Dalcroze yaklaşımını ilk ekleyen ve öğretmenlerini yetiştirmeye başlayan yükseköğretim kurumu olmuştur. Amerika'nın yanı sıra ritmik hareket yaklaşımının eğitmenlerinden olan Ceclilia Johns da Dalcroze yaklaşımının Avustralya'da tanınmasında önemli rol oynamıştır (Pope, 2014).

Dalcroze yaklaşımın temelini üç ana kısım oluşturmaktadır. Bunlar; ritim çalışması, işitme eğitimi ve doğaçlamadır. Ritim çalışmasında vücut enstrüman olarak kullanılmakta ve beyin ile beden arasındaki iki yönlü iletişimin geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Öğrenci öncesinde yaparak ve deneyerek öğrenmekte, sonrasında bu süreci kavrayış taklit etmektedir. İşitme eğitimde ise öncelikle ses duyumunun gelişimi, devamında deşifre - vokal doğaçlama ve besteleme basamakları ele alınmaktadır. Tüm bunların sonucunda ise "Plastique animée" yani doruk noktasına ulaşılmaktadır (Daly, 2022). Doğaçlama yaklaşımın üçüncü ana kısmı gibi görünse de aslında merkezindedir.

Dalcroze yaklaşımında diziler çalışılırken sabit-do kullanılmaktadır. Sabit-do kısaca her sesin bir hece ile eşleştirilmesinden oluşur ve her zaman o hece aynı ses için kullanılır. 'Do' hecesinin sadece 'do' sesi için kullanılması örnek olarak verilebilir. Hareketli-do sisteminde ise 'do' olarak söylenen hece farklı sesleri belirtmek için de kullanılabilmektedir. Bu durumda Do Majör olarak söylenen bir parça aslında Re Majör sesleri verilerek söyleniyor olabilir ya da aynı şekilde diğer tonlar için kullanılabilir (Çuhadar, 2008). Burada tonların işlevleri ve perdelerinin bilinmesi esastır. İşlevleri ile dominantın 5. derece olduğu ya da yeden sesin yedinci derece olduğunun bilinmesi kastedilmektedir. Perdelerle ise do, re, mi, fa, sol, la, si, do ya da harf notasyondaki kullanımı ile C, D, E, F, G, A, B, C olarak bilinmesi kastedilmektedir. İşitme eğitimi esnasında solfej çalışılırken her egzersize bir de hareket eşlik etmektedir. Komutlara hızlı tepki vermek bu yöntemin gerekliliklerinden biridir (Thomsen, 2011).

Bunların yanı sıra, Eisenreich ve Juntunen (2019) Dalcroze pedagojisinin (yaklaşımının) müzik çalışmalarını desteklediğini ve temel olarak genel müzisyenliği geliştirerek, müzikal bağımsızlığı güçlendirdiğinden bahsetmektedirler. Dalcroze yaklaşımı öğrenci merkezli öğrenmeyi teşvik etmekle birlikte çok yönlü bir eğitim anlayışına sahiptir. Bu yaklaşımla görsel, işitsel ve kinestetik duyuları bütünsel anlamda ele alarak güçlü bir müzikal farkındalık oluşturmaya odaklanılmaktadır.

Dalcroze yaklaşımında beş temel egzersiz bulunmaktadır. Bu egzersizlerde sırasıyla hızlı tepki (quick - reaction), inhibisyon - uyarma (inhibition - excitation), müdahale (interference), taklit ve kanon (imitation and canon) ve ayrışma (disassociation) aşamalarına yönelik egzersizler yer almaktadır (Urista, 2016). Ritmik hareket faaliyetlerinin temel fikirlerinden biri olan takip egzersizinde öğrenci öncelikle özgürce, çok fazla talimat olmadan müziği takip etmektedir. Bu egzersiz tartımı, ritmi, tempoyu veya dinamikleri anlamak için kullanılabilmektedir. Bunun yanı sıra öğrenciden, öğretmen piyano çaldığı süre boyunca belirli bir ritmik kalıbı tutması istenebilir. Sonrasında hızlı tepki (quick-reaction) egzersizinde öğrencilerden piyano ya da vokal ile verilen komutlar doğrultusunda halihazırda yaptıkları ritmik kalıbı ya da adımı değiştirmeleri istenmektedir (Anderson, 2012).

İnhibisyon - uyarma (inhibition - excitation) egzersizleri öğrencilerin hareketli veya durağan olması halidir. Müzik esnasında öğrenciyi her türlü değişikliğe hazır tutmaktadır. Bu egzersizde müzik çalarken ya da durduğu esnada yapılan hareketle birlikte vücuttaki enerji ve ağırlığın kontrol edilmesi ve dengenin sağlanması gerekmektedir (Urista, 2016; Maphakela, 2018). Müdahale (interference) egzersizi, konsantrasyonu güçlendirmek ve içsel duyumu geliştirmek için tasarlanmıştır. Öğretmen öğrencilerden belirli bir perdede (tonda) ses, adım veya ritim tutmasını isteyerek başlar ve bir süre sonra karşıt perde, armoni veya ritim söyleyerek öğrenciye müdahale etmektedir. Egzersiz boyunca bu müdahalelere rağmen öğrencinin söylediği ritmi veya perdeyi devam ettirmesi gerekmektedir (Walker, 2007; Urista, 2016).

Taklit ve kanon (imitation and canon) egzersizlerinde öğrenci öğretmenin seslendirdiği kesintili kanona taklit yoluyla yanıt vermektedir. Burada konsantrasyon, dikkat ve hafıza önemlidir. Öğrenci bir müzik fikrini söylerken bir yandan yenisini işitmekte ve diğerini hatırlamaya çalışmaktadır (Mead, 1996; Oney, 2017). Bu egzersize ek olarak öğretmen bir ölçü çaldıktan sonra öğrenciler o kalıbı genellikle adımlama veya alkışla devam ettirmektedirler.

Dalcroze yaklaşımında tüm egzersizler aslında öğrencinin ritmi içselleştirmesi, ardından diğerleriyle birlikte hareketle ifade etmesi ve sonucunda da sosyal etkileşimden öğrenmenin sağlanması temeline dayanmaktadır (Anderson, 2012; Oney, 2017). Tüm bunların ardından vücut ve zihin arasındaki

etkileşim sürecinde eylemlerin bağımsızlığı olarak tanımlanan ayrışma (disassociation) egzersizleri, iki veya daha fazla eylemi aynı anda gerçekleştirmekle ilgilidir. Bu egzersizlere kollar ve parmaklar staccato yaparken, legato şekilde hareket etme örneği verilebilir. Dalcroze eğitmenleri bu alıştırmanın kontrpuntal müzik, çoklu ritimlerin icrası ve duyumu becerisinin gelişmesinde yardımcı olduğuna inanmaktadırlar (Henke, 1984; Urista, 2016).

Dalcroze yaklaşımına yönelik incelenen yazılı ve görsel kaynaklarda egzersizlerin ve uygulamaların sıklıkla piyano eşliğinde gerçekleştirildiği gözlemlenmiştir. Bu yaklaşımda eğitmenin müzik alanında uzman olmasının yanında piyanoyu da etkin kullanabilmesi beklenmektedir. Bu durum "Dalcroze yaklaşımında piyano neden bu kadar önemlidir?" sorusunu akla getirmiştir?

Bu çalışma ile Dalcroze yaklaşımında sıklıkla kullanılan piyanonun yeri ve öneminin ayrıntılı açıklanması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi "Dalcroze yaklaşımında piyanonun yeri ve önemi nedir?" olarak belirlenmiştir.

2. Alanyazın Taraması

Araştırma kapsamında ilgili literatür incelendiğinde Dalcroze yaklaşımına ilişkin çeşitli çalışmaların yapıldığı gözlemlenmiştir. Bu araştırmalar piyano eğitiminde ve genel müzik eğitiminde Dalcroze yaklaşımının kullanımı ile Dalcroze yaklaşımına yönelik görüşlerin belirtildiği diğer kaynaklar olarak gruplanabilmektedir.

2.1. Piyano Eğitiminde Dalcroze Yaklaşımının Kullanımına Yönelik Kaynaklar

Espejo Araneda (2019) "Applications of Dalcroze philosophy to the Royal Conservatory of music curriculum of piano instruction" (Dalcroze Felsefesinin Kraliyet Müzik Konservatuvarı Piyano Eğitimi Müfredatına Uygulanması) isimli doktora tezinde Michigan Üniversitesinde düzenlenen atölye çalışmasında Dalcroze yaklaşımı felsefesine genel bir bakış sunarak, Kraliyet Akademisi piyano eğitimi müfredatına dahil edilmesi gerektiğini savunmuştur.

Edwards-Henry (2018) "Adults on the move with Dalcroze" (Dalcroze ile Hareket Halindeki Yetişkinler) isimli makalesinde 18-60 ve üzerindeki yetişkinlerin piyano eğitiminde Dalcroze yaklaşımının uygulanabileceğini açıklamıştır. Çalışmanın sonunda ise uygulamalara yönelik egzersizlere yer vermiştir. Bu egzersizlerin içerisinde bireysel veya partnerle yapılan, ayak veya ellerle ritmin vurularak hissedildiği ve ritim kalıplarına cevap verilen çalışmalar yer almaktadır.

Marosvari (2017) "Portable piano lesson. The integration of movement in piano classes" (Taşınabilir piyano dersi. Piyano derslerinde hareket

entegrasyonu) isimli makalesinde müzik ve Dalcroze yöntemindeki hareket ilişkisini ve eski Çin dövüş sanatı formu olan Taijiquan'ın tekniklerini tanıtmıştır. Burada esneklik ve rahat duruş elde etmek amaçlı bazı hareketleri açıklayan yazar piyano eğitimi üzerindeki hareketlerle birlikte diğer türleri de birleştirerek kendi yaklaşımından örnekler vermektedir.

Yun (2016) "From doing to using: Applications of Dalcroze eurhythmics to the keyboard classroom and piano studio" (Yapmaktan kullanmaya: Dalcroze Eurhythmics'in klavye sınıfına ve piyano stüdyosuna uygulamaları) adlı makalesinde Mary Dobrea-Grindah'ın piyano dersi ve klavye sınıfı uyguladığı Dalcroze yaklaşımına yönelik aktiviteleri konu almıştır. Dalcroze yaklaşımının ilkelerine ve öğretim stratejilerine değinerek çalışmanın sonucunda Dobrea-Grindah ile gerçekleştirdiği röportaja yer vermiştir.

Xiao, Puentes, Ackermann ve Ishii (2016) "Andantino: Teaching children piano with projected animated characters" (Andantino: Yansıtılmış animasyon karakterlerle çocuklara piyano öğretimi) adlı bildirilerinde Dalcroze'un piyano eğitimi sürecini beş adımlı bir süreç olarak sunmuşlardır. Bunlar; dinle, içselleştir, genişlet, analiz et ve doğaçla süreçlerinden oluşmaktadır. Araştırmada dijital teknolojilerin bu süreci nasıl destekleyebileceğine yönelik örnek olay incelemesi sunulmuştur. Yine 7-13 yaş arasında yapılan iki ön çalışmaya dayanarak gelecekteki araştırmalara yönelik öneriler tartışılmıştır.

Brotz (2015) "Dalcrozian piano pedagogy and cognitive motor learning" (Dalcrozian piyano pedagojisi ve bilişsel motor öğrenme) isimli makalesini öğrenimin aktarımı, pratik öncesi doğruluğun referansı ve dikkatin odağı alanlarını kapsayan Dalcroze piyano pedagojisi ile ilgili var olan deney sonucuna yönelik seçilen aktiviteler eşliğinde, Dalcroze solfej ve eurorhytmics (ritmik hareket) yönteminin piyano ve doğaçlama öğrenimindeki etkinliğini ölçmeye yönelik gerçekleştirmiştir.

2.2. Genel Müzik Eğitiminde Dalcroze Yaklaşımının Kullanımına Yönelik Kaynaklar

Ismail, Fung Chiat ve Anuar (2021) "Learning music through rhythmic movements in Malaysia" (Malezya'da ritmik hareketlerle müzik öğrenmek) isimli makalesinde aktif ve eğlenceli müzik derslerinin yanı sıra öğrencilerin performans becerilerini geliştirmeleri için Dalcroze ritmik hareket yönteminin uygulamasını incelemeyi amaçlamışlardır. 10 hafta süren ve 35 ilkokul öğrencisiyle yapılan eylem araştırmasının sonucunda öğrencilerin müzikal davranışlarında gözle görülür bir değişiklik gözlemlenmişlerdir.

Sutela, Juntunen ve Ojala, (2020) "Applying music-and-movement to promote agency development in music education: A case study in a special school" (Müzik eğitiminde ajans gelişimini teşvik etmek için müzik ve hareket

uygulaması: Özel bir okulda bir vaka çalışması) adlı makalelerinde Dalcroze temelli müzik ve haretlerin yer aldığı aktivitelerle özel gereksinimli öğrencilere ajans gelişimini anlatmışlardır. Yaklaşık 8 ay süren ve lise seviyesindeki 13 öğrencinin katıldığı haftalık derslerden elde edilen veriler sonucunda Dalcroze yaklaşımının pasif durumdan aktif katılımcılar haline gelen öğrencilerin pratiğinin gelişmesine katkıda bulunduğu gözlemlenmiş ve bu tür bir yaklaşımın insanın gelişiminde önemli bir gücü olduğunu vurgulanmıştır.

Kemalbay Eren (2019) "Emile Jaques-Dalcroze ve ritmik yöntemi" isimli makalesinde Dalcroze yaklaşımının temel ilkelerini, ritmik yöntemin teorik altyapısını ve müzik eğitimine yönelik pedagojik katkılarını açıklayarak, yöntemin hedeflerini ve önemi üzerinde durmuştur.

Küçük (2019) "Kodaly ve Dalcroze yaklaşımlarıyla oluşturulmuş etkinliklerin 5e modeline göre tasarlanan ilkokul 3. sınıf müzik derslerinde kullanımı" adlı doktora tezinde Kodaly ve Dalcroze yaklaşımlarını kullanarak desteklediği, 3. sınıflar için 5e modeline uygun etkinlikler hazırlayarak öğrencilerin müzik dersi başarısını ve buna yönelik görüşlerini ölçmeyi hedeflemiştir. Araştırmada kullanılan etkinliklerin hem öğrencilerin başarısına hem de kendi performanslarına yönelik görüşlerine olumlu anlamda katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Kale (2018) "İlköğretim temel müzik eğitim programındaki (5-6-7 ve 8. sınıflar) (Orff –Kodaly- Dalcroze) müzik öğretim yöntemlerinin uygulanmasına yönelik öğretmen görüşleri" adlı yüksek lisans tezinde müzik öğretim yöntemlerinin müzik öğretmenleri tarafından bilinirliğini ve uygulama anlamındaki tecrübe ve görüşlerini ortaya koymayı amaçlamıştır. Çalışmanın sonucunda Orff, Kodaly ve Dalcroze yöntemleri içerisinde en az bilinen yaklaşımın Dalcroze olduğunu saptamıştır. Hizmet içi programlarla farklı müzik yaklaşımlarına yönelik öğretmenlerin bilgilendirilmesi önerilmektedir.

Stumpf (2018) "Teaching musically: Incorporating Dalcroze pedagogy into flute instruction for the elementary-age student" (Müzikal olarak öğretim: İlkokul öğrencisi için flüt eğitimine Dalcroze pedagojisinin dâhil edilmesi) adlı doktora tezinde Dalcroze yaklaşımının temelini oluşturan ritmik hareket ve doğaçlamayı ele alarak flüt öğretmenlerinin, ilkokul öğrencilerinin müzikal yeteneklerini geliştirebilmeleri için yaratıcı fırsatlar oluşturmalarına yardımcı olmayı amaçlamaktadır.

Van der Merwe (2015) "The first experiences of music students with Dalcroze-inspired activities: A phenomenological study" (Müzik öğrencilerinin Dalcroze'dan ilham alan etkinliklerle ilk deneyimleri: Fenomenolojik bir çalışma) isimli araştırmasında Dalcroze yaklaşımı doğrultusunda etkinlikler oluşturmuş ve lisans öğrencileri ile çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Araştırma

sonucunda sosyal bütünleşme, eğlenceli deneyim, bedensel deneyim, daha kolay anlama ve müzikal ifade kavramlarıyla temalar belirlemiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda yükseköğretimdeki müzik eğitiminin Dalcroze yaklaşımından ilham alan etkinliklerle destekleyebileceği düşünülmektedir.

Ristow, Thomsen ve Urista (2014) "Dalcroze's approach to solfège and ear training for the undergraduate aural skills curriculum" (Dalcroze'un lisans düzeyi işitsel beceriler müfredatı için solfej ve kulak eğitimine yaklaşımı) isimli makalesinde Dalcroze'un ritmik hareketine yönelik pratik ve müzikal egzersizlerini uygulamış ve bu yaklaşımın her seviyedeki öğrencilere uygulanabilecek bir yöntem olduğunu savunmuştur.

"36-72 aylık çocuklar ile Dalcroze yaklaşımı: Oyun örnekleri" adlı makalelerinde Tunçer ve Doğrusöz (2013) Dalcroze yaklaşımına uygun olarak hazırladıkları müzikli oyunları okul öncesi 36-72 aylık çocukların eğitiminde kullanmışlardır. Yapılan deney sonucunda kullanılan eğitim materyalinin bu yaş grubu çocukların ritim algısının gelişimine katkı sağladığı gözlemlenmiştir.

Anderson (2012) "The Dalcroze approach to music education: Theory and applications" (Müzik eğitiminde Dalcroze yaklaşımı: Teori ve uygulamalar) isimli makalesinde Dalcroze yaklaşımının modern müzik eğitiminin şekillenmesinde güçlü bir etkisi olduğundan bahsetmiştir. Burada özellikle hareket ve müzik ilişkisi açısından ritim, solfej ve doğaçlama boyutlarına değinerek kinestezi hissiyatıyla bağlantısını tartışmış ve deneysel çalışmaları kısaca özetlemiştir.

Block (2011) "Dalcroze in the rehearsal room: True ensemble playing through movement" (Prova odasında Dalcroze: Hareket yoluyla çalan gerçek müzik topluluğu) isimli makalesinde müzik ve hareketi birleştiren Dalcroze yaklaşımının sadece ilkokul düzeyinde değil tüm yaş grupları için kullanılabileceğini belirtmiştir. Bunun yanı sıra enstrümantal topluluklarda da bu yöntemin iyi çalışacağını ve doğru çalmaktan farklı olarak müzikaliteyi geliştireceğini belirten bir meslektaşının görüşünü paylaşmıştır.

Özmenteş ve Bilen (2005) "Dalcroze Eurhythmics öğretiminin müziksel beceriler, müzik dersine ilişkin tutumlar ve müzik yeteneğine ilişkin özgüven üzerindeki etkileri" adlı makalelerinde Dalcroze eurhythmic öğretiminin farklı müziksel beceriler üzerindeki etkilerini ölçmeyi amaçlamışlardır. Gerçekleştirdikleri öntest - sontest kontrol gruplu deney sonucunda eurhytmics öğretiminin geleneksel müzik öğretimine göre daha etkili olduğu saptanmıştır.

Erdal (2005) "Müzik öğretim yöntemlerimden Dalcroze metodu ve kullanımı" başlıklı bildirisinde hareketin çocuklar için öneminden bahsetmiştir. Dalcroze yaklaşımındaki ritmik hareketler ve jimnastiğin çocukların müzik başarısının

arttırılmasında etkili bir eğitim aracı olduğunu belirtmiştir. Bu anlamda bu metodun ortaya çıkışı ve uygulamadaki ders örneğine de yer vermiştir.

2.3. Dalcroze Yaklaşımına Yönelik Diğer Kaynaklar

Van der Merwe ve Habron (2019) "The Dalcroze diamond: A theory of spiritual experiences in Dalcroze Eurhythmics" (Dalcroze elması: Dalcroze Eurhythmics'te ruhsal deneyimler teorisi) isimli makalesinde dört nitel çalışmadan yola çıkarak Dalcroze Eurhythmics ruhsal deneyimler teorisini sunmuşlardır. Dalcroze pratiklerinin kişileri özleriyle bağlantıya geçirerek ruhsal deneyimlerin meydana gelebileceğini belirten çalışmada Dalcroze sınıfında ruhsal potansiyel hakkında farkındalık yaratmayı amaçlamışlardır. Bulguları göstermek için elmas metaforu kullanılan çalışma Dalcroze pratiklerinin hem öğretmenlerin hem de öğrencilerin sınıf içi ve dışında ruhsal sağlığını (well-being) da olumlu anlamda etkileyebileceğini belirtilmişlerdir.

Aycan (2018) "Dalcroze, Orff Schulwerk ve Kodaly yöntemlerinin müzik eğitiminde kullanımına ilişkin bir inceleme" adlı yüksek lisans tezinde Orff, Kodaly ve Dalcroze yöntemlerinin ortaokul kademesindeki ders kitabına uygun kullanımını belirlemeyi ve buna yönelik öğretmen görüşlerini almayı amaçlamıştır. Anket yoluyla elde edilen verilerde öğretmenlerin bu yaklaşımları sınıflarında uygulayabildiği sonucuna varılmış ve öğrencilerin hem fiziksel hem de zihinsel gelişimleri için önemli olduğu belirlenmiştir.

Nijs (2018) "Dalcroze meets technology: Integrating music, movement and visuals with the music paint machine" (Dalcroze teknolojiyle buluşuyor: Bütünleştirici müzik, hareket ve müzik boya makinesi ile görseller) isimli makalesinde geleneksel ve yenilikçi eğitim yaklaşımları arasında köprü kurarak, hareketin yaratıcı kullanımı ve enstrüman eğitiminin görselleştirilmesini içeren teknolojiyi bütünleştirmekten bahsetmiştir. Burada Dalcroze yaklaşımı ile uygulama arasında bağlantı kurarak, bu yaklaşımın ilkeleri ile teknolojik uygulamalar arasındaki sentezi tartışmış ve ek bölümünde ilgili egzersizlere yer vermiştir.

Juntunen ve Westerlund (2011) "The legacy of music education methods in teacher education: The metanarrative of Dalcroze Eurhythmics as a case" (Öğretmen eğitiminde müzik eğitimi yöntemlerinin mirası: Bir vaka olarak Dalcroze Eurhythmics'in üst anlatısı) isimli makalesinde Dalcroze yaklaşımının insanların yetkinliklerini oluşturmada müziği kullanması gibi belirli bir insan anlayışının yer aldığı metinleri analiz etmişlerdir. Devamında ise öğretmenlerin üst bilişlerinin geliştirilmesinde hangi metodolojik anlatıların kullanılabileceğine yer vermişlerdir. Yazarar bu çalışma ile geleceğin öğretmenlerini uygulamalarını geliştirebilmeleri için eleştirel anlatımbilime yönlendirmeyi amaçlamışlardır.

Tufan (2011) "Müzik öğretmeni adaylarının Dalcroze - Kodaly ve Orff yaklaşımlarıyla ilgili görüşleri ile bu yaklaşımların adayların öğretmenlik uygulamasına ilişkin tutumlarına olan etkisi" isimli yüksek lisans tezinde Orff, Kodaly ve Dalcroze yöntemlerinin müzik öğretmenlerinde bulunan bilgi düzeyi ile öğretmenlik uygulaması dersine yönelik tutumları arasındaki ilişkinin saptanması amaçlamıştır. Toplanan veriler sonrasında müzik öğretmenlerinin bu yaklaşımlara yönelik bilgileri ve öğretmenlik uygulama derslerine yönelik tutumları arasında istatiksel olarak bir ilişkiye rastlamadığı belirlenmiştir.

3.Yöntem

Bu çalışmada yapılan literatür taraması sonrasında nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmış ve sonucunda elde edilen veriler Dalcroze yaklaşımında piyanonun yeri ve öneminin belirlenmesine yönelik betimlenmiştir. Bowen'a (2009) göre nitel araştırmalardaki diğer yöntemler gibi doküman analizi de anlam ortaya çıkararak anlayış kazandırmak ve bilgi geliştirmek amaçlı verilerin incelenmesi ve yorumlanmasını gerektirir. Bu anlamda basılı ve elektronik kaynakların gözden geçirilmesi ve değerlendirilmesi için sistematik bir süreçtir. Yine Karataş (2017) bu yöntemle ilgili olarak araştırma alanına yönelik gözlem ve görüşmeye gerek kalmadan belge inceleme yoluyla verilerin elde edilmesin zaman ve kaynak tasarrufu olduğundan bahsetmiştir.

4.Bulgular

Emilé-Jaques Dalcroze'un annesi ve önemli bir müzik eğitmeni olan Julie Dalcroze'un çocukları ikili (düet) şarkılar söyleyerek ve dört el piyano eserleri çalarak yetişmişlerdir (Tufan, 2011). Sonrasında Jaques Dalcroze "1887 yılında Viyana Konservatuarında Anton Brucner ile bestecilik çalışırken Adolf Prosnitz ile piyano çalmış ve doğaçlama kavramını onunla geliştirmiştir. Prosnitz aynı zamanda Dalcroze'un yaklaşımını geliştirmesinde önemli bir yere sahiptir." (Bilgiç Dursun, 2019). Akkuş'un (1998: 5) da belirttiği üzere kendisi de piyano ve solfej eğitmeni olan Dalcroze Cenevre Konservatuarında verdiği derslerde öğrencilerin eksikliklerini fark etmesiyle kullandığı yöntemi oluşturmuştur (akt. Tekin Gürgen, 2006).

Dalcroze yaklaşımındaki basamakları (1) temel, (2) ısınma, (3) ritim, (4) ses yüksekliği, dizi ve ezgi, (5) armoni, (6) cümle ve formlar olarak sıralamıştır. Temel basamakta alkış, yerinde vücutla süreyi göstermek için yapılan hareketler ve yürüme yer almaktadır. Ortalama 5-10 dakika süren ısınma egzersizlerinden sonra ise ritim basamağı gelmektedir. İki kısımda işlenen ritim basamağında basit ritmik anlayış ve terminoloji devamında ise işitsel becerileri geliştirmeye yönelik konular yer almaktadır. Ses yüksekliği, dizi ve ezgi basamağında şarkı söyleme ve tonal işitme eğitimi egzersizleri vardır. Bir diğer basamakta dikey armoni

çalışılır ve hareketle birleştirilir. Son basamakta ise cümle, form bilgisi ve "plastik animée" gibi teorik bilgiler eklenerek eğitimlerde doğaçlama ve bestelemeye teşvik edilir. Buradaki "plastik animée" kavramı esasında stilize edilmemiş doğaçlama bir koreografiyi anlatır ve ifadesel hareket olarak da çevrilebilir (Urista, 2016).

Dalcroze yaklaşımındaki bu temel basamakların içerisinde yer alan egzersizlerde piyano kullanımı özellikle ses yüksekliği, dizi, ezgi ve armoni basamaklarında etkindir. İçsel duyumu geliştirmenin önem taşıdığı yaklaşımda öğretmenler tarafından öncelikle piyano üzerinde eşlikli ve eşliksiz egzersizler yaptırılmaktadır. Öğrencilerin yarım sesleri ayırt edebilmeleri için piyanoda çalınan diyatonik tonaliteye yönelik eşliğin çalındığı egzersizlerin yanı sıra, eşliksiz egzersizler ile öğrencilerin duyumlarında zamanla armonik tamamlamaları içsel olarak yapmalarına olanak sağlamaktadır (Thomsen, 2011). Kanon egzersizlerinde de kullanılan piyano ile öğrencilerin tekrar ettikleri ritim kalıpları ya da ölçülerin öncesinde duyurulmasına olanak tanımaktadır. Bu egzersizlerde öğrencilerin kendi ritim kalıplarını tekrar ederlerken piyano da çalınan yeni kalıpları da bir yandan dinleyerek ezberlemeleri beklenmektedir (Kemalbay Eren, 2019).

Dalcroze yaklaşımı ile müzik derslerinin gerçekleştiği sınıflarda piyano doğaçlama çalışmalarında aktif dinleme ve hızlı tepki vermeye yönelik egzersizlerde öğretmen tarafından kullanılır ve dinleme, hareket etme, hissetme, duyumsama gibi aşamaların tümünde yer alır (Jones, 2018). Bu egzersizlerin yanı sıra piyano farklı pek çok amaç ve yöntemle Dalcroze yaklaşımında kullanılmaktadır. Örneğin uygulanan oyunlarda piyano yardımıyla müzikli bir hikâye anlatılarak öğrencilerden hikâyeyi hareketle ilişkilendirmeleri istenmektedir. Yine diğer oyunlarda da kullanılan müzikal cümleler öğretmen tarafından doğaçlamayla geliştirilerek piyanoda çalınmaktadır (Tunçer ve Doğrusöz, 2013).

Dalcroze yaklaşımında piyano eğitim sürecinde öğrenciye temel piyano tekniği ve temel armoni, ezgi ve stil bilgisini öğrendikten sonra müzikal ifadeyi teşvik eden görevler verilmektedir. Bunlar başlangıçta tek sesli bir ezgiyi çalmak gibi basit doğaçlama egzersizleri olabilirken devamında bu ezgiye tekrar eden eşlik kalıplarını eklemesi istenebilmektedir. Son olarak ezgi armoni ile birleştirilmekte ve kuralların uygulandıkça daha çok içselleştirilmesi sağlanarak doğal hale getirilmektedir. Doğaçlama eğitimi bu anlamda içselleştirmenin aşamalı bir aracıdır (Anderson, 2012). Dalcroze yaklaşımında özetle derslerde piyanonun farklı aşamalarda kullanımlarına örnek olarak tek ses üzerinde ritim tekrarı çalışmak, kanonların çalınması ve öğrencilerin bunlara beden perküsyonuyla cevap vermesi, eğitimin son aşamasında ise ritim ve solfejin

armoniyle birleştirilerek genellikle piyano üzerinde doğaçlama yapılması gösterilebilir (Seitz, 2005).

Dalcorıze yaklaşımında piyano kullanımını daha iyi açıklamak için bazı gerçekleştirilmiş uygulamalar incelenebilir. Örneğin West (2019) piyano ile yaptığı uygulamalardan birinde öğretmenin bir bestecinin eseri üzerine doğaçlamalar yapması ve öğrencilerin bunu hareketle birleştirmesi olduğunu belirtmiştir. Bu eserin kime ait olduğunu sadece öğretmen bilmekte ve en son parça dinlendiğinde bestecinin hangi yolu izlediği kavranmaktadır. Farklı bir örnekte ise herhangi bir tablodan yola çıkılarak yapılan doğaçlamada öğrencilerin sırasıyla öğretmene piyanoda katılması istenirken diğer öğrencilerin bu doğaçlamaya hareketlerle eşlik ettiği belirtilmiştir.

Marosvari (2017) yaklaşımı özetlerken solfej, ritmik jimnastik ve piyano doğaçlaması terimlerini kullanmakta ve işitsel egzersizlerin piyano ile gerçekleştirildiğini belirtmektedir. Grat (2006) Dalcroze yaklaşımında provalar ve ısınma egzersizlerinde piyanonun kullanımına yönelik olarak piyanoda majör ve minör akorların çalınması (bu sırada öğrencilerin minörde ayağa kalkıp, majörde oturmaları gibi) devamında ritim tekrarı ve üzerine ikili aralıklardan başlayarak melodik çeşitlemelerin eklenmesi gibi etkinlikler önermektedir. Ayrıca buna benzer egzersizler piyano öğretmenleri tarafından uzuvların bağımsızlığını geliştirmek için tavsiye edilmektedir (Holland vd., 2010). Dalcroze yaklaşımına yönelik bu yaklaşımın eğitimcilerinden birisi olan Anne Farber (1991) doğaçlamaya yönelik paylaştığı fikirlerinde iki öğrencinin aynı anda piyanoda doğaçlamasına izin verecek bir etkinlikten bahsetmektedir. "Eb Barrier" (Mi Bemol Sınırı) olarak adlandırdığı etkinlikte orta mi bemol sınır olarak kabul edilir ve bir öğrenci bu sınırın aşağısını diğeri ise yukarısını alarak kendi bölgelerinde soru - cevap şeklinde doğaçlamalar yaparlar ve sonrasında aynı anda doğaçlama yapılır. Burada farklı tartım ve tonlar kullanıldığında ezgiler örtüşebilmekte ya da çakışabilmektedir.

Yapılan egzersizler ve oynanan oyunlarda öğretmen piyano başında öğrencilere rehberlik etmektedir. Öğrenciler hareketlerini piyanoda olup bitenle bütünleştirmeye çalıştıkları için yine aktif dinleme becerisi gelişmektedir. Dalcroze'un bu yöntemi geliştirmesinde öğrencelerinin kendi yazdıkları armoni ödevlerini bile duymadıklarını fark etmesi de etkendir. Bu nedenle yöntem teori ile uygulamayı harmanlamaktadır (Manifold, 2008). Dalcroze yöntemini uygulayan Edwards-Henry (2018) lisans seviyesindeki piyano öğrencilerinin repertuvarlarını icra ederken sabit bir tempoyu sağlamakta ve eserin karakterini anlamakta zorlandıklarını fark etmiştir. Dalcroze yaklaşımındaki hareket ve dansı uyguladıktan sonra öğrencilerin performanslarındaki karakterin değiştiğini, sabit bir tempo ile harika doğaçlamalar yaptıklarını gözlemlemiştir. Bunun bir açıklaması olarak ise Jaques-Dalcroze ve Rothwell (1933) bir dansçının zaman

tutmadan ya da aksatmadan vals ve benzeri dans parçasını piyanoda çalabileceğini aksine hiç vücudunu kullanmamış bir müzisyenin tam tersini yapamayacağını belirtmişlerdir. Aritminin kas ve sinir uyumunun gelişimiyle tedavi edilebileceğini, bu olmadan piyano öğrencisinin rubatosunun esneklikten yoksun olarak sadece sinir zayıflığının bir işareti olacağını, bu nedenle "ritmik hareket" yöntemiyle enstrümandaki temel güçlüklerin aşılabileceğine dikkat çekmişlerdir.

Dalcroze geliştirdiği yaklaşımda önemli bir yere sahip olan piyanonun kullanımıyla ilgili ise "piyanoda doğaçlama çalışması, ritim ve solfej kavramlarını dışsallaştırır ve dokunma duyusunu güçlendirir" (Dalcroze, 1921:113) şeklinde düşüncesini belirtmiştir. Bunun yanı sıra dinamik nüansların icrası ile ilgili yapılan çalışmalar piyano üzerinde farklı uzuvlarda karşıt kas hareketleriyle uygulanır. Buna örnek olarak bir el forte çalarken diğer elin piyano nüansında çalması gösterilebilir (Dalcroze, 1921:128). Ritim değişikliği, ton ve armoni, aktarım, hız ve nüans değişimleri ve dört el doğaçlama gibi egzersizlerin yine piyanoda uygulandığı belirtilmiştir (Jaques-Dalcroze ve Rothwell, 1932). Bu anlamda yine bu yöntem piyano tekniği, süreler, diziler, hız ve karşıt dinamiklerin öğretimine yönelik birçok çeşitli egzersizleri barındıran yeni kaynaklar sağlamaktadır (Dalcroze, 1917).

Piyano tam müzikal duyumları sağlayan, kendi kendine yeterli, müzik bilgisinin yayılmasında kullanılan takdire şayan bir enstrümandır. "Müzik kelimesi piyanodan ayrılamaz ve her 100 kişiden 99'unun aklındaki de budur…Piyanonun günümüzde en etkili sevdirme aracı olmasının nedeni, tüm çocuklarımızın çalgı tekniğini az çok bilmesidir" (Jaques-Dalcroze ve Rothwell, 1928:204). Piyano eğitiminden yararlanan herhangi bir çocuk doğaçlama yapma kapasitesine sahiptir (Jaques-Dalcroze ve Rothwell, 1932). "Piyano bu tür çalışmaların ayrılmaz bir parçasıdır" (Kösreli, 2012:40) Tüm enstrümanlar arasında piyano, dünya çapında çocukları başlatmak için kullanılan en yaygın enstrümandır (Xiao vd., 2016). Piyano müzik eğitimi için hem kulağın geliştirilmesi hem iki farklı elin kullanılmasından ötürü koordinasyon ve zekâ gelişimindeki etkisi, hem de ses diyapazonunun genişliği nedeniyle en uygun enstrümandır (Hasanova, 2008). "Piyano taşınabilir bir enstrüman olmamasına ve genelde pahalı olmasına rağmen çok yönlülüğü ve aynı anda birçok yerde bulunma özelliği ile dünyanın en yaygın olarak kullanılan enstrümanlarından biridir" (Piyano, 2022, 15 Ekim).

Piyanoya dokunmadan önce öğrenci gerekli kas mekanizmasına sahip olmalıdır. Bunun yanı sıra solfejde aşinalık kazanmalı ve yeterli kulak gelişimine ulaşmış olmalıdır (Dalcroze, 1921). Jacques-Dalcroze (1921:107) çocuğun müzikal eğitimine 5-6 yaşlarında başlamak gerektiğinden bahseder ve ekler "Piyanonun, çokseslilik ve orkestra tonu hakkında bir fikir verdiği için tüm

enstrümanların en eksiksizi ve aynı zamanda en kullanışlısı olduğunu düşünüyorum". 5-6 yaşında ritmik jimnastiğe başlayan çocuk 1 yılda kulak eğitimi aldıktan sonra 8 yaşında piyano çalmaya başlayabilmektedir. Bu şekilde teknik daha hızlı gelişmektedir. Ritmik jimnastik dersleri, çocuklara diğer derslerinde yardımcı olmaktadır çünkü onların gözlem, analiz, anlama ve hafıza güçlerini geliştirerek daha düzenli ve kesin hale getirmektedir (Jaques-Dalcroze, 1920). Bu nedenle Jaques-Dalcroze ve Rothwell (1933) öğretmenlerin bu tür ritmik çalışmaları göz ardı etmemesi gerektiğinin altını çizmiştir.

5. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada Emilé Jaquez Dalcroze'un müzik eğitimine yönelik geliştirdiği "Eurhytmics" (ritmik hareket) yaklaşımında sıkça kullanılan piyanonun yeri ve önemi anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu anlamda çalışmaya ışık tutması için hem Dalcroze'un makaleleri hem de konuyla ilgili farklı kaynaklar incelenmiş ve bu doğrultuda çıkarımlar yapılmıştır. Elde edilen verilerden yola çıkarak Dalcroze'un bu yöntemde müzisyenliği geliştirmeye yönelik derslerinde kullandığı çoğu etkinliğin piyano merkezli gerçekleştiği, bu yöntemi uygulayan öğretmenlerin gelişmiş piyano becerileri ve piyanoda belli bir seviye hâkimiyetine sahip olması gerektiği, dahası yine burada güçlü bir doğaçlama yetisine sahip olmalarının beklendiği sonucuna ulaşılmıştır. Dalcroze'un bu yaklaşımda özellikle piyano merkezli etkinlikler tasarlamasının sebepleri olarak ise küçük yaşlarda müzik öğretmeni olan annesinin yönlendirmesiyle kendisinin de piyano derslerine başlamış olması, akabinde yine bu konuda uzmanlık alanı seçmiş olması ve birlikte çalıştığı piyano öğretmeninin ona bu yeni yönteminde piyano doğaçlamasından yola çıkması anlamında ilham kaynağı olması gösterilebilir.

Yöntemin, içerisinde yer alan fiziksel hareketler, ritim duygusu, müziksel işitme becerisi, doğaçlama, müzik teorisi ve enstrüman çalma becerilerinin gelişimi gibi icracıyı otonom olmaktan alıkoyarak kendisini gerçek anlamda ifade edebilen çok yönlü müzisyenler yetiştirmeyi amaçlamakta olduğu görülmektedir. Piyano yardımıyla ses yüksekliklerinin algılanması, ezgi tekrarı, kanon, doğaçlama ve armoni çalışmaları eşlikli ve eşliksiz olarak öğrencilerin aktif dinleme ve hızlı cevap verme yetilerini geliştirmeye odaklanmaktadır. Temel piyano tekniği, stil ve benzeri konuların öğretilmesinin ardından öğrencilerde müzikal ifadenin oluşturulmasına yer verilmektedir. Bu bağlamda piyano üzerinde doğaçlama tekniği kullanılmaktadır. Solfej ve ritim öğreniminin son aşaması olan bu teknik öğrencilerin dokunsal duygusunu da güçlendirmektedir.

Piyano eğitimi sayesinde her çocuğun az çok doğaçlama yapabileceğini düşünen Jaques-Dalcroze ve Rothwell (1932), farklı el koordinasyonlarını geliştirmesi, geniş bir ses perdesine sahip olması ve bu anlamda işitme eğitiminde

kullanılması, son olarak tüm dünyada en yaygın olarak seçilen başlangıç enstrümanı olmasından kaynaklı olarak da bu enstrümanı geliştirdiği yaklaşımda önemli ve merkezi bir yere oturttuğu sonucuna ulaşılmıştır. Ritmik hareket yöntemiyle küçük yaşlarda başlanan müzik eğitimi sonrasında enstrüman eğitimine başlanmasının daha hızlı ve kolay teknik gelişim açısından önemli görülmektedir. Kurtuldu (2016) piyanonun yapısı gereği en ideal eşlik çalgısı olduğundan ve çoksesli müziğe aşinalık kazandırabileceğini, ritmik ve armonik ilişkilerin anlaşılmasında ve müzik eğitiminde eser öğretiminde de önemli katkılarda bulunduğunu belirtmiştir.

Konuyla ilgili gelecekte farklı nitel ve/veya nicel yöntemlerin kullanıldığı çalışmaların yapılması piyanonun bu yaklaşımdaki etkinliğinin daha da kapsamlı olarak anlaşılması sebebiyle önerilmektedir. Yine özellikle yaklaşımda piyanonun kullanımına yönelik literatür çalışmasında sadece İngilizce kaynaklara ulaşılmıştır. Bu sebeple bu alanda yapılacak Türkçe çalışmalara da gereksinim duyulmaktadır. Buna yönelik çalışmaların yapılmasının literatüre katkı sağlayacağı düşünülmekte ve önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Anderson, W.T. (2012). The Dalcroze approach to music education: Theory and applications. *General Music Today, 26*(1), 27–33. https://doi.org/10.1177/1048371311428979

Aycan, B. (2018). *Dalcroze, Orff Schulwerk ve Kodaly yöntemlerinin müzik eğitiminde kullanımına ilişkin bir inceleme* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İnönü Üniversitesi, Malatya.

Bilgiç Dursun, C. (2019) *Müzik öğretmeni adaylarının dünya müzik öğretim yaklaşımlarına ilişkin bilgi düzeylerinin ölçülmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

Block, D. G. (2011). Dalcroze in the rehearsal room: True ensemble playing through movement. *Teaching Music, 18*(6), 66. Gale Academic OneFile, link.gale.com/apps/doc/A253926172/AONE?u=lond95336&sid=bookmark-AONE&xid=6accba5d. Accessed 12 Nov. 2022.

Bowen, G. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal, 9*(2), 27-40. http://dx.doi.org/10.3316/QRJ0902027

Brotz, T. (2015). Dalcrozian piano pedagogy and cognitive motor learning. *American Dalcroze Journal, 41*(3), 22-29.

Çuhadar, C. H. (2008). Müzikte absolüt duyuş. *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 28*(2), 37–49.

Daly, D. K. (2022). Embodied pedagogy for strings: preparing and performing Ysaÿe's solo violin sonata no. 2 op. 27- a journey of unexpected discoveries.

Music Education Research, 24(2), 180–194. https://doi.org/10. 1080/14613808. 2022.2054963

Edwards-Henry, J. (2018). Adults on the move with Dalcroze. *Clavier Companion, 10*(6), 38–41.

Eisenreich, C. & Juntunen, M. L. (2019). *Assessment in Dalcroze pedagogy.* In The Oxford Handbook of Assessment Policy and Practice in Music Education, Volume 2. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190248130.013.61

Erdal, G. (2005, Nisan). Müzik öğretim yöntemlerinden Dalcroze metodu ve kullanımı. *Erciyes Üniversitesi GSF Müzik Sempozyumu Bildirisi*, Kayseri. Retrived from https://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/G-Erdal_3.html

Espejo Araneda, C. D. (2019). *Applications of Dalcroze philosophy to the royal conservatory of music curriculum of piano instruction* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Michigan, Michigan.

Farber, A. (1991). Speaking the musical language. *Music Educators Journal, 78*(4), 30–34. https://doi.org/10.2307/3398334

Grat, D. (2006). Music makers: Band - Making the most of your rehearsal time: creative warm ups and rehearsal techniques. *Canadian Music Educator, 47*(4), 55-56.

Hasanova, O. (2008). Günümüzde piyano eğitimi. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, 141-146.

Henke, H. H. (1984). The application of Émile Jaques-Dalcroze's solfège-rhythmique to the choral rehearsal. *The Choral Journal, 25*(4), 11–14. http://www.jstor.org/stable/23546756

Holland, S., Bouwer, A., Dalgelish, M. & Hurtig, T. (2010). Feeling the beat where it counts: Fostering multi-limb rhythm skills with the haptic drum kit. *Proceedings of the Fourth International Conference on Tangible, Embedded, and Embodied Interaction*, 21–28. https://doi.org/10.1145/1709886.1709892

Ismail, Md. J., Fung Chiat, L. & Anuar, A. F. (2021). Learning music through rhythmic movements in Malaysia. *Malaysian Journal of Learning & Instruction, 18* (1), 241–263. https://doi.org/10.32890/mjli2021.18.1.10

Jacobi, B. S. (2012). The first formal Dalcroze instruction in the united states: Placido de montoliu and his work at the phebe anna thorne model school. *Journal of Historical Research in Music Education, 33*(2), 99–127. https://doi.org/10.1177/153660061203300202

Jaques-Dalcroze, E. (1917). Appendix. The ınfluence of eurhythmics upon the development of movement in music. Proceedings of the Musical Association, 44, 193–198. http://www.jstor.org/stable/765772

Jaques-Dalcroze, E. (1920). *The Eurhythmics*. (3rd ed.). M.E. Sadler (Ed.). London: Constable& Companty LTD.

Jaques-Dalcroze, E. (1921). Rhythm, music and education. *Journal of Education*, *94*(12), 319–319. https://doi-org.proxy1.lib.uwo.ca/10.1177/002205742109401204

Jaques-Dalcroze, E. & Rothwell, F. (1928). The child and the pianoforte: Thoughts for mothers. *The Musical Quarterly*, *14*(2), 203–215. http://www.jstor.org/stable/738363

Jaques-Dalcroze, E. & Rothwell, F. (1932). Rhythmics and pianoforte improvisation. *Music & Letters, XIII*(4), 371–380. https://doi.org/10.1093/ml/XIII.4.371.

Jaques-Dalcroze, E., & Rothwell, F. (1933). Remarks on arrhythmy. *Music & Letters*, *14*(2), 138–148. https://doi.org/10.1093/ml/14.2.138.

Jones, J.D. (2018). Scaffolding the Dalcroze approach. *General Music Today*, *32*(1), 5-12.

Juntunen, M.L. & Westerlund, H. (2011). The legacy of music education methods in teacher education: The metanarrative of Dalcroze Eurhythmics as a case. *Research Studies in Music Education*, *33*(1), 47–58. https://doi.org/10. 1177/ 1321103X11404653

Kale, M. N. (2018). *İlköğretim temel müzik eğitim programındaki (5-6-7 ve 8. sınıflar) (Orff-Kodaly-Dalcroze) müzik öğretim yöntemlerinin uygulanmasına yönelik öğretmen görüşleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Pamukkale Üniversitesi, Denizli.

Karataş, Z. (2017). Sosyal bilim araştırmalarında paradigma değişimi: Nitel yaklaşımın yükselişi. *Türkiye Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, *1*(1), 68-86.

Kemalbay Eren, E. (2019). Emile Jaques-Dalcroze and eurhythmics. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 131–145. https://doi.org/10.31722/ejmd.584371

Kösreli, S. (2012). *Sınıf öğretmenlerinin müzik dersine ilişkin hizmet içi eğitim ihtiyaçları üzerine bir inceleme (Erzincan ili örneği)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.

Kurtuldu, M. K. (2016). Piyano ile eşliğin önemi ve gerekliliğine yönelik ölçeğin geliştirilmesi. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 19*(35), 323-344.

Küçük, B. (2019). *Kodaly ve Dalcroze yaklaşımlarıyla oluşturulmuş etkinliklerin 5e modeline göre tasarlanan ilkokul 3. sınıf müzik derslerinde kullanımı* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Manifold, L. H. (2008). Applying Jaques-Dalcroze's method to teaching musical instruments and its effect on the learning process. [PDF Belgesi] http://manifoldmelodies.com/docs/Manifold_Dalcroze_voice.pdf

Maphakela, I. M. (2018). *The experience of learning wind ensemble music through a Dalcrozeinspired approach: An interpretative phenomenological analysis* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). North West University, Potchefstroom. https://repository.nwu.ac.za/bitstream/handle/10394/35661/Maphakela_IM.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Marosvari, D. (2017). Moving piano lesson. The integration of the movement in the piano lesson. *Studia Universitatis Babes-Bolyai*, 1, 111-134. https://doi.org/10.24193/subbmusica.2017.1.09

Mead, V. H. (1996). More than mere movement: Dalcroze Eurhythmics: Dalcroze techniques work with students of all ages. This widely read summary of Dalcroze's method was first published in the MEJ in February 1986. *Music Educators Journal, 82*(4), 38–41. https://doi-org.proxy1.lib.uwo.ca/10.2307/3398915

Nijs, L. (2018). Dalcroze meets technology: integrating music, movement and visuals with the music paint machine. *Music Education Research, 20*(2), 163–183. https://doi.org/10.1080/14613808.2017.1312323

Oney, T. N. (2017). Dalcroze Eurhythmics: An application to voice pedagogy. *Journal of Singing, 74*(1), 37-43. https://www.lib.uwo.ca/cgi-bin/ezpauthn.cgi?url=http:// search.proquest.com/scholarly-journals/dalcroze-eurhythmics-application-voice-pedagogy/docview/1938583034/se-2

Özmenteş, G. & Bilen, S. (2005). Dalcroze eurhythmics öğretiminin müziksel beceriler, müzik dersine ilişkin tutumlar ve müzik yeteneğine ilişkin özgüven üzerindeki etkileri. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 6*(10), 87-102.

Pope, J. (2014). Cecilia John: An Australian heads the London school of Dalcroze Eurhythmics, 1932-1955. *Australian Journal of Music Education*, 2, 148–158. https://doi.org/10.3316/aeipt.214776

Ristow, G., Thomsen, K. & Urista, D. (2014). Dalcroze's approach to solfège and ear training for the undergraduate aural skills curriculum. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 28, 121–160.

Seitz, J. (2005). Dalcroze, the body, movement and musicality. *Psychology of Music, 33*(4), 419–435. https://doi.org/10.1177/0305735605056155

Sutela, K., Juntunen, M. L., & Ojala, J. (2020). Applying music-and-movement to promote agency development in music education: A case study in a special school. British *Journal of Music Education, 37*(1), 71–85. https://doi.org/10.1017/S0265051719000184

Stumpf, E. M. (2018). *Teaching musically: Incorporating Dalcroze pedagogy into flute ınstruction for the elementary-age student* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of South Carolina, South Carolina.

Tekin Gürgen, E. (2006). Müzik eğitiminde yaratıcılığı geliştiren yöntem ve yaklaşımlar. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 7*(12), 81-93.

Thomsen, K. M. (2011). Hearing is believing: Dalcroze solfegé and musical understanding. *Music Educator Journal, 98*(2), 69-76. https://doi.org/10.1177/0027432111425614

Tufan, S. (2011). *Müzik öğretmeni adaylarının Dalcroze-Kodaly ve Orff yaklaşımlarıyla ilgili görüşleri ile bu yaklaşımların adayların öğretmenlik uygulamasına ilişkin tutumlarına olan etkisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Tunçer, D. Ö., & Doğrusöz, N. (2013). 36-72 aylık çocuklar ile Dalcroze yaklaşımı: Oyun örnekleri. *Akademik Bakış Dergisi*, (36), 1–20.

Urista. D. (2016). *The moving body in the aural skills classroom: a eurhythmics based approach*. Oxford: Oxford University Press.

Walker, C. M. (2007). *Mind/body dualism and music theory pedagogy: Applications of Dalcroze Eurhythmics* (Doktora tezi). ProQuest Dissertations and Theses Database. (AAT 1444512)

West, J. M. (2019). Canonized repertoire as conduit to creativity. *International Journal of Music Education, 37*(3), 407–424. https://doi.org/10. 1177 /0255761419842417

Xiao, X., Puentes, P., Ackermann, E. & Ishii, H. (2016). *Andantino: Teaching children piano with projected animated characters.* The 15th International Conference on Interaction Design and Children, 37–45. https://doi.org/10. 1145/2930674.2930689

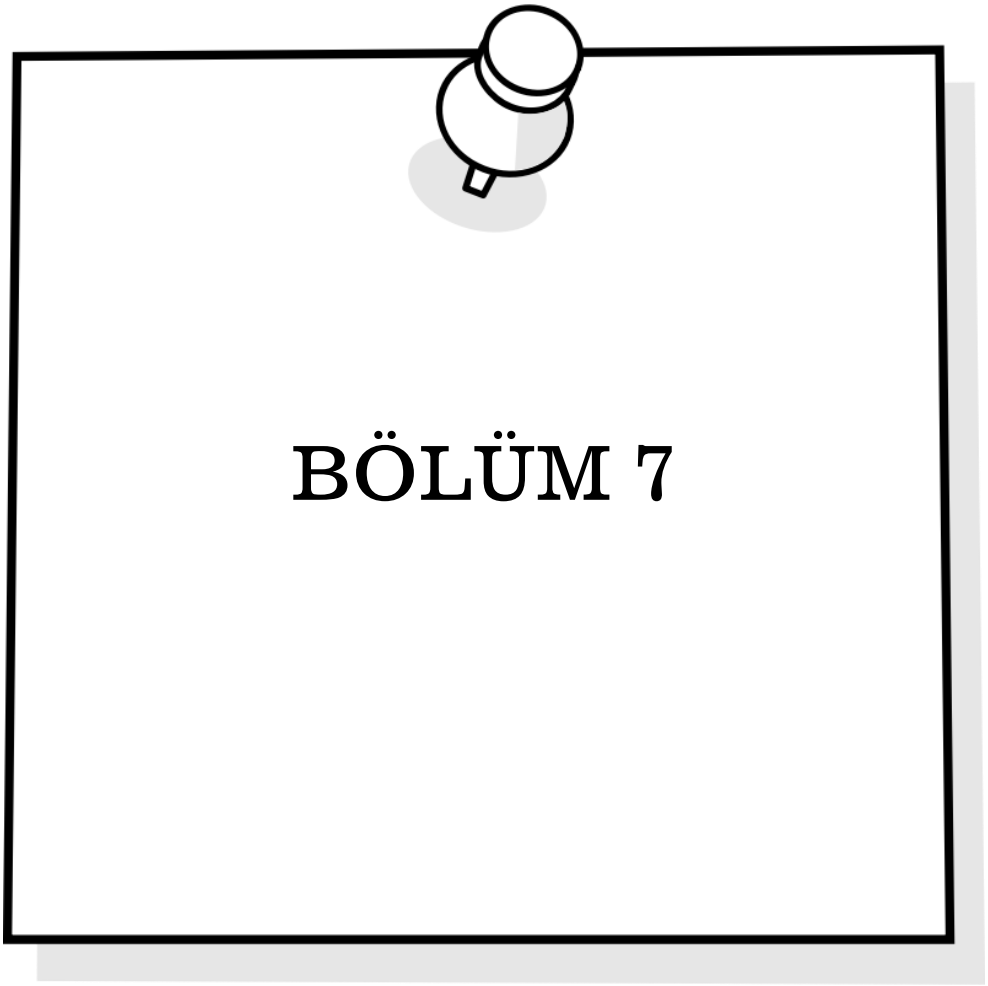
Van der Merwe, L. (2015). The first experiences of music students with Dalcroze-inspired activities: A phenomenological study. *Psychology of Music, 43*(3), 390–406. https://doi.org/10.1177/0305735613513485

Van der Merwe, L. & Habron, J. (2019) The Dalcroze diamond: a theory of spiritual experiences in Dalcroze Eurhythmics, *Music Education Research, 21*(4), 426-440. DOI: 10.1080/14613808.2019.1612340

ISBN: 978-625-6971-87-5

Piyano. (2022, 15 Ekim). Vikipedi içinde. Erişim adresi (16 Aralık 2022): https://tr.wikipedia.org/wiki/Piyano

Yun, S. (2016). From doing to using: Applications of Dalcroze eurhythmics to the keyboard classroom and piano studio. *MTNA E-Journal, 8*(2), 14–16.



BÖLÜM 7

ISBN: 978-625-6971-87-5

2018'DE GÜNCELLENEN ARMONİ, KONTRPUAN VE EŞLİKLEME DERSİNİN 1997 VE 2006 PROGRAMI İLE KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Dr. Öğr. Üyesi Ali KALKAN[1]

Giriş

Ülkemizde öğretmen yetiştiren kurumların tarihi cumhuriyet öncesi dönemlere kadar dayanmaktadır. Batılı devletlerin eğitim ve bilimdeki ilerleyişleri ülkemizde de köklü değişimleri zaruri hale getirmiştir. Bir ülkede yapılacak en büyük yatırımın ise eğitimden geçtiği eski zamanlardan günümüze, günümüzden de geleceğe değişmeyecek net bir olgudur. Bu amaçla ülkede ilk öğretmen yetiştiren kurum olan "Darülmuallimin" 16 Mart 1848'de kurulmuştur. Cumhuriyetten günümüze öğretmen yetiştiren kurumlar farklı kuruluşlar bünyesi altında yer alırken, yakın tarihimizde ve günümüzde eğitim fakültelerinin öğretmenlik bölümlerinde devam etmektedir. 1848'den süre gelen bu süreçte öğretmen yetiştiren kurumlarımızda öğretmen yetiştirme programları dönemlere göre güncellenip değiştirilmiştir.

Eğitim fakültelerinin en eski bölümlerinden biri olan müzik öğretmenliği bölümleri, eğitim programlarının farklı zamanlarda güncellenmesiyle kendi içinde de değişliklere uğramıştır. Müziğin en temel ve önemli unsurlarından olan armoni, kontrpuan ve eşlikleme dönemsel olarak güncellenen lisans programının etkileriyle ders saati, içeriği ve programında yer aldığı dönem sayısına göre farklılıklar göstermiştir. Bu çalışmada 1997, 2006 ve güncel program olan 2018 lisans programı içerisinde yer alan armoni ve eşlikleme dersinin karşılaştırmalı olarak analizi yapılmıştır.

MÖ altıncı yüzyılın sonlarında ve muhtemelen daha öncesi, müziğin temellerine yönelik daha gelişmiş teorik araştırma biçimlerinin başlangıcını görebiliriz. (West, 1992, 218.) Müzik, antik çağlardan beri insan hayatında yer almaktadır. O dönemlerden günümüze sanat ve müzik gelişmiş ve evrimleşmiştir.

[1] Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, ORCID: 0000-0002-4973-2785

Yaşadığımız dönemde bizler için basit olan teoriler, uygulamalar ve müzikler binlerce yılın bir birikimi olarak bizim hayatımızın içinde yer almaktadır.

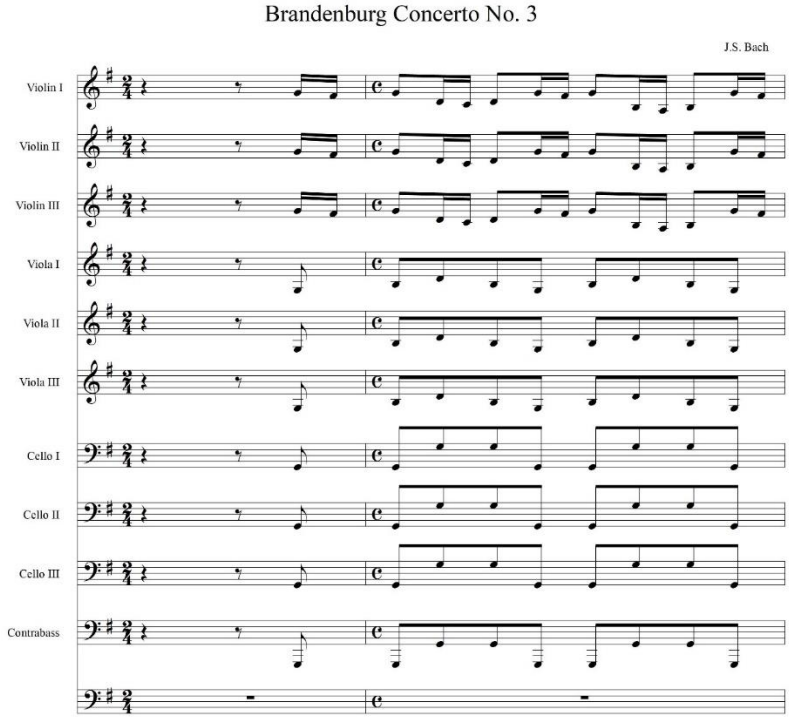
Armoni, kontrpuan ve eşlikleme dersi müzik öğretmenliği ve diğer müzik bölümlerinin en temel -derslerdendir. Birey bu dersle birlikte icracılığın, yorumculuğun ve dinleyen olmanın ötesinde müziğin mutfağını başka bir deyişle bilimsel yönünü de görmeye ve öğrenmeye başlar. Bu dersle birlikte birey çaldığı enstrümanı, söylediği şarkıyı ya da dinlediği bir ezgiyi daha anlamlandırarak algılamaya başlar.

Armoni Kontrpuan ve Eşlikleme

Kontrpuan, "İki ya da daha fazla melodinin kendi bağımsız yolunda belirli kurallara göre ilerleyerek birliktelik oluşturduğu, polifonik müziğin uygulamasında yer alan yöntem" dir (Say, 2005: 304).

Kontrpuan çok sesliliğin ilk örneklerinde görülen bir yapıdır. Bilindiği üzere çok seslilik dini müziğin içinde var olmuştur. Orta çağ döneminden başlayarak klasik dönemin başlarına kadar en çok kullanılan çok seslendirme türüdür. Barok öncesi ve barok dönem ezgilerini ve eserlerini dinlediğimizde ezgiye karşı ezgi ilkesi esastır. Aslında kontrpuan armoniye de bir geçiş, hatta armoninin temeli olarak görülmektedir. Kontrpuanın yatay hareketinin dikey incelenmesinde kuvvetli ve uzun zamanlara gelen dikey durum armonin de temelidir.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 1. Brandenburg konçerto kontrpuan örneği

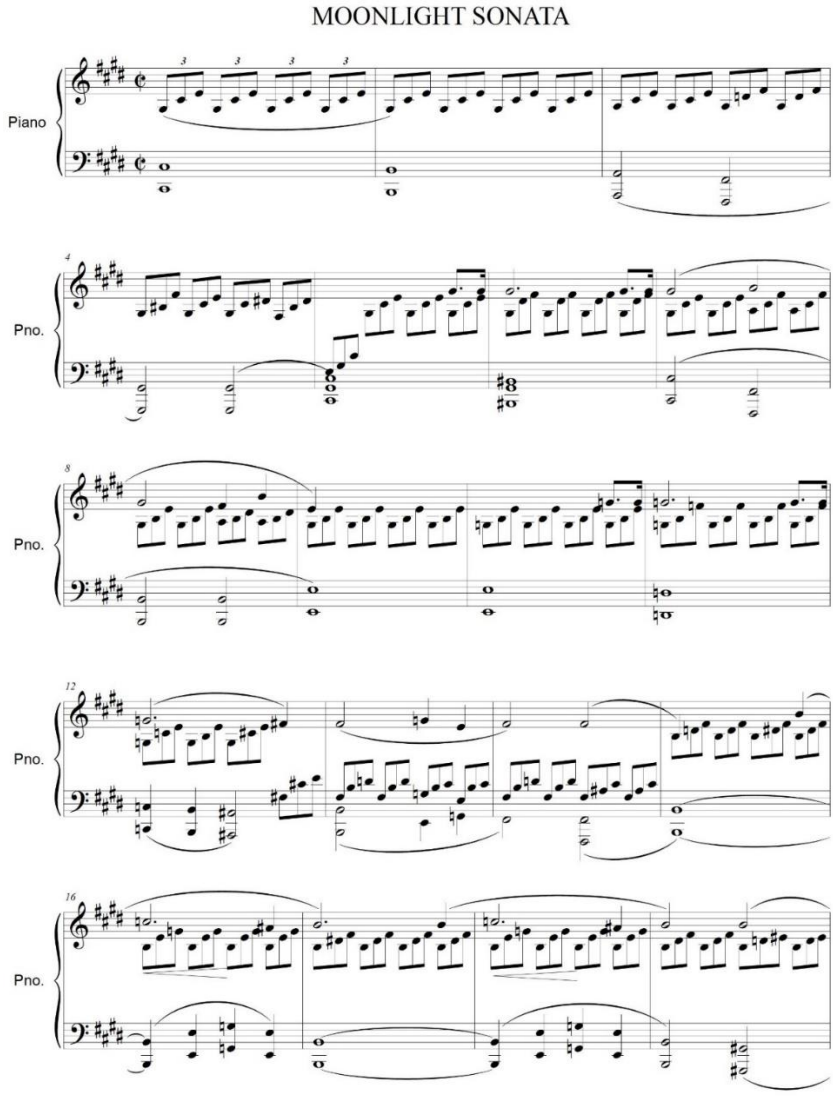
Şekil 1'i incelediğimizde gelişmiş bir kontrpuan örneğini görmekteyiz. İlk yatay çok seslilik iki sesin basit motif ve cümlelerinden oluşurken Rönesans sonrası dönemde zengin, şatafatlı ve disiplinli bir yatay çok seslilik var olmuştur. Yatay çok sesliğin ortaya çıktığı ve geliştiği dönemlerden sonraki dönemlerde de bu çok seslendirme modeli önemi yitirmemiştir. Halen güncel eserlerde sıkça kullanılan bir yöntemdir.

Rönesans (1450-1600) ve barok (1600-1750) çağın en önemli çok seslendirme yöntemi olan kontrpuandaki "yatay çok seslilik" örgüsüne karşıt olarak, aynı zamanda tınlayan seslerin "dikey" ilişkisine dayanan armonik çok seslendirme, bütün barok çağ boyunca kontrpuanla yan yana kullanılmış olmasına karşın, kullanılan yöntemin teknik yanı ile ilgili yazılı açıklamalar ilk kez 1722'ye dayanmaktadır. (Cangal, 2005: 13)

Yatay çok seslilikte birden fazla melodinin uyumluluğu söz konusu iken, ezgilerin güçlü zamanlarında dikey çok sesliğinin uyumunu da fark ederiz. Aslında armonik çok seslendirmenin ilk adımlarıdır kontrpuan. Barok dönem sonrası özellikle romantik dönemle birlikte sopranoda yer alan ezgiye dikey

akorların eşlik oluşturduğu ve çok seslendirmenin dikey planlandığı görülmektedir.

Ses aralıkları birleşerek akorları oluştururlar; bu akorlardan armoniler doğar ve bunlar da duyduğumuz müziğin kullandığı konuşma dili olan tonalitenin temelini oluşturur (Boone & Schonbrun, 2019: 115). Şekil 2'de sopranoda yer alan ezgi ve arpeje dikey çok seslendirmenin anlamlı bir örneği yer almaktadır.



Şekil 2. Beethoven moonlight sonata armonik çokseslilik örneği

ISBN: 978-625-6971-87-5

“Armoni terminolojik olarak tüm bilim dallarında uyum olarak adlandırılır. Müzikte armoni ise seslerin birbiriyle uyumu olarak düşünülür. Armoni, seslerin uyum kurallarını ve yaratıcı ilkeleri geliştiren hem bir ilim hem de bir sanattır” (Say, 2005: 99).

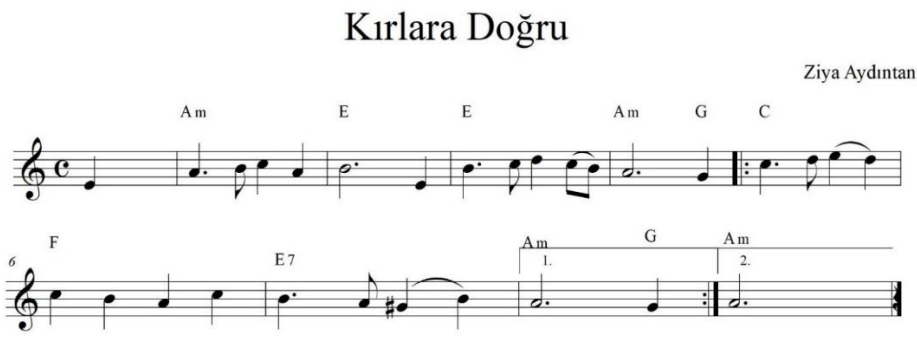
“Eğer, bir müzik parçası dinlenirken kulağımıza başka birçok sesler bir anda geliyorsa, bu türlü müziği de: polifonik yani çok sesli müzik denir. Akorlardan bahseden ilme de Armoni, toplu çok ses ilmi denir “(Canselen, 1957: 19).

Barok sonrası dönemlerde ve günümüzde kontrpuanın kullanımı devam etmesine karşın, farklı uygulama alanlarında dikey çok sesliliğin kontrpuana göre daha avantaj oluşturduğunu söylemek mümkündür. Her ezgi ya da eser ezgiye karşı ezgi olmasını gerektirmez. Özellikle popüler ve eğitim müziğinde tercih edilen armonik eşlikleme daha sakin, yalın ve süre olarak ekonomik bir avantaj sağlamaktadır. Pratik olarak solo partide yer alan güçlü seslere akorun içerinde yer alan bir kesişen ses yakalandığında anlık bir şekilde de armonik eşliklemeyi yapabiliriz. Bu nedenle müzik öğretmenliği lisans programlarında armoni ve eşlikleme çok önemli bir yere sahiptir.

Müzik teorisinin temelinde yer alan armoni ve eşlikleme temel kural ve kuramlar ile öğretmen ve öğretmen adayları için oldukça önemli bir yere sahiptir. İş hayatına başlayan bir öğretmeninin bir türkü, şarkı ya da esere bir çalgı aleti ile eşlik edebilmesi ya da temel düzeyde armoni kazanımları ile bir şarkıya çok seslendirme yapabilmesi eğitimin öğretim sürecinde büyük avantajlar sağlamaktadır.

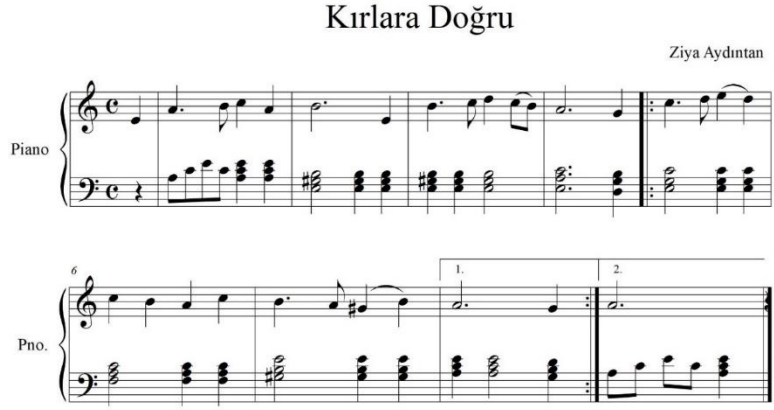
“Müzik tarihi boyunca eşlik, zengin bir form çeşitliliği içinde yer almıştır. Çeşitli formlar içinde üstlendiği görevler, ana partiyle kaynaşma özelliğini pekiştirmiş, geliştirmiştir. Bu vasıflarıyla kendine özgü karakter ve stiller sergilemiş, kuramsal açıdan armoni sanatının temelini oluşturmuştur. Bundan ötürü eşliğin esas sesi desteklemesine ve onunla kaynaşmasına sadece besteleme aşamasında değil, yorum aşamasında da özen gösterilmiştir” (Say, 2005: 186).

Dersin eşlik bölümünün temelini oluşturan genel hedef mezun olan öğretmen adaylarının öğretmenlik dönemlerinde ezgilere, tonal ve makamsal şarkılara şarkı söyleme esnasında eşlik edebilmesidir. Eşlikleme tekniklerinde iki tür eşlik modeli kullanılır. Bunlardan biri ana ezgiye notaları kullanarak kadans ve bağlantı mantığı ile eşlik etme modelidir. Diğer bir eşlikleme yöntemi ise ana ezgi üzerine yazılacak akor dereceleri ya da şifreleri ile yapılan eşliklerdir.



Şekil 3. Şifre ya da dereceli eşlikleme

Derecelere ya da şifrelere göre eşlikleme modeli en pratik ve basit eşlikleme modelidir. Öğretmen ya da eşlik yapacak kişi ilk defa gördüğü bir ezgiye bu sistem ile pratik bir biçimde eşlikleme yapabilir, eskinin güçlü zamanlarına göre kendi eşlik derecelerini yorumlayabilir.



Şekil 4. Çok sesli planlanmış bir eşlikleme

Akor dereceleri ve şifreli eşlikleme dışında kullanılan diğer bir eşlik modeli ise birden fazla nota partisi ya da piyano partine göre yazılmış eşliklerdir. Burada hazır yazılmış notasyonlar olabileceği gibi öğretmeninde kendine göre yazabileceği bir eşlik oluşturulabilir. Planlama gerektiren bir eşliktir. Ön hazırlık gerektirir. Öğretmen kendi eşlik notasını yazacak ise bunu etkinlikten önce yapmalı ve prova etmelidir.

Lisans programlarında yer alan armoni ve eşlikleme derslerinin müzik eğitimi ve öğretimine olan çok önemli katkıları vardır. Bunlar;

•Müziğin bilimsel ve teorik yönünün anlamasını sağlar,

ISBN: 978-625-6971-87-5

•Yaratıcı düşünme ve kendine ait özgün çalışmalar sergilemesine katkıda bulunur,

•Armoni bilgisi ile eğitim müziği şarkılarına eşlik eder,

•Transpoze ve aktarım bilgisini ders içerisinde uygular,

•Teorik bilgilerini farklı türdeki enstrümanlara aktarır,

•Mesleki motivasyonunu sağlar,

•Temel düzey ezgilerde, şarkılarda ve geleneksel müziklerde basit çok seslendirmeler ve kanonlar çalışmaları yapabilir, oluşturabilir,

•Eğitim müziğinde eşlik öğrenci ders içi motivasyonunu artırır,

•Söyleme etkinliklerinde öğrencinin entonasyonunu destekler,

•Armoni kazanımlardan bir olan transpoze ile öğrenci ses alanlarına uygun eşlik aktarımlarını uygular,

•Öğretmen uluslararası kaynaklarda yer alan diğer müzik formlarını anlayabilir.

•Lisans programından mezun olan öğretmen adayı meslek hayatında güzel sanatlar ve bilim sanat merkezleri gibi daha ileri seviye müzik eğitimi veren kurumlarda çalışması durumunda daha donanımlı bilgiye sahip olur, ayrıca bu programdan mezun olan bireyler akademik bir meslek hayatında ilerlediklerinde temel düzey müzik teorisi, armoni ve eşlikleme konularında bilimsel yayınları anlama ya da kendi bilimsel yayınlarını hazırlama hususlarında avantaj sağlarlar.

Müzik eğitiminin önemli bir parçası olan armoni ve eşlikleme derslerinin farklı yıllara ait lisans programlarındaki durumları bu çalışma ile karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Bu hedef doğrultusunda program arasındaki farkların belirlenmesi, avantaj ve dezavantajlarının sıralanması bu ders özelindeki program değişikliklerine ve güncellemelerine faydalı olmayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada yanıt aranacak hususlar şunlardır;

1. 1997, 2006 ve 2018 programlarındaki armoni ve eşlikleme derslerinin genel çerçevesi nedir?
2. Armoni ve Eşlikleme derslerinin içerik ve kazanım bakımında durumları nelerdir?
3. 1997, 2006 ve 2018 programındaki armoni ve eşlikleme derslerinin benzerlik ve farklılıkları nelerdir?

Yöntem

Bu araştırma, armoni, kontrpuan ve eşlikleme derslerinin farklı dönemlerdeki Yüksek Öğretim Kurumu ve müzik öğretmenliği lisans programlarını ders içeriklerinin incelemesi yoluyla veriler üzerinde analiz, karşılaştırma ve değerlendirmeler bulunmasından dolayı bu çalışmanın yöntemi nitel araştırma yöntemlerinden betimsel içerik analizi ve belge incelemesidir. Niteliksel veri analizi, verilerin sayısal olmayan organizasyonunu içerir. Sahadan gelen verilerde, mülakatlarda, görüşmelerde yer alan örüntüleri, programları, biçimleri ve nitelikleri keşfetmekte, transkriptler, açık uçlu anketler, günlükler, vaka çalışmalarında kullanılır (Labuschagne, 2003).

Veri Toplama

Verilerin toplanmasında YÖK, Eğitim ve Öğretim Daire Başkanlığından müzik öğretmenliği 1997, 2006 ve 2018 lisans programlarına (https://www.yok.gov.tr/kurumsal/idari-birimler/egitim-ogretim-dairesi/yeni-ogretmen-yetistirme-lisans-programlari) sitesinde erişim sağlanmıştır. Belge analizi aşamasında öncelikle 2007 müzik öğretmenliği lisans programında yer alan Armoni Kontrpuan Eşlik 1-2-3-4 dönem derslerinin kazanımlarına, ders saatine ve dönem sayısına ait veriler çıkarılmış ve analiz birimleri olarak gruplamaları yapılmıştır.

Veri Analizi

Toplanan verinin analiz ve değerlendirme süreçlerinde betimsel analiz tekniği kullanılmıştır. Veri analiz sürecinde önceden belirlenen veriler analiz yöntemine ve araştırmanın içeriğine göre gruplanır, analiz edilir ve değerlendirilir. Nitel veri analizinde genellikle içerik analizi yapılmakta ve toplanan verinin düzenlenmesi, özetlenmesi ve yorumlanması analizin temel süreçleri arasında yer almaktadır (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2014).

Betimsel analiz için 1997 yılından son güncel programa kadar olan 3 müzik öğretmenliği lisans programından bir genel çerçeve program oluşturulmuştur. Araştırmada belirlenen kademeler doğrultusunda veriler işlenmiştir. Dersin saatleri, dönemleri ve içerikleri analiz bölümleri olarak belirlenmiştir.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Bulgular

1997, 2006 ve 2018 Armoni ve Eşlikleme Dersinin Saat ve Dönemlere Göre İncelenmesi

Tablo 1 Yıllara Göre Armoni ve Eşlikleme Derslerinin Dönem, Ders Saati ve Kredi Bilgileri

1997			**2006**			**2018**		
			1. Yarıyıl					
Ders	**T**	**K**	**Ders**	**T**	**K**	**Ders**	**T**	**K**
Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi	4	5	-	-	-	-	-	-
			2. Yarıyıl					
Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi	4	5	-	-	-	-	-	-
			3. Yarıyıl					
Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi	4	5	Armoni Kontrpuan Eşlikleme	2	2	Armoni ve Eşlikleme	2	2
			4. Yarıyıl					
-	-	-	Armoni Kontrpuan Eşlikleme	2	2	Armoni ve Eşlikleme	2	2
			5. Yarıyıl					
Eşlik ve Korepetisyon	1	1	Armoni Kontrpuan Eşlikleme	2	2	-	-	-
			6. Yarıyıl					
-	-	-	Armoni Kontrpuan Eşlikleme	2	2	-	-	-

1997 yılındaki lisans programında yer alan Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi dersinin Armoni ve Kontrpuan dersini kapsayıcı içeriğe sahip olmasından dolayı ayrı bir ders olarak programda yer almamıştır. 5. Yarıyılda eşlikleme dersi bir ders olarak programda yer almıştır. Bu sebepten 1997 programındaki bu iki ders Armoni ve Kontrpuan dersi olarak değerlendirilmiş, diğer bölümlerde de içerik karşılaştırması yapılmıştır.

Tablo 1'i incelendiğinde 1997, 2006 ve 2018 yıllarındaki armoni, kontrpuan ve eşlikleme dersleri dönemlere, ders saati ve kredisine göre ele alınmıştır. Tabloda yer alan "T" ders saati süresini, "K" ise dersin kredi değerini ifade etmektedir. Derslerin yer aldığı dönemler toplan 6 dönem olarak görülmektedir. 7. Ve 8. dönemlerde bu dersler hiçbir yılda yer almamaktadır.

1997 yılında yer alan programda Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi dersi adı altında öğretilen Armoni ve Kontrpuan 1., 2. ve 3. yarıyıllarda yer almaktadır. Bu dersin süresi haftalık 4 saattir ve kredi değeri 5'tir. Yine 1997 yılında eşlikleme dersi ayrı bir ders olarak programda yer almış ve sadece 5. yarıyılda hafta 1 saatlik ve 1 kredilik ders olarak görülmektedir.

2006 yılında güncellenen programda Armoni, Kontrpuan ve Eşlikleme dersi 3., 4., 5. ve 6. yarıyıllarda yer almaktadır. Bu dersin süresi haftalık 2 saattir ve kredi değeri 2'dir.

2018 yılında güncellenen programda ise Armoni ve Eşlikleme dersi 4. ve 5. yarıyıllarda yer almaktadır. Bu dersin süresi haftalık 2 saattir ve kredi değeri 2'dir.

Armoni ve Eşlikleme Derslerinin İçerik Durumları

Tablo 2 Yıllara Göre Armoni, Kontrpuan ve Eşlikleme Derslerinin Kazanım ve İçerik Durumları

1997	2006	2018
	1. Yarıyıl	
İçerik	**İçerik**	**İçerik**
Türk ve Batı Müziğinde armoni, kontrpuan, müzikte stil, üslup ve tür, çeşitli yapıları ve eğitim-okul müziği örneklerini inceleme, analiz, araştırma. Tek ve çok ses algılama, ritmik yapılan tanıma, nota deşifre, okuma ve yazma, müzik üretme teknikleri.	-	-
	2. Yarıyıl	
1. Yarıyılın içeriği.		
	3. Yarıyıl	

1. Yarıyılın içeriği.	Temel durumda, dört sesli, majör ve minör akor bağlantılarını (plagal, otantik, tam kadans) ve bu bağlantılarla piyanoda eşlik modellerini oluşturma ve uygun eserlerin armonik analizi.	Majör ve minör tonalite bilgisi; akorların oluşumu ve çevrilmeleri, dar serimde dört sesli, majör-minör akor bağlantıları (plagal, otantik, tam kadans) ve bu bağlantılarla piyanoda eşlik modellerini oluşturma. Beş ses aralığındaki ezgilerin armonik analizi ve bu ezgilere piyano ile uygun çevrimlerde blok akorlar kullanarak eşlik oluşturma.
	4. Yarıyıl	
-	Temel durumda D7'li D9'lu akor bağlanışları. Yan dereceler kırık ve genişletilmiş kadans bağlantıları, marş armoni, verilen bas ve soprano partilerini çok seslendirme. Bu bağlantılar ile piyano okul şarkılarını eşlikleme. Okul şarkılarında iki seslilik konuları ve uygun seslerin armonik analizi.	Yan derecelerin kullanımı, kırık genişletilmiş kadans bağlantıları, marş armoni, yedili ve dokuzlu akorlar ve kullanımı, bir oktav ve daha büyük ses aralığındaki ezgilerin armonik analizi ve bu ezgilere piyano ile eşlik oluşturma; okul şarkılarının armonik analizi ve piyano ile eşliklemesi, düzeyine uygun deşifre ezgilere basit eşlik yapılması.
	5. Yarıyıl	
Eşlik ve Korepetisyon Bu ders, piyano ve diğer çalgılar için okul müziğindeki çeşitli ses ve çalgı eserlerine yazılmış eşlik müziklerini çalma ya da doğaçlama eşlik çalışmalarını kapsar.	İşleme geçit ve geciktirici sesler. Çevrim akorları, alterasyon, piyano ve diğer çalgılarda okul şarkılarını eşlikleme, bu amaçla yazılmış eserlerin armonik analizine ve kontrpuana giriş (bire karşı bir, iki).	-

	6. Yarıyıl	
-	Modülasyon türleri, yakın ve uzak tonlara modülasyon. Okul şarkılarını eşlikleme ve uygun eserlerin armonik analizi. Bire karşı dört ve nakışlı kontrpuan çalışmaları ve kanon yazma.	-

Tablo 2, 1997, 2006 ve 2018 armoni kontrpuan ve eşlikleme derslerinin içerik ve kazanımları bakımında tek bir gözlem ile pratik bir şekilde görebilmesini sağlamak amacıyla oluşturulmuştur. Soldan sağa kronolojik olarak geçmişten günümüze üç sütun olarak yıllar yer almaktadır. Satırlarda 1 yarıyıldan başlamak suretiyle toplam 6 yarıyıl yer almaktadır.

1997 yılında armoni, kontrpuan ve eşlikleme dersi 2006 ve 2018 yıllarının aksine 1997 programında 3 dönemin kazanımlarının hepsi aynıdır. Bu nedenle içerik dönemsel olarak ele alınmamıştır. Hiçbir kademe ya da farklılaşma yer almamaktadır. Ders lisans öğrencisinin okuldaki ilk dönemi olan 1. yarıyılda programdan yer almaktadır. 1. yarıyıl programında belirtilen içerik 2 ve 3'te de aynısı olarak kalmıştır. Bu bağlamda içerikte Türk ve Batı Müziğinde armoni, kontrpuan kazanımı genel bir başlık olarak verilmiş, hangi seviyelere kadar aktarılacağı belirtilmemiştir. Müzikte stil, üslup ve tür konusu yine genel bir başlık olarak programda işlenmiştir. Çeşitli yapıları ve eğitim-okul müziği örneklerini inceleme, analiz, araştırma çerçevesi ile de eser analizi içeriğine yer verilmiştir.

1997 programının 5. dönem dersi olan eşlik ve korepetisyon dersi ise sadece bir dönem olan bir derstir. Bu dersin bir dönemlik hedefi ise piyano ve diğer eşlik çalgıları ile okul müziği için yazılmış olan ses ve çalgı eserlerine eşlik ve doğaçlama yapabilmeyi amaçlamaktadır.

2006 programında armoni ve eşlikleme 4 yarıyıl olarak diğer iki yıldan daha fazla olarak lisans programında yer almıştır. Dersin içeriği incelendiğinde 3. yarıyılda ilk defa bu ders verilmeye başlanılmıştır. İlk dönem program 4 sesli temel majör ve minör akorların tüm kadans türlerine göre bağlantıları ve bu bağlantılarla eşlik edebilme konularını öğretmekte ve benzer örneklerin armonik analizini yaptırabilmeyi amaçlamaktadır.

2006'nın 4. yarıyılında dominant 7'li ve 9'lu akorların bağlanışları, kırık ve genişletilmiş kadanslar, marş armoni, bas ya da soprano partisi verilen ezgiyi çok seslendirme, kadans mantığı ile öğretilen bağlantılar kullanılarak okul şarkılarına eşlik edebilmenin yanı sıra armonik analiz konuları yer almaktadır.

2006'nın 5. yarıyılında daha ayrıntılı ve armonik zenginliklere yer verildiği görülmektedir, bu bağlamda kadans derecelerinde geçit ve geciktirici seslerin kullanımı yer almaktadır. Akorların çevrim halleri, altere sesler ve okul şarkılarına diğer enstrüman ile de eşlik edebilme kazanımları görülmektedir ve kontrpuan konusuna giriş konusuna bu dönemde başlanılmıştır.

2006'nın 6. yarıyılında bir önceki dönemin devamı niteliğinde modülasyon konusuna giriş yapılmaktadır. Bu bağlamda yakın ve uzak tonlara modülasyon bağlantılarına değinilmiştir. Yine diğer dönemlerde olduğu gibi edinilen armonik kazanımlarla okul şarkılarına eşlik edebilme ve bire karşı dört ve nakışlı modülasyon konularına bu dönemde yer verilmiştir.

Son program ve halen kullanımda olan 2018 programında armoni ve eşlikleme sersi 3. ve 4. dönemde olmak üzere toplam 2 yarıyıl olarak lisans programında yer almaktadır ve incelenen 3 program arasında toplam lisans süresinde en az yer aldığı programdır.

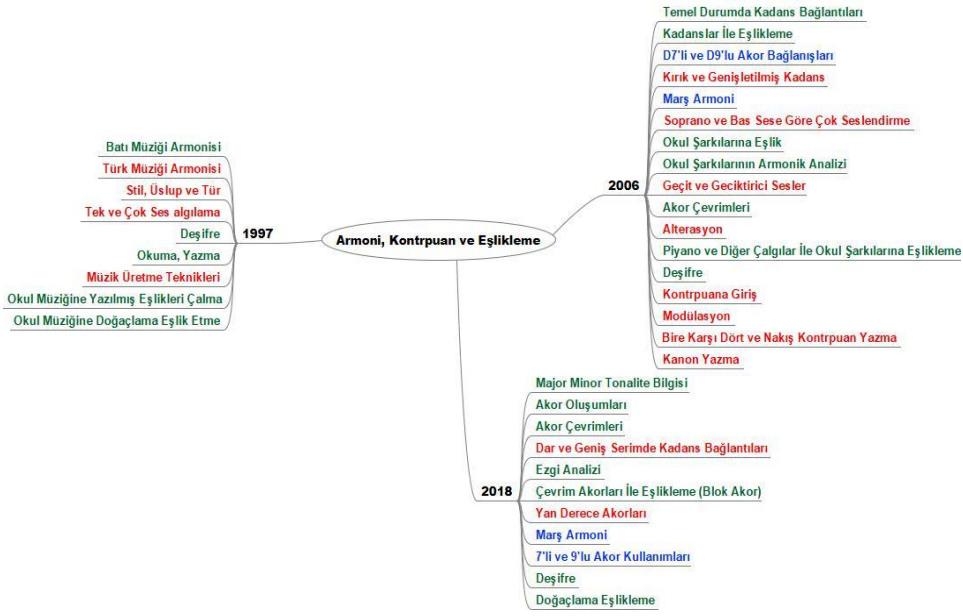
2018'in 3. yarıyılında majör ve minör tonalite bilgilerine, akorların nasıl oluştuğuna ve çevrimlerine dar serimde majör ve minör akor ve kadans bağlantılarına ve bu akor bağlantıları ile piyanoda eşlik modellerine yer verilmiştir. Beş ses genişliğindeki ezgilerin armonik analizi ve bu ezgilere piyano ile uygun bağlantılarda blok akorlar ile eşlik edebilme kazanımları yer almaktadır.

2018'in 4. yarıyılında yan derece akorlarının kullanımı, kırık ve genişletilmiş kadans kullanımları, marş armoni mantığı, 7'li ve 9'lu akorların mantığı ve kullanımına değinilmiştir. Bir oktav ve bir oktavdan daha büyük ses aralığındaki ezgilerin armonik analizi ve bu ezgilere eşlikleme bu yarıyılın hedeflerindendir. Yine diğer dönemde olduğu gibi okul şarkılarının ve ezgilerin armonik analizi ve piyano eşlikleme modelleri, seviyesine uygun ilk defa gördüğü ezgilere basit eşlikler yapabilme 4. yarıyıl armoni ve eşlikleme dersinin öğretmeyi amaçladığı hedefleri arasındadır.

1997, 2006 ve 2018 Armoni ve Eşlikleme Derslerinin Benzerlik ve Farklılıklar

Branş fark etmeksizin, güncellenen eğitim programlarının birbirleri arasında benzerliklerin ve farklılıkların olması güncellemenin amaçlarından biridir. Farklı

programlarda yer alıp hiç değişikliğe uğramayan program hedefleri olacağı gibi, birinde var iken diğerinde yer almayan ya da içeriği aynı fakat yapısında değişiklikler yapılan program hedefleri olabilir. Şekil 5'te 3 ayrı zaman programının hedefleri ele alınmıştır. Yeşil renkteki hedefler 3 farklı yılda da yer almıştır. Mavi renk hedefleri 2 farklı yılda yer alan hedefler iken, kırmızı renk hedefleri ise sadece yer yer aldığı yıla ait olan hedefleri göstermektedir.



Şekil 5. Program hedeflerinin benzerlik ve farklılık durumları

Şekil 5'i incelediğimizde hedef kazanım sayısı bakımından en zengin programın 2006 olduğunu görülürken, 1997 ve 2018 programları bu bakımdan yakındır. Her üç programda da değişmeyen hedefler incelendiğinde 7 ortak hedefin olduğu belirlenmiştir. Ancak 1997 programında 5 ortak hedef yer almaktadır. Bunun sebebi 1997 programında alt başlık açıklamalarının olmamasıdır. "Batı Müziği Armonisi" hedefi çok genel bir kavramdır. Sadece bu hedef üzerinden değerlendirilse çok büyük bir alanı kapsamaktadır. 1997 programında dersin 2 dönem olması batı müziği armonisindeki konuların tamamı için imkânsız bir süredir. Ve de 1997 programındaki diğer hedefler incelendiğinde büyük bir çoğunluğu yine batı müziği armonisinin alt konularıdır. Bu sebepten 1997 programı bu açıdan net bir program değildir.

2006 programının kapsam bakımından diğer programlardan daha geniş olmasının bir sonucu olarak, 8 konu bakımından diğer programlardan daha

ISBN: 978-625-6971-87-5

zengindir. 1997 programında diğer programlarda olmayan 4 konu bulurken, 2018 programında bu sayı 2'dir. Ayrıca tüm programlar içerisinde Türk Müziği armonisine yer veren tek program 2006 programıdır.

Programlara özgü farklı konuların daha net görülmesi açısından tablo 3 hazırlanmıştır.

Tablo 3 Yıllara Göre Programlardaki Birbirinden Farklı Konular

1997	2006	2018
* Türk Müziği Armonisi * Stil, Üslup ve Tür * Tek ve Çok Ses Algılama * Müzik Üretme Teknikleri	* Kırık ve Genişletilmiş Kadans * Soprano ve Bas Sese Göre Çok Seslendirme * Geçit ve Geciktirici Sesler * Alterasyon * Kontrpuana Giriş * Modülasyon * Bire Karşı Dört ve Nakış Kontrpuan Yazma * Kanon Yazma	* Dar ve Geniş Serimde Kadans Bağlantıları * Yan Derece Akorları

Yıllara göre bir programların sadece o yılın programı içerisinde yer alan konularını incelediğimizde 2006 yılında yer alan konuların diğer yıllara göre daha kapsamlı ve zengin olduğu söyleyebiliriz. Bunu başlıca nedeni 2006 programındaki armoni, kontrpuan ve eşlikleme dersinin diğer yıllara göre daha çok dönem içerisinde yer almasıdır. Kırık ve genişletilmiş kadans, modülasyon, soprano ve basa göre çok seslendirme, alterasyon gibi mühim konulara 2006 programında yer verilmiştir. Diğer taraftan 1997 programında yer alan Türk Müziği Armonisi gibi önemli bir konu da sadece 1997 programında bulunmaktadır.

1997 ve 2018 programlarında 2006 yılına göre daha genel başlıklar yer almaktadır. Konuların genel başlık olarak verilmesi bir taraftan kapsamı artırırken diğer taraftan ise belli dönemlerde yer alan bu dersin alt başlıkları oluşturulmadığı için dersi öğreten öğretim elemanının konu sınırlarını belirtmemektedir. Örnek vermek gerekirse 1997 konusu olan Müzik üretmen Teknikleri, üniversitelerde sadece bir lisans programı olarak yer almaktadır. Bu sebepten iki dönemlik bir dersin içerisinde sınırlılıkları yer almadığı için plansız

bir yapılanmayı göstermektedir. 2018 programında yer alan kanon yazma bir müzik üretme tekniğidir ve program tarafından bu konu daraltılmış ve belirlenmiştir.

Tartışma ve Sonuç

Yapılan bu araştırmada 1997, 2006 ve 2018'de güncellenen Armoni, Kontrpuan ve Eşlikleme dersinin yıllara göre karşılaştırmalı analizi yapılmıştır. Elde edilen bilimsel veriler sonucunda;

Dersin güncellenen yıllara göre ders saati ve yer aldığı dönem sayısı bakımında farklılık gösterdiği belirlenmiştir. Yer aldığı dönem ve haftalık saat bakımında 1997 yılında 3 dönem haftada 12 saat, 2006 programında 4 dönem haftada 2 saat, 2018 yılında ise 2 dönem hafta iki saat olarak programlarda yer almıştır. Bu bilgiler ışığında 2018 programında diğer iki yıla göre daha az yer verilmiştir. Armoni kontrpuan ve eşlikleme dersi hem uygulamalı hem de teorik bir derstir. Kapsadığı konu alanı bakımından müziğin teorik ve uygulamalı bütün aşamalarını kapsaması büyük önem oluşturmaktadır. Bu ders ile birlikte birey icra ettiği müziğin mutfak ve bilimsel yanını keşfetmeye başlar. Söylediği şarkı, çaldığı etüt, ilerde öğrencilerine anlatacağı tüm konuların temelini bu ders ile almaktadır. Bu açıdan incelendiğinde 2018 programındaki dersin dönem ve haftalık saat sayısı yetersizlik göstermiştir.

Lisans programı boyunca dersin yer aldığı dönemin sınıf seviyesi dersin faydalı geçmesi açısından çok önemlidir. Yıllara göre dersin yer aldığı lisans ve dönem derecelerini incelediğimizde, 1997 döneminde 1. 2., ve 3. Yarıyılda, 2006'da 3., 4., 5. ve 6. yarıyılda, 2018 programında ise 3. Ve 4. Yarıyılda yer almaktadır. Eğitim fakülteleri müzik öğretmenliği bölümlerinin açıldığı günlerden itibaren lisans programlarına gelen her öğrenci yetenek sınavları ile müzik yönünden belli bir birikeme sahip olsun ya da olmasın program müzik eğitimini öğrencilere en baştan öğretmektedir. Bu sebepten müzik öğretmenliği lisans programları kazandırmak istediği tüm hedef konuları öğrencilere en temelden alarak öğretmeyi amaçlar. Bu bilgi ışığında yıllara göre programlara bakıldığında 1997 programında ilgili dersin lisans programının ilk 3 döneminde yer aldığı görülmektedir. Bu dersin konuları dikkate alındığında müziği örgün eğitim aşamasında belirli bir hazır bulunuşluk seviyesinde olmayan öğrencilerin bu dersi anlayabilmesi olanaksızdır. Lisans 1. Sınıfta ilk defa notaların yerlerini, sürelerini, susları, aralıkları, minör dizi, majör diziyi, fa anahtarı (vb.) temel konuları bilmeyen öğrenci Armoni ve Kontrpuan dersini 1. ve 2. Yarıyılda görmesi bu açıdan uygun değildir. Bu durumu destekleyici olarak 2006 ve 2018 programlarında bu durumun düzeltildiği ve lisans 1. Sınıftan sonraki dönemlerde

ISBN: 978-625-6971-87-5

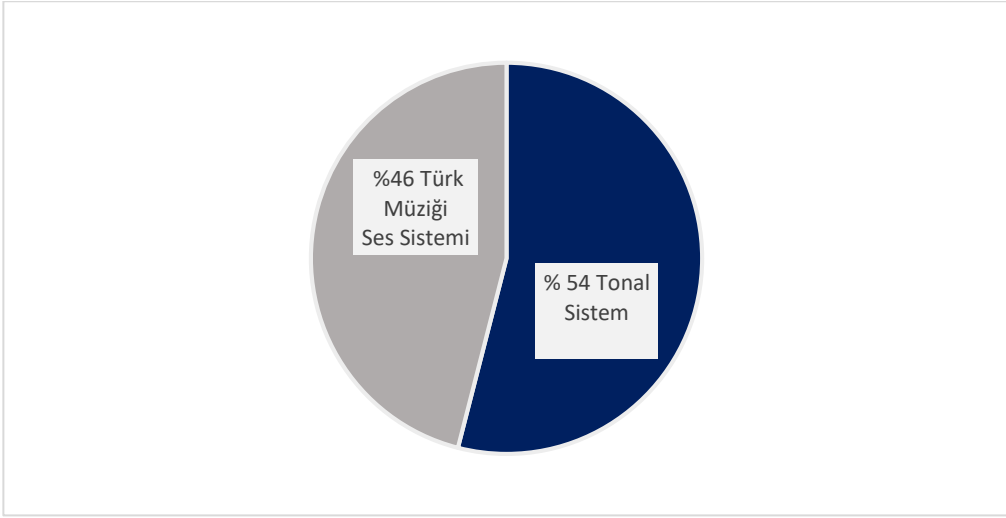
yer aldığı görülmektedir. Lisans 1. sınıfta teorik ve uygulamalı olarak müziğin bilimsel yönünü kavrayan öğrenci diğer dönemlerde bu dersi daha iyi anlayacak ve başarılı olacaktır.

1997 programında Armoni ve Kontrpuan 1. 2. ve 3. Yarıyılda yer almaktadır. Ancak dönemlere göre dersin hedef konuları incelendiğinde 1. dönemde yer alan konular 2. ve 3. dönemde aynı şekilde yer almaktadır. 2006 ve 2018 programlarında ise konular dönemlere göre farklılık ve devamlılık göstermektedir. Bu sebepten 1997 programında sistematik bir planlama yapılmadığı belirlenmiştir.

2006 ve 2018 programında Armoni, Kontrpuan dersi Eşlikleme dersi ile birlikte bir ders olarak yer alırken 1997 programında Eşliklime ayrı bir ders olarak yer almıştır. Armoni ve Kontrpuan'ın sadece bir teorik ders olmayıp aynı zamanda uygulamalı ders olmasından dolayı bu derste öğrendiği taze bilgileri eşlikleme alanına aktarması 2006 ve 2018 programında daha efektif bir yaklaşım olarak görülmektedir.

Bütün yıllara ait programlarda 7 ve 8. yarıyıllarında yani 4. lisans yılında Armoni, Kontrpuan ve Eşlikleme dersi programlarda yer almamaktadır. Mezun olan öğretmen adaylarının öğretmenlik yapacakları yakın zamanda özellikle şarkı söyleme ve müzik etkinliklerinde bu derse duyacakları ihtiyaç aşikârdır.

1997 programında diğer bölümlerde bahsedildiği üzere 3. yarıyıldan oluşmakta Eşlikleme dersi ise 5. yarıyılda yer almaktadır. Kazanımlara yönelik sonuçlara bakıldığında 1. 2. ve 3. dönem ders konuları aynıdır. Batı müziği armonisi konusu genel bir başlık olarak yer almıştır. Tüm programlar içerisinde Türk Müziği Armonisine program içerisinde yer veren tek programdır.



Şekil 6. Tonal ve makamsal şarkıların dağılım durumları (kalkan, 2022)

Devlet müzik ders kitaplarında ve yazarların kendilerine ait kitap ve şarkı dağarlarında yer alan eserler incelendiğinde dağarlarda yer alan eserlerin %46'lık bölümünü Türk Müziği ses sistemine göre olan şarkılar ve ezgiler oluşturmaktadır. Tonal armonizasyon özelliklerinden bağımsız olarak kendine özgü bir armoni sistemine sahip olan Türk Müziği Armonizasyonu, Armoni, Kontrpuan ve Eşlikleme dersi için kaçınılmaz bir konudur. Türk Müziğinde yer alan komalar ister kullanılsın ister kullanılmasın makam özelliklerine, güçlü ses, karar ses, yarım karar ses gibi zenginliklerden dolayı önemli konu olarak görülmektedir. Tüm bu veriler ışığında sadece 1997 programında bu konuya yer verilip, diğer programlarda yer almaması önemli bir eksiklik olarak yer almaktadır.

İçerik ve biçim bakımından 2006 ve 1018 programı konuları birbirlerine benzerlik gösterirken 1997 programında yer alan konular farklı kazanımları içermektedir.

Yıllara göre incelenen programlara bakıldığında konu ve kapsam bakımından 2006 programının diğer programlardan daha kapsayıcı olduğu belirlenmiştir.

Müzik eğitimcilerinin ve öğretmenlerinin çalışma ve eğitim hayatlarında en çok ihtiyaç duydukları kendi eşliklerini yapabilmeleridir. Bu bağlamda 3 lisans programında da eşlikleme konuları yer almasına rağmen, transpozisyon konusu hiçbirinde yer almamıştır.

"Transpozisyon: Bir müzik parçasını, ses alanlarını muhafaza ederek bulunduğu tondan başka bir tonla okumaya veya çalmaya transpozisyon denir"

ISBN: 978-625-6971-87-5

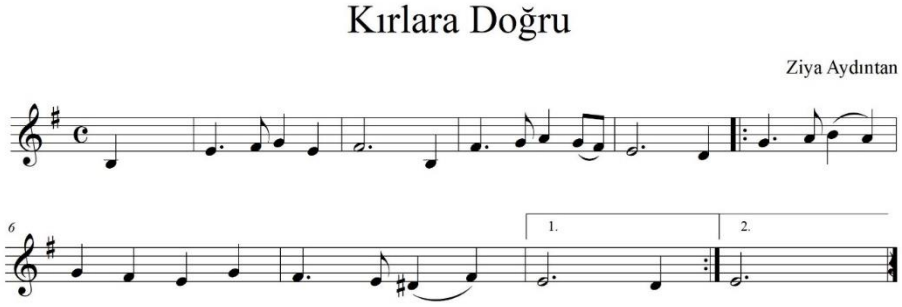
(Coşkuner, 1969, s. 20). Transpozisyon, mesleği müzik alanı olan her bireyin mutlaka bilmesi gereken bir konudur. Özellikle müzik öğretmenleri ve öğretmen adayları bir müzik parçasını farklı tonlara aktarabilmelidir. Bunun en önemli nedeni müzik eserlerinin orijinal olarak yazıldıkları tonaliteler her zaman bireyin ya da sınıfın ses alanına uygun olmamaktadır. Bu sebepten dolayı müzik öğretmenleri müzik etkinliklerinde öğrencilere en uygun ses alanlarını belirleyip aynı müzik parçasını ses alanını muhafaza ederek yer aldığı tondan başka bir tona transpoze edebilmeliler.

Şekil 7'de Kırlara Doğru şarkısının orijinal tonalitesi ile yazılmış şekli yer almaktadır. Notasyon incelendiğinde La minör tonun yazılan bu şarkı içerisinden ince mi (E5) notasına kadar toplu söylemeye uygun olmayacak ve öğrencilerinin ses tellerini zorlayacak bir tonalitede yer almaktadır.



Şekil 7. Kırlara doğru la minör

Ancak şekil 8'e baktığımızda transpozisyon bilgisine sahip bir müzik öğretmeninin müzik parçasını orijinalliğini bozmadan öğrenci ses alanlarına uygun bir duruma getirerek başarılı bir öğretim gerçekleştirebilmektedir. Armoni, Kontrpuan ve eşlikleme dersinin konusu olan transpozisyon bilgi büyük öneme sahiptir.



Şekil 8. Kırlara doğru mi minör

Program konularının geneline bakıldığında müzik öğretmenleri ve öğretmen adaylarının önemli kazanımlarını içermektedir. Ancak diğer programların konuları olan modülasyon, kanon yazma, Türk Müziği Armonisi, alterasyon, geçit ve geciktirici sesler, stil, üslup ve müzik biçimleri konularında eksik bir program olduğu görülmektedir. Programın avantajları bakımından doğaçlama eşlikleme, marş armoni, ezgi analizi ve yan derece akorları ise 2018 programında yer alan önemli konular olarak belirlenmiştir.

Tüm bu sonuçlar ışığında 3 ayrı programa da bakıldığında aslında birbirini tamamlayan programlar olduğu görülmekle birlikte içerik ve zaman bakımından 2006 programının diğer programlardan daha üstün olduğu söylenebilmektedir.

Öneriler

1. Yıllara göre tüm programlar incelendiğinde, Armoni, Kontrpuan ve Eşlik dersi lisans programlarının 1. sınıf dışında 2. 3. ve 4 sınıf seviyelerinde yer almalıdır. 1. sınıfta her öğrencinin hazır bulunuşluk seviyelerinin aynı olmamasından dolayı lisans bir de müzik eğitimi açısından temelini oluşturan öğrenciler diğer lisans kademelerinde bu dersi daha iyi kavrayabileceklerdir. Özellikle dersin güncel program olan 12018 programında öğrenci 5, 6, 7 ve 8. yarı dönemlerden bu dersi almamaktadır. Hâlbuki mezun olacağı yıldan sonra mesleğini icra edecek olan öğretmen adayları meslek hayatlarında en çok bu derse ihtiyaç duyacaklardır.
2. Ders saati bakımından alanında uzman kişilerce dersin alt konularının planlaması ve dersin yer alacağı dönemler düşünülerek haftalık ihtiyaç duyulan ders saati belirlenmeli ve düzenlenmelidir.
3. 1997 programında dersin hedef ve kazanımları her dönem aynı olarak verilmiştir. Diğer yıllarda ise dönemlere göre dersin tüm kazanımları yıllara göre kademeli bir şekilde her döneme dağıtılmıştır. Bundan sonra yapılacak program güncellemelerinde her dönemin kazanım ve hedefleri ayrıntılı olarak programda belirtilmelidir.
4. Gelecek dönemlerde gerçekleşecek program güncellemelerinde 2006 ve 2018 programlarından olduğu gibi Armoni, Kontrpuan ve Eşlik dersi ayrıştırılmadan tek bir ders olarak programlarda yer almalıdır. Armoni ve kontrpuan da teorik bilgileri öğrenen öğrenci aynı zamanda uygulama olarak öğrendiklerini eşlikleme olarak pratik yapmalıdır.
5. Müzik ders kitaplarında ve yazarlara ait şarkı albümlerinde Türk Müziği formlarında eserler ve şarkılar çokça yer almaktadır. Bu tür müzik

ISBN: 978-625-6971-87-5

parçalarının armonizasyonu ve eşliklemesi tampere sisteme göre yapılamamaktadır. Bu nedenle 1997 programında olduğu gibi Türk Müziği Armonisi konusunun ve eşlikleme türlerinin bundan sonraki programlar yer alması önemlidir.

6. Günümüzde uygulanmakta olan 2018 programında "Kontrpuan" ne ders başlığı olarak ne de alt konu başlığı olarak programda yer almamıştır. Mezun olan öğretmen adayının atandığı kurumlarda basit düzeyde kontrpuan düzenlemelerini kendisi yapa bilmesi dersin zenginleştirilmesi açısından önemlidir. Ayrıca mesleğinin ileriki yıllarında güzel sanatlar lisesi, bilim ve sanat merkezi gibi ileri müzik eğitimi veren kurumlarda görev yapma ihtimali olan öğretmen adaylarının kontrpuan gibi temel bir konuyu bilmesi mühimdir. Bu sebeple bundan sonra yapılacak düzenleme ve güncellemelerde Kontrpuan konusunun tekrar programda yerini alması önemli bir husustur.

7. Müzik öğretmenlerinin saha da yani okullarda en çok kullandıkları etkinlik şarkı söyleme etkinliğidir. Her bireyin ve topluluğun ses ve ortak ses alanları farklılık göstermektedir. Bu sebeple öğretmen adaylarına bir bireyin ve topluluğun ses alanını belirle konusu öğretilmelidir. Bu konuyla bağlantılı olarak da bir müzik parçasını başka tonlara aktarma yani transpozisyon konusu bu dersin konularından biri olmalıdır.

8. Dersin Eşlikleme bölümünde uygulamalar genel olarak piyano ile yapılmaktadır. Millî Eğitim Bakanlığına bağlı okullarımızın her birinden piyano ve org bulunmamaktadır. Lisans öğrenimlerinde okul çalgıları gitar dersi de alan öğrenciler bu derste öğrendiklerini gitara da aktarabilmeleri için bu konuyla ilgili program düzenlemeleri yapılabilir.

9. 3 farklı dönemde yer alan tüm programlar incelendiğinde 3 programında kendi içerisinde eksikleri ve avantajları bulunmaktadır. Programları birbirlerini tamamlayıcı bir görünümde olmaları göz önünde bulundurulduğunda, alanında uzman akademisyen ve bilim insanlarının yer aldığı bir çalışma ekibi ile tüm programlar ve diğer ülkelerde başarılı olmuş programlar incelenmeli ve bundan sonraki program güncellemelerinde başarılı ve efektif bir program oluşturulmalıdır.

KAYNAKÇA

Büyüköztürk, Ş., Çakmak, Ç., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.

Cangal, N. (2005). *Armoni.* Ankara: Arkadaş Yayınları.

Canselen, F. (1957). *Orta Müzik 2.* İstanbul: *Nurgök* Matbaası.

Coşkuner, İ. (1969). *İlk Öğretmen Okullarında Müzik.* İstanbul: Milli Eğitim.

Labuschagne, A. (2003). *Qualitative Research: Airy Fairy or Fundamental? The Qualitati Report*, 8(5).

Sağer, T. (2003). Cumhuriyetten günümüze okul şarkılarına yön verenler. Ankara: Evrensel Müzikevi.

Say, A. (1985). *Müzik Ansiklopedisi.* Ankara: Sanem.

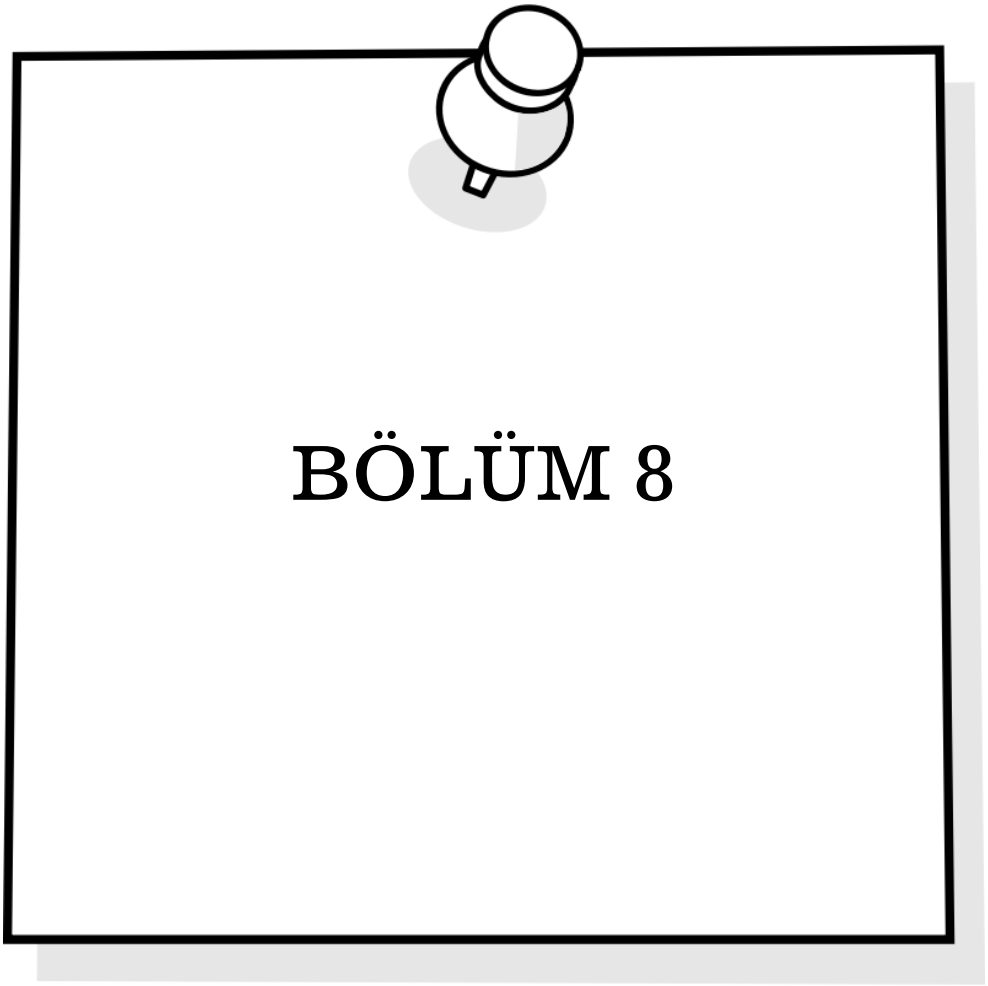
Say, A. (2005). *Müzik Sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Boone, B., & Schonbrun, M. (2019). *Müzik Teorisi 101*. İstanbul: Say Yayınları.

Sun. M., & Sun, İ. & Kuterdem, L. (2007). *Seksen Yılın En Güzel Şarkıları*. Ankara: Sun.

West, M. L. (1992). *Ancient Greek Music.* Oxford*:* Oxford University Press.

ISBN: 978-625-6971-87-5



BÖLÜM 8

ISBN: 978-625-6971-87-5

SANATIN METALAŞMASI

Dr. Öğr. Üyesi Ferrah Nur DÜNDAR[1]

Kapitalizmin biçimlendirdiği toplumlarda görsel sanatlar, tasarım, müzik ve edebiyatı içine alan kültür endüstrisi, kitlelere geniş alanda meta ve ürün alanı sağlamaktadır. Neo-liberal devrimler ile bilginin enformasyona dönüşmesi sanatta önce bir iletişim diline, daha sonra da şirketlerin kurumsal kültürüne eklemlenmiştir.

Toplumsal, ekonomik, teknolojik gelişmeler, maddi üretimin ve düşünsel oluşumlar, her türlü pratiklerin, sanatın değişimine sebep olmuştur. Sanat da bu süreçte kendi mekânlarını, eğitimini, dilini, inceleme araçlarını, tarihini, yayınlarını, bilimsel alanını, değer sistemi ve pazarını geliştirerek sosyal bir sisteme dönüşmüştür.

GİRİŞ

450-1400 yılları arasında Katolik Kilisesi tarafından sanatçılara sipariş üzerine yaptırılan eserler, sanat piyasasının ilk örnekleri olarak gösterilebilir. Kilise için üretilen bu eserler piyasada el değiştirmemek üzerine alınmıştır. Daha sonra Amerika kıtasının keşfi, ticaret yollarının bulunması ile sanat piyasasında antik eserler, koleksiyon objeleri, resimler alınıp satılarak el değiştirmiştir. Bu eserlerin taşınması, sergilenmesi, satılması koleksiyoncuların ortaya çıkmasına çeşitli organizasyonların kurumsal yapıların oluşmasına sebep olmuştur. 17. Yüzyılın ortasında toplumsal olarak resimlere oluşan kitlesel talep sonucunda Anvers, Amsterdam, Brugge gibi şehirlerde sanatçılar ve zanaatçılar tarafından sanat pazarı oluşturulmuştur. Bu pazarın sanat üretimini kontrolünü loncalar üstlenmiştir. Sanat ürünlerine artan talep halka açık satışları ve müzayedeleri gerektirmeye başlamıştır. İlk modern sanat galericisi Edme-François Gersaint, 1733'te Paris'te müzayede satışları için kataloglar derlemiş, sanatçıların yapıtlarının ayrıntılı açıklamalarını ve biyografilerini ilk kez tanıtmıştır (https://historyofinformation.com).

[1] Kırklaeli Üninersitesi, Lüleburgaz MYO, ORCID: 0000-0003-0670-3586

1744'te Sotheby's müzayede evi, 1776'da Christie müzayede evi Londra'da kurulmuştur.. İkinci Dünya savaşına kadar Londra sanat piyasasına hâkim iken, savaştan sonra piyasanın nabzının attığı yer Amerika olmuştur. Japonya ekonomisinin 1980'de yükselişi, Japon yeninin Avrupa para birimine göre daha değerli olması Japonya'da sanat eserleri fiyatlarını artırmıştır. 2000'den sonra dijital sanatın varlığıyla sanat piyasasının çevirimiçi sergiler, çevirimiçi müzayedeler olarak öne çıkmıştır (Seçkin, 2021:10-14).

SERMAYE- SANAT İLİŞKİSİ

Modernizm sosyal, ekonomik, kültürel gelişmeyi oluştururken birey ve kültür için de bazı değişimlere neden olmuştur. "Kültür endüstrisi" kavramı, Frankfurt Okulu kurucularından Adorno ve Horkheimer tarafından ortaya atılmıştır. Onlara göre: Birey endüstri ürünleri gibi metalaşmış özgünlüklerini kaybetmiştir (https://gaiadergi.com). Bunun yanı sıra kültür de endüstrileşmiş ve kültür endüstrisi metaları, bireyleri, toplumları aynılaştırmıştır. Adorno'ya göre: Kültür endüstrisinin toplumsal düzeni dönüştürmekten ziyade, onu yeniden biçimlendirmiştir (Adorno, 1991:85).

Piyasa tarafından oluşturulan kültürleşme, "markalaşma kavramıyla ortaya çıkmıştır. Markalaşma, sanat ve edebiyatın formları yoluyla devletlerden şehirlere kadar her şeyi anlamlaştırmıştır (Artun, 2018:47). Küresel pazarı belirleyen küresel şirketler farklı reklam ve pazarlama teknikleri kullanarak sanat üzerinden kendi markalarını oluşturmakta, dev bütçeli sanat organizasyonlarına, yarışmalara ve festivallere sponsor olabilmektedir. Markaların başlıca bileşenleri semboller ve imajlarla sanatın formlarından, sanatın birikiminden yararlanmaktadır.

Boudrillard "Sanat Komplosu" adlı eleştirisinde, resim satışlarındaki artışın sebebinin sadece gayrimenkul patlaması ile sanatın ticarileşmesinden ziyade finans piyasalarının spekülasyonlarla dünya çapında yayılmasına bağlıyordu. O'na göre sanat, sanat dışındaki amaçlara hizmet ediyordu. Günümüz sanatı tıpkı bir işletme gibi kariyer fırsatları, yatırımlar ve yüceltilmiş tüketim nesneleri sunmaktadır (Boudrillard, 2003:15).

Kuspit çağdaş sanatın piyasaya bağımlı olduğunu savunur. Bir zamanlar kutsal sayılan sanat anlayışı değişmiş, ticarileşmiştir. Warhol'un sanatını eleştirir. Warol'un sanat ile parayı birleştirdiğini söyler. Kuspit sanatçının tinsel yapısının bozulduğu yerini paranın yönettiği post sanatçı tipine bıraktığını savunur (Kuspit, 2004:162-164).

ISBN: 978-625-6971-87-5

Sanat, özellikle ekonomik krizler sırasında enflasyona karşı bir güvence olmuş, spekülatör ve koleksiyonerlerin dikkatini çekmiştir. Örneğin 1980-1990 arasındaki yıllarda Japon spekülatörler tarafından oluşturulan müzayedelerde empresyonist tabloların satışları yüksek fiyatlarda alıcılarını bulmuştur.

Brian Kuan Wood ve Anton Vidokle'ye göre çağdaş sanatın üretimindeki galeri, sergi, müze, bienal ve fuarlarda dolaşımda olan eserlerin formu kurallar ağı içindedir. Sanatçılar sergi politikalarını belirlemede sınırlıdırlar (Artun 2018:181).

Jiamping Mei ve Micheal Moses adlı araştırmacılar sanat fiyatlarındaki trendleri ölçen endekste çağdaş sanatın herhangi bir yatırım aracı olan diğer yatırım araçlarından daha fazla kazandırdığını belirlemişlerdir. Mülke yapılan yatırım fonlar gibi sanat fonlarından da sözedilebilmektedir (Thompson 2016:358). Bir diğer yatırım aracı, "kripto sanat" olarak anılan, NFT ("Non-Fungible Token") dir. Hem finans hem de sanat dünyasında popüler hale gelen NFT ile yatırım portföyüne dahil edilebilmektedir. NFT, dijital ürünlerin sahipliğini kanıtlayabilen benzersiz bir tanımlayıcı olarak bilinmektedir. Dijital sanat eserlerini ve diğer koleksiyonları, blok zincirinde ticareti kolay doğrulanabilir varlıklara dönüştürmektedir. Dijital ortamda üretilen dijital sanat eserlerinin orijinaline erişim oldukça kolay olduğu için sahibinin eserinin kopyalandığını veya izni olmaksızın kullanıldığını tespit etmesi oldukça zordur. Blokzincir teknolojisi telif korumasını pekiştiren bir yapıya sahip durumdadır (Graf, Güney, 2022:137).

Sanat dünyası, büyük ölçüde küratörler ve koleksiyoncularca belirlenen estetik değer ile müzayede fiyatlarının belirlediği piyasa değerinin kesiştiği hassas bir süreçle üretilmektedir. Bir nesnenin arkasındaki hikâye geçmişteki sahipleri, nerede sergilendiği, sanatçının kariyerindeki yeri çok önemli hale gelmiştir. Kültürel sermayeyi temsil eden küratörler, çağdaş sanat alanı içinde toplumsal sermayenin akışını incelemek durumundadırlar. Oldukça özelleştirilmiş küresel sanat altyapısında küratörler, belli sanat yapıtlarının fiyatlarını ve iniş çıkışını ayrıca sanat dergilerini takip ederek ona göre sanatçıyı belirlemektedirler (Thompson 2016:89-91).

Sanatçıların ücret için şirketlerin kampanyalarını yürüttüklerinde aynı zamanda sanatsal üretimlerine işverenlerinin müdahalesini de kabul etmiş sayılmaktadır. Örneğin: Works Progress Administration (WPA), 1935'te Başkan Roosevelt tarafından oluşturulan iddialı bir istihdam ve altyapı programıydı. WPA, sanat alanındaki projelere sponsor olmuştur. Sanatçıların sanatsal üretimlerinde özgürlükleri, sınırlı gerçekleşmiştir (Beech, 2023;102)

Jeff Koons ve Damien Hirst özellikle şirket sponsorluğu ve müzayede evleri sayesinde sanat çalışmalarını gerçekleştiren, 80'li ve 90'lı yılların çağdaş sanatının yıldızları olmuşlardır.

JEFF KOONS

Jeff Koons, Duchamp'ın felsefesinden ve Andy Warhol'un stilinden etkilenmiştir. 1980 yılındaki vitrine yerleştirdiği Hoover markalı elektrik süpürgesi ile tüketim kültürünün yansıması arzu nesnesi olarak sunmuş, sanat eserine vurgu yapmıştır (Seçkin, 2021:91).

Jeff Koons'un popülerliğinin başlangıcını sağlayan eseri 1988 yılındaki "Banality" isimli sergisinde porselen heykellerden oluşan serisiyle oldu. Michael Jackson ve ünlü müzisyenin evcil şempanzesi Bubbles'ın gerçek boyuttaki porselen heykeli olan "Michael Jackson and Bubbles" çok sansasyonel bir etki yarattı. Made in Heaven (1990–1991) serisi ve Sydney Harbour, Bilbao'da kurulan Puppy (1992) gibi ikonik eserler oluşturmuştur. Koons, 2017'de lüks marka Louis Vuitton ile iş birliği yaparak ikonik Avrupa resimlerinin basıldığı çantaların bir versiyonunu üretti. 2019'da Tavşanı, Christie's müzayede evinde rekor kıran 91,1 milyon dolara satıldı.



Resim 1: Jeff Koons, *Rabbit* (1986)

Kitle kültürünü gerçek kültür olarak görmüş tüketim nesnelerini doğrudan kullanarak aslında sistemi sergilemiştir. Koons, en sıradan figürlere farklı anlamlar yüklemiş, kiç nitelikli bir sanat anlayışıyla gerçek kültürü öznel olarak yorumlamıştır.

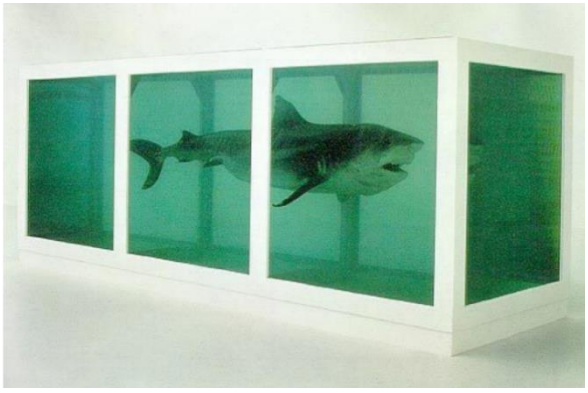
DAMIEN HIRST

Hirst'ün küresel bir star olarak kariyerindeki en önemli olan dönüm noktası 1995'te Turner ödülünü alması ile başlamıştır. Çalışması bir vitrin içinde,

ISBN: 978-625-6971-87-5

formaldehitle muhafaza edilen ölü bir dev köpekbalığından oluşur. Bu çalışmanın yanısıra formaldehitte korunan koyun inek gibi hayvanlarla üzerinde oluşturduğu çalışmalara "Yaşayan Bir İnsanın Zihninde Ölümün

Fiziksel İmkânsızlığı" isimini vermiştir.



Resim 2: Damien Hirst, "Yaşayan Bir İnsanın Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı" (1991)

Hirst'ün kullandığı ölü hayvan bedenlerinin daha uzun süre dayanması ve bozulmadan sergilenmesi için teknoloji ve kimya aracılığıyla yeni teknikler geliştirerek üretimlerini küresel sanat ortamlarında sergilemiştir. Bu nedenle hayvan bedenlerini çürümeyi önleyici kimyasal bir bileşen olan ve formaldehit denilen çözeltiye yatırmakta ve korumaya almaktadır. Bu bileşen ile doldurulan cam hazneler içinde korumaya alınan hayvan uzuv ve bedenlerinin yer aldığı sergiler, hem hayvan hakları savunucuları tarafından protesto edilirken bir yandan da büyük koleksiyoncularının desteğini almıştır. Hirst bu konuda kendisine yapılan eleştirilere "Eğer sanat hayat hakkıysa, hayatın o yüzünün görmezden gelemezsiniz. Goldsmiths College sizi gerçekten engelleri yıkmaya ve yeni iş yapmaya davet ediyorlar, sponsorluk da bunun bir parçası" demiştir (Şahiner, 2015:140). Sponsorların çağdaş sanat adına yaptığı üretimlerde kuşku duyulmasına sebep olmuş, hayvanları kullanarak "Friends of the Earth" sponsorluğunda sanatçı kendisini de reklam malzemesine dönüştürmüştür. Onu destekleyen kişi ünlü müzayede evi sahibi Charles Saatchi'dir. Hirst'ün devam eden çalışmalarının eserlerinin değerini korumakta en büyük beklentisi olanlar, eserlerine yatırım yapmış olan koleksiyoncular olmuştur.

SONUÇ

Kültür ve ekonominin birleştiği postmodern dönemde, estetik modernizm gerilemiş ve avangard akımı son bulmuş, sanat özerkliğini kaybetmiştir. Kültür endüstrisi, varlığını sürdürebilmek için kitlelerin tüketimine yönelik ürünler üretmekte ve kitleler üzerinde kontrol kurmuştur. Sanat, bir tür kültür endüstrisi ve finans aracı haline gelmiş, yaratıcılık endüstriyelleşmiştir. Bu dönüşümle birlikte kültür ekonomileşmiş, ekonomi ise kültürleşmiştir.

Özellikle 1980'den sonra, sanat ve kültür dünyasında düşünceler, semboller, imgeler ve hatta telif hakları bile özelleştirilmiş ve sermayenin egemenliği altına girmiştir. Sanat ve kültür alanı, özellikle çok uluslu şirketlerin desteğiyle varlığını sürdürmüştür.

Sanat piyasası, sanatçıların yaratıcılığından çok, işletme odaklı imajlara indirgenmiştir. Küreselleşmenin etkisiyle, sosyal, politik ve kültürel açıdan farklılık göstermeyen bir sanat dünyasından bahsetmek zordur. Sanatçılar, eserlerini sergileyebilmek için koleksiyoncular, galeriler ve küratörlerin değerlendirmesinden geçmek zorundadır. Bu nedenle, hangi sanatçıların ve eserlerin öne çıkacağını ve dolaşıma gireceğini sanat piyasası belirlemiştir.

Ayrıca sermayenin belirlediği sanat ortamında sanat nesnesi, tüketime endekslenmiş ve el değiştirilebilir meta niteliği taşımaktadır. Tüketim toplumunda, hem sanat nesnesi hem de tüketim nesnesi benzer bir kaderi paylaşmış, değerler paraya eşitlenmiş ve ticarileşmiştir.

KAYNAKÇA

Artun, A. (2018). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, Kimlik ve Estetik.* İstanbul: İletişim Yayınları

Adorno, T.(1991). *The Culture Industry: Sellected Essays On Mass Culture,* JM Bernstein (Ed.) Londra: Routledge

Baudrillard, J. (2003), *Tüketim toplumu.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Beech D. (2023). *Sanat ve Postkapitalizm,* (Boztepe G. Çev.) İzmir: Livera Yayınevi

(Graf M. Güney A. (2022). *Sanat. Kültür. Yönetim.* İstanbul: Ketebe Yayınları

Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları

Seçkin, A. (2021). *Sanatın Ekonomisi.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar.* İstanbul: Ütopya Yayınevi

Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi.* İstanbul: Ütopya Yayınevi

ISBN: 978-625-6971-87-5

Thompson, D. (2020). *Sanat Mezat.* İstanbul: İletişim Yayınları

Thompson, N. (2016). *İktidarı Görmek: 21. Yüzyılda Sanat ve Aktivizm.* İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları

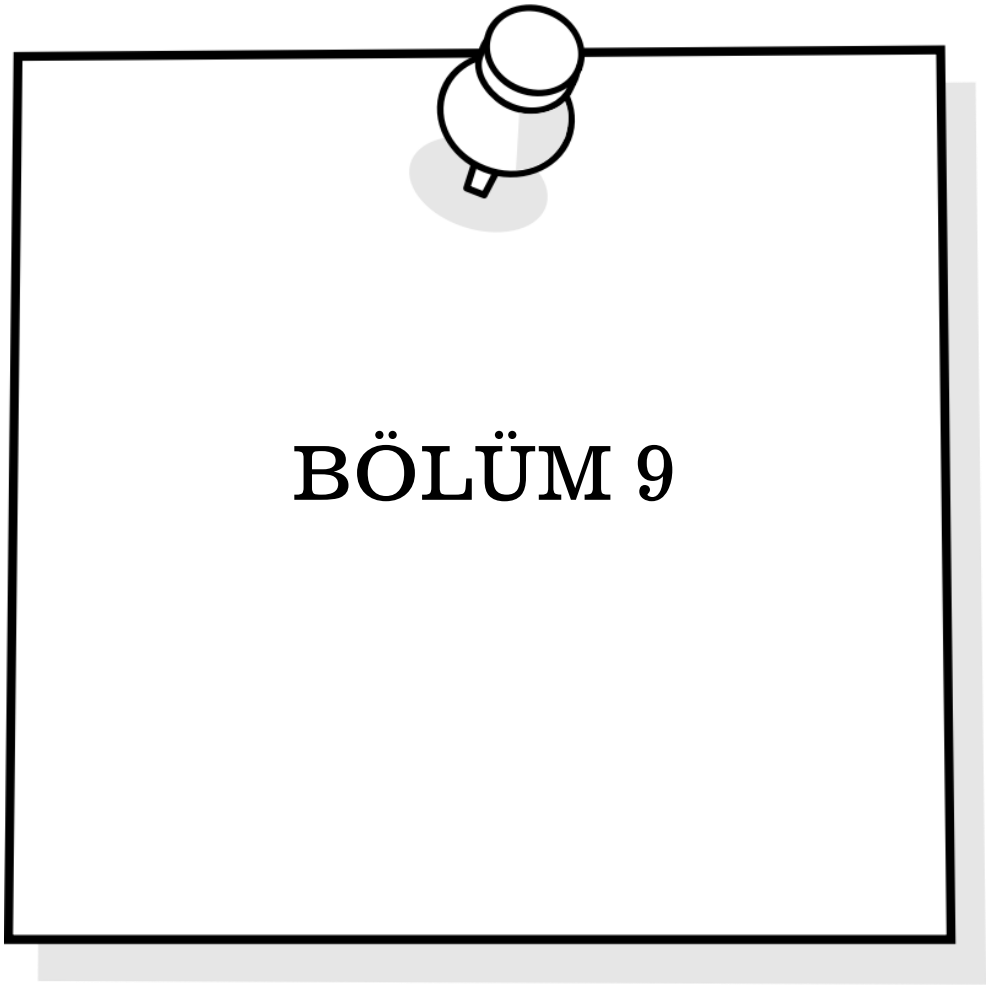
İnternet Kaynakları

(https://historyofinformation.com/ detail.php?entryid=2105) (Erişim Tarihi 05.06.2023)

(https://gaiadergi.com/kultur-endustrisine-genel-bakis/) (Erişim Tarihi 05.06.2023)

Resim 1: https://news.artnet.com/art-world/jeff-koons-reveals-sculpture-made-sean-penns-guns-1800297 (Erişim Tarihi 03.06.2023)

Resim 2: https://www.artsy.net/artwork/damien-hirst-the-physical-impossibility-of-death-in-the-mind-of-someone-living-2 (Erişim Tarihi 17.08.2023)



BÖLÜM 9

ISBN: 978-625-6971-87-5

RALPH VAUGHAN WİLLİAMS'IN LA MİNÖR OBUA VE YAYLI ORKESTRASI İÇİN YAZDIĞI KONÇERTOSUNUN İNCELENMESİ

Doç. Zerrin TAN[1]

1. Giriş

İngiliz müzisyen ve besteci Ralph Vaughan Williams, İngiltere için son derece önemli bir besteci olmasının yanı sıra, 20. Yüzyıl Çağdaş müziğin en önemli senfoni bestecilerinden birisidir. Besteci, 20. Yüzyılın ilk yarısında İngiltere'de özellikle ulusal müziğin öne çıkmasını ve popüler olmasını sağlayan kurucu bir isimdir. Ralph Vaughan Williams, müzik yaşamı boyunca birçok senfoni, oda müziği, koro müziği ve film müziği bestelemiş, İngiliz folklor müziği toplayıcılığı ile uğraşmış ve İngiliz folklor müziğinin çok popüler olan bazı yeni aranjmanlarını yapmıştır. Bu parçalardan ilham alan Williams, İngiliz folklor şarkılarının melodilerini kullanarak müzik parçaları besteleyerek, 1904 yılında İngiltere kilisesi için önemli bir yapıt olan "The English Hymnal" (İngiliz İlahileri) kitabının baş editörü olmuştur(Eldridge,2023).

Vaughan Williams, Trinity College, Cambridge'de ve Londra'da Royal College of Music(Royal Müzik Akademisi)te, 19. Yüzyıl sonlarında İngiliz müziğinin iki önemli figürü, besteci Charles Stanford ve Hubert Parry ile çalışmıştır. 1897-98'de Berlin'de ünlü besteci Max Bruch ve 1909'da Paris'te ünlü besteci Maurice Ravel ile çalışmalarını sürdürmüştür(Eldridge,2023).

Ralph Vaughan Williams'ın İngiliz halk müziği üzerindeki yoğun çalışmaları, Tudor Dönemi İngiliz müziğine olan ilgisi, bestecinin yeteneğini geliştirmiştir(Eldridge,2023).

Eserlerindeki ritmik özgürlük ve bestelerinde İngiliz halk şarkı modları ile Orta Çağ kilise mod[2]larını kullanması, Vaughan Williams'ın İngiliz müziğinde

[1] Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, Orcid:0000-0002-3931-007

[2] Yedi ana mod kategorisi, orta çağlardan beri müzik notasının bir parçası olmuştur. Bu modlar: Ionian, Dorian, Phrygian, Lidya, Mixolydian, Aeolian ve Locrian'dır. Bazıları büyük mod, bazıları küçük ve bazıları belirsizdir(Connaghan,2022).

son derece kişisel derin bir tarz oluşturmasında oldukça etkilidir(Eldridge,2023). Ralph Vaughan Williams'ın müziğindeki bu derinliğin bir başka nedeni de 1. Dünya Savaşındaki görevidir. Vaughan Williams'ın 1.Dünya Savaşındaki ordudaki görevi kendisinin yaşamında kalıcı derin izler bırakmıştır.

Vaughan Williams, 42 yaşında olmasına rağmen Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde askerlik hizmeti için gönüllü olmuştur. Kraliyet Ordusu Tıbbi Birliklerine özel olarak katılarak, Fransa'da ve daha sonra Yunanistan'da ambulans şoförlüğü yapmış ve savaşta aralarında genç besteci George Butterworth'un da bulunduğu pek çok yoldaşını ve arkadaşını kaybetmiştir. 1917'de Vaughan Williams, Kraliyet Topçu Birliği'nde teğmen olarak görevlendirilmiş ve Mart 1918'den itibaren Fransa'daki harekâta tanık olmuştur. Silahların sürekli gürültüsü işitme duyusuna zarar vermiş ve sonraki yıllarda sağırlığa yol açmıştır. 1918'deki ateşkesin ardından, Vaughan Williams, Şubat 1919'da terhis edilene kadar İngiliz Birinci Ordusu'nda müzik direktörü olarak çalışmıştır(Wikipedia,2023).

Birinci Dünya Savaşından sonra Ralph Vaughan Williams, İngiltere Kraliyet Müzik Koleji'nde kompozisyon profesörü olmuştur. Savaştan sonra beste yapmaya ara veren Williams, kendini yeni eserler bestelemeye hazır hissetmeden bazı parçaları gözden geçirerek dikkatini diğer müzik etkinliklerine çevirmiştir. 1919'da, yönetmen olarak Parry'nin yerini alan Hugh Allen'ın RCM'de kompozisyon öğretme davetini kabul etmiş, sonraki yirmi yıl boyunca kolejin fakültesinde profesör olarak çalışmalarını sürdürmüştür. 1921'de Londra'daki Bach Korosu'nun şefi olarak atanmış ve 1922'ye kadar yeni ve kendisinin büyük bir bestesi olan " A Pastoral Symphony"i yazmıştır. Yapıtın ilk performansı 1922 Mayıs ayında Adrian Boult yönetiminde Londra'da ve daha sonra Vaughan Williams tarafından aynı yıl Haziran ayında Amerika prömiyeri yapılmıştır(Wikipedia,2023).

1920'ler boyunca Ralph Vaughan Williams beste yapmaya, yönetmeye ve öğretmeye devam etmiştir. Vaughan Williams'ın besteleri; orkestra eserleri, senfoniler, tesadüfi eserler, operalar, film müzikleri, halk müziği düzenlemeleri, koro eserleri, saz eserleri, kilise müziği, ilahiler ve solo şarkılardan oluşmaktadır(Connock,2023). Besteci, halk şarkılarının ana hatlarını kendine özgü bir melodik ve armonik tarzda özümsediğini gösteren eserler ortaya çıkarmıştır. Dokuz senfonisi geniş bir anlatım yelpazesini kapsamaktadır. Diğer orkestra çalışmaları arasında Thomas Tallis'in Fantasia on a Theme (1910); daha sonra iki piyano ve orkestra için düzenlenmiştir. Ayrıca, Williams'ın 4 solo enstrüman için keman(1925), piyano(1926), obua(1944) ve tuba(1954) için

konçertosu ile armonika ve orkestra için Romance (1952) bilinen eserleri arasındadır(Eldridge,2023).

Vaughan Williams'ın müziği, İngiliz müzikologlar tarafından halk şarkılarından esinlenerek modal armonilerin, M. Ravel ve C. Debussy'nin Fransız etkisi ile güçlü bir şekilde bireysel bir karışımı olarak nitelendirilmiştir. Çalışmalarının temeli melodidir, ritimleri zaman zaman incelikten uzaktır. Vaughan Williams'ın müziği genellikle vizyoner olarak tanımlanır. Vaughan Williams'ın yaratıcılığı üretken ve geniş kapsamlıdır. Ses için amatörlere uygun daha basit parçalardan profesyonel korolar için zorlu eserlere kadar değişen şarkılar, operalar ve koro eserleri bestelemiştir. Nispeten az sayıdaki oda çalışması, onun daha iyi bilinen besteleri arasında değildir. On altı solo şarkıcı ve orkestra için "Serenade to Music" (1938); solo viyola, küçük orkestra ve küçük koro için "Flos Campi" (1925); ve en önemli oda çalışması ise tamamen enstrümantal olmayan, bir şarkı döngüsündeki yaylı dörtlüsü ve piyano eşliğindeki "Wenlock Edge"dir(Wikipedia, 2023).

Ralph Vaughan Williams, Obua ve Yaylı Çalgılar Konçertosu'nu bestelemeden önce üç yüzden fazla eser bestelemiş ve düzenlemiştir. Vaughan Williams, 1944 yılında Obua ve Yaylı Çalgılar Konçertosu'nu bestelediğinde altmış iki yaşındadır. Yalnızca dört solo konçerto besteleyen Vaughan Williams, obua konçertosunu 20. Yüzyılın en iyi tanınmış saygın İngiliz obuacılarından biri olan Leon Goossens için bestelemiştir. Ünlü obuacı Leon Goossens ile besteciyi bir araya getiren BBC yönetimidir. Dünyanın en iyi obuacılarından biri olarak bilinen Goossens, özellikle 20. yüzyılın pastoral müziğini obuası ile ön plana çıkararak ün yapmıştır. İngiltere senfoni orkestralarında, eşsiz ve etkili obua tonu ile aranan değerli bir müzisyen olmuştur(Wheat,2008:8-10).

Leon Goossens, müziğe yatkın bir ailede büyümüş, orkestra şefi Eugene Goossens beşinci çocuğudur. Küçük yaşta babası tarafından piyano çalması için teşvik edilmiş ve St. Anne's Benedictine Kilisesi'nin korosunda da şarkı söylemiştir. Büyükbabası, kendisinin ve kardeşlerinin "alışılmadık enstrümanlar" çalmaları için ısrar etmesi üzerine Leon, on yaşına geldiğinde F. Loree'nin açık perdeli, başparmak plaka sistemli bir obua enstrümanı ile obua hayatına başlamıştır. Hayatı boyunca aynı enstrümanı çalmış ve kemancı Fritz Kreisler'den ilham alan Goossens, obuanın karakteristik tonunu sonsuza dek değiştiren diyafragmatik vibratoyu kullanan ilk obuacı olarak tarihe geçmektedir(Wheat,2008:9-10).

Ralph Vaughan Williams'ın obua konçertosunun büyük bir kısmı Leon Goossens'in etkili obua tonu için yazılmış ve Goossens eserde İngiliz müziğinin

zarafetini, uyum ve stilini şüphesiz, İngiliz bestecilerin hayal dünyasını ortaya çıkarmıştır. Ralph Vaughan Williams, kendisinden çok şey paylaştığı Beşinci Senfonisini tamamlandıktan sonra, 1943 yılında obua konçertosu üzerinde çalışmaya başlamıştır. Eser ilk olarak, Liverpool'da 30 Eylül 1944 yılında Malcolm Sargent tarafından yönetilen ve solist obuacı Leon Goosssens'in erkek kardeşi Eugene Goossens'in de obua konçertosunu içeren Liverpool Filarmoni Orkestrası ile icra edilmiştir(Wikipedia,2022).

Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestra için La Minör Konçertosu, icracı için çalması zor olmasının yanı sıra, obua müfredatında en iyi bilinen obua konçertosu ve dünyanın birçok yerinde en sık çalınan konçertolarından biridir. Yapılan bu araştırmada, okuyuculara ve çalıcılara eseri tanıtmak, bestecisi Ralph Vaughan Williams'ın müziğini ve sitilini daha iyi anlamalarını sağlamak hedeflenmiştir. Araştırmada Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestra için La Minör Konçertosu tarihsel ve teorik olarak taranmış, formu ve müzikal yapısı incelenmiştir.

2. Ralph Vaughan Williams'ın La Minör Obua ve Yaylı Orkestrası için Yazdığı Konçertosu

18. ve 19. Yüzyıllarda baş gösteren Sanayi Devrimi nedeniyle, İngiltere'de Ralph Vaughan Williams'ın da aralarında olduğu bir grup besteci, İngiliz kırsalının ortalama Britanya için çok az önemli olduğu bir küme içinde, İngiltere'ye sempati ve sadakat uyandırmak için kırsal kültürün halk şarkılarını kullanmışlardır. Ralph Vaughan Williams'ın La Minör Obua ve Yaylı Orkestrası için yazmış olduğu konçerto, büyük düşünürler, müzisyenler ve müzik eleştirmenleri tarafından o dönem için "İngiliz Pastoral(Kırsal)" olarak vurgulanmıştır. Ayrıca, o dönemde yazılan pastoral(kırsal) eserlerde besteciler genellikle yaylı çalgıların üzerinde flüt ve obuanın tınısını kullanmışlardır.

Ralph Vaughan Williams 1943 yılında üzerinde çalışmaya başladığı yaylı orkestra ve obua için konçertosunda pastoral müziği milliyetçilik, empresyonizm ve neo-klasik tarzın özelliklerini taşıyan yumuşak dinamikler ve nazik bir ruh hali ile kullandığı modlar ile ortaya çıkarmıştır(Perkins,1988:25-27). Eserde tempo genellikle yavaş ve ölçülüdür ve melodiler genellikle tekrarlanır. Ayrıca eser

içerisinde pentatonik[1] gamlar müziğe hâkimdir. Pastoral olan bu obua eseri üç bölümlüdür:

- Rondo Pastorale (Allegro moderato)
- Minuet ve Musette (Allegro moderato)
- Scherzo (Presto – Doppio più lento – Lento – Presto)

Solo obua ve yaylılar için yazılan konçerto, döngüsel form unsuruna sahiptir. Her bölüm bir oktavı kapsayan aynı pentatonik temayla başlar ve biter. Ralph Vaughan Williams, eserlerinde kilise modlarını sık sık kullanması ile tanınır. Obua ve yaylı orkestra için konçertosunda kilise modlarının yedisinden beşine odaklanmıştır. Bunlar; Lonian, Dorian, Lydian, Mixolydian ve Aeolian'dır(Bramlett,2017:15-17).

1943 yılında beşinci senfonisini tamamlamasının ardından, obua konçertosuna başlamasıyla, besteci Vaughan Williams, beşinci senfonisinin "Scherzosu"[2]nun motiflerinden bu konçertoda da yararlanmıştır. Eserin ithaf edildiği ünlü obuacı Leon Goossens'in youtube platformu üzerindeki kaydı dinlendiğinde, sanatçının eseri, kendi yeteneğinin ün yapmış özellikleri olan derin, sürekli bir vibrato ile zenginleştirilmiş yuvarlak bir ton ile icra ettiği saptanmıştır. Buna göre, Leon Goosseens'in esere yaklaşımı özellikle eserin girişindeki ana temaya yaklaşımı özgür ve kişiseldir. Ayrıca, Goosens'in eserle olan uzun süreli ilişkisi, eserin alışılmadık mimarisine olan tartışılmaz hâkimiyetini açıkça göstermektedir(Threasher,2023).

2.1. Bölüm 1: Rondo Pastorale/Allegro Moderato

Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestra için yazmış olduğu konçertosunun giriş bölümü olan Rondo-Pastorale, tüm eserin tonunu belirleyecek şekilde yaylılardan yükselen pentatonik bir figürle açılmaktadır. La minör tonda (Dorian modunda) başlamakta ve adından da anlaşıldığı üzere kırsal

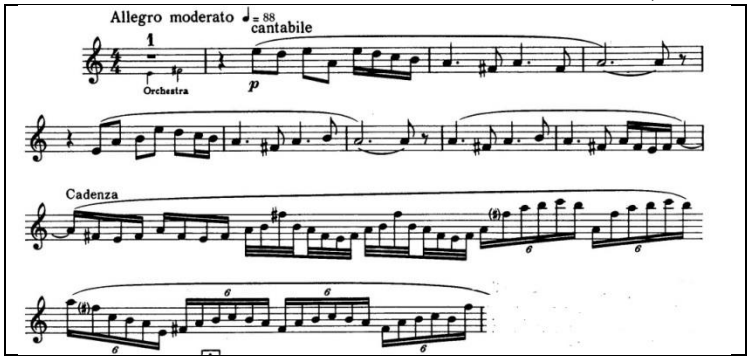
[1] Pentatonik gam, beş notalı gam veya beş tonlu gam olarak da adlandırılan, beş farklı ton içeren müzik gamıdır. Pentatonik gamın, dünya müziğinin çoğunda farklı biçimlerde bulunduğundan, müzikal gelişimin erken bir aşamasını temsil ettiği düşünülmektedir(Garlinski,2023).

[2] Batı klasik müziğinde bir Scherzo, kısa bir kompozisyondur; bazen senfoni veya sonat gibi daha büyük bir eserin bir bölümüdür. Kesin tanım yıllar içinde değişmiştir. Scherzo genellikle senfoni, sonat veya yaylı çalgılar dörtlüsü gibi dört bölümlü bir eserde üçüncü bölüm olarak Menüetin yerini alan bir bölüm olarak tanımlanabilir. Bu terim, aynı zamanda daha büyük bir çalışmanın parçası olabilecek hızlı bir bölüm ve şakacı bir yapıda tanımlanmaktadır(Wikipedia,2023).

bölgenin ruhunu uyandırmak için bestecinin, obuanın gür sesini bölümün ilk temasında kullandığı görülmektedir.

Allegro-Moderato(Orta hızlılıkta) temposuyla obuanın teması "cantabile"[1] olarak başlar. Açılış teması, bölüm boyunca Dorian modunda, tekrarlanan kadansal hareketlerle periodik olarak devam etmektedir. Besteci bu tekrarları bölüm boyunca aralıklarla kullanmıştır. Bu tema -A- olarak tanımlandığında, eserin ilk bölümün formu ABACABA olarak görülmektedir(Wheat,2008:13).

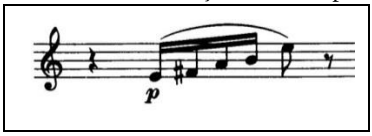
Şekil 1: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 1. Bölüm/Rondo-Pastorale'den bir kesit (1.-11. Ölçüler)



Kaynak: (Williams,1947).

İlk giriş temasından sonra obua üzerindeki bir dizi kısa kadansın ardından yaylı çalgıların eşliğinde ilk kez ortaya çıkan tema, Dorian(la min) modunun beşinci, altıncı, birinci ve ikinci dereceleri üzerine inşa edilmiştir. Obua, dördüncü, beşinci, birinci ve ikinci gam derecelerinden oluşan bir melodi ile yumuşak bir dinamikte ritmik olarak akan bir çizgiyle başlar ve bu temanın üçüncü ölçüsüne altıncı gam derecesini ekler. Bu önemlidir çünkü besteci Vaughan Williams B temasında beş, altı, bir ve iki derecelerini kullanmıştır. Dörtlü ve beşlilerin ilişkilerine dayanan bu dört notalı pasaj, eserin tamamında kullanılarak sürekli aynı melodiye sahip olmadan tanıdık bir ses rengi sağlamıştır(Wheat,2008:13).

Şekil 2: Ralph Vaughan Williams'ın sürekli kullandığı Dorian(la min) modunun 5-6-1-2 derecelerinden oluşan 4 notalı pasaj



Kaynak: (Williams,1947).

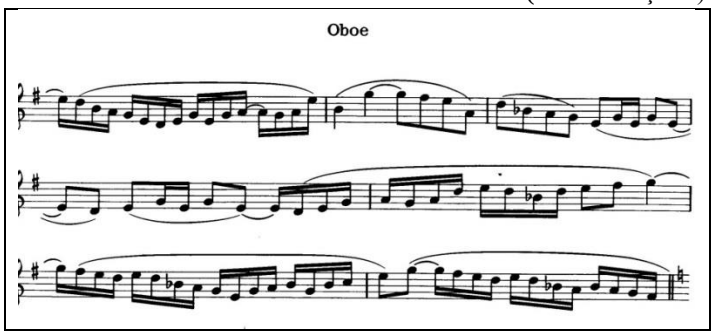
[1] Şarkı Söyler gibi(Uluç,2006:104).

ISBN: 978-625-6971-87-5

B temasının, Sol Majör Lonian modunda 19. ölçüde başladığı görülmektedir. Burada da A temasında olduğu gibi aynı ölçek-derece ilişkisi açıkça görülmektedir.

B temasını obua üzerinde birinci, ikinci, beşinci ve altıncı dizi dereceleri, dördüncü ve beşinci derecelerin güçlü aralıklı ilişkilerine sahip akıcı bir melodi oluşturur. 21. ölçüde obua, ölçüden başlayarak A temasını yeniden ifade etmeden önce B temasını girmektedir.

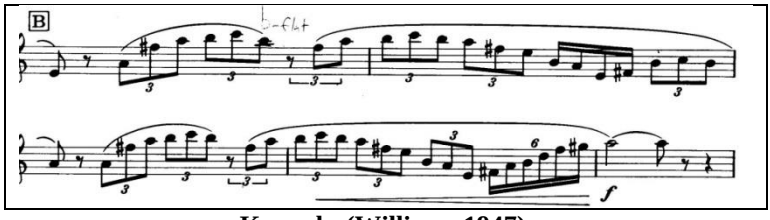
Şekil 3: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 1. Bölüm/Rondo-Pastorale'den bir kesit-B/Teması (22.-28. Ölçüler)



Kaynak: (Williams,1947).

29. ölçüde Vaughan Williams, La minörde ilerleyen yaylı çalgıların eşlik temasını, bölümün açılış temasıyla aynı biçimde kullanmıştır. Bu sırada 29. ve 33. ölçülerdeki obuanın Dorian moddaki üçlü motiflerdeki A temasında kullandığı 4 sesten oluşan hareketleri dikkat çekmektedir. Williams, 33. Ölçü ile başlayarak, A temasının orijinal melodisini, melodik toparlama notaları ile 40. ölçüye kadar piano(p) ses dinamiği ile giderek azaltmıştır(Bramlett,2017:24-25).

Şekil 4: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 1. Bölüm/Rondo-Pastorale'den bir kesit (29.-33. Ölçüler)

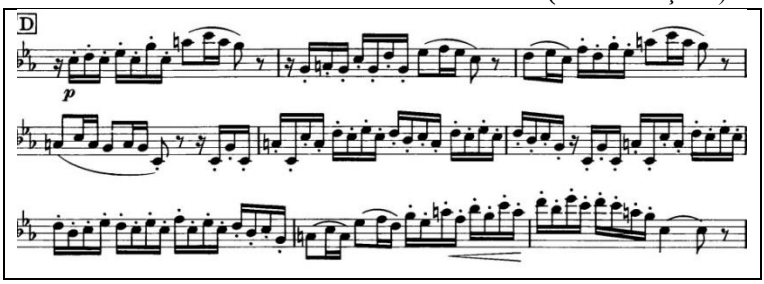


Kaynak: (Williams,1947).

Bölümün ruh halindeki değişikliği, besteci Vaughan Williams 40. ölçüde başlayan farklı bir tema olan C teması ile göstermek istemiştir. Daha neşeli bir

melodiyle birlikte staccato[1] pasajlardan oluşan tema ilk olarak Fa# minör Aeolian modunda ve daha sonra 46. Ölçüde La minör Aeolian modunda çalınır. Üçüncü kez 64. Ölçüde ise Do melodik minörde de duyulabilir.

Şekil 5: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 1. Bölüm/Rondo-Pastorale C temasından bir kesit (54.-62. Ölçüler)



Kaynak: (Williams,1947).

C temasının ardından besteci Ralph Vaughan Williams, Rondo'yu yavaş yavaş sessizliğe taşımak istemiş, A teması 75. ölçüde geri dönmektedir. Bunu hızlı bir şekilde 80. ölçüde B teması takip eder ve bu kez La minör Lonian modunda nüans olarak bir adım daha yüksektir.

İlginçtir ki, obua melodisi besteci tarafından B temasının çalındığı her iki seferde de "cantabile" olarak özellikle vurgulanmıştır. 87. ölçüde, B teması sırasında obuacı için ilk göze çarpan kesintiyle birlikte büyük bir renk değişimi vardır.

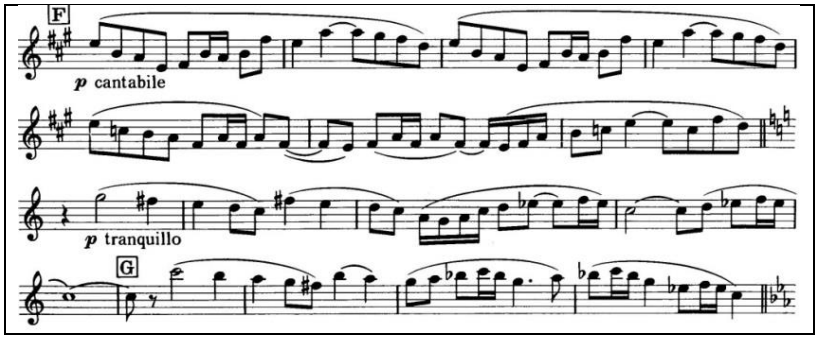
Her ne kadar bu yeni malzeme obuacı ve yaylı eşlikte pianissimo(pp) ve tranguillo/piano(p) olarak gösterilmiş olsa da, obuacının senkoplu girişi, dinleyici için dokusal bir farklılıktır ki bu da Ralph Vaughan Williams'ın derin ve içsel müziğinin bir yansımasıdır.(Wheat,2008,14).

Burada yaylı eşlikte sesli bir La minör beşinci derecenin kullanılmasıyla pastoral fikir tekrardan vurgulanmaktadır.

Şekil 6: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 1. Bölüm/Rondo-Pastorale A/B teması Yeniden Geliş Obua Solosu (80.-95 Ölçüler)

[1] İtalyanca bir terimdir. Sesleri kısa kısa ayrı ayrı çalmak anlamındadır.

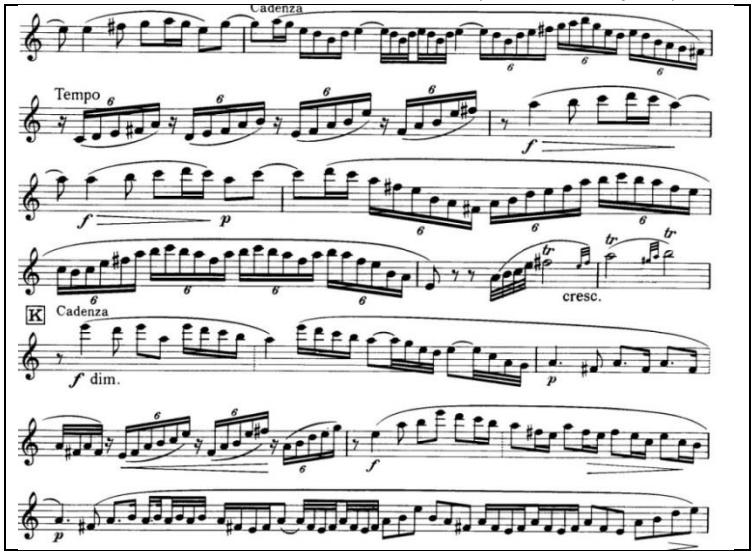
ISBN: 978-625-6971-87-5



Kaynak: (Williams,1947).

B teması, A temasının 104. ölçüde geri dönmesiyle kısa sürede sona erer. Burada çalınan kadans, bölümün giriş temasında bulunan kadansa çok benzer ve La minör Dorian modunun ana hatlarını çizer. A minör akorları ve bunların ters çevrilmeleri üzerine bu kadans, 87. Ölçüdeki obua B tema melodisinin kısa kesitler de içermektedir. Bölümün son dört ölçüsü pianissimo(pp) olarak yazılmıştır ve tıpkı La minör Dorian modunda bölümün başında yaylı eşliğin yaptığı gibi La minör Aeolian modunun beşinci, altıncı, birinci ve ikinci dizi dereceleri görülmektedir. Obuacı modun beşinci derecesi (mi) ile bölümü başladığı gibi bitirir.

Şekil 7: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 1. Bölüm/Rondo-Pastorale Son Kadans (105.-120. Ölçüler)



Kaynak: (Williams,1947).

Besteci Williams, eserin birinci bölümü Rondo-Pastorale'de, dinleyiciye melodinin solistten eşlikçiye geçişini ne bir şekilde duyurmuştur. Bu teknik,

sayısız ton renkleri ve üslup değişiklikleriyle birlikte obua konçertosunun 20. yüzyılın başlarındaki pastoral müziğin karakteristik özelliğini taşıdığını göstermektedir(Wheat,2008:14).

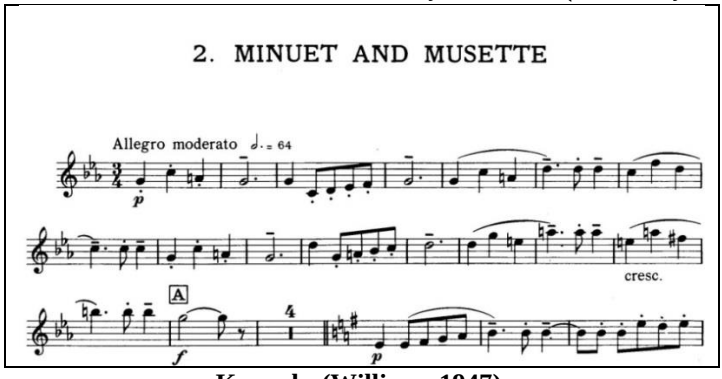
2.2. Bölüm 2: Minuet and Musette(Allegro-Moderato)

Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için yazmış olduğu konçertonun üç bölümünden en kısası olan "Minuet ve Musette"nin veriler doğrultusunda 20. Yüzyıl İngiliz müzik eleştirmenleri tarafından balo salonu hissinden ziyade açık havanın keskin kokusunu andıran bir bölüm olduğu düşünülmektedir(James,1998:173).

Geleneksel olarak "Minuet" kısmı benzer "menuet" bölümler gibi 3/4'lük ölçüde, iki ikili formda ve dans müziği hissindedir. Bu bölüm, Do minör Dorian Modunda başlar ve sıklıkla lonian ve Aeolian modları da kullanılmıştır(Wheat,2008:15).

Bölüm, Do minör beş, bir, altı ve beş dereceli obua melodisi dansa başlar. Kısa bir bölüm olan Minuet'in görünüşte basit, neredeyse naif melodisi, yüzeyde akla gelebileceğinden çok daha derinlere inen armonik yapı barındırmaktadır. Obua ve yaylı çalgılar eğlenceli bir fon ile karşılıklı motifleri takas ettiği bir uyum içerisinde olduğu görülmektedir. "Minuet ve Musette" bileşik üçlü formdadır. "Minuet" kısmı, birinci ölçüde görünen ve 108. ölçüde tekrar geri duyulan A teması olarak düşünülmüştür. A teması (a ve b) temalarından oluşan basit ikili formdadır(Bramlett,2017:37-38).

Şekil 8: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 2. Bölüm/Minuet and Musette Obua Giriş –A teması (1.-24. Ölçüler)



Kaynak: (Williams,1947).

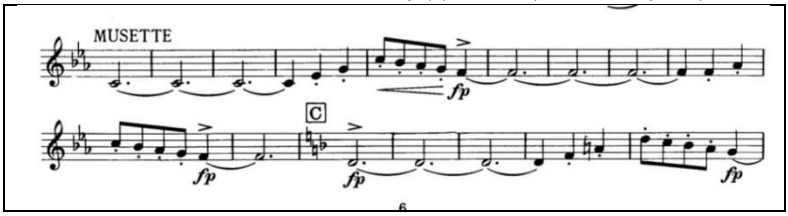
22. Ölçüdeki Mi minör Aeolian modunda yazılan B teması gelmeden önce iki kez A teması obua ve sonradan yaylılar tarafından çalınır. B teması, A temasındaki noktalı sekizliklerle üretildiği açıkça görülmektedir. Musette kısmı

ISBN: 978-625-6971-87-5

başlamadan önce, besteci 2 temayı birleştirerek yeniden Re minör Aeolian modunda yeniden sergilemiştir. “Musette”, 17. Ve 18. Yüzyıllarda Barok Dönemde Fransa’da kullanılan üflemeli tulum veya gayda benzeri bir müzik aletidir. Obua ailesinin en küçük bir üyesi olarak da görülmektedir.

Musette’nin ses rengi olarak obuaya yakın olması, besteci Ralph Vaughan Williams’a obua konçertosunun ikinci bölümündeki adını aldığı musette kısmını çağrıştırmıştır. Eserin bu kısmında pes seslerden oluşan pastorale karakterindeki tema, obua ile özleşmiş ve barok dönemde kullanılan musettelerin ses rengini hissettirmiştir. Bu temada çalan obuanın sesi kalın ve peslerden oluşan melodi ile besteci tarafından gaydaya benzetilmek istenmiştir(Bramlett,2017:40).Musette kısmı ikili formda, bölümün 50. Ölçüsünde B temasının başlangıcı olarak gösterilmiştir. Musette’nin (a) temasında, Do minör Lonian, Do minör Aeolian ve Do minör Dorian modları arasında akar(Bramlett,2017:45).

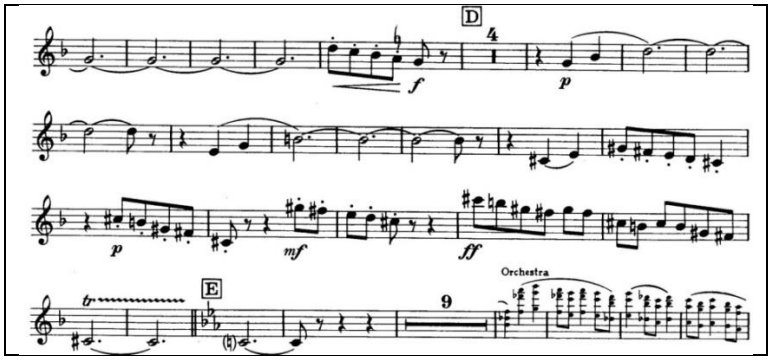
Şekil 9: Ralph Vaughan Williams’ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 2. Bölüm Musette/B Teması Giriş (a)teması (50.-65. Ölçüler)



Kaynak: (Williams,1947).

Musette kısmının (a) teması, orijinal tondan uzak bambaşka bir tonalite sona erdiği modlar arası geçişten anlaşılmaktadır. 61. Ölçüdeki (b) teması, 83. ölçüden başlayan Do# minör Aeolian moduna geçmeden önce, 65. ölçüden başlayarak Sol minör Lonian modu ve Sol minör Aeolian modundadır. Yaylı eşlik daha sonra 92. ölçüden başlayarak Musette'in (a) temasını C lonian ve C Aeolian modlarına modüle ederek yeniden gösterir.

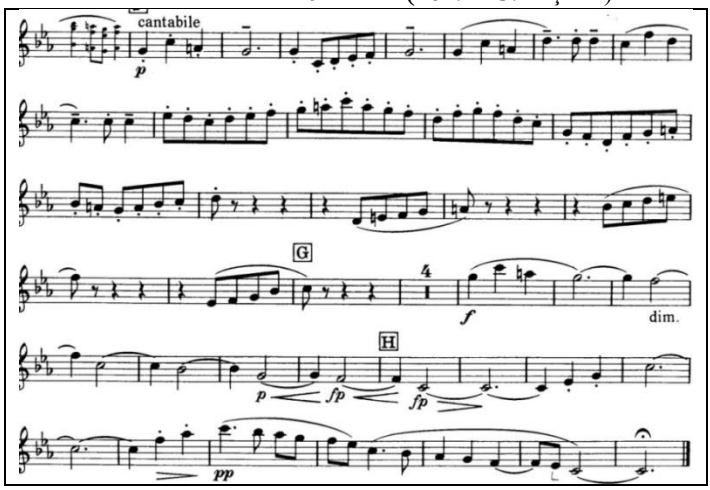
Şekil 10: Ralph Vaughan Williams’ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 2. Bölüm Musette kısmı (b) teması (66.-106. Ölçüler)



Kaynak: (Williams,1947).

A teması, Do minör Dorian modunda 108 ölçüsüne geri döner ve cantabile olarak gösterilmiştir. Obua melodisi 108. ölçüden bölümün sonuna kadar A ve B temalarını birleştirir. Alçalan bir Do minör Aeolian gamı ile "Musette" bölümünün girişindeki gaydayı andıran kalın Do sesiyle bölümü tamamlar(Bramlett,2017:42-44).

Şekil 11: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 2. Bölüm Final Kısmı (107.-149. Ölçüler)



Kaynak: (Williams,1947).

2.3. Bölüm 3: Finale/Scherzo(Presto)

Obua konçertosunun üçüncü yani son bölümü olan "Finale/Scherzo", üç bölüm arasında en karmaşık ve uzun olanıdır. Bölümün açılış kısmında Scherzo müziği sert bir hızda ve armonik olarak dengesiz bir geçişten önce ilahi pasajlardan oluşmaktadır. Ardından bir kadans ile uzun bir yavaş bölüme bağlanmaktadır. Yaylı çalgılar için Williams'ın sürpriz yaptığı Hindemith

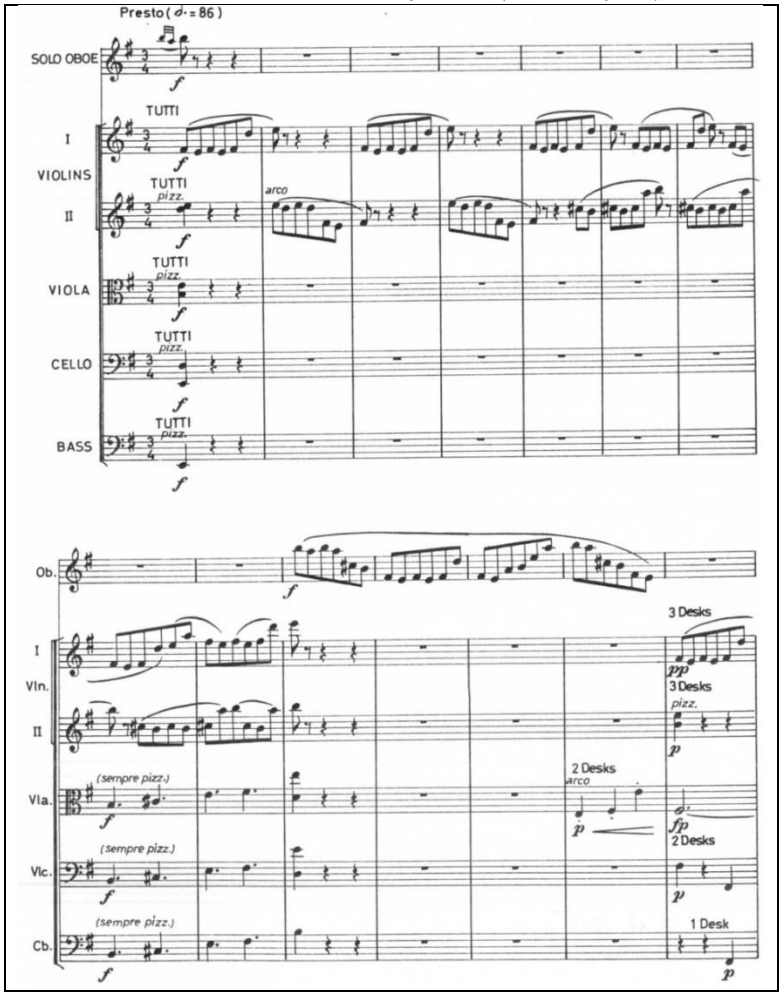
benzeri bir akor dizisi ile açılan eser, solist obua için coşkulu kantilena[1]ya dönüşmektedir(Threasher,2023).

Eserin son kısmında, Scherzo müziğinin bir özeti, bir kez daha eserin duygusal doruğunu sağlayan, zengin notalara sahip bir Lento(yavaş) tarafından kesintiye uğramıştır. Bölümün açılış figürlerinin son geri dönüşünün ardından, konçertonun açılışından yükselen pentatonik motif, onu dingin bir sonuca ulaştırmıştır. Konçertonun son bölümü olan Finale/Scherzo'dan anlaşıldığı üzere İngiliz besteci 'Vaughan Williams'ın içsel kişisel duygularını ve kendine has karakterini özgürce ve küstahça açığa çıkardığı ender eserlerinden biri obua konçertosudur(Thereasher,2023).

Bölüm, ölçü başına seksen altı vuruşa eşit olan 3/4'lük ritimde noktalı yarım notayla Presto(çabuk, çok hızlı) olarak yazılmıştır. Çoğunlukla "şaka" olarak tanımlanan ve orkestra eserlerinde geleneksel olarak "Menüet" yerine kullanılan "Scherzo", bu son bölümde A-B-A formundadır ve geleneksel olarak ölçü başına tek vuruş şeklindedir.Besteci Ralph Vaughan Williams, Scherzo'yu daha çok, klasik dönemden sonraki -Scherzo'ların tipik özelliği olan serbest bir tarzda kullanmıştır. Obua konçertosunun son bölümü olan Finale/Scherzo'daki form, ABCDEACBDEA şeklinde işlenmiştir. Yaylı eşlik Mi minör Dorian modunun ana hatlarını çizen altı sekizlik notayla başlar. Yaylı eşliğindeki sabit sekizlik nota düzeni, bölümün 10.ölçüsünde obuaya aktarılır. Burada obuacı, ilk olarak birinci motifte ana hatları veren Dorian modunun; beşinci, altıncı, birinci ve ikinci dizi derecelerini çalmaktadır(Wheat,2008:17).

[1] (İtalyanca "ninni" ve Latince "eski, tanıdık şarkı" anlamına gelir), pürüzsüz, lirik tarzda bir vokal melodisi veya enstrümantal pasajdır(Wikipedia,2021).

Şekil 12: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 3. Bölüm Finale/Scherzo Giriş Kısmı (1.-14. Ölçüler)



Kaynak: (Williams,1947).

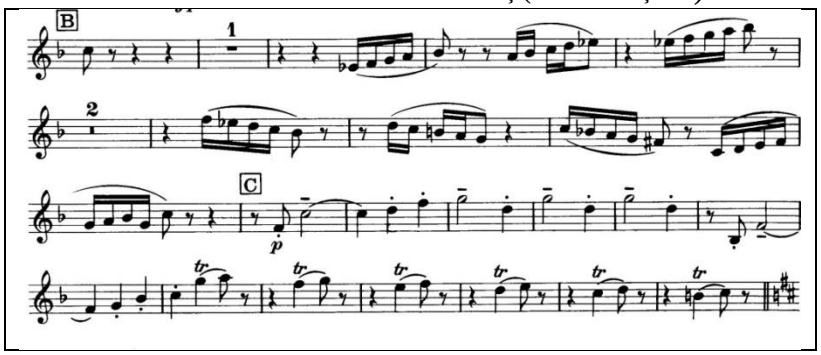
B harfi, B temasının başlangıcını işaret eder ve sekizlik sus, sekizlik nota ve onaltılık/çeyrek notalar ardı ardına gelerek ritme bağlı olarak birlikte karakterize edilmişlerdir.

Tema B, Mi minör Aeolian modunda başlar ve 43. ölçüde Fa Majör Mixolydian moduna geçer ve ardından 54. ölçüde F lonian moduna geçer. Ayrıca üçüncü bölümde onaltılık notaların bulunduğu tek yer burasıdır. Parçanın tamamındaki sekizlik nota pasajlarının aksine, bu on altıncı notalar çoğunlukla

ISBN: 978-625-6971-87-5

çeyrek suslar ile bölünmüştür. 61. ölçüde obuacı ikinci vuruştan itibaren her notada trill[1] yapmaya başlar(Wheat,2008:17).

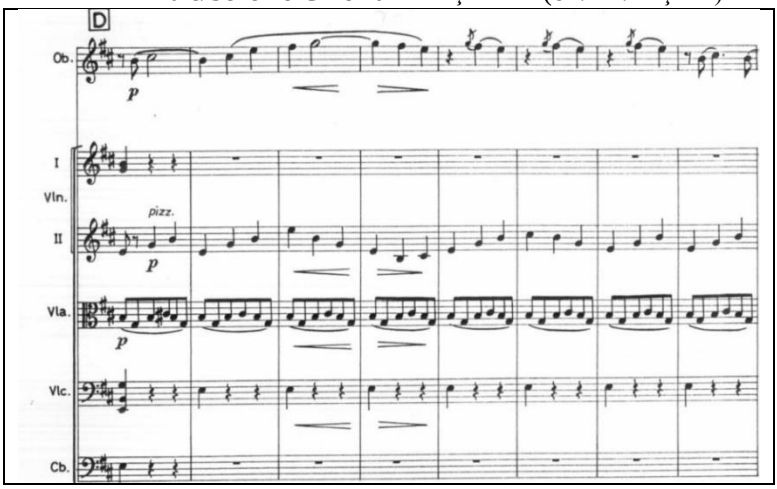
Şekil 13: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 3. Bölüm Finale/Scherzo B teması Giriş (43.-65. Ölçüler)



Kaynak: (Williams,1947).

Tema C, 67. ölçüde Mi Dorian modunda başlar ve yaylı eşliğinde tutarlı bir bas motiflere sahiptir. Bu yapı ek bir altıncı ölçek derecesi ile minör kalıbın ana hatlarını çizmektedir. Obua melodisi, D harfinden sonra gelecek olan dördüncü ve dokuzuncu ölçülerdeki üçüncü ve dördüncü derecelerin eklenmesine bağlı kalmak adına, Dorian modunun beş, altı, bir ve iki dizi derecelerine dayanmaktadır(Wheat,2008:18).

Şekil 14: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 3. Bölüm Finale/Scherzo C Teması Giriş Kısmı (67.-74. Ölçüler)

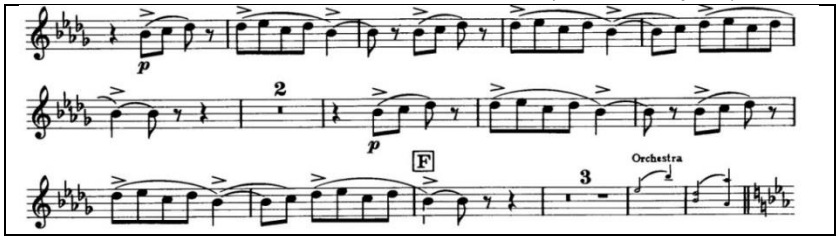


Kaynak: (Williams,1947).

[1] Trill: Üzerine yazıldığı notanın gam içerisinde kendinden sonra gelen nota (majör veya minör ikilisi) ile hızlı bir şekilde çalınmasıdır.

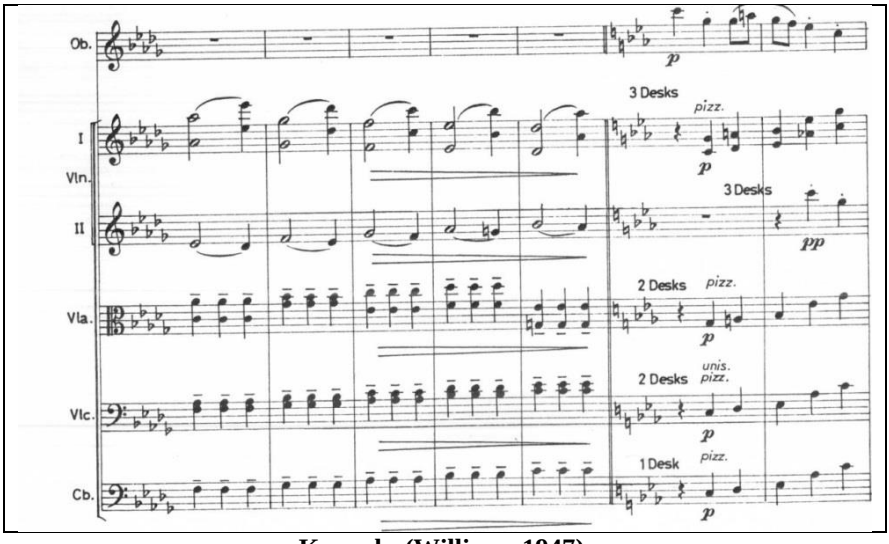
Obuada ve yaylı eşlikte besteci tarafından pianissimo(pp) olarak gösterilen Tema-D, 91. ölçüde Sib Aeolian modundadır. Temada dikkat çeken sekizlik notaların ritminde, her iki vuruşta vurgulanarak ezginin ikinci vuruşunda başlayan bir senkop(aksak ritim) yaratılmıştır. 104. ölçüdeki ritmik kalıp, Do minör Dorian moduna geçmeden önce E temasının başlangıcını anımsatmaktadır. Bu kısa tematik materyal, E temasına geçmeden önce A temasının staccato notalarını içermektedir(Bramlett,2017:46).

Şekil 15: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 3. Bölüm Finale/Scherzo Obuada D Teması (91.-109. Ölçüler)



Kaynak: (Williams,1947).

Şekil 16: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 3. Bölüm Finale/Scherzo Yaylı Eşlikteki Ritmik Kalıp(105.-111. Ölçüler)



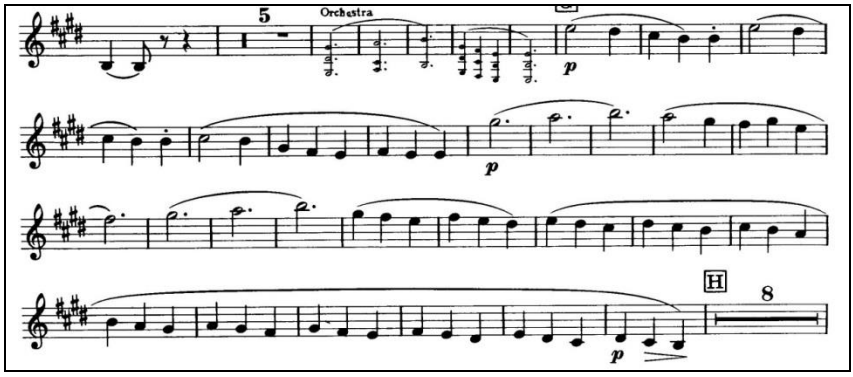
Kaynak: (Williams,1947).

Tema E, 117. ölçüde başlar ve Mi Majör Lonian modundadır. Besteci Vaughan Williams tarafından ağır bir tema olarak düşünülen melodi, yaylıların melodiyi duyurması ile başlar. 128. ölçüde obuacı, tonik perdeden aşağıya, ana tona doğru bir gam düzeniyle girer ve daha sonra 135. ölçüde E temasını duyurur. Ardından oktav bir inişin ardından bu sefer Mi Majörün beşinci derecesi

ISBN: 978-625-6971-87-5

(Dominant) ile 155. ölçüde obua teması sonlanmaktadır. Yaylı eşlik, 166. ölçüye kadar E temasıyla devam eder ve burada A teması Mi Majör Mixolydian modunda geri döner(Bramlett,2017:49).

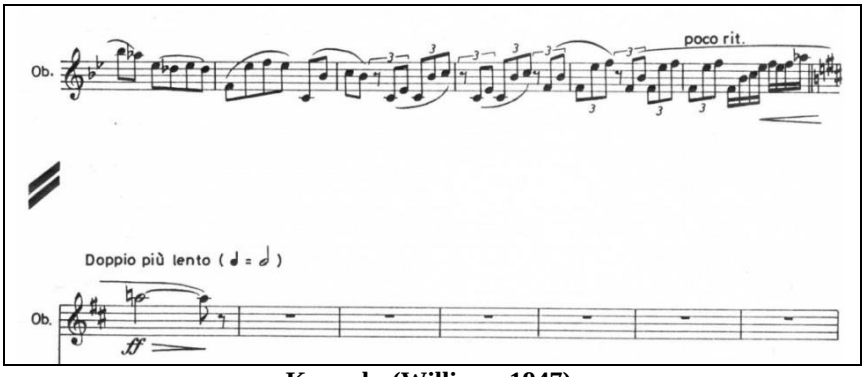
Şekil 17: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 3. Bölüm Finale/Scherzo E Teması Obua Solo (117.-162. Ölçüler)



Kaynak: (Williams,1947).

172. ölçüdeki Mi Majör Lonian modunda, obua melodisi, 186. ölçüdeki La minör Aeolian modunda yaylı eşlik başlamadan önce, gamın ana hatlarını çizmektedir. Yaylı eşlik, çeşitli tonlarda aynı gam derecelerinin ana hatlarını çizen sabit kromatizmden oluşan bir modülasyona başlamadan önce beş, altı, bir ve iki (5-6-1-2) derecelerinden oluşmaktadır. Bu bölüm 213.ölçüye kadar devam eder ve yaylı eşlik Si Bemol Majör lonian modundadır. Melodik çizgi yine beş, altı, bir ve iki perdelerde ilerlemektedir. 221. ölçüde obua, 228. ölçüdeki Doppio piu Lento(İki Kat Daha Yavaş)'a başlamadan önce bu düşünceyi küçük bir "kadans" olarak Ritardando(Geciktirme) ile göstermektedir(Wheat,2008:18).

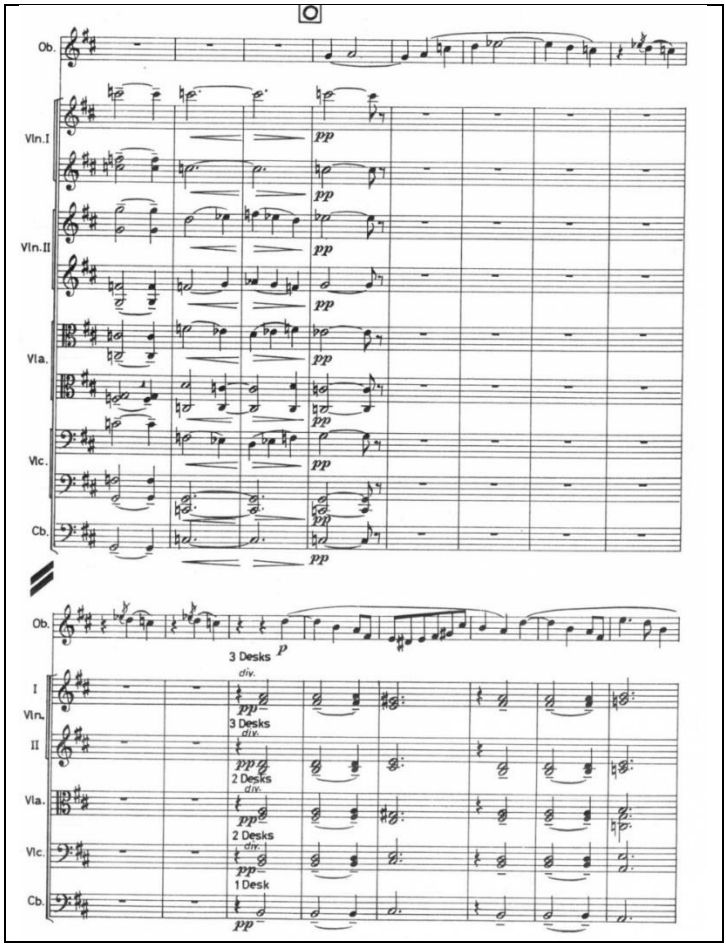
Şekil 18: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 3. Bölüm Finale/Scherzo Obua Solo (222.-234. Ölçüler)



Kaynak: (Williams,1947).

"Doppio piu Lento"da, bölümün giriş kısmındaki noktalı yarım nota vuruşu, yarım notaya eşdeğer hale gelmektedir. Burada eşlik, (F)forte dinamikte Si minör Dorian modundadır. Bu durum, C temasının yeniden ortaya çıktığı 238. ölçüye ulaşmadan önce Do Minör Dorian moduna geçişle devam etmektedir. C teması 238. Ölçüde, obua ile Do minör Dorian tarzında tekrar ifade edilmektedir.. 245. ölçüdeki yaylı eşliği, 228. ölçüdeki aynı materyali yine Si minör Dorian modunda çalmaktadır. Obua, 262. ölçüde Re minör Aeolian moduna geçmeden önce Do minör Dorian modundaki C temasını kısa bir şekilde sürdürmeye devam etmektedir(Wheat,2008:19).

Şekil 19: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 3. Bölüm Finale/Scherzo C teması Tekrar Geliş (235.-250. Ölçüler)



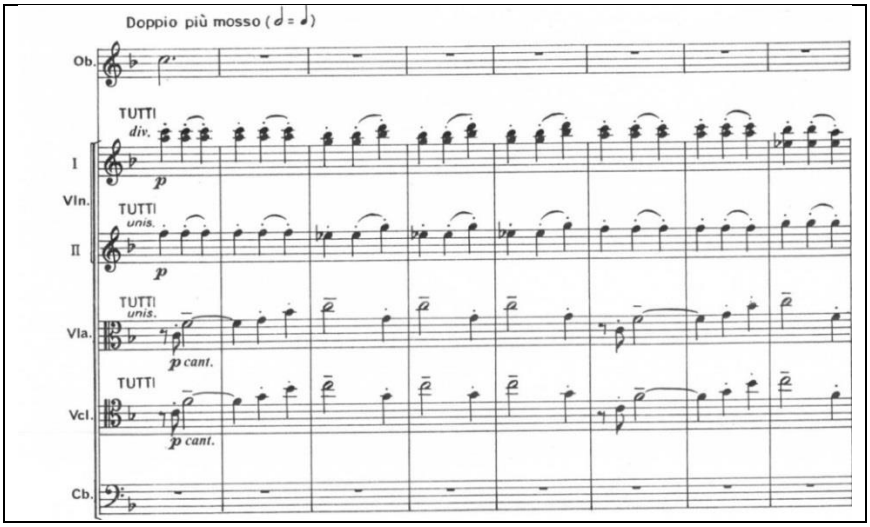
Kaynak: (Williams,1947).

ISBN: 978-625-6971-87-5

Melodi, 278. ölçüde Si minör Dorian moduna geçmeden önce 268. ölçüde Mib minör Aeolian moduna geçer. Burada yaylı eşlik, obuanın 280. ölçüdeki melodisine girmesinden önce, aynı temayı çalmaktadır. Bu fikir, obuada, Si minör temalı 294. ölçüye girmeden önce A temasının tekrar çalındığı 292. ölçüye kadar devam etmektedir.

Tematik materyal, piyanonun 306. ölçüdeki bölümün B temasının neredeyse aynı anlatımıyla girmeden önceki kadansına benzemektedir. Ayrıca tempo bölümün giriş temposuna geri dönmektedir. Burada Doppio piu Mosso;(İki Kat Hızlı) olarak besteci tarafından gösterilmiştir. B teması, Fa Majör Mixolydian modunda yaylı eşliğinde solo bir oktav yukarıda ve bas melodisinde ise iki oktav yukarıda yazılmıştır. 317. ölçüde eşlik, La minör Aeolian modunda 328. ölçüdeki D temasını yeniden ifade etmeden önce Do minör Aeolian modunda B temasıyla devam etmektedir(Wheat,2008:19).

Şekil 20: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 3. Bölüm Finale/Scherzo B teması Tekrar Geliş (306.-313. Ölçüler)



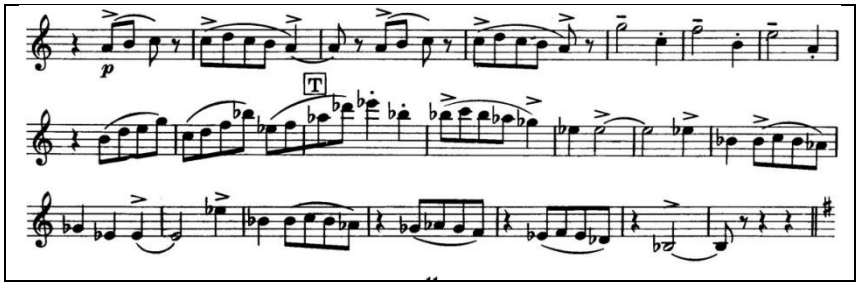
Kaynak: (Williams,1947).

Obua melodisi, D temasına geri döner ve yine vurgulu ritimlerle piano(p) ile işaretlenmiştir ve ardından tenuto[1] yarım nota ve staccato çeyrek nota ritimleri gelir. Bu fikir, 349. ölçüden başlayarak E temasının yeniden çalınmasına kadar, Sib Majör Aeolian modunda devam etmektedir. Burada tonalite Sol Majör lonian

[1] Notaların değeri kadar belli ederek çalma.

tarzına kaymış ve cantabile olarak gösterilmiştir. İlk ifadenin aksine, E teması piano(p) dinamiğinde çalınır.

Şekil 21: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 3. Bölüm Finale/Scherzo D teması Tekrar Geliş (328.-348. Ölçüler)



Kaynak: (Williams,1947).

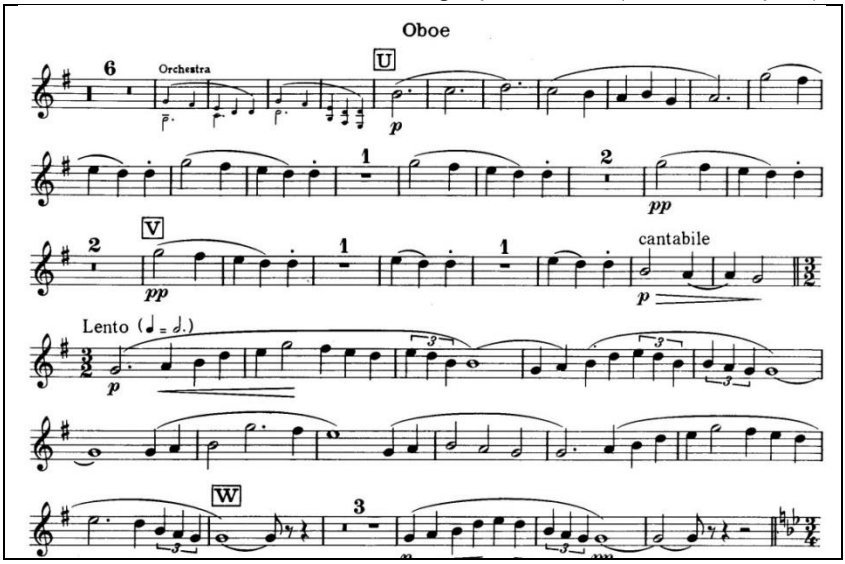
Obua, her iki seferde de aynı lirik melodi olan E temasını, dokunaklı sesi ile piyano dinamiğinde göstermektedir. E temasının bu bölümü "bir, yedi, altı, beş, beş" modelini tam beş kez tekrarlamış ve ardından son olarak sadece "altı, beş, beş" derecelerini iki kez tekrarlamaktadır. 386. ölçüdeki Lento bölümüne cantabile olarak tema geçiş yapmaktadır.

Lento(Ağır) kısmı, 3/2 zamanda, bir vuruşluk nota önceki bölümün noktalı nota ritmine eşdeğer olup, obuacı için piano(p) ve yaylı eşlik için pianissimo(pp) olarak nüans gösterilmiştir. Bu tema, öncekiyle aynı olarak beş, altı, bir, iki (5-6-1-2) derece modeli üzerine inşa edilmiştir ve obua melodisinin yaylı eşliğinde sık sık yankılanmasıyla daha ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Ayrıca, ölçü üçe tekâmül etse de diğer her vuruş ikideymiş gibi vurgulandığında piyano eşliğinde sık sık senkoplar vardır(Bramlett,2017:51-52).

Yaylı eşlik, 386. ölçüden melodinin duyulduğu 398. Ölçüye doğru Forte(güçlü) ses dinamiğinde büyümektedir. Daha sonrasında, 402 ve 403. ölçülerde obua, bir önceki ölçülerdeki eşliğin melodisini yansıtır. Hem melodi hem de eşlik bölümleri, 405. ölçüde Presto başlamadan önce 404. ölçüde birleşerek pianissimo(pp) ses dinamiğinde sona ermektedir.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Şekil 22: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 3. Bölüm Finale/Scherzo E teması tekrar geliş Obua Solo (349.-404. Ölçüler)

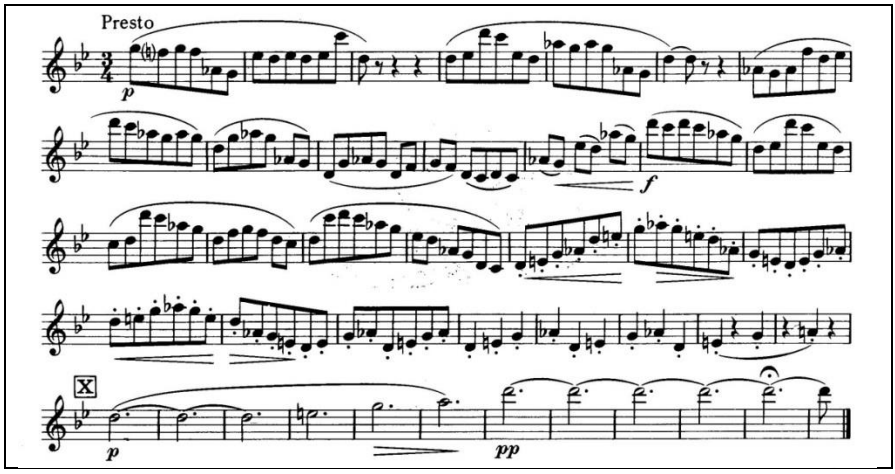


Kaynak: (Williams,1947).

Eserin final kısmı ve bölümün son kısmı olan Presto(Çok Hızlı), ¾'lük ölçüde, Sol Majör Phrygian modunda yazılmıştır. Obuanın sekizlik motifleri ile başlayan bölüm, , bir, yedi, iki, altı ve beş (1-7-2-6-5) modun derecelerinden oluşmaktadır. Bölümün ilk giriş kısmındaki A temasıyla aynı olmasa da obua, 169 ve 172. ölçülerde olduğu gibi (Presto) kısmında da aynı yaylı eşlik temasının üzerinde sekizlik motif kalıpları ile devam etmektedir.

Yaylı eşlik 412. ölçüde durduğunda, obua, 429. ölçüye kadar sabit sekizlik notalardan oluşan bir kadans çalar.Burada ritim üç ölçü boyunca yarı yarıya yavaşlar ve ardından 432. ölçüde tekrar eserin sonuna kadar yavaşlamaya devam eder. Obua, enstrümanın üst perdesindeki pianissimo(pp) Re'ye geçmeden önce son kez beş, altı, bir ve iki (5-6-1-2) derecelerini korumaktadır. Eserin kapanış kısmında, 434. ölçüde obua, piano(p) ve pianissimo(pp) ses dinamiğinde dört oktavlık Re aralığını, eşlikteki üç oktav ve obuadaki en üst oktav olmak üzere dört oktavlık aralık, 437. ölçüdeki minör akora kadar devam etmektedir(Wheat,2008:20).

Şekil 23: Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Orkestrası için Konçertosu 3. Bölüm Finale/Scherzo Presto/Final Kısmı Obua Solo (405.-445. Ölçüler)



Kaynak: (Williams,1947).

3. Sonuçlar ve Öneriler

Besteci Ralph Vaughan Williams'ın La minör obua ve yaylı çalgılar için yazdığı konçertosunun incelenmesini konu alan bu araştırma, icracılara ve genç müzisyenlere, bestecinin müzik sitilini, beste yapma tekniğini tanıtmak ve üflemeli bir enstrüman olan obuayı yaylılar ile nasıl kullandığını açığa çıkartmak ve veri kaynağı olarak kullanılmasına fayda sağlamak için hazırlanmıştır. Konçertonun analizi, tarihsel kaynaklar, notalar, dinlenilen kayıtlar ve toplanılan veriler sayesinde yapılmıştır. Eserin biçimi ve yaylı çalgılar ile uyumu anlatılmış, Leon Goossens'i ve O'nun konçertoyla olan ilişkisini, hayatını ve 20. yüzyılın başlarındaki pastoral müzik üzerindeki entrümanı obua ile etkisi anlatılmıştır.

Araştırmanın sonunda gözlemlenen en önemli bulgu, Ralph Vaughan Williams'ın Obua ve Yaylı Çalgılar Orkestrası için Konçertosu, obua için en tanınmış konçertolardan birisi olmasıdır. İncelenen notalar ve dinlenilen kayıtlar doğrultusunda, özellikle obua partisinde, teknik olarak zorlayıcı pasaj ve efektlerin olduğu saptanmıştır. Obua icracısının eseri çalışmaya başlamadan önce, konçertonun kayıtlarını detaylı dinlemeleri kendi yorumları için fikir sağlayabileceği düşünülmektedir. Eser içerisindeki temalardaki artikülasyonlara odaklanmalı ve bu teknik pasajlara uygun kolaylaştırıcı ön egzersizlerin yapılması gerektiği görülmektedir. Buna ek olarak, eserin içerisindeki tüm hızlı pasajları konçertoyu hazırlama aşamasında mutlaka yavaş bir tempoda çalışılması gerektiği görülmektedir. Özellikle eserin uzun ve nefes olarak uzun

soluklu bir güç gerektirdiği göz önüne alındığında, obuacının nefes ve kondisyon dayanıklılığını sürdürmek için öncesinde uzun ses ve eser içerisindeki modların hakim olduğu gam çalışmalarını yapması tavsiye edilebilir.

Eser içerisindeki obuanın melodik cümlelerini şekillendirmek ve eserin en önemli dikkat çeken kadans kısımlarını önceden planlayarak zor teknik pasajlar üzerinde çalışmak çalıcının öncelikleri arasında olması gerektiği saptanmıştır. Eser boyunca dayanıklılığı korumak belki de konçertoyu rahat bir şekilde icra etmenin en önemli özelliği olduğu görülmektedir. Dinlenilen kayıtlar doğrultusunda, konçertonun toplam uzunluğu yirmi dakika olduğu ve tek başına ilk bölüm yaklaşık yedi buçuk dakika olduğu saptanmıştır.

Ralph Vaughan Williams'ın pastoral müziğe en derin işleyişini yaptığı obua ve yaylı çalgılar konçertosunun uzun dramatik obuanın tonunu öne çıkaran cümlelerle dolu olduğu görülmektedir.. Obua sanatçısının, eseri icra ederken nasıl ve ne zaman nefes alınacağını bilmesinin yanı sıra, konçertodaki bu uzun cümleleri nasıl şekillendireceğini bilmesi şarttır. Obuacı bunu büyük ölçüde çalışırken öğrenecektir ve dolayısıyla deneyimli bir obua sanatçısı için bu çalışmanın zor olmayacağı anlaşılmaktadır.

Vaughan Williams, obua konçertosunu, 20. yüzyılın başında dünyanın en iyi İngiliz obuacılarından biri olan., Leon Goossens' e yazmıştır. Araştırmanın sonucunda, yazdığı kadanslar, teknik pasajlar ve lirik pasajlar, virtüözite yeteneğe sahip kişiler tarafından çalınabileceği açıktır. Eserin en önemli ve obua müfredatında obuacıların akıllarından silinmeyen açılış melodisi muazzam bir dramatik lirik yapıdadır. Minuet kısmı sevindirici ve eserin sonundaki doruğa ulaşan Lento ise obua repertuarındaki en içten pasajlardan birisi olmuştur.

Obua konçertosunun zorlukları esas olarak notaları müzakere etmenin teknik gerekliliklerinde değil, 19 veya 20 dakika boyunca eser içerisinde değişen ruh hallerini sürdürmek için gereken dayanıklılıkta yatmaktadır. Ralph Vaughan Williams'ın tüm bunlardan sonra parçayı obuanın ikinci oktavındaki Re sesi ile pianissimo(pp) ses dinamiğinde sonlandırması, bestecinin obua enstrümanının zor ancak en güzel ve can alıcı noktalarını bildiğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

Bramlett, K.M. (2017). *English Pastoralizm In Ralph Vaughan Williams' Concerto For Oboe And Strings,* Oklahoma Üniversitesi Lisansüstü Kolej, Müzik Sanatları Doktora Derecesi Tezi, Norman, Oklahoma, Amerika: ss. 15-52.

Connaghan, T.(2022). *Music Modes: The Definitive Guide to Modal Music,* e-makale, emastered-blog. Erişim Adresi: https://emastered.com/blog/music-modes (30.08.2023)

Connock, S. (2023). *The Ralph Vaughan Williams Society/ A Longer Biography,* e-makale. The Ralph Vaughan Williams Society, Erişim adresi: https://rvwsociety.com/comprehensive-biography/ (29.08.2023)

Day, J. (1998). *Vaughan Williams/Master musicians series,* , , Oxford Üniversitesi Yayınları, 3. Baskı, ISBN-10: 0198166311 Londra: s. 173.

Eldridge, A.(2023). *Arts & Culture,Ralph Vaughan Williams/ British composer,* Britannica Ansiklopedisi'nin editörü, e-makale, Erişim Adresi: https://www.britannica.com/biography/Ralph-Vaughan-Williams (25.08.2023).

Garlinski,V.(2023). *Arts & Culture/pentatonic scale/music,* Britannica Ansiklopedisi'nin editörü, e-makale, Erişim Adresi: https://www.britannica.com/art/hexatonic-scale (2.09.2023).

Perkins,T. (1988). *British Pastorale Style and the Oboe.* The International Double Reed, makale,cilt: 11, no: 2. ss. 25-27

The Free Encycelopedia Wikipedia(2021). *Cantilena,* Müzik terimi. ErişimAdresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Cantilena (30.08.2023).

The Free Encycelopedia Wikipedia(2022). *Oboe Concerto Vaughan Williams,* e-makale, Erişim Adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Oboe_Concerto_(Vaughan_Williams)(26.08.2023)

The Free Encycelopedia Wikipedia(2023). *Ralph Vaughan Williams,*emakale,ErişimAdresi:https://en.wikipedia.org/wiki/Ralph_Vaughan_ Williams (15.08.2023)

The Free Encycelopedia Wikipedia(2023). *Scherzo,* e-makale, ErişimAdresi:https://en.wikipedia.org/wiki/Scherzo(27.08.2023)

Threasher, D.(2023). *Vaughan Williams's Concerto for Oboe and Strings: a guide to the best recordings,* The Gramophone/ music rewievs, e-dergi. Erişim Adresi: https://www.gramophone.co.uk/features/article/vaughan-williams-s-concerto-for-oboe-and-strings-a-guide-to-the-best-recordings (1.09.2023).

Uluç, M.Ö. (2006). *Müzik Sözlüğü,* Yurtrenkleri Yayınevi, 3. Baskı, ISBN: 975-8303-19-8 Kızılay/Ankara: s.104.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Wheat, M.D. (2008). *An Analysis of Ralph Vaughan Williams' Concerto for Oboe and String Orchestra in A Minor,* Batı Kentucky Üniversitesi Onur Koleji Bitirme Tezi, Amerika: ss.8-20.

Williams, R. V. (1947). *Concerto for Oboe and Strings*, nota partisi, Oxford Üniversitesi Yayınevi, Müzik Bölümü, Londra.



BÖLÜM 10

ISBN: 978-625-6971-87-5

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE MÜZİK TEORİSİ ÜZERİNE YAZILMIŞ OSMANLICA ESERLERİN TEMEL KAVRAMLAR VE MÜZİK TERMİNOLOJİSİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Dr. Öğr. Üyesi Gamze KURTÇU[1]

GİRİŞ

Müzik insanın duygu ve düşüncelerini dile getiren ve duyulduğu anda etkileyen bir sanattır. Bu ifade sanatının harflerini notalar, gramerini de müzik teorisi (kuramlar) oluşturur. Bu kuramlar yüzyıllar boyunca süregelen halk müziği ve klasik müzik örneklerinin birikiminden oluşarak biçimlenmiştir. Müzik teorisi; özünde müziğin tüm teknik içeriğini taşımaktadır. Temel müzik kuramları müziğe yeni başlayan her insanın temel eğitim ihtiyacını gidermektedir (Elhankızı, 2008). "Her müzik kültürünün kendisine özgü bir teoriye sahip olması ve bu teorinin kendi içinde sistematize edilerek açıklanması müzik teorisi alanında genel bir yaklaşım olmuştur. Bunun sonucunda müzik teorileri genel olarak batı (tonal müzik teorisi) ve batı dışı müzik teorileri (modal/makamsal müzik teorileri) olarak sınıflanmıştır. Bu ayrım temelde etnomüzikoloji bağlamında, müziğin kültür içinde analiz edilmesi ve karşılaştırılması geleneğinin bir sonucudur" (Krumhansl, 2002; Meyer, 1956 akt. Özmenteş, 2018: 178).

Türkiye'de müziğin teorik açıdan gelişmesi ve sistematize edilmesi Cumhuriyet dönemi ile beraber hız kazanmış olsa da müzik eğitiminin çok daha eskilere dayanan bir tarihsel geçmişi vardır. Bu bağlamda ülkemizde "müzik eğitimine katkı sunmuş olan birçok kurum bulunmaktadır. Mehterhane, Enderun, Mevlevîhane ve Muzıka-i Hümayun, Darülelhana kadar hizmet vermiş önemli kurumlardır (Kolukırık, 2019: 481). Osmanlı Devleti'nde müzik eğitimi ve

[1] Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
ORCID: 0000-0002-4532-1161

öğretiminin vücut bulduğu bu kurumlar; tarihi, milli ve ilmi bakımdan büyük önem taşımaktadır (Sağer, Zahal, Gürpınar, 2020: 425).

1827 yılında kurulan Muzıka-i Hümayun, bu kurumlar içerisinde Osmanlı'da köklü bir dönüşüm sürecini ifade eder. Bu kurum Osmanlı müzik tarihinde Batılı anlamda kurulmuş olan ilk müzik kurumudur (Kolukırık, 2019: 15). Mehterhanenin kapatılmasıyla modern ve Batılı tarzda bir müzik topluluğu olarak kurulan Muzıka-i Hümayun ve böylece saray ve ordu kanalıyla imparatorluğun çok bileşenli kültür yaşamına resmen dâhil olan Batı müziği, Türk toplum yaşamını oldukça etkilemiştir. Donizetti ve Guatelli gibi seçkin müzisyenlerin elinde saygın bir kuruma dönüşen Muzıka-i Hümayun, kurumsal olarak müziğe olan katkılarının yanı sıra, Osmanlı İmparatorluğu'nda müzisyenliğin önem kazanmasında, Türk müzik kültürünün gelişiminde ve Türk toplumunun Batı müziği ile ilişkisinde çok önemli bir yere sahip olmuştur (Güdek ve Kılıç, 2016: 89).

1917 yılında Darülelhan kurulmuştur. "Darülelhan, Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye'nin ilk resmî konservatuvarıdır. Bu kurumda, kuruluşundan itibaren hem Türk hem de Batı müziklerinin birlikte öğretilmesi planlanmıştır (Behar, 2005: 97). Osmanlı Devleti'nde kurulan ilk resmî müzik okulu olması dolayısıyla Darülelhan, kurulduğu dönemde, dünya müzik kültürünün Türk müzik kültürü ile aynı ortamda ve evrensel bir anlayış içerisinde ve pedagojik eğitim ilkelerine uygun bir anlayış içerisinde, müzik eğitiminin verildiği kurum olması bakımından kendisinden önceki kurumlardan ayrılır (Kolukırık, 2014: 485). Bu programda nazariyat, solfej, Türk dinî musikisi, Türk musikisi usulleri, Türk musikisi aletleri, gına (şan) gibi derslerin yanı sıra viyolonsel, piyano, kompozisyon ve musiki tarihi de yer almaktadır. Öğrenim süresi ilk mektepten sonra dört yıl olarak belirlenen Darülelhan'ın ayrıca ilmî çalışmalar yapmak, değerli musiki eserlerini notaya alarak tespit etmek ve yayımlamak, folklor araştırmaları yapmak gibi görevleri de bulunmaktadır (Özcan, 1993: 519).

Osmanlı'nın son dönemlerinde müzik alanında ortaya çıkan bu gelişmeler ve Cumhuriyet'in ilanı sonrasında gerçekleştirilen çalışmalarla birlikte Türkiye'de müzik eğitimi açısından önemli gelişmeler yaşanmıştır. "Bu dönemde müzikte batılı değerler sisteminin benimsenmesi Cumhuriyet'in çağdaşlaşma, modernleşme, Avrupalılaşma gibi çabalarıyla paralellik göstermektedir. Söz konusu değişim Osmanlıda başlamış olmakla birlikte ulaşabildiği insanların sayısı itibariyle dar bir kapsamda kalmıştır. Cumhuriyet sürecinde geliştirilen yaklaşımla Osmanlı İmparatorluğu'nda başlamış olan müziksel değişim süreci genişletilmiştir (Yurtseven ve Sağer, 2018: 129)."

ISBN: 978-625-6971-87-5

Cumhuriyet döneminde eğitimin başlıca amacı her düzeydeki okulda, Cumhuriyet'in gerektirdiği yeni Türkiye için nesiller yetiştirmek olmuştur. Yapılan çeşitli düzenlemelerle birlikte müzik eğitimi; anaokulu, ilkokul, ortaokul [ilköğretim] ve liselerin birçoğunun programlarında yer almaya başlamıştır (Gül ve Bozkaya, 2010: 136). 1923 – 1929 yıllarını içine alan süre Cumhuriyet ile birlikte ülkenin yeniden yapılandırıldığı yıllardır. Cumhuriyetin ilanından bir yıl sonra, 1924'te yürürlüğe giren Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu da özellikle müzik alanında bir devrimin habercisidir. Müzik öğretmenlerinin yurtiçinde yetiştirilebilmeleri için 1924'te Musiki Muallim Mektebi açılır. 1925'teki devlet sınavlarıyla öğretmen ve sanatçı olarak yetiştirilmek üzere Paris, Berlin, Prag, Budapeşte gibi Avrupa'nın önemli merkezlerine yetenekli öğrenciler gönderilir (Boran ve Şenürkmez, 2007: 318). Ankara Devlet Konservatuarı'nın açılması ile müzik eğitim ve öğretimi güçlenmeye başlamış, ardından İzmir ve İstanbul Devlet Konservatuarları ile daha da güçlenmiştir (Yurga, 2005: 248).

Türk müziğinin sistematize edilmesi konusunda XX. yüzyıl içerisinde müzik alanında yazılmış kitaplar ve risaleler oldukça önemlidir. Bu eserler, Türk müzik eğitiminin temellerini oluşturmaktadır. Uslu (Ty) bu dönemde (1900-1928) Osmanlı Türkçesi ile yayımlanmış müzik teorisi eserlerini şöyle sıralamıştır:

1. Cemil Bey (Tel, Tanburi), Rehber-i Musiki, İstanbul 1321/1903, 79 s.
2. Ali ve Salahaddin, Muhtasar Risâle-i Musiki, kısım 1-2,1.cüz, İst. 1325/1909, 47 s.
3. Ömer Vasfi, Makamât ve Usulât-ı Müzik, İstanbul 1325/1909, 42 vr.
4. Mehmed Zati (Arca. ö. 1951), Tedrisât-ı Musiki I, İstanbul 1326/1910, 40 s.; 2. Baskı 1330/1914, 40 s.; 3. baskı 1336/1920, 32 s.; 4. baskı İstanbul 1926, 32 s.
5. Bekir Behlül (?) Bey, Medhal-i Musiki, İzmir: Ahenk matb., 1330/1914, 47 s.
6. Mehmed Hasib Bey, Telhîs-i Musiki, İstanbul 1330; A. Asadoryan Matb., 1332/1914, 60
7. Kazım Bey (Uz), İbtidâi Nota Dersleri, İstanbul 1332/1914, 63 s.; 2. baskı İstanbul 1333/1917; 3. basım İstanbul 1334/1918
8. İsmail Hakkı, Muallim, Solfej yahut Nota Dersleri, Usulat, Solfej, Makamat ve İlaveli Nota Dersleri, İstanbul 1335/1919; İstanbul 1341
9. Sami Bey, Udi, Ahenk, İstanbul: Kasbar matb., 1337/1921, 48 s.

10. Kazım Muallim (Uz), Musiki Nazariyatı, İst. 1339/1923, 48 s.
11. Mehmed Zeki-Veli Kanık, Nazariyat-ı Musiki, İstanbul 1341/1924; Ahmed İhsan ve Şurekası, 1926
12. Osman Zeki Bey (Üngör), Tegannî Dersleri: Çocuklara ve Gençlere, İstanbul: Matbaa-i Ahmed İhsan, 1341/1924, 38+94 s.; İst. 1342/1925, 88 s.
13. Korsakoff N. Rimsky, Nazarî ve Amelî Armoni (çev. Ahmed Muhtar Ataman), İst. 1926, 107+24 s.
14. İsmail Hakkı, Muallim, Mahzen-i Esrâr-ı Musiki: Musiki Tekâmül Dersleri İkinci kitap, İstanbul 1926, 50 s.
15. Mehmed Ali Feridun, İlk Musiki Kitabı, İstanbul: Şirket-i Mürettibiye matb, 1926-27, 64 s.
16. Mehmed Zati (Arca), Ta'lîm-i Kıraât-ı Musiki II, İstanbul 1927, 80 s.
17. Halil Bedi (Yönetken), İlk Mektepler için Gınanın Usul-i Tedrîsi, İstanbul 1927, 57 s.
18. Musa Süreyya Bey (İlbey), Musiki Kitabı, İst. 1927, 156 s.
19. Ahmed Muhtar Bey (Ataman), Mektepliler için Şen Şarkılar, İstanbul 1928, 33 s.
20. Ahmed Muhtar Bey (Ataman), Musiki Alfabesi, İstanbul 1928
21. Muhiddin Sadık Bey (1900-1982), Musiki Nazariyatı, İstanbul: Akşam matb., 1928, 82+5 s.

Bu çalışmada, Cumhuriyet'in yapılanma süreci olarak ifade edilen bu dönemde yayımlanan nazariyat kitaplarının incelenmesi amaçlanmıştır. İncelenmek üzere seçilen eserler, dönemin müzik alanında önemli kurumlarında eğitimci olarak görev yapan ve müzik teorisi üzerine çalışmaları bulunan Osman Zeki Üngör - Mehmed Veli Kanık, Muallim Kazım Uz ve Musa Süreyya Bey tarafından yayımlanan müzik kitapları olarak belirlenmiştir.

Osman Zeki Üngör

Osman Zeki Üngör 1880 yılında İstanbul'da doğdu. "Besteci, orkestra şefi ve kemancı idi. Muzika-i Hümayundaki "fasl-ı cedîd" i kuran santûrî Miralay Hilmi Bey'in torunudur. 1891 yılında çocuk denecek yaşta Muzika-i Hümayun'a girdi. Kemancı Vondra Bey'den keman, d'Aranda Paşa'dan da müzik nazariyatı dersleri almaya başladı. Onların yanında çalışarak başarılı ilk Türk konser

ISBN: 978-625-6971-87-5

kemancısı olarak yetişti. Kemancı olarak genç yaşta müziksever çevrenin takdirlerini kazanıp operaya, keman öğretmeni Vondra Bey'in yerine başkemancı olarak atandı. Padişaha sık sık verdiği keman konserleri nedeniyle ödüllendirilip genç yaşta binbaşı rütbesine yükseltildi. Bundan sonra parlak ve başarılı bir ilerleme gösteren Zeki Bey, Saffet Bey'in orkestrayı yenileştirme çalışmalarına yardımcı oldu. Yalnızca askeri marşlar, fantezi parçalar çalan saray mızıkasından Avrupa anlamında bir "Senfoni" orkestrasının oluşmasında büyük katkıları oldu. 1917 yılında orkestranın şefliğine atandı. Aynı yıl orkestranın çıktığı Avrupa turnesinde orkestrayı yönetti. Viyana, Berlin, Dresden, Münih, Peşte ve Sofya'da başarılı konserler verdi. Turne dönüşünde, bandonun orkestrada çalan üflemeli çalgı elemanlarını sürekli olarak orkestra kuruluşuna geçirdi. Böylece orkestrayı bağımsız bir kuruluş ve kadroya kavuşturdu. Yeni bir repertuvarla saray dışında "Union Française" de haftalık halk konserleri vermeye başladı. Bu konserlerle orkestra ilk kez saray dışına, halk önüne çıkmış oldu. Üngör, Kurtuluş Savaşı'nda da bestelediği marşlarla ulusal heyecanı dile getirmiş, Cumhuriyet yönetimini içtenlikle benimsemiştir. Şair Mehmet Akif Ersoy'un sözlerini yazdığı Türk İstiklâl Marşı'nı bestelemiş ve bu besteyle milli bestecilerimiz arasında ön sırayı almıştır. 1924 yılında saray mızıkası Ankara'ya getirilmiş, "Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti" adıyla ve yeni bir anlayışla Zeki Üngör'ün yönetiminde çalışmalarını sürdürmüştür. Zeki Bey aynı yıl Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'ni kurdu. Bu okul 1936 yılında öğrenime başlayan Devlet Konservatuvarı'nın temelini oluşturmuştur. 1928'de üstün sanat yeteneği olan gençlerin Avrupa'da müzik öğrenimi yapmalarını sağlayan yasanın çıkarılmasında önemli katkısı oldu. 1933 yılı sonlarında görevlerinden kendi isteği ile ayrıldı. Musiki Muallim Mektebi'nin ilk müdürü öğretim üyesi olan Zeki Üngör, dönemine göre oldukça üstün sayılacak virtüözitesiyle anılır. Birçok ünlü bestecilerin keman konçertolarını Türkiye'de çalan ilk Türk kemancıdır. Oğlu Ekrem Zeki'yi de kemancı ve müzik öğretmeni olarak yetiştirmiştir. 28 Şubat 1958'de İstanbul'da ölmüştür. Özel bir izinle İstiklal Marşı mezarı başında çalınmıştır. Mehmet Âkif Ersoy'dan sonra mezarında İstiklal Marşı çalınan ikinci kişidir." (Say, 2005: 1248).

Mehmed Veli Kanık

Mehmed Veli Kanık, 1881 yılında İzmir'de doğdu. Bando şefi, klarnetçi ve askeri müzik eğitimcisi olan sanatçı aynı zamanda şair Orhan Veli'nin babasıdır (Say, 2005: 690). "Önce, İzmir Sanayi Bandosu'nda, ardından İstanbul'da Muzika-i Hümayunda çalışmıştır. 1924'te Bandoyla birlikte Ankara'ya nakledilmiş, 1932'de Cumhurbaşkanlığı Bando Heyeti Şefliği'ne (Riyaseticumhur Musiki Heyeti) atanmıştır. O dönemde Musiki Müesseseleri

Müdürü olan Osman Zeki Üngör ile birlikte, ülkedeki müzik kurumlarının yapılandırılması anlamında danışman olarak davet edilen ünlü Alman besteci Paul Hindemith' in hazırladığı raporlara önemli katkıda bulunmuştur. Musiki Muallim Mektebi'nin kurucuları ve ilk yöneticileri arasında yer almıştır. Yetiştirdiği birçok asker ve sivil öğrencisi Türkiye müzik hayatını şekillendirmiştir." (Url-1).

İstanbul'dan beri yardımcılığını yürüttüğü Osman Zeki Üngör ile birlikte 1924 yılında Musiki Muallim Mektebini kurmuştur. Öğrencisi olan Faik Canselen'in anılarından da anlaşıldığı üzere bu okulda koro çalışmalarını başlatıp çeşitli koro eserleri düzenlemiştir. Veli Kanık 1 Eylül 1924'te okulun müzik kuramları eğitmeni, 1927 yılından sonra da armoni ve klarnet eğitmeni olarak görev almıştır. Günümüzde halen söylenmekte olan bazı okul marşları yazmıştır (Url-2). Darülelhan'da kısa bir süre öğretmenlik yapan sanatçı, Makam-ı Hilâfet Mızıkası'nın Ankara'ya taşınıp Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adını alması üzerine başkente yerleşerek 1 Kasım 1924'ten itibaren Musiki Muallim Mektebi'nde teori, armoni ve klarnet öğretmenliği yapmıştır (Say, 2005: 228). Kanık, 19 Kasım 1953 yılında İstanbul'da ölmüştür.

Muallim Kazım Uz

Kazım Uz, 1873 yılında İstanbul'da doğdu. "Muallim Kâzım Bey ve Sakallı Kâzım Bey diye de anılan Kâzım Uz döneminin önemli eğitimci ve musikişinasları arasında yer almıştır. İlk musiki bilgilerine Dârüşşafaka'da hocası olan Zekâi Dede'nin evindeki meşklerle başlamış, bu çalışmaları hocasının vefatına kadar (1897) on yıl devam etmiştir. Nazarî bilgilerin yanı sıra pek çok eser ve özellikle Mevlevî âyinlerinin hemen tamamını meşketmiş, bu arada Bahariye Mevlevihanesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede'den faydalanmıştır. Batı mûsikisini Muzıka-i Hümayun'daki hocalığı sırasında öğrenmiştir. Aynı zamanda Rifâiyye ve Sa'diyye tarikatları muhibbi olan İsmail Kâzım Bey Mevlevî idi. Düzenli şekilde devam ettiği Bahariye Mevlevihanesi'nde mukabele günleri bariton sesiyle mutripte yer alırdı. Üsküdar Musiki Cemiyeti'nin hoca kadrosunda bulunmuş, Osman Şevki Uludağ ve Rauf Yektâ Bey ile kurdukları Musiki Federasyonu ile Koska semtinde açtığı Darülmusiki dershanesinde musiki faaliyetlerini devam ettirerek pek çok talebe yetiştirmiştir. Sadettin Kaynak, Sadi Hoşses, Selahattin Pınar, Faruk Ârifî Emhaz ve Şükrü Tunar bunlar arasında yer alır." (Özcan, 2012: 255). Uz, 1943 yılında hayata veda etti.

Musa Süreyya Bey

Musa Süreyya, 1884 yılında Üsküdar'da doğdu. Meşhur bestekâr ve neyzen Giriftzen Asim Bey'in (o. 1929) oğlu idi. İlk musiki hocası babasıdır. Ondan

girift ve ud çalmayı öğrendi. Babası, gittiği her musiki meclisine oğlunu da götürmeye özen gösterirdi. Bu meclislerde çok sayıda musikişinas tanıdı ve onlardan klasik üslubu aldı. Hacı Ârif Bey, Zekâizâde Hâfiz Ahmed (Irsoy), Muezzinzâde Rifat Bey, Bolâhenk Nûri Bey mûsiki meşkettiği meşhur isimlerden birkaçıdır. Türk mûsikisini Avrupa'da tanıtmak amacıyla, Tanburi Cemil Bey'in evinde konser hazırlıkları yapan musikişinas1ara babasıyla eşlik etmiş ve bu sayede zengin bir eser birikimine sahip olmuştur. Bu sebeple çagdaş1arı Hüseyin Sadettin Arel, Mesut Cemil ve Ruşen Ferit onu son yüzyılda yaşamış musikişinaslar arasında klasik bilgisi en zengin sanatkâr olarak kabul etmiş1erdir (Arslan, 2018: 2). Batı müziği tarzında bazı eserleri mevcutsa da bestelerinde Türk musikisinin zarif bir üslûp ve klasik bir eda ile örüldüğü dikkati çeker (Özcan, 2020: 226). Sanatçı, 1832 yılında İstanbul'da hayata veda etti.

YÖNTEM

Araştırmada genel tarama modeli ve doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. "Genel tarama modeli, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinden yapılan tarama düzenlemeleri" olarak tanımlanmaktadır (Karasar 2018: 111). Sosyal bilimlerde sıkça tarama araştırmaları yapılmaktadır. Bu araştırmalarda araştırmacı farklı ve çok sayıda kaynaktan çeşitli yöntemlerle nicel verilere ulaşmayı ve nicel verilerden oluşturulmuş istatistiklerle genel tabloyu görmeyi amaçlar (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2018: 10). Bir araştırma kapsamında incelenen konuyla ilgili olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analiz edilmesiyle veri sağlanmasına doküman incelemesi denilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 188).

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, analiz için seçilen eserler; genel içerikleri, temel müzik teorilerine ilişkin yer verilen bilgiler ve eserlerde kullanılan müzik terminolojisi açısından incelenmiştir. Elde edilen bulgular başlıklar halinde sunulmuş ve çeşitli açılardan yorumlanmıştır. Muallim Kazım Uz'un "Musiki Nazariyatı" adlı eseri Hatipoğlu (2017) tarafından, Osman Zeki Üngör ve Mehmed Veli Kanık'ın Nazariyyat-ı Musiki adlı eseri Kurtçu (2021) tarafından ve Musa Süreyya Bey'in "Musiki Kitabı" adlı eseri Turan (2019) tarafından Osmanlı Türkçesinden günümüz Türkçesine çevrilmiştir. Bu bölümde yer verilen bilgiler, adı geçen çeviri çalışmalarından elde edilmiştir.

Osman Zeki Üngör ve Mehmed Veli Kanık'ın "Nazariyat-ı Musiki" Adlı Eseri

Mehmed Veli Kanık ve Osman Zeki Üngör tarafından 1926 yılında yazılmıştır. Kitapta yazarlar; Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti Muallim Muavini ve Musiki Muallim Mektebi Nazariyat-ı Musiki Muallimi Mehmed Veli ile Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti Muallimi ve Musiki Muallim Mektebi Müdürü Viyolinist Zeki şeklinde belirtilmiştir. Yazarların kitap hakkında bilgi verdikleri mukaddime bölümü ile başlangıç yapılan kitap, üç kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısımda; "porte, notların isimleri, hatt-ı munzam, kle, hatlardaki ve aralıklardaki notaların isimleri, hatt-ı munzamlara ve aralıklarına konulan notların isimleri, notların isimlerine dâir kırâat, notların kıymetleri ve şekilleri, silans yâhûd es, notlar ile eslerin birbirine tatbîki, mezür yani usûl, usûllerin tarz-ı hareketi, notların darblara tatbîki, şifre, sebare usulü, mezür ve bar du mezür, duble bar, puan du röpriz, birinci nevi iki darblı usule dâir kırâat, ikinci nevi üç darblı usule dâir kırâat, üçüncü nevi dört darblı usule dâir kırâat, tan for – sakil darb ve tan febl – hafif darb ve üç nevî usûlün tan for ve tan febl'leri başlıkları yer almaktadır. Kitabın ikinci kısmı; gam, interval, derece, bir gamın dâhilindeki bir veya yarım tonlar, intervaller, intervallerin icmâli, muvman, hareket – i asliyyeyi ifade eden kelimeler, hareketin tağyîr ve tehiri, hareketi sürâtlendirmek için kullanılan kelimeler, hareketi têhir için kullanılan kelimeler, hareketin hususi olan gidişini tutmak için kullanılan kelimler, bir parçanın hareketi tebdîl edildikten sonra tekrar hareket-i muntazamaya avdet için kullanılan kelimeler, metronom, aksantivasyon – hareketler, aksantivasyon olarak istimâl edilen kelimeler, kelimeler ile istimâl olunan nüanslar, ikinci nevî üç darblı usûle dâir kırâat, üçüncü nevî dört darblı usûle dâir kırâat, sebare usûlüne dâir kırâat, imlâ-i musiki, solfej, bir parçayı usûlü bir tarzda kırâat etmek için ameli vesâyâ, mezür enkompele, puan, bir noktalılara dâir kırâat, bir ve iki noktalılara dâir kırâat başlıklarından oluşmaktadır. Kitabın son bölümünü oluşturan üçüncü kısımda ise alterasyon, duble aksidan, bir mezür dâhilindeki aksidanların hükm-ü tesîri, liyezon, liyezona dâir kırâat, ritim, senkop, senkop irregulier, konturtan, konturtan irregulier, 3/8 lik mezür, 3/4 lük mezür, mezür simple ve mezür kompezeler hakkında, mezürlerin kaç darblı olduğunu tanımak, birinci nevî iki darblı mezür kompozeye dâir kırâat, ikinci nevî üç darblı mezür kompozeye dâir kırâat, üçüncü nevî dört darblı mezür kompozeye dâir kırâat, triyole, duble triyole, armür yâhûd armatür du kle, gam kromatik, anarmonik ve mod" başlıkları yer almaktadır.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Muallim Kazım Uz'un "Musiki Nazariyatı" Adlı Eseri

Bu eser, Muallim Kazım Uz tarafından 1923 yılında yazılmıştır. Bu kitapta yer alan konu başlıkları; "musikinin ta'rifi, perdenin ta'rifi, mebhâs-ı savt - acoustique, usul-mesure ve vezin- rythme, basit usul-mesure simple, hafif ve sakil darblar, darb-temps, mürekkeb usûl- mesure compose, basit usulün bilamel tatbikatı, mürekkeb usûlün bilamel tatbikatı, eb'adın büyültüb küçültülmesi, majör makamın teşkîli, minör makamın teşkili, gam diyatonik- gamme diatoniqe, armoni-enharmonie, cihaz - armure - tebdil- itarz - modulation, harekât ve mikyas-ı usûl, mikyas-ı usûl- metronom, hareketin esamisi, şark-ı musiki evzanının mensub bulunduğu buhur-ı sülüse, çarpma; tezyinat- ornement, tehzîz-tri, insan seslerinin sunufa taksîmi, fasıla ve ahenk, mütenâfir ahenkli gayr-ı mülâyim akordlar ve son olarak gam armonik – gamme harmoniqu" şeklinde sıralanmaktadır.

Musa Süreyya Bey'in "Musiki Kitabı" Adlı Eseri

Musa Süreyya Bey tarafından 1927 yılında yazılmıştır. Kitapta yer alan konu başlıkları sırası ile; "musiki-musiki sadâsı, melodi ritm, musiki'de kullanılan sesler, fâsıla, anahtarlar, majör minör gamları, fâsılalar, fâsılaların çevrilmesi, enarmonik fâsıla, konsonans-dissonans, Kıymetler (İmtidâd Zamanları), Triole, Kontol-Septol-Novemol-Kuartol-Sekstol, kolaylık işaretleri, noktalar, tempo, usûl, kuvvetli darblar, hafif darblar, senkop, ilk usûl, tempoda vukûa gelen tahavvül ve tagayyürlere âid ta'bîrler, büyük ve küçük çarpmalar-aralık çarpmalar, muzâaf çarpmalar, tril, son çarpma, muzâaf tril, akord, çevrilmiş akordlar, beş sesli non akordunun esas şekli , mütegayyir teşkil, dört sesli ve mütegayyir, dört sesli ve mütegayyir, dört sesli mütegayyir, üç sesli mütegayyir, kendi gamına ait akordlar, akordlarda seslerin ziyâdeleştirilmesi veyâhûd azaltdırılması akordların vaziyeti ve irtibâtı-yanlış ilerlemeler çözülme yâhûd inkişâf, kararlar (tam karar- nâkıs karar- yarım karar- mültebis karar), modülasyon, figürasyon, akorda âid olmayan sesler, evvel gelen sesler, adedlenmiş basolar, homofoni, kontrpuvan (iki sesli kontrpuvan notaya karşı nota, bir notaya karşı iki nota, bir notaya karşı üç nota, bir notaya karşı dört ve altı nota, karışık kontrpuvan, üç sesli kontrpuvan notaya karşı nota, üç sesli; bire karşı iki – bire karşı üç – bire karşı dört, alt ve karışık , dört sesli kontrpuvan, muzâaf kontrpuvan), polifoni, efkâr-ı musikiye, tema-esas şekiller, eşkâl-i musikiye (raks musikileri – marş – küçük ve büyük diğer musiki şekilleri), senfoni, sonat, kuvatuour, opera, operanın envâ'i, kontrpuvan'a mahsus musiki eşkâli, tekrarlama, füg, kanon, savt-î musiki, aletlerle yapılan musiki, musiki

aletleri, üflenerek çalınan sazlar, orkestra fanfar, telli sazlar orkestrası, küçük orkestra, büyük orkestra, partitur ve son olarak hata-sevâb cedveli" şeklindedir.

Konular	**Üngör ve Kanık'ın Nazariyat-ı Musiki Adlı Eseri**	**Uz'un Musiki Nazariyatı Adlı Eseri**	***Süreyya Bey'in Musiki Kitabı Adlı Eseri***
Temel Müzik Kavramları	X	X	X
Armoni	-	-	X
Kontrpuan	-	-	X
Müzik Biçimleri	-	-	X
Çalgı Bilgisi	-	-	X
Müziksel İşitme	X	-	-
Müziksel Yazma	X	-	-
Türk Müziği	-	X	-

Tablo 1. İncelenen Eserlerin Konu Dağılımları

Tablo 1.'de incelenen eserlerde yer alan konular genel bir sınıflandırma içerisinde sunulmuştur. Tabloda görüldüğü gibi, konu çeşitliliği bakımından en kapsamlı çalışma Musa Süreyya Bey'e ait olan Musiki Kitabı'dır. Musiki Kitabı'nda diğer iki çalışmadan farklı olarak armoni, kontrpuan, tür -biçim ve çalgı bilgisi konularına da yer verilmiştir. Eserler içerik bakımından birbirinden farklı özellikler taşısa da temel müzik kavramlarına ilişkin bilgilere her üç eserde de yer verilmiştir.

TEMEL MÜZİK KAVRAMLARI

Müzik

İncelenen eserlerde yer alan ilk bilgilerden biri müziğin tanımına ilişkin yazarların ifadeleridir. Muallim Kâzım Uz "Musiki Nazariyatı" adlı eserinde müziği, "güzel hislerin tercümânı olan nağmelerin belli bir düzen içinde ortaya çıkmasına musiki denir" şeklinde tanımlamaktadır. Musa Süreyya Bey ise "lisan ile ifadesi mümkün olmayan efkâr ve tahassüsâtın nağmeler vâsıtasıyla izhar ve iblağına (musiki) denilir" şeklinde ifade etmektedir. Osman Zeki Üngör ve Mehmed Veli Kanık'ın Nazariyat-ı Musiki isimli eserinde müziğin tanımına yer verilmemiştir.

ISBN: 978-625-6971-87-5

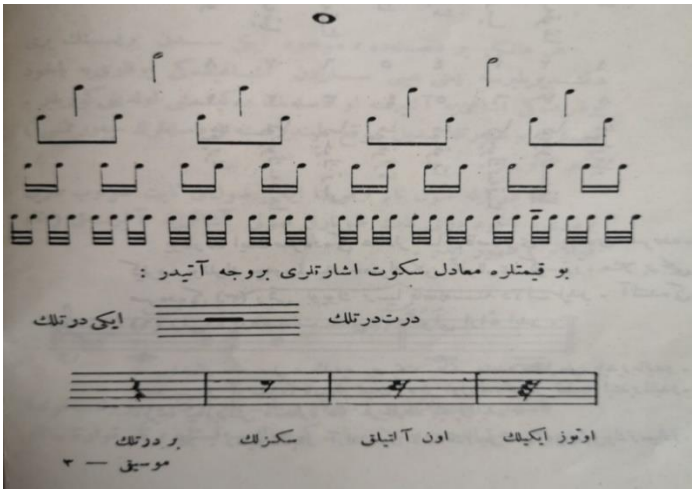
Notalar

Muallim Kazım Uz, bu eserinde notayı perde olarak adlandırmaktadır. Nota, konumu belirli sesleri ifade eder. Perde ise notaların frekans değerleriyle ilişkili bir kavram olarak bir sesin hangi konumda bulunduğunu belirtir. Ancak Türk müziğinde çeşitli nedenlere bağlı olarak perde ve nota terimlerinin zaman zaman eş anlamlı olarak da kullanıldığı görülmektedir. Uz, "musikide kullanılan belirli seslere "perde" (ton) adı verildiğini ve Batı müziğinin, toplamı on iki olan yedi adet tam ve beş adet diyez veya bemol adındaki perdelerden oluştuğunu belirtmektedir.

Üngör ve Kanık, "not" olarak ifade ettikleri notaların porte üzerindeki konumları hakkında bazı bilgilerin yanı sıra "Notların Kıymetleri ve Şekilleri" başlığı altında notaların ve susların şekilleri ile süre değerlerini gösteren çeşitli görsellere de yer vermiştir.

Süreyya Bey ise, "musikide kullanılan sesler" başlığı altında yer alan benzer açıklamalarının yanı sıra, seslerin (notaların) dildeki harflere benzetilebileceğini ve seslerin (notaların) bir araya getirilip çeşitli zamanlar kullanılarak farklı yerlerde uygulanması sayesinde, birbirinden farklı ve sınırsız sayıda müzik eseri meydana getirilebileceğini belirtmektedir. Çünkü bütün müzik eserleri yalnız bu on iki ses (nota) ile meydana gelmektedir.

Notaların süre değerleri ile ilgili açıklamalar Musa Süreyya Bey'in kitabında "Kıymetler (İmtidâd Zamanları)" başlığı altında yer almaktadır. Seslerin uzunlukları ve sürelerinin, yine seslerin farklı şekillerde yazılmasıyla meydana geldiği ifade edilmiştir.

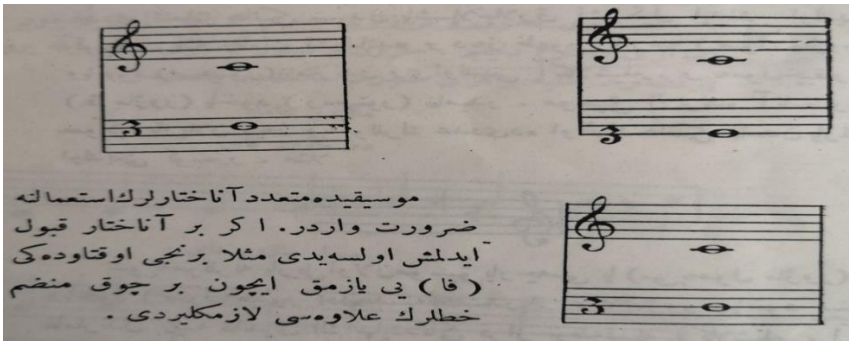


Şekil 1. Musa Süreyya Bey - Musiki Kitabı (Kıymetler – İmtidad Zamanları)

Anahtarlar

Anahtar, müzik yazısında portenin başına konulan ve yer aldığı çizgiye adını veren işaretlerdir. Bu işaretler, bir notanın porte üzerinde nerede bulunduğunu gösteren bir referans noktası oluşturur. Üngör ve Kanık anahtar terimini "kle" olarak adlandırmış ve "notaların isimlerini tayin eden şekiller" olarak tanımlamışlardır. Farklı türde anahtarlar olduğunu fakat üç tür anahtarın daha fazla kullanıldığını belirten yazarlar bunları Fransızca tabiriyle "kle du fa", "kle du ut" ve "kle du sol" olarak sıralamaktadırlar. Muallim Kazım Uz, kitabında anahtar konusuna değinmemiştir. Süreyya Bey ise, yüze yakın müzikal sesleri ilave çizgilerle birlikte beş çizgi sistemi içerisinde notalarla işaret edebilmek için çeşitli anahtarların kullanılmasına gerek duyulduğunu ifade etmektedir. Bu anahtarların pest bölge, orta bölge ve tiz bölgelerdeki sesleri işaret ettiğini belirten Süreyya Bey, anahtarlara ait isim ve şekillere de yer vermiştir.

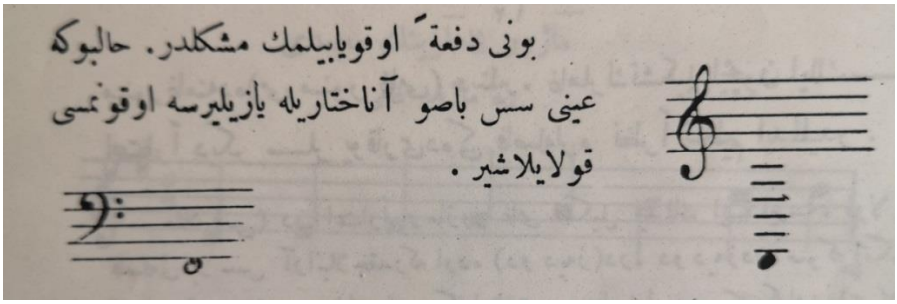
Eserde yer alan ve aşağıda gösterilen örnekte, anahtarların bulunduğu çizgi üzerinde üçüncü oktav do notasının farklı anahtarlar üzerinde yazımı görülmektedir.



Şekil 2. Musa Süreyya – Musiki Kitabı (Anahtarlar)

Eserde yer verilen bir diğer örnek ise aşağıda görüldüğü gibi; fa notasının yazımının iki farklı anahtarda gösterimidir. Yazar, sol anahtarında fa notasını yazmak için çok fazla ek çizgiye ihtiyaç duyulurken, aynı notanın fa anahtarı ile daha kolay okunabildiğini belirtmektedir.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 3. Musa Süreyya – Musiki Kitabı (Anahtarlar)

Ölçü - Usûl – Ritim

Üngör ve Kanık'ın Nazariyat-ı Musiki adlı kitabında "Mezür yani Usûl" başlığı altında "bir nağmenin terennümü esnasında el veya ayakla yapılan hareketin beher taksimi (darb), darbların mecmu da (mezür) yani (usûl)" olarak tanımlanmıştır. Eserde yer alan diğer bir tanım ise; "bi'l-umûm müzik parçaları, başlarındaki şifrelere muâdil müsâvî bir kıymetle taksîm edilirler. Bu taksîmâttan her birisine (mezür) ismi verilir" şeklindedir. "Mezür" kelimesinin karşılığı olarak günümüzde "ölçü" ifadesi kullanılmaktadır. Yukarıda bahsi geçen tanımların ilkinde; bir nağmenin söylenmesi sırasında el veya ayakla yapılan hareketin her bir parçasına vuruş, vuruşların toplamına da ölçü yani usûl denildiği belirtilirken; ikinci tanımda, "tüm müzik parçaları, eserin başında yer alan ölçü sistemlerine göre eşit bir şekilde bölünürler ve bu bölünen parçaların her birine ölçü denir" şeklinde açıklanmıştır. Ölçülerin, "bar du mezür" olarak ifade edilen ölçü çizgisi ile ayrıldığını belirten yazarlar örneklerle ölçü ve ölçü çizgisini tanıtmışlardır. Üngör ve Kanık Nazariyat-ı Musiki kitabında ritmi, "her musiki parçası mutlak bir (ritim) yani vezin dâhilindedir" şeklinde açıklamaktadır. Yazarlar eserde, senkop ve konturtan konularına da yer vermişlerdir.

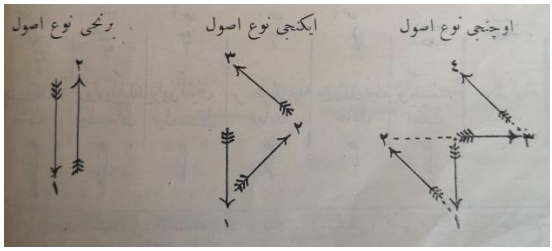
Uz, müzik ilminde asıl olanın usûl ve vezin olduğunu ifade eder. Müzik ilminin içerdiği iki önemli konudan birini oluşturan "îkâ" konusu Batı müziğinde usûl, Doğu müziğinde ise "müzik vezni" (ritim) olarak değerlendirmiştir. (Kolukırık, 2011: 108). Uz, usûl'ün karşılığı olarak "mezür (mesure)", musiki vezninin karşılığı olarak da "ritm (rythme)" kelimelerini kullanmış ve yazısında açıkça; musiki vezinlerine her nedense üstadlar arasında yanlış olarak "usûl" denildiğini yazmıştır.

Batı müziğinde eşit zamanları tayin eden ölçülere "usûl" denir. Notaların uzunluk ve kısalıkları, aralarını ayıran zaman, usûl kavramıyla ifade edilir. Her müzik vezninde usûl bulunurken her usûlde müzik vezni bulunmaz. Usûlün mahiyeti ve müzik vezni arasındaki oran delilleriyle bu durumu ortaya koyar."

(Kolukırık, 2011: 108). Uz'a göre "usûl" ölçü, usûl içindeki îkâ'ların kalıplaşmış hali ise "vezin"dir. Her musiki vezninde "usûl" mevcuttur fakat her her usûlde "musiki vezni" yoktur.

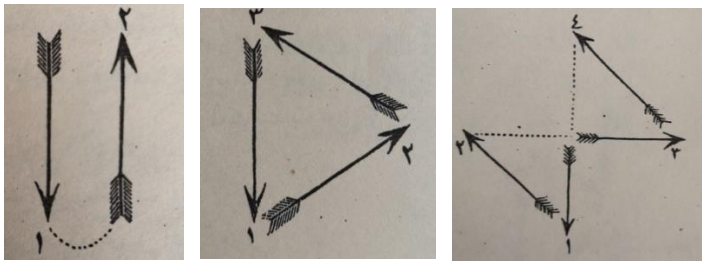
Musa Süreyya Bey'in eserinde, değişik müzikal zamanların bulunabilmesi için bilinen ve belirli zamanların bir araya getirilmesinden meydana gelen ölçülere "usûl" denildiği ifade edilmiştir. Usûllerin vuruşlardan, vuruşların da elin aşağı, yukarı, sağ ve sola hareketleriyle ortaya çıktığı belirtilmiştir. Musa Süreyya Bey melodi denilen müzik yapısında ses ve süre olarak iki önemli yapının oluğunu ifade etmektedir. Melodiyi oluşturan birbirinden farklı ve çeşitli sesler (notalar) kaldırıldığında, ortada sadece bu seslere (notalara) ait olan birbirine benzemeyen, çeşitli sürelerde uzama miktarına sahip olan zaman aralıklarının kaldığı buna da "ritm" adı verildiğini belirtmektedir.

Üngör ve Kanık, eserlerinde bir vuruşlu, iki vuruşlu ve üç vuruşlu usûlleri vuruş şekilleri ile göstererek öğrencilerin de bu hareketleri birçok kez tekrar etmesi konusunda telkinde bulunmuştur. Bu hareketler kitapta aşağıdaki şekliyle yer almaktadır.



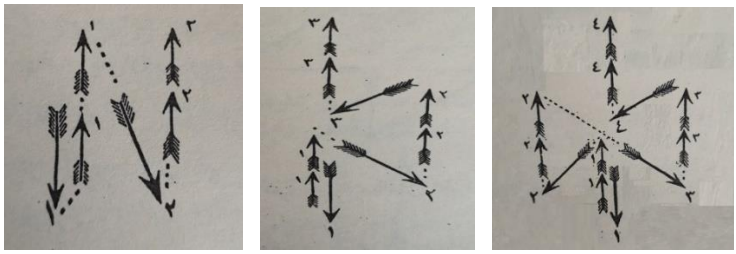
Şekil 4. Üngör ve Kanık - Nazariyat-ı Musiki (Usûllerin Tarz-ı Hareketi)

Musiki ilminde asıl olanın usûl ve vezin olduğu belirtilen Uz'un eserinde, usulün tanımı ise, Batı müziğinde eşit gösterilen zamanlar olarak yapılmaktadır. Eserde basit usûl ve mürekkeb usûl ismiyle kullanılan birleşik ölçü sistemlerinin tanımları yapılmış ve uygulamaları oklar ile gösterilmiştir. Eserde ayrıca ölçülerdeki vuruşların kuvvet sıralamasından da bahsedilmektedir.



Şekil 5. Muallim Kâzım Uz - Musiki Nazariyatı (Basit Usûlün Uygulanması)

ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 6. Muallim Kâzım Uz - Musiki Nazariyatı (Mürekkeb Usûlün Uygulanması)

Şekil 5.'te, Uz'un eserinde, basit usûlün uygulanmasına dair hareketler görülürken; Şekil 6'da, "mürekkeb" olarak adlandırılan birleşik usûlün uygulanma şekilleri görülmektedir.

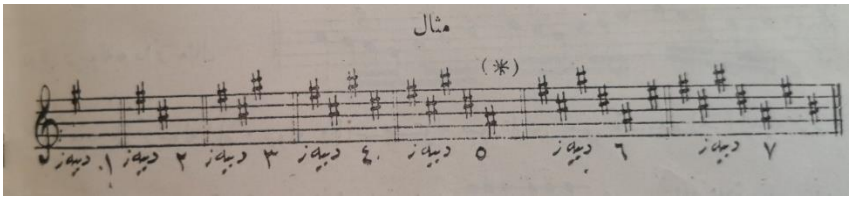
Süreyya Bey'in eserinde de Muallim Kâzım Uz'un eserinde olduğu gibi el vuruşlarının yönleri oklar ile gösterilerek basit usûl ve "mürekkeb usûl" ismiyle kullanılan birleşik ölçü sistemleri hakkında geniş bilgilere yer verilmiştir. Basit ölçü sistemlerinden olan 2/4 lük ölçü sisteminin, birleşik ölçü olan 6/8 lik ölçü sistemine dönüştürülebileceği örneklerle açıklanmış ve öğrencilerden basit ve mürekkeb usûllerin birbirlerine dönüştürülmesi ile ilgili tekrarların yapılması istenmiştir.

Ölçü Sistemi

Bir müzik yazısında porte üzerinde yer alan ve anahtardan sonra konumlandırılarak ölçünün kaç vuruşluk olduğunu anlamamızı sağlayan kesirli sayılar günümüzde "ölçü sistemi" veya "ölçü rakamı" olarak ifade edilmektedir. Bu terim, Üngör ve Kanık tarafından "şifre" olarak adlandırılmıştır. Yazarlar ölçü sistemini, "usullerin kaç darblı oldukları (kle) den sonra birbiri üzerine konulan iki rakamla gösterilir ve buna (şifre) denir" şeklinde açıklamıştır. Şifrelerde, üstteki rakamın vuruş sayısını, alttaki rakamında nota değerini gösterdiğini belirten Üngör ve Kanık; en çok kullanılan ölçü sistemlerinin 2/4 lük, 3/4 lük ve 4/4 lük olduğunu belirtirken "sebare" kavramını da tanımlamışlardır. Uz, ölçü sistemi ile ilgili bir tanımlama yapmamış, Süreyya Bey ise "suret ve mahrecden oluşan adedler" şeklinde ifade etmiştir. Eserinde, müzik eserlerinde anahtardan sonra yazılan sayıların eserin hangi ölçü sisteminde yazıldığını göstermesi bakımından önemli olduğu belirtilmiştir. Sayılardan üstte olanın vuruş sayısını, alta yazılan sayının vuruşun süresini gösterdiği anlatılarak örneklerle pekiştirme yapılmıştır. 4/4 lük ölçü sisteminin 𝐂 ile gösterildiği ve 𝄵 işaretinin de 2/4 usûlüne karşılık geldiği belirtilmiş fakat bunu tanımlamak için "sebare" kelimesi kullanılmamıştır.

Donanım

Porte üzerinde anahtar ile ölçü sistemi arasına yazılan değiştirici işaretlere donanım denir. Donanıma yazılan değiştirici işaretler, nota önene tekrar bir değiştirici işaret konulmadığı veya modülasyon yapılmadığı sürece eserin sonuna kadar geçerliliğini korumaktadır. Donanım terimi, Üngör ve Kanık'ın eserinde "armür" veya "armatür du kle" isimleriyle anılmaktadır. Yazarlar, bir müzik eserinin başında anahtardan sonra konulan diyez ve bemol işaretlerine bu isimlerin verildiğini belirtmektedir. Eserde bunların, tonu belirlemek için yardımcı olduğu, her notanın önüne tekrar işaret koymak yerine eserin başında özetlendiği ifade edilmektedir. Bu işaretlerin yedi adede kadar çıkabildiği ve donanım değişmediği sürece eserin sonuna kadar aynı şekilde kullanılacağı da eserde yer alan bilgiler arasındadır. Donanımda yer alan diyez ve bemollerin isteğe bağlı değil, belirli bir sıra ile konulması gerektiği de belirtilmektedir.



Şekil 7. Üngör / Kanık - Nazariyat-ı Musiki (Armür / Armatür du Kle) Diyez Şeması

Şekil 7'de Üngör ve Kanık'ın Nazariyat-ı Musiki adlı eserinde "armür/ armatür du kle" başlığı altında verilen misalde, donanımda yer alan diyezlerin sırası ve sayısı görülmektedir. Majör ve minör dizilerin donanımına dair bilgiler Musa Süreyya Bey ve Muallim Kazım Uz'un eserinde de mevcuttur.

Muallim Kâzım Uz'un "Musiki Nazariyatı" adlı eserinde "donanım" ı, "cihaz" olarak adlandırdığı görülmektedir. Cihazı, eserlerde anahtardan sonra, notalardan önce diyez ve bemol işaretlerinin bulunduğu yer olarak tanımlamaktadır. Yazar "cihaz"ın notaların hangi makamdan olduğunun anlaşılması ve perdelerin arasındaki aralıkların bir bakışta anlaşılarak ona göre akord ve icra etmek için yapıldığını belirtmektedir. Musa Süreyya Bey ise donanım konusunda benzer bilgilerle birlikte Musiki eserlerinde anahtardan sonra yazılan diyez ve bemollerin adedinin o eserin hangi gamdan yazılmış olduğunu gösterdiğini belirtmiştir.

Alterasyon

Genel anlamda alterasyon, akor seslerinin arıza alarak tizleşme veya pesleşmesiyle, tonaliteyi bozmadan armoniye renk katmasıdır. Disonans

bir ses olan alterasyon, ezgiyi süsleyici notaların çoğunda görülür (Feridunoğlu, 2004: 67).

Üngör ve Kanık alterasyonu, bir notanın isminin değişmediği halde, sadece sesin tizleştiği ya da pestleştiği durumlar olarak tanımlamaktadır. Alterasyon yapmak için kullanılan diyez, bemol ve natürel işaretlerini "aksidan" terimiyle ifade eden yazarlar, eserde "duble aksidan" başlığı altında; "duble diyez" ve "duble bemol" terimleriyle günümüzde kullanıldığı haliyle "çift diyez", "çift bemol"ü şekilleriyle göstererek tanımlamış ve çeşitli değiştirici işaretlerin kullanıldığı örneklere yer vermişlerdir. Diğer iki yazar çalışmalarında alterasyon konusuna değinmemişlerdir.

Anarmoni

Bir aralığın sesleri aynı kalırken nota isimlerinin değişmesine "anarmonik" değişim denir. Nota isminin değişmesiyle, ses farkı aynı kalmasına rağmen aralığın adı değişir (Feridunoğlu, 2004: 36).

Uz, sesleri bir diğerinin aynı ve ardı ardına gelen iki notadan birinin yerinde diğerinin kullanılmasına anarmoni denildiğini, anarmoni esnasında notların değişmesi ve sesin değişmemesinin gerektiğini belirtmiştir.

Süreyya Bey'in eserinde anarmoni konusu, piyano klavyesi üzerinde gösterilmiştir. Piyanoda yer alan siyah tuşlara, iki biçim kullanılarak adlandırmada bulunulduğu, örneğin "do" notasından sonra gelen "do diyez" notasına aynı zamanda "re bemol" de denilebileceği belirtilmiştir.

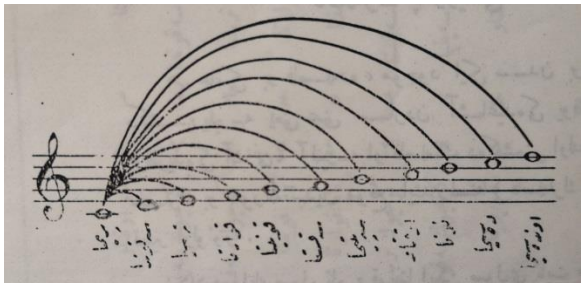
Üngör ve Kanık ise "isimleri muhtelif diyez ve bemollerin tesiriyle aynı sadâyı ifade eden notlara (anarmonik) denir." şeklinde açıklamışlardır.

Aralık

Müzikte, iki ses arasındaki uzaklığı belirten mesafe "aralık" olarak adlandırılmaktadır. Bu terim, Üngör ve Kanık'ın Nazariyat-ı Musiki adlı eserinde "interval", Muallim Kâzım Uz'un Musiki Nazariyatı adlı eserinde "bu'd / intervalle" ve Musa Süreyya Bey'in "Musiki Kitabı" adlı eserinde ise "fâsıla / bu'd" şeklinde adlandırılmaktadır.

Aralık kavramı, Üngör ve Kanık tarafından "iki sadâ arasındaki tizlik ve pestlik farkını gösteren mesâfe" olarak tanımlanmaktadır. Eserde "derece" ve "ton" tanımları yapılmış ve her derecede bulunan notaların aralıkları inici ve

çıkıcı olarak dizek üzerinde gösterilmiştir. Aralıklar tarif edilirken "bir ton" ve "yarım ton" olarak adlandırılmıştır. Muallim Kâzım Uz'un Musiki Nazariyatı adlı eserinde aralık, "bu'd / intervalle" olarak adlandırılmıştır. Burada aralık çeşitleri "tam" ve "eksik" olarak tabir edilmektedir. Aralıklar Batı müziği ve Türk müziğinde ayrı ayrı anlatılmış ve eserde geniş bir yer verilmiştir. Musa Süreyya Bey'in eserinde de aralık konusu detaylı bir şekilde anlatılmış, seslerin arasındaki uzaklıklar şekil üzerinde gösterilmiştir. Sonrasında "fâsılaların çevrilmesi" başlığı ile aralık çevrimleri konusuna da yer verilmiştir.



Şekil 8. Musa Süreyya Bey - Musiki Kitabı (Fâsılalar)

Musa Süreyya Bey yukarıda verilen örnekte aralıkları isimlendirmiştir. Şekilde görülen ilk aralık; bir majör gamda ilk sesin yanına aynı sesin getirilmesi ile oluşan "prima"dır. Sonrasındaki aralıklar sırasıyla; "sekond", "tersiya", "kuvarta", "kuinte", "sekste", "septima", "oktav, "nona", "desima" ve "ondesima" olarak adlandırılmaktadır.

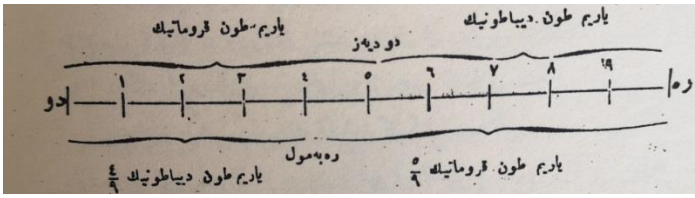
Gam – Mod – Derece

Bir dizge içerisinde, herhangi bir perdeden başlayarak oktavına kadar aradaki perdelerin ardışık olarak sıralanmasına "gam" veya "dizi" denir. Dizgenin herhangi bir perdesinden başlayarak, oktavına kadar aradaki perdelerin diyatonik olarak sıralandığı yedi perdeli gamlara "mod" denir (Köse, 2012: 72-74).

Nazariyat-ı Musiki kitabında, seslerin doğal sırasıyla sekiz notanın ard arda gelmesine gam denildiği belirtilmiştir. Pestten tize doğru olan gamların çıkıcı gam, tizden peste doğru olan gamların ise inici gam olduğu belirtilmiş ve çıkıcı gamlar "asandan", inici gamlar ise "desandan" olarak adlandırılmıştır. Bir gamda birbirini takip eden notalar arasındaki mesafelerden geniş olanlar bir ton; dar olan mesafeler ise yarım ton olarak ifade edilmiştir. Sekiz notayı içerisine alan gamın her bir notası derece olarak adlandırılmıştır. Ayrıca eserde, bir gamı oluşturan aralıkların diziliş şekli mod olarak adlandırılırken, majör ve minör olarak iki çeşit mod olduğundan bahsedilmiştir.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Muallim Kâzım Uz, "gam, makam benzeri olup aralarında belli bağları olan bir takım musiki sesleri silsilesine denir" şeklinde tanımlamaktadır. Ayrıca eserde, diyatonik gam, kromatik gam ve anarmoni gibi tanımlarda yer almaktadır. Uz, diyez ve bemol ile komaların ifade ettikleri mesafeleri örnekler üzerinden açıklamıştır. Kazım Uz, diyez ve bemol kullanımında batı ve doğu musikilerindeki farkı anlatırken, batıda aynı aralıktaki diyez ile bemoller ses bakımından bir diğerinin aynı olarak birinin yerinde diğerinin kullanılması kabul edilse de Osmanlı musikisinde buna katiyen izin olmadığını yazar. Çünkü bir aralıktaki diyez ve bemollerin sesleri ayrı olduğundan her birinin kullanım yerleri de ayrı makamlardır ve notada yer açısından uygulanmasında da uyumsuzluk vardır. Uz, do ve re sesi arasındaki yarım ton kromatik ve yarım ton diyatoniği sayısal değerleri ile aşağıdaki şekil üzerinde göstermektedir.



Şekil 9. Muallim Kâzım Uz - Musiki Nazariyatı (Gam Diyatonik)

Musa Süreyya Bey'in eserinde ise çok eski zamanlarda farklı milletlerin müziklerinde diyatonik dizininin kullanıldığı ve tam ses aralıkların kulakta belirgin olarak işitildiğinden bahsedilmiştir. Modern müzikte çoğunlukla tam ses aralıklardan oluşan ses aralıklarını ana dizi olarak kabul edip, bunlar için (majör ve minör diziler) ifadelerinin kullanıldığı şeklindedir. Dizilerin sahip olduğu aralıklar hakkında bilgilere ve örneklere yer verilmiştir. Majör ve minör gamlar sahip oldukları donanım ve değiştirici işaretlerle birlikte ayrı ayrı örneklendirilmiştir.

Uzatma İşaretleri

Uzatma bağı, porte üzerinde aynı konumda bulunan en az iki notayı birbirine bağlayan işarete verilen isimdir. Bu terim, Üngör ve Kanık'ın Nazariyat-ı Musiki adlı eserlerinde "liyezon" olarak adlandırılmıştır. "Notaların birbirine raptını gösteren şu ( ) veya şu ( )şekillerdeki işaretlere (liyezon) denir" şeklinde tanımlanmış ve liyezon işaretinin aynı ses üzerine konulduğunda nota değerleri arasındaki fark gözetilmeden, ikinci nota değerinin birinci nota değerine eklendiği açıklamasına yer verilmiştir. Süreyya Bey ise uzatma bağını açıklarken, birbirine benzeyen notaların üzerlerine kavisli çizilen bir çizgi ile bağlandıklarını ve bu durumda notaların tek başlarına değil de birbirlerine bağlı olarak çalınıp söylenmesi gerektiğini belirtmiştir.

Uzatma veya çoğaltma noktası, notaların sağ taraflarına konulan ve önüne geldiği notayı yarı değeri kadar uzatan işaret olarak tanımlanmaktadır.

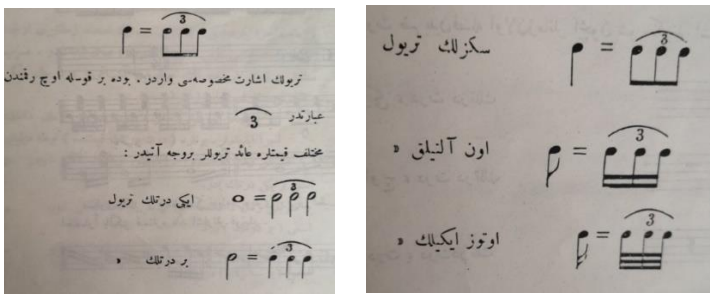
Uzatma noktası hakkında ise Süreyya Bey, önüne geldiği her notayı değerinin yarısı kadar daha arttırmak amacıyla kullanıldığını, aynı durumun suslar için de geçerli olduğunu belirtmiştir. Ayrıca, notaların önüne iki hatta üç nokta konulabileceğini, notanın önünde yer alan ikinci noktanın birinci noktanın sağladığı nota değerinin yarısı kadar bir değerin daha eklediğini, üçüncü noktanın da yine aynı şekilde ikinci noktanın sağladığı değerin yarısı kadar daha ekleyeceğini ifade etmiştir. Üngör ve Kanık, bu işareti "puan" olarak adlandırmış, bir notun veya es'in önüne konulduğu vakit o not veya es'in kıymeti yarım misli temdid eder" ifadeleriyle açıklamışlardır. İncelenen diğer eserlerdekine benzer ifadelerle, kitapta iki ve üç nokta ile ilgili bilgilere yer verilmiş, ayrıca öğrencilerin konuyu pekiştirmesi için noktalı notalara ilişkin okuma parçalarına da yer verilmiştir. Uz'un "Musiki Nazariyatı" adlı kitabında ise uzatma işaretleri hakkında bilgi verilmediği görülmüştür.

Triyole

Triyole, iki eşit parçaya bölünebilen süre değerinin üç eşit parçaya bölünmesidir. Üç eşit değerden meydana gelen bir gruptur ve ortadaki nota değerinin üstüne ya da altına 3 rakamı yazılır (Yavuzoğlu, 2020: 26).

Musa Süreyya Bey "herhangi bir değere sahip bulunan notanın ikiye bölünmesi yerine, üç eşit küçük değerine bölünmesinin, triyole" olarak adlandırıldığını belirtmiş ve örnekler vermiştir. Aynı konu Nazariyat-ı Musiki kitabında, "aynı kıymette olan üç notun birleşmesine denir" şeklinde tanımlanmaktadır. Yazarlar bir dörtlük notaya muadil olan iki adet sekizlik nota yerine üç adet sekizlik nota yazıp üzerine küçük bir üç (3) rakamı konularak nota değerinin triyole olduğunu açıklamışlardır.

Aşağıda Musa Süreyya Bey'in Musiki Kitabı'nda yer alan triyolelerin nota değerlerine göre yazılış biçimlerini gösteren şekil yer almaktadır.

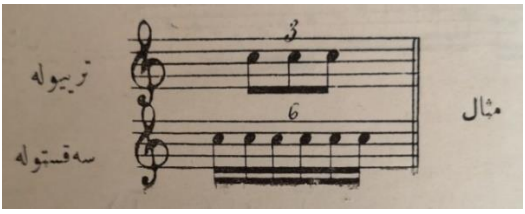


Şekil 10. Musa Süreyya Bey - Musiki Kitabı (Triole)

ISBN: 978-625-6971-87-5

Musa Süreyya Bey, triyolelerin sahip oldukları değerleri “Quintolet- Septole- Novemole- Quartolet- Sixtole” başlıkları altında incelemiştir.

Üngör ve Kanık ise eserlerinde, triyolenin içerdiği üç nota yerine altı nota yazılabileceğini ve bunu nota üzerine altı (6) rakamını yazarak gösterilmesi gerektiğini bu durumda sekstole oluştuğunu belirtmektedir. Bunlara ek olarak “duble triyole” den bahseden yazarlar, hız ve yazım olarak triyole, sekstole ve duble triyolenin birbirinden farklı olduğunu belirtmektedir. Şekil 11’de, Üngör ve Kanık’ın Nazariyat-ı Musiki adlı eserinde bulunan “Triyole” ve “Sekstole” örneği yer almaktadır.



Şekil 11. Üngör / Kanık - Nazariyat-ı Musiki (Triyole- Sekstole)

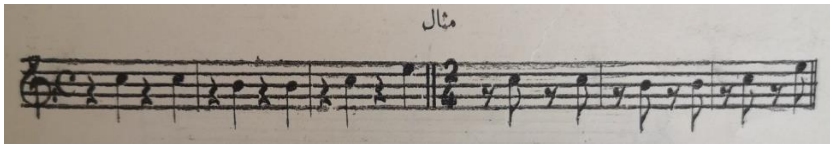
Uz’un çalışmasında triyole konusunda bilgi verilmediği görülmüştür.

Senkop – Konturtan

Ölçü sistemlerinin türlerine bağlı olarak kuvvet sıralaması değişmektedir. Örneğin iki zamanlı ölçülerde kuvvet sıralaması; kuvvetli – hafif şeklinde iken, üç zamanlı ölçüler; kuvvetli – az kuvvetli – hafif şeklinde, dört zamanlı ölçülerde ise kuvvetli – hafif – az kuvvetli – hafif şeklinde değişmektedir. Senkop; ölçü içerisinde veya ölçüler arasında hafif zamanda bulunan bir notanın kuvvetli zamandaki notaya bağlanarak kuvveti üzerine almasıyla oluşmaktadır. Konturtan diğer bir ismi ile ters zamanlama ise; kuvvetli zamanlarda vuruşlara sus gelmesi ile kuvvet sıralamasının değişmesinden meydana gelmektedir. Müzik yazılarında ölçülerde kuvvet sıralamasının değiştirilmesi ile oluşturulan senkop ya da konturtan konuları, çalışmaya konu olan üç eserde de yer almaktadır.

Nazariyat-ı Musiki kitabında kuvvetli zaman “tan for”(temps fort), hafif zaman “tan febl” (temps faible) olarak yer almaktadır. İki zamanlı ölçülerde ilk vuruşun kuvvetli, ikinci vuruşun hafif; üç zamanlı ölçülerde ilk vuruşun kuvvetli, iki ve üçüncü vuruşların hafif; dört zamanlı ölçülerde ise birinci ve üçüncü vuruşların kuvvetli, ikinci ve dördüncü vuruşların hafif zamanda olduğu belirtilmiştir. Eğer bir vuruş ikiye bölünüyorsa ilkinin kuvvetli ikincisinin hafif olduğu bilgisi de eklenmiştir. Üngör ve Kanık senkopu “ünison notların (tan febl) den başlayıp (tan for) a kadar liyezonla raptına senkop denir” şeklinde; konturtanı ise, “mezürlerin tan for kısımları eslerle tan febl kısımları da notlarla icrâ

olunduğu zaman buna konturtan denir" şeklinde tanımlamışlardır. Eserde "konturtan irregulier" olarak düzensiz konturtan tanımlarının da yer aldığı görülürmektedir.

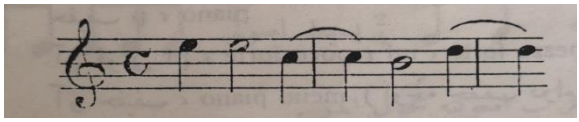


Şekil 12. Üngör / Kanık - Nazariyat-ı Musiki (Konturtan)

Şekil 12'de, Üngör ve Kanık'ın Nazariyat-ı Musiki adlı eserinde "konturtan" başlığı altında verilen ilk örnekte, 4/4 lük ölçü sisteminde 1. ve 3. vuruşlara denk gelen kuvvetli ve az kuvvetli zamanlara "sus" getirilerek kuvvet sıralamasının değiştirildiği konturtan örneği görülmektedir. İkinci örnekte ise, 2/4 lük ölçü sisteminde birim vuruşun kuvvetli zamanı olan ilk sekizlik notasına "sus" getirilerek oluşturulmuş konturtan örneği görülmektedir.

Muallim Kâzım Uz'un eserinde, Doğu ve Batı müziği karşılaştırmaları yapılmış, sakil ve hafif darblar (vuruşlar) için kullanılan "temps fort", "temps faible" terimlerinden bahsedilmiştir. Fakat bu anlatımlar içerisinde senkop ve konturtan konularına yer verilmemiştir.

Musa Süreyya Bey'in eserinde konturtan tanımına yer verilmediği tespit edilmiştir. Eserde senkop ise; "hafif darb ve zamana âid olan notanın kuvvetli darb ve zaman üzerinde devam-ı imtidâdına (senkop) ta'bîr olunur" şeklinde tanımlanmıştır. Genellikle aynı nota değerlerinin birbirlerine bağlanması ile senkop oluşurken, bazen de farklı nota değerlerinin birbirine bağlanması ile senkop oluştuğundan bahsedilmektedir.



Şekil 13. Musa Süreyya Bey - Musiki Kitabı (Senkop)

Şekil 13'te, Musa Süreyya Bey'in Musiki Kitabı adlı eserinde "senkop" başlığı altında verilen örnek görülmektedir. Bu örnekte dört adet senkop yer almaktadır. İlk ölçüde, 4/4 ölçü sisteminin kuvvet sıralamasına göre, ikinci vuruşta hafif zamanda bulunan mi notası, üçüncü vuruşta yani az kuvvetli zamanda bulunan mi notasına bağlanarak kuvveti kendi üzerine almış ve kuvvet sıralamasının değişmesine sebep olmuştur. Aynı senkop, ikinci ölçüde bulunan iki vuruşluk si notası için de geçerlidir. Örnekte yer alan diğer iki senkop ise, ölçülerin son vuruşlarında yer alan ve ölçülerin zayıf zamanına denk gelen

notaların, diğer ölçünün ilk vuruşuna yani kuvvetli zamanına denk gelen aynı frekanstaki notaya bağlanması ile oluşmaktadır.

Metronom

Süre birimi açıkça belli edilmemiş ise insan aklından herhangi bir zamanı süre birimi olarak kabul edip ona göre sayar. Bir alet de vardır ki istenilen sürate ayarlanarak saat rakkası gibi çalıştırılır ve muntazam vuruşlarına uyularak herhangi bir musiki parçasını, süre biriminin sürati hiç değişmeden, okumak mümkün olur. Bu alete "metronom" adı verilir (Saygun, 1971: 30).

Metronom konusu, incelenen üç eserde de yer almaktadır. Nazariyat-ı Musiki kitabında, hız terimlerinin kullanılmasının eserin sürât ve ağırlığını göstermekte yeterli olduğu fakat küçük farkları göstermek için metronom kullanılması gerektiği belirtilmektedir. Eserde metronomun nasıl kullanılacağına dair bilgiler yer almaktadır. Metronom Musiki Nazariyatı adlı eserinde "mikyâs-ı usûl" yani "usul ölçeri" olarak tabir edilmektedir. Yine bu eserde, "bu alet, musiki türlerinin belli bir süratte ve tam bir uyumla icrasını temin için "Melzel- Maelzel" tarafından icat edilmiştir" şeklinde tanımlamış ve örnek vererek nasıl çalınması gerektiğini açıklamıştır. Musa Süreyya Bey'in eserinde ise "temponun "Mälzel" tarafından bulunan ve "metronom" adı verilen bir alet ile ölçülebildiği" ifade edilmektedir. Eserde metronom şekli gösterilerek çalışma mekanizmasının nasıl olduğu açıklanmış ve bu aracın nasıl kullanıldığı hakkında bilgilere yer verilmiştir.

Hız ve Gürlük Terimleri

Nazariyat-ı Musiki kitabında, bir müzik eserinin hızı ile ilgili kıyaslama "muvman" yani "hareket" olarak tanımlanmaktadır. Bir musiki parçasının hareketinin, o parçanın başına ve porte üzerine konulan, "hareket-i asliyye" denilen bir takım İtalyan kelimelerle anlatıldığından bahsedilmektedir. Bu terimler, "hareket-i asliyyeyi ifade eden kelimeler", "tavr-ı hareket", "hareketin tağyîr ve tehiri", "hareketi süratlendirmek için kullanılan kelimeler", "hareketi tehir için kullanılan kelimeler", "hareketin husûsi olan gidişini tutmak için kullanılan kelimeler", "bir parçanın hareketi tebdîl edildikten sonra tekrar hareket-i muntazamaya avdet için kullanılan kelimeler", "aksantivasyon olarak istimâl edilen kelimeler" ve "kelimeler ile istimâl olunan nüanslar" başlıkları altında verilmiştir. Bu terimlerin dışında, notanın kuvveti, süresi ve vurgusu ile ilgili işaretler hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca kreşendo, dekreşendo, da. capo ve fıne terimlerinin kullanımıyla ilgili bilgiler de yer almaktadır.

Muallim Kâzım Uz, "Musiki Nazariyatı" adlı eserinde hızla ilgili görüşlerini, "süratle olan bir oluşumu ağır bir nağme ile icra etmek veya ağır bir seyri süratli yapmak, ifadede kastedilen amaçtan tamamen uzaklaşmak demektir. Bir oluşumun ifadesinde nağmelerin tizliği, pestliği ve özel halleri nasıl bir amaç ise sürat ve ağırlığı da aynı şekilde mühim bir araçtır." şeklinde belirtmektedir. Muallim Kâzım Uz'un Batı müziğinde; hız terimlerinden bazılarının tanımlarını verdiği, gürlük terimlerinden ise sadece "piano" ve "forte" e yer verdiği görülmektedir. Doğu müziğinde ise, ölçülerin sürat ve ağırlığının üç bahre bağlı olduğu ve bunların isimlerinin "bahr-i hafîf-i evvel", "bahr-i hafîf-i sânî", "bahr-i sakîl" şeklinde olduğu belirtilmektedir.

Musa Süreyya Bey, "Tempoda Vukua Gelen Tahavvül ve Tagayyürlere Ait Ta'birler" başlığı altında, müzik eserlerinin belli bir tempo ile çalınırken, bazı bölümlerinde çeşitli tempo değişikliklerinin olabileceğine yani bazen ağırlaşıp, bazen de hızlanabileceği belirtilerek, bu durumu göstermek için çeşitli müzik terimlerinin kullanıldığını belirtmektedir. Musa Süreyya Bey eserinde; hız terimlerinin yanı sıra, "rubato", "senza tempo", "recitativ", "staccato" ve "legato" gibi terimlerinde tanımlarından bahsetmektedir.

Nota Üzerine Konulan İşaretler

Çalışmaya konu olan eserlerin tamamında, nota üzerine konulan işaretlerin hangi anlamları taşıdığı ile ilgili bazı bilgilere yer verilmiştir. Günümüzde "artikülasyon işaretleri" olarak adlandırılan bu işaretler; Üngör ve Kanık'ın Nazariyat-ı Musiki adlı eserinde "aksantivasyon-harekeler" başlığı altında açıklanmaktadır.

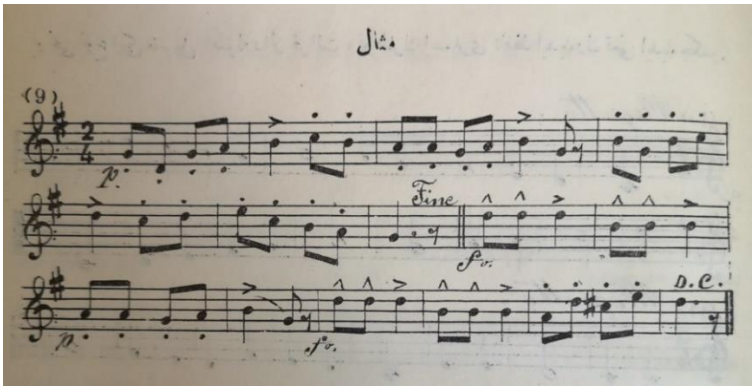
Nazariyat-ı Musiki adlı eserde bu işaretler; günümüzde staccato olarak adlandırılan nokta (.), puan talonje (▼), liyezon (⌒), aksan (^), vurgu işareti olarak adlandırılan (>) işareti, kreşendo (<), dekreşendo (>) şeklinde belirtilmiş ve tanımları yapılmıştır. Ayrıca bu işaretlere ek olarak; (da. capo) ve (fine) kelimeleri de tanımlanmıştır. Eserde, nota üzerine konulan işaretlerin kullanım şekilleri hakkında bilgiler verildikten sonra aktivasyon olarak kullanılan kelimeler de yer almaktadır.

Muallim Kâzım Uz Musiki Nazariyatı adlı eserinde, bu işaretlerden çarpma ve tril'e yer vermiştir. Bu iki terimin de tanımlarını yapmış, nota değerlerinden ve hangi perdelerden yapılabileceği hakkında bilgiler vermiştir.

Musa Süreyya Bey ise nota üzerine konulan işaretler ile ilgili olarak eserinde, "tril" ve "çarpma" dan bahsetmektedir. Tanımlarla ve örneklerle konular detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Özellikle çarpma konusunda, "büyük ve küçük

ISBN: 978-625-6971-87-5

çarpmalar - aralık çarpmalar" olarak başlıklar halinde konu geniş bir şekilde ele alınmıştır. Ayrıca Musa Süreyya Bey'in eserinde; "Kolaylık İşaretleri" başlığı altında, notalara yönelik çeşitli işaretler ile notaların kullanımına yönelik değişiklikler yapılabileceği üzerinde durulmuştur. Bir notanın bir oktav tiz veya pes icra edileceğini gösteren "8" veya "8va" işareti, "tekrar" işaretleri, "dolap", "da capo" ve "fine" gibi işaretlerin kullanımı ile ilgili bilgiler eserde yer almaktadır. Kolaylık işaretlerinin yanı sıra, eserde çeşitli nüans ve müzik terimlerinin kullanımına yönelik bilgiler de yer almaktadır.



Şekil 14. Üngör / Kanık - Nazariyat-ı Musiki (Aksantivasyon - Hareketler)

Şekil 14.'de Üngör ve Kanık'ın Nazariyat-ı Musiki adlı eserinde "aksantivasyon – hareketler" başlığı altında verilen örnekte nota üzerine konulan bazı işaretlerin kullanımı görülmektedir.

Müziksel İşitme - Müziksel Yazma

Solfej "okuma" demektir. Notaları, adlarıyla - sesleriyle - süreleriyle okumaya, solfej denir (Sun, 2005: 1). Dikte ise duyulan melodiyi yazmak demektir. "Solfej ve dikte yani "müzik okur – yazarlığı" bireyin ezgi, armoni ve ritmi ne düzeyde anlayabildiğini, müzikal ses ile müzikal sembol arasındaki ilişkiyi ne düzeyde kavrayabildiğini ölçmede önemli bir araçtır" (Özaltunoğlu, 2016: 5).

Üngör ve Kanık, Osmanlı Türkçesinde "imlâ-i musiki" olarak adlandırdıkları dikteyi, okuduğu veya çaldığı notaların değerlerini ve isimlerini bulma; solfeji ise söylemedeki zorlukları derece derece açıklayan bir musıki ses dersleri mecmuası olarak tanımlamaktadır. Müziksel işitme ve yazma konusunda çalışma tavsiyeleri vermişlerdir. Diğer iki eserde ise bu konu yer almamaktadır.

MÜZİK TERMİNOLOJİSİ

Çalışmaya konu olan her üç kitap da Osmanlı Türkçesi ile kaleme alınmıştır. Kitaplarda yer alan konular günümüz müzik teorisi kitaplarında da yer alan konular olmasına karşı, kullanılan müzik terimleri günümüz ile bazı farklılıklar göstermektedir. Bu terimlerin üç farklı kitapta kullanım şekilleri Tablo 2' de yer almaktadır.

Müzik Terimleri	**"Nazariyat-ı Musiki" Adlı Eserde Kullanımları**	**"Musiki Nazariyatı" Adlı Eserde Kullanımları**	**"Musiki Kitabı"** Adlı Eserde Kullanımları
Değiştirici İşaret	Aksidan	Arıza - Accident	Ârıza
Ölçü	Mezür / Usûl	Usûl	Ölçü
Ölçü Çizgisi	Bar du Mezür	-	-
Aralık	İnterval	Bu'd / Fâsıla İntervalle	Fâsıla / Bu'd
Kuvvetli Zaman	Tan For (Temps Fort)	Sâkil –Temps Fort	-
Hafif Zaman	Tan Febl (Temps Faible)	Hafif – Temps Faible	-
Anahtar	Kle	Anahtar	Anahtar
Ek Çizgi	Hatt-ı Munzam	-	Munzam Hat
Metronom	Metronom	Mikyâs-ı Usûl (Usûl Ölçeri)	Metronom
Vuruş	Darb	Darb	Darb
Eksik Ölçü	Mezür Enkompele	-	İlk usûl
Dikte	İmlâ –i Musiki	-	-
Ritim	Ritim / Vezin	Musiki Vezini	Ritm
Bileşik Ölçü	Mezür Kompoze	Mürekkeb Usûl-Mesure compose	Mürekkeb Usûl
Basit Ölçü	Mezür Simple	Basit Usûl	Basit Usûl
Ölçü Sistemi	Şifre	-	-
Sus	Silans / Es		Sükût
Nota Değeri	Nota Kıymeti	İmtidâd Zamanları	Kıymet (imtidâd zamanı)

Uzatma Bağı	Liyezon	-	Kavis
Donanım	Armür/ Armatür Du Kle	Cihâz / Armure	
Akor	-	Akord	Akord / Armoni
Unison	-	-	Prima

Tablo 2. İncelenen Eserlerde Kullanılan Müzik Terimleri ve Günümüz Türkçesindeki Karşılıkları

Tablo 2'de, günümüzde kullanılan bazı müzik terimlerinin incelenen eserlerdeki kullanım şekilleri yer almaktadır. Buna göre, bugün kullanılan müzik terimlerinin birçoğunun erken Cumhuriyet döneminde yazılmış olan kitaplarda farklı şekillerde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Örneğin "vuruş" olarak kullandığımız terimin karşılığı olarak "darb" teriminin üç eserde de aynı kelime ile adlandırıldığı görülmektedir. "Metronom", "anahtar", "ritim" gibi terimlerin bazı eserlerde farklı adlandırılmasına rağmen, iki eserde günümüzde kullanıldığı şekli ile yer aldığı, "sus" ve "uzatma bağı" gibi kelimelerin de eserlerde farklı kelimeler ile tanımlandığı tespit edilmiştir.

Musa Süreyya Bey'in eserinde "dipnot olarak, kitapta yer alan müzik terimlerinin bir kısmının Latince ve İtalyanca dillerinden alındığını, bu durumun uluslararası bir kullanımın ifadesi olduğunu ve diğer milletlerin dillerinde de aynı şekilde kullanıldığını belirtmiştir. Uzun süredir kendi dilimizde kullanılmış bu terimlerin aynen korunduğunu ifade etmiştir. Bunlar dışında da terimlerin kullanıldığı ancak bu terimlerin her milletin kendi dilinde ifade edildiği gibi bizde de Türkçelerinin kullanıldığını belirtmiştir."

SONUÇ

Türkiye'de müzik teorisinin gelişim süreci incelendiğinde, Cumhuriyet'in ilk yıllarında gerçekleştirilen çalışmaların oldukça önemli olduğu görülmektedir. Bu dönemde, Türk müziğinin sistematize edilmesi üzerine önemli adımlar atılmıştır. Bu adımlardan biri de, yazılı kaynakların sayısının artırılmasıdır. Dönemde özellikle müzik teorileri konusunda birçok kitap ve risale yayımlanmıştır. Bu çalışmada, müzik alanında dönemin önemli isimlerinden; Osman Zeki Üngör, Mehmed Veli Kanık, Muallim Kazım Uz ve Musa Süreyya Bey'in eserleri incelenmiştir. Bu eserler; temel müzik kavramları, armoni, kontrpuan, müzik biçimleri, çalgı bilgisi, müziksel işitme, müziksel yazma ve Türk müziği hakkında çeşitli bilgiler içermektedir.

Konu çeşitliliği bakımından değerlendirildiğinde, en kapsamlı çalışmanın Musa Süreyya Bey'e ait olan Musiki Kitabı olduğu görülmektedir. Bu kitapta,

diğer iki çalışmadan farklı olarak armoni, kontrpuan, müzik biçimleri ve çalgı bilgisi konularında da bilgilere yer verilmiştir. Üngör ve Kanık'ın "Nazariyat-ı Musiki" ve Süreyya Bey'in "Musiki Kitabı" adlı eserleri ders kitabı olarak hazırlanması sebebiyle bazı farklılıklar taşımaktadır. Müzik eğitiminde kullanılmak üzere hazırlanan bu kitaplarda, konuların örneklerle pekiştirilmesinin yanı sıra öğrencilerin konuları daha iyi kavramalarını sağlamak amacıyla çeşitli egzersizlere ve çalışma önerilerine de yer verilmiştir. Muallim Kazım Uz'un Musiki Nazariyatı adlı eseri Doğu ve Batı müziğine ilişkin konuların karşılaştırmalı olarak incelenmesi ve Türk müziği ile ilgili bilgilere de yer verilmesi sebebiyle, Üngör, Kanık ve Süreyya Bey'in çalışmalarından farklı özellikler taşımaktadır.

Eserler, içerik olarak birbirinden farklı özellikler taşısalar da temel müzik kavramlarına ilişkin bilgilere her üç eserde de yer verilmiştir. Yazarlar genel olarak; notalar ve nota değerleri, anahtarlar, ölçü, usul, ritim, ölçü sistemi, donanım, alterasyon, anarmoni, aralık, gam, mod, derece, uzatma işaretleri, triyole, senkop, konturtan, metronom, hız ve gürlük terimleri, nota üzerine konulan işaretler gibi konularda detaylı bilgiler vermişlerdir. Her üç kitap da içerik açısından müzik teorisi alanında bu dönemde yazılmış önemli eserlerdendir.

Terminolojik açıdan değerlendirildiğinde, kitaplarda bulunan "kle", "hatt-ı munzam", "imla-i musiki", "fasıla", "sükut" gibi birçok terimin kullanımlarının kaybolduğu ve günümüz müzik terminolojisinde yer almadıkları görülmektedir. Türkçe müzik terimlerinin, her üç eserde de birbirinden farklı kullanımlarının tespit edilmesi sebebiyle bu dönemde Türkçe müzik terminolojisi konusunda ortak bir dil oluşmadığı söylenebilmektedir.

Söz konusu eserler, dönemde temel müzik teorilerine yönelik bakış açısının anlaşılması ve o zamanın müzik dilinin öğrenilmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Arslan, F. (2018). Musa Süreyya'nın Kaleminden "Musikimizin Geleceği" Üstüne, İlahiyat Araştırmaları Dergisi, 10, s. 01-14.

Behar, C. (2005). Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Boran, İ. ve Şenürkmez, K. Y. (2007). Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Elhankızı, A. (2008). Müziğin Temel Kuramları, Konya: Eğitim Yayınevi.

Feridunoğlu, L. (2004). Müziğe Giden Yol – Genç Müzisyenin El Kitabı, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Güdek, B. ve Kılıç, A. (2016). Muzıka-i Hümayun'dan Günümüze Klasik Batı Müziğinin Türkiye'deki Tarihsel Gelişimi, The Journal of Academic Social Science Studies, 47, s. 89-102.

Gül, G. ve Bozkaya, İ. (2010). Osman Zeki Üngör'ün "Çocuklara Teganni Dersleri" Kitabı Üzerine Bir Çalışma, Eğitim Fakültesi Dergisi 23 (1), s.133-156.

Hatipoğlu, E. (2017). Musiki Nazariyatı Kâzım Uz, Ankara: Yayın Evi.

Kolukırık, K. (2011). Muallim Kâzım Uz'un "Musiki Nazariyatı" Adlı Eserinin İncelenmesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi 16:2, s.101-114.

Kolukırık, K. (2014). Osmanlı Devleti'nde İlk Resmî Konservatuvar Olan Darülelhan'da Derleme ve Yayım Faaliyetleri, Türkiyat Araştırmaları Dergisi, s 479- 498.

Kolukırık, K. (2019). Türk Müzik Tarihinde Dârü'l Elhân ve Dârü'l Elhân Mecmuası, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Köse, Y. (2012). Alıştırmalarla Müzik Teorisi, İzmir: Arvo Yayınları.

Krumhansl, C. L. (2002). Music: A Link Between Cognition and Emotion. Current Directions in Psychological Science, 11(2), 45-50.

Kurtçu, E. (2021). Nazariyat-ı Musiki (İnceleme- Günümüz Türkçesi- Esas Metin), Konya: Eğitim Yayınevi.

Meyer L.B. (1956). Emotion and Meaning in Music.Chicago: Chicago.

Özaltunoğlu, Ö. (2016). 555 Melodik Dikte, Ankara: Gece Kitaplığı.

Özcan, N. (1993). Darülelhan. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt: 8, s. 518-520.

Özcan, N. (2012). Uz, İsmail Kazım. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt: 42, s.254-255).

Özcan, N. (2020). Musa Süreyya Bey. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt: 31, s.225-226).

Özmenteş, G. (2018). Müzik Teorilerine Meta-Teorik Bir Bakış: Müzikte Entropi. IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, 10-12 Mayıs 2018, Sayfa: 178-190.

Sağer, T., Zahal, O. ve Gürpınar E. (2020). Cumhuriyetin Kuruluşundan İtibaren Türkiye'deki Müzik Kurumlarına Genel Bir Bakış, Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, Cilt VI / Özel Sayı.

Say, A. (2005). Müzik Ansiklopedisi 2, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Saygun, A.A. (1971). Musiki Temel Bilgisi – Kitap I, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Sun, M. (2005). Solfej 1, Ankara: Sun Yayınevi.

Turan, Y. (2019). Musa Süreyya Bey'in Musiki Kitabı'nın Çeviriyazımı ve İncelemesi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Yavuzoğlu, N. (2020). Uygulamalı Müzik Teorisi – 1, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

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

Yurga, C. (2005). Dünya Coğrafyasında Uluslararası Sanat Müziği Türleri, Ankara: Pegem Yayıncılık.

Yurtseven G. ve Sağer T. (2018). Türkiye Cumhuriyeti'nin Müzik Kurumları Yapılanması ve Müziksel Değişim-1950 Sonrası, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi.

İnternet Kaynakları

Url-1. https://tr.wikipedia.org/wiki/Veli_Kanık_(müzisyen), Erişim tarihi: 29.03.2022.

Url-2. https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/veli-kanik-1881-1953/, Erişim tarihi: 29.03.2022.

ISBN: 978-625-6971-87-5



BÖLÜM 11

ISBN: 978-625-6971-87-5

OYUN-HALK DANSLARI-TİYATRO İLİŞKİSİ VE BİR KOREOGRAFİ ANALİZİ

Dr. Öğr. Üyesi Pelin ELCİK YORGANCIOĞLU[1]

Günümüz sanatı eserlerini, her şeyi eşit değerde kullandığı bir malzemeye dönüştürerek anlatıyı izlenir ve alımlanır kabul ettirmeye çalışmakta. Temsilin icrasının merkeze alınması dışında yaratılan kombinasyonlar yaratıcı ekibin hayal gücüne bırakılmış durumda. Sanatın pek çok alanında olduğu gibi bu süreç gösteri ve sahne sanatları için de geçerli. Susanne Traub bu "her şey" tanımına giren öğe ve disiplinleri şu şekilde açıklıyor; "*metin, müzik, dansçılar, oyuncular, bedenler, mekân, zaman, ışık vesaire. Keza seyirci de kendini yeni bir konumda buluyor ve sahnede olanların bir tanığı haline geliyor (...) Eleştiri, "...sanki..." şekline dönüşüyor ve eylemin ve eylem ilişkilerinin temsil olasılıklarına odaklanıyor. Perfomansa dönüşüm, hiyerarşisiz ve devam eden süreçler olarak anlaşılmak istenen sanatsal prodüksiyonlarda kendini belli ediyor"* (Traub, 2012 https://arsiv.artizan.org/dans-gundem-arsiv/dans-dramaturjisi-elestirel-ve-soylemsel-bir pratik).

Özellikle konvansiyonel, söze dayalı icra şekillerinin uzantısı olan tiyatro çalışmaları, metnin odak noktası olduğu analizlerden hareketin anlatı için öne çıktığı performans analizlerine doğru ilerliyor. Sözün yerine geçen ya da sözü destekleyen bir unsur olarak "itibarı" teslim edilmeye çalışılan hareket ve onun taşıyıcısı olan bedeni anlamak; performansın ne olduğunu ve metin odaklı çalışmalardan nasıl farklılaştığını ifade etmek daha da önemli hale geliyor.

Sahne üzerinde performansın dans ve tiyatro disiplinlerinin birlikteliğine yönelik tavrı bizi kökene yani hangisinin önce var olduğu bilinmeden birbirlerine eşlik ederek var olan ve gelişen birlikteliğe geri döndürüyor. Bu geri dönüşü; ilkelden bugüne tarihsel süreci ve buna bağlı oluşan kuramlardan değil de, iki disiplinin de kaynağında bulunan, ikisinden de önce var olan ve kültürler,

[1] Bursa Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ORCID: 0000-0003-1295-6336

disiplinler üstü olarak tanımlanan "oyun" kavramı üzerinden değerlendirmenin doğru olacağı kanısındayım.

Bu çalışma ile ilkel insanın ya da hayvanların hayatta kalma ya da haz alma ihtiyaçlarıyla avlanmak, dövüşmek gibi yaşantıyı yeniden deneyimleme isteği; taklit, din gibi güvenli alana sahip olma isteği; toplumsal bir varlık olmak, aşk, sevgi vb. gibi katılma ve tanınma isteği itkisiyle içgüdülerden beslenen yaşamsal ritüellerine göre oyunun nasıl ortaya çıktığına değinilmeden, bu işlevsel ihtiyaçlardan yaratılan oyunların yapısal özellikleri üzerine bir değerlendirme yapılacaktır. Buradan hareketle oyun-sanat birlikteliği, tiyatro ve dans (özellikle de bu toprakların ve toplumun yansıması geleneksel halk dansları) özelinde irdelenerek örnek bir oyun koreografisi değerlendirilecektir.

Oyun ve Sanat

Oyun ya da oyunun özü nedir? Sorusunun cevabı için bu kavrama bütünsel olarak bakmak doğru olacaktır. Oyunun bütünselliğinin irdelenebilmesi için görünür ve anlaşılır hale gelebilmesi bunun için de biçim ve öz açısından tutarlı bir ilişki içinde olması gerekir. Kendine ait bir anlam dünyası/bir evren yaratan faaliyet olarak oyun; bütünsellik, haz, düzen, kuralların varlığı, özgürlük, inanma ve kendiliğindenlik ilkeleri bağlamında incelendiğinde, oluşan tutarlılık ile görünüşe çıktığı her biçimde tanınır hale gelmektedir (Kermen, 2005).

Sanatın özü oyundur. *İngiliz filozof ve sosyolog Herbert Spencer'ın düşüncesine göre sanatın kaynağında oyun vardır. İkisi de gönüllü olarak yapılan çıkarsız işlerdir. Sanat, çocuk oyununun bir uzantısı olarak da düşünülebilir. Sanatı doğuran oyunların evrimidir* (Baran, 2006). Sanat oyun gibi bütün boyutları ile insan dünyasını temel malzemesi yapar ve yaradılıştan bugüne tarihin her döneminde özünü oyunsallıktan almıştır. Uygar insan gibi yürüme yeteneği bulunmayan ilkel insandan, çocuklara kadar yaratılan oyun evrenlerinin sanattan tek farkı sanatın aktarmak istediği tema, konu ya da problemi bilince çıkarmasıdır. Bu şekilde sezgisel anlamda derinleşme sağlayarak özgürleştirir. Yani sanat oyunsu evrenini *"akılla duygu arasında, bilinçle bilinçdışı arasında, kişiselle evrensel arasında, gelenekselle çağdaş arasında sınır tanımayan, özgür ve bütünsel bir dil olarak yaratır.* (Kermen, 2005).

Sanat da oyun da gerçeğin belirgin imgelerinin kullanılmasının temsiline dayanır. Sanatçı varoluşu, eserinde/icrasında imgeler yolu ile ve hangi disiplinin içinde ise o disiplinin enstrümanlarını kullanarak kurgular, oyunlaştırır, biçimselleştirir. Sanat da oyun da oluşumları gereği yarar/çıkar/kazanç amacı güdülmeden yapılır. *Oyun oynayan çocuk sadece oyunun doygunluğuna erişmek ister, yani oyunun onu geleceğe hazırladığının bilincinde değildir. Sanatçı da*

ISBN: 978-625-6971-87-5

yarattığı eserlerini sunarken, eserin ona ne kadar kazandıracağını ya da insanların beğenisini alıp alamayacağını düşünmez. Sanatçının asıl tatmini yaratma eyleminden geçer. Oyun oynayan ve sanat yapan kişilerde benzer fiziksel ve ruhsal değişimler görülmektedir" (Yıldız, 2019). İnsanı günlük yaşam zorluklarından, sorunlarından ve kaygılarından ayırır. O an ve orada olarak kendi gerçeğinden uzaklaştırır ya da kendi gerçeğine daha güvenli bir alandan daha konforlu şekilde yüzleşerek bakmasını sağlar.

Sanat da oyun da, dış dünyanın verilerinden yola çıkarak insanın hayal gücünde içsel bir etkileşime maruz kalır ve yaratılan yeni bir öz ile özgürce tekrar dış dünyaya ulaşırlar. İlkel insandan, içgüdüsel gerekçeler ile oyun oynayan hayvanlara; oyun oynayan çocuktan sanatçıya tüm canlılar öznel yaratıları ile eylemlerine yeni bir öz ve biçim verebilirler. Yaratıdaki bu özgürlük ve öznellik Oyunu da ve sanatı da tahmin edileyemen ile beklenen ve olması istenen arasındaki gerilimde şekillendirir. Bu gerilim izlenebilirliği veya oynayan için kişisel hazzı besler. Heyecanın yaşanması ve oyunun sonunda belli bir düzene ulaşılması oyunun güven veren yanıdır.

Gerilim dışında estetik yaratıda var olan denge, tartım, karşıtlık, birbirine eklenme, ayrılma, çözüm, ritm ve armoni gibi öğeler de her ikisinde vardır. Bu bağlamda tüm sanatlar oyunsadır. Tüm sanatlarda, *"çatışmanın neden olduğu eylemin işleniş ve sunuluş biçiminden kaynaklanan belli bir ritm ve armoni, yani belli bir estetik form ya da düzen vardır. Bu formlar döneme ve o dönemin felsefesine göre değişir. Değişmeyen; her yapıtın öz ve biçiminin organik bütünlüğünden kaynaklanan bir formu-düzeni olmasıdır" (*Tekerek, 2006, 61*).*

Oyun, Dans ve Tiyatro

Söz ve bedeni kullanarak birlikteliklerinden yeni biçimler ve türler oluşturan temel iki disiplin dans ve tiyatrodur. Dansın ve tiyatronun özdeki birlikteliğinin sebebi ikisinin de fiziksel olmasıdır. Dans, beden; tiyatro, beden ve ses odaklı sahne üzerinde olma halidir. Fiziksel olmayan tiyatro türü yoktur fakat beden ve hareket odaklı olmak bir seçimdir. Stanislavski'den Grotowski'ye, Meyerhold'dan bütün oyunculuk kuramlarını oluşturmuş bilge öncüllerin yollarını izleyen kuramcılara kadar hepsine bakıldığında hâkim olan tek bir teori vardır. O da Konstantin Stanislavsky'e ait olan "Sistem"dir. Sistem iki bölümde kendini var eder. Duyguları önceleyen ilk evre ve "duygular"ı değil, "eylemler"i önceleyen son evre. Bu son evre ile fizikselleşen tiyatro ve sahnede disiplinlerarasılığın serüveni başlamıştır.

Olaylara karşı verdiğimiz tepki şeklinde tarif edilebilen "duygu" el ile tutulan, göz ile görülen bir şey değildir. Peki, duygu nasıl anlaşılır? Bu noktada duyguyu

tanımlarken kullanılan "tepki" yani "reaksiyon" kelimesi en önemlidir. Çünkü özde içsel bir süreç olarak kendini var eden duygunun gözle görülür, hissedilir ve kabul edilebilir olması için "eylem" ve "söze" yani iletişimsel bağlamda bir reaksiyona ihtiyacı vardır. Bunu görünür kılma aslında fizikselliğin ve sanatın başladığı yerdir. İçsel bir yerden üretilen anlam iki enstrüman ile dışa aktarılır, ses ve beden. Eylem ve söz olarak duygunun görünür kılınması, dans ve tiyatronun başladığı noktadır. Bir heykeltıraşın çamuru ya da taşı, bir ressamın tuvali, bir çocuğun herhangi bir ev eşyasını oyununun ya da sanatının özüne uygun biçimlendirmesi gibi oyuncu ve dansçı da bedenini, sesini hareketleri ile şekillendirerek sanatını var eder. Sosyokültürel yapı, toplumsal ortak bellek, değer yargıları, coğrafi koşullar vb. gibi belirleyenlerin ışığında bedenselleşen öznel yorumunu sanat ürünü olarak alımlayıcısına sunarak bu deneyimi alımlayıcının öznel yorumuna yani yeni bir öz sürecine bırakır. Tıpkı yeni başlanan bir oyunda her çocuğun oyuna kattığı yeni bir parça ile oyunu çeşitlendirerek evriltmesi, büyütmesi ve sonuca erdirmesi gibi oyuncu ve dansçının performansı da alımlayıcısının zihninde çeşitlenir, büyür, evrilir ve bir nihayete erer. Kolektif üretim ile estetik bir bütün oluşturulur.

*"Deidre Sklar, hareketin kültürel bilgiyi bedenselleştirdiği önermesine dayanarak; hareket performansını sadece görsel bir gösteri olarak değil, kültürel öğrenmeye dayanan kinestetik, kavramsal ve duygusal bir deneyim olarak ele almaktadır. Sklar gibi dans çalışmalarında "hareketin ötesini" araştırmayı hedefleyen, bedensel deneyimi önemseyen, disiplinlerarası ve bütüncül bir yaklaşım öneren bir başka isim olan Jane C. Desmond (2007) da, dans pratiğini çeşitli metinlere yol açan "pratikler" ya da "eylemler" olarak değerlendirmenin önemine vurgu yapmaktadır"(*Kurt, 2015, https://arsiv.art-izan.org/dans-tarihi/dans-tarihciligi-uzerine-notlar-42).

Her duygu, kendisi için tayin edilen efor ile duygunun yöneldiği kişiye, zamana, uzama ve akışa göre biçimlenir, performe edilir. Özü oluşturan düşünsel, ruhsal ve duygusal veri ile biçimi oluşturan fiziksellik performansın araçlarıdır. Bedeni fiziksel açıdan eğitmek ve disipline etmek için kullanılan tüm tekniklerin ortak bir gayesi vardır o da bedeni her türlü duygunun ve düşüncenin aktarıcısı olan forma, yapıya ulaştırmaktır. Bu sayede performansın ileti aracı beden, olası her malzemeyi istenilen üslup bağlamında biçimselleştiren yetkin bir aktarıcı olabilir.

Düşünsel, ruhsal ve duygusal açıdan ise dansçı ya da oyuncu bu dışavurum (eyleme dökme) esnasında çoğunlukla kendi kısıtlı deneyimlerine başvurur ve oradan reaksiyon oluşturmaya çalışır. Ancak yaşamsal gerçeklik içinde her

duygunun, her olayın deneyimlenmesi mümkün değildir hatta gerekli de değildir. Örneğin; Antik Yunan tragedyalarından biri olan "Medea"yı canlandırabilmek için oyuncunun tıpkı Medea gibi çocuklarını kesmesi beklenemez ya da 16. yüzyıldan itibaren Batı Anadolu'da yaşamış, bugünün yorumu ile sosyal eşkıyalar yani Robin Hood mitinin yansıması efe ve kızanların dansları olan zeybekleri icra etmek için günümüz dansçılarının düzene isyan etmesi ve dağa çıkarak eşkıyalık kültürüne mensup olması mantıklı değildir. Peki deneyimlenmemiş ya da kısıtlı olarak deneyimlenmiş duyguları ve durumları sahne üzerinde canlandırmak, o yanılsama ve atmosferi yaratabilmek için de yapılması gereken "oyun" oynamaktır.

Oyun ne demektir?

Oyun teorisi denince akla gelen ilk isim olan Hollandalı tarihçi Johan Huizinga (1872-1945) *"Homo Ludens' adlı incelemesi ile önemli bir ikiliğin dengesini bozmuş, insan kültürüne yeni bir boyut getirmiştir. Homo Faber (=yapımcı insan), Homo Sapiens (=düşünür insan) ikilisinin karşısına üçüncü bir insan, Homo Ludens'i (=oyuncu insan) çıkarmıştır. Huizinga, iş, ritüel, din, önemli tarih olayları gibisinden önemli sonuç doğurucuların önceliği karşısında, oyunun bunlardan sonra gelen, bunların önemsiz bir uygulaması olduğu görüşünü değiştirmiştir. Huizinga'ya göre, oyun, kültürden öncedir, çeşitli kültürlerden çıkma ya da bir rastlantı sonucu değil, tersine çeşitli kültür biçimlerinin doğuşunda başlıca etkendir"* (And 2003, 27).

En genel tanımı ile insanı biyolojik oluştan kültürel oluşa evrilten oyun; günlük yaşam gerçeğinden yer ve zamanca ayrılan, gerçek olandan beslenerek ve onunla olan ilişkisini koparmadan, gerilim, denge, denklik, karşıtlık, çatışma, çeşitleme, çözümleme, karar verme gibi öğelerden beslenen, bazen gizli, törensel nitelikleri bulunabilen, bağlayıcı kuralları olan ve ciddiyeti de kapsayan isteğe bağlı, gönüllü ve özgür bir eylemdir (Göğüş, 2011).

Eylemin biçimsel ve duygusal dürtüleri vardır. Estetik kuramını aydınlanma çağının düşünürlerinden olan Kant'tan etkilenerek oluşturan F.Schiller (1770-1835) bu iki dürtünün dengelenmesini sağlayan üçüncü bir dürtü olduğunu ve bunun da oyun dürtüsü olduğunu savunur. *"Biçimsel dürtü; değişimin reddi, güven ihtiyacı, istikrar, zamanı ortadan kaldırma eğilimlerini bünyesinde barındırırken, 'duyumsal dürtü' ile değişim, zamanın içeriğe sahip olması öngörüsü ve duyguların doyurulması devreye girer*" (Topcuoğlu, 2016, 3). Birbirleriyle çatışma halinde olan bu iki duygudan biri diğerini baskılar ise her ikisi de zarar görür. Bu nedenle yaşamsal olarak oyun dürtüsünün beslenmesi gereklidir.

Oyun taklit yolu ile gerçekleşir. Bazen sesler, hareketler, danslar, figürler, ritimler, bazen işaretler, yontulmuş taşlar, şekil verilmiş çamurlar vb. gerçekliği görünmeyen bir şeye o an taklit yoluyla varlık kazandırma arzusunun yansımasıdır (Akgül, 2020, 6).

Yansılanan her ne ise bu bellekte süzülerek gelir. Bellek oyunun çıkış noktasında durur. Anlatılmak ya da kurgulanmak istenen şeye yönelik anımsamalar ya da hatıralar ile geçmişe dair bir izlek oluşturur. Bu izlek gerçeğin kendisi değildir. Çünkü belleğe işlenen yaşanmış gerçek olay arasına *"zaman ve öznellik girmiş; yaşandığı haliyle olanı deforme etmiştir. O yüzden şimdi elimizde olan, büyük ölçüde etkilenmiş, değişip dönüşmüş bir geçmiş imgesi, geçmiş temsilidir. Dolayısıyla geçmiş, bellek aracılığıyla yeniden inşa edilmiştir" (Terdiman, 1993, s. 7).* Bellek bu noktada deneyimlerden süzülen hatıraları oyun oynayarak yeniden inşa etmiştir. Sanatta bunun yansımasına bakıldığında bizler; sanatçının belleğinde canlanan süreçleri, öznel kurgusallığını da eklemesiyle görünür kıldığı yaratılarında alımlarız. Bu da Platon'un idealar felsefesini hatırlatır. Sanatçının oyun duygusu aracılığı ile oluşturduğu eseri, gerçeğin görüntüsünün de görüntüsüdür. Bu nedenle "oyun imgeselliğe dayanan bir kurmaca"dır.

"Oyun dürtüseldir". Çocuklarda ve hayvanlarda daha dürtüsel boyutta gerçekleşir. hayvanlar yaşamsal tüm eylemlerini (avlanmak, saldırmak, dövüşmek vb.) oyun ile deneyimlerler. Yavru bir kedi yaşamı annesi ve kardeşleri ile oynayarak deneyimler. Onun için oyunsu alandan gerçek yaşamsal alana geçiş için tek bir tehdit yeterlidir ve oyun birden dövüşe, kavgaya dönüşür. İnsan da çocukluktan itibaren oyun aracılığı ile hayatın simülasyonunu yaratarak bilinçsizce, içgüdüsel olarak kendisini hayata hazırlar. Her oyunda yaşamın izleri vardır. Örneğin; bir çocuk parkına dikkatlice bakıldığında yetişkinlerin dünyasına dair ilişkiler çocukların dünyasında keşfedilebilir. Parktaki popülasyonda toplumun her kesiminden bir temsilci olduğu görülür. Orta sınıf bir ailenin çocuğu, bir işçinin çocuğu, bir mülteci çocuk, zorba çocuk, tacizkar çocuk, naif çocuk, utangaç çocuk vb. aslında bütün o çocukların farklı yetişkin varyasyonlarını görürüz. Geleceğin patronu da ortadır, işçisi de ordadır, ezileni de ordadır, zorbası da ordadır. Oyun aslında hayatın bir tür yeniden üretilmiş şeklidir.

"Oyun özgürlüğü barındıran bir eylemdir". *"Sanatta ve oyunda çıkan özgür tavır, yalnız sanatçıyı ve oyundaki insanı değil, onunla iletişim kurabilen bütün insanları da özgürleştirir" (Karayağmurlar, 1990).* Oyunu ve sanatları yaratan öznel kurgusallık onun özgürlüğü ile ilgilidir. Kurgudaki öznellik toplumsal ve sosyal kimliklerimizin eylemlerimizi belirler. Bu bağlamda sahne üzerinde

oyuncu ya da dansçının hareket kodlarının ve *"beden kullanımının, belirli tarihsel bağlamlardaki dans olmayan bedensel ifade formlarıyla nasıl ilişkilendiğini, bu normları nasıl çoğalttığını, karşı koyduğunu, genişlettiğini analiz edebiliriz"* **(**Kurt, 2015,https://arsiv.art-izan.org/dans-tarihi/dans-tarihciligi-uzerine-notlar-42).

"Oyun keyif ve haz verir". Bu nedenle oyun zorundalık olmadan gerçekleşmelidir. *"Ismarlama ya da zorlama oyun, oyun değildir, olsa olsa oyunun zoraki bir benzeğidir* (And, 2003, 28). Sanatçının sanatını üretirken deneyimlediği haz veya mutluluk kavramlarının karşılığı da coşkudur. Eğer o neşe ve istek yoksa oyunsuluktaki o haz, coşku, arzu yoksa oyun kavramlarından çıkılır.

Oyunun haz verici etkisi oyuncunun sevmediği, kendisinde içselleştiremediği bir oyun karakterini yansılamaya çalışırken ya da dansçının sevmediği, duygusal veya fiziksel olarak icrada zorlandığı ve motivasyonunu kaybettiği anlarda da etkilidir. Asıl olan heyecanlanmayı sağlayacak bir yön bulmaktır. Bu heyecana tutunmak oyuncuyu ya da dansçıyı yeni oyun alanının içine çeker. Ama o merak ve bağ kurma, zevk alma yoksa oyun bir göreve dönüşür, etkisini hatta amacını kaybeder. O zaman bildik dünyanın işleyişi geri döner, oyunun yarattığı yanılsama bozulur ve oyunun evreni çöker.

"Oyun inanmaktır". Örneğin bir çocuğun bir tencere kapağını araba direksiyonu olarak görmesi ile oyuncunun kaya görünümlü straforu sırtına alarak bir kayayı taşıyormuş gibi bedenini şekillendirmesi veya bir dansçının, boyanarak tüfek görünümü verilmiş ahşap sopaları tüfek gibi dansına dâhil etmesi arasında hiçbir fark yoktur. Bunların tamamı gerçek olmadığı bilinen fakat oyunsu alan ve zaman içinde hem icracı hem de seyirci için gerçekmiş gibi kabul edilerek daha doğrusu inanılarak yaratılan ortak bir illüzyondur. Ya da sahne üzerinde bir nesnenin, bir bedenin metaforik olarak bir başka nesneyi, bir insanı ya da bir olayı yansılaması seyirci ve icracı arasında inanmaya yönelik gönüllü bir anlaşma olduğunu gösterir. Örneğin; seyirlik oyunlarda veya danslarda dansçı bedenlerinden gemi yapılması ya da bir oyuncunun sahnede babası yerine onun takım elbisesi ile konuşması gibi oyun ve sahne için her şey olasıdır. Çocuk kendi dünyasında tencere kapağından yaptığı arabasına arkadaşını davet eder, hemen yanındaki arkadaşı inanır ve arabaya binerek arabada yolcu olur. Tiyatro oyununda, strafordan yapılmış kayayı kaldıran oyuncuya bir başka oyuncu destek olmaya gelir ve görüntüsünden dolayı ağır olduğu düşünülen ancak malzemesinden dolayı son derece hafif olan kaya görünümlü straforu kaldırmaya yardımcı olur. Savaş danslarının yansılandığı bir dans icrası sırasında bir dansçı diğer dansçıya ahşap malzemeden yapılmış tüfeğini doğrultarak onu vurabilir ve

diğer dansçı da yaralanmış gibi davranabilir. İcracı bilincini devre dışı bırakmadan bedenini bu eyleme ne kadar ikna ederse seyirci de o denli ikna olur. Kısacası sahne üzerinde dansçı ve oyuncu bunu gerçekmiş gibi sunmaya seyirci de gerçekmiş gibi izlemeye, inanmaya yani diğer bir deyişle "oyun oynamaya" gönüllüdür.

Oynama arzusu öğretilemez. Öğretilemeyecek olan diğer özellik ise meraktır. Oyuncu ve dansçı mutlaka hayvanlarda ve çocuklar bulunan merak ve oynama arzusu üzerine çalışmalıdır. Her şey ilgisini çekmelidir. Tıpkı bir çocuğun merakı gibi "bu nasıl hareket eder?", "bu nasıl konuşur?" vb. merakları olmalıdır. Merak ve oynama arzusu mutlaka olmalıdır.

Oyun bir uzamdır. Günlük yaşamdan ayrı kendine özgü yerle ve süreyle sınırlanmıştır. Oyun bir uzam içinde var olur. Space yani boşluk her şeyin başladığı yerdir ve sonsuz olasılığa sahiptir. Boşluğa nasıl bir tanım ya da biçim veriliyorsa boşluk artık orasıdır. Işıklar kapalı iken sonsuz bir boşluğun anlamsız parçası olan sahne, ışıklar açılınca diğer tüm alanlardan hatta seyir yerinden ayrılarak sahneye dönüşür. Sahne üzerine oyuncu ya da dansçıların gelmesi ile bir prova mekânına dönüşür. Eylemleri aracılığıyla sınırlandırıp biçim vermeleri ile de oyun mekânına dönüşür. Sahnelenen bir oyun ise oyuncuların eylemlerine göre bazen bir ev, bazen bir sarayın önü, bazen bir meydan bazen de bir fabrika vb. olabilir. Sahnelenen bir dans performansı ise dansçıların Adıyaman "Sal Oyunu"nu oynaması ile sahne birden Fırat nehrinin kıyısı olur. Bursa Kılıç Kalkan oyunu ile birden savaş meydanı olur. Ve o andan itibaren nedeni sorgulanmaz, tutarlılığına odaklanılarak inanılır ve oyuna dâhil olunur. Çünkü hem oynayan hem de seyreden için bir "gerçek" inşası yapılmış ve oyunsu gerçeklik yaratılmıştır.

Uzamsal olarak zamanı ve mekânı biçimlendiren eylemin eforu da oyunun talep ettiği, ihtiyaç duyduğu enerji olmalıdır. Oyunun talep ettiği, ihtiyaç duyduğu kadar istek ve enerji ile oynanmalıdır. İşte burada da biçim devreye girer. Tiyatro oyunları ya da dans koreografilerinde; klasik bir dramanın talep ettiği efor biçimi ile komedinin ya da bir müzikalin, bir köy seyirliğin talep ettiği efor biçimi başkadır. Dansçı için de zeybeklerin talep ettiği efor ve enerji biçimi ile halayların, horonların, karşılama ya da kaşık oyunlarının talep ettiği enerji biçimi farklıdır.

Zaman açısından bakıldığında ise "oyun şimdi ve burada olandır". Sahne üzerinde tiyatro ve dansın zamanla ilişkisi yüz yıl önce gerçekleşmiş bir olayı ya da durumu yansılıyor olsa dahi şimdi ve burada'nın gerçekliği üzerine olmalıdır. Çocuğun oyunu da sanatsal icra da zamansal sınır içinde belli kurallar

çerçevesinde başlamalı ve bitmelidir. Anda kalmak ve *"bu ana yoğunlaşmak, bütün oyunların doğasında bulabileceğimiz en kıymetli şeydir. Çünkü gerilim anında, doğru seçim ve hamleyi yaparak oyunda kalabilmek için farkında olmak' ve 'dikkati yoğunlaştırmak' gereklidir"* (Akgül, 2020, 2).

Kuralı ya da sınırları olmayan oyun ya da sanatsal icra karmaşaya açıktır. Çünkü Oyun özünde kaotik olma riski taşır, kuralları olmaz ise içinde kaybolunur. Yaşamın temelinde iki çatışma vardır; düzen ve karmaşa. Oyun da aslında tam bu ikisi arasında bir şeydir ve kendine özgü, mutlak bir düzen içinde gerçekleşmelidir. Bu nedenle oyunlar ve dans koreografilerinde yapılması gereken en önemli şey oyuncunun yönetmen, dramaturg; dansçının koreograf, sahneleyen ya da bütün o yaratıcı ekiple " ne yapıyoruz", "neredeyiz?", "kimiz", "hangi kültürel kimlikteyiz", "hangi enerji biçimindeyiz?" sorularını sormasıdır. Mutlak suretle duygunun eylemi bulunmalıdır. İfade ancak bu şekilde doğru biçimlenebilir. Sahnelenen oyun ya da koreografinin yapısı bunun üzerine inşa edilmelidir. Görünür güçlü bir imgelem ve doğru bir efor ile sahne bir koreografiye veya hareket düzenine aktarılmalıdır.

Oyunu oluşturan ya da oyunu tanımlayan tüm bu özelliklerin doğru şekilde bir arada olmasını sağlayan en önemli unsur ise tutarlılıktır. Oyun kendi içerisinde tutarlı olmalıdır. Hangi üslupta olunacağı ve üslubu hangi biçimin daha doğru ve etkili taşıyacağı belirlenerek oyuna başlanmalıdır.

Sonuç olarak Metin And'ın yorumu ile Huizinga'nın sıraladığı niteliklere göre oyun kavramını özetleyecek olursak oyun*; "özgür bir eylemdir, bilinçli olarak günlük yaşamın da dışında ka- lir, ciddi bir iş olarak benimsenmemekle birlikte, oyuncu yoğun olarak ve tümüyle kendini oyuna verir. Bu eylemde maddi bir kazanç, bir kâr, bir çıkar beklenmez. Oluşumu, kendi zaman ve yer sınırlaması, saptanmış kuralları ve düzeni içindedir. Çoğunlukla dış dünyadan kendilerini kılık değiştirme ve başka yollarla ayırır ve oyuncuları, aralarında gizli bağlarla birleştirir, toplumsal öbekleşmeyi kolaylaştırır" (And 2003, 30).* Oyun ve estetize edilmiş hali sanat hayatın bir tür yeniden üretilmiş şeklidir.

Geleneksel Halk Dansları ve Oyun Koreografileri

Sanat ve oyun ilişkisinin dans ve tiyatro özelinde değerlendirildiğindi ilk bölümden sonra fizikselleşmenin etkileri ile oyunsu olanı arama yolundaki dans ve tiyatro işbirliğinde geleneksel kültürümüzü yansıtan koreografi çalışmalarına değinmek isterim.

Anadolu topraklarında oyun oynama güdüsü ile üretilmiş; büyük, çeşitli ve köklü geleneklere sahip toplulukların yaratı özelliklerin taşıyan halk dansları

"konuları itibariyle günlük yaşamdan deneyimlenerek sosyal hayata özgü duygu ve düşünceleri temsil eden" (Acet, 2019, 6) kültürel hareket kodlarını kullanır. Estetik bilinç ile gerçekleştiren geleneksel halk dansları icraları kendi başına bir gösteri düzenlemesi ile sahnede var olabildiği gibi Türk Tiyatrosu'nun önemli oyunları için de anlatımı kuvvetlendirici, görselliği arttırıcı ve oyun konularını bütünleyici bir unsur olarak kullanılabilmektedir. Farklı coğrafi, tarihsel ve sosyolojik koşullara bağlı olarak kent ve kasaba kültürü kendisini "geleneksel halk tiyatrosu"nda, ritüel kökenli seyirlikler ise kendisini "köylü tiyatrosu"nda göstermektedir. Kaynağını oyundan alan, kültürel olarak birbiri içine geçmiş geleneksel danslarının temel ve karakteristik adım yapıları, tiyatro oyunlarının, orta oyununun ve seyirlik oyunların söylemek istediği söze, içeriğe ve biçime uygun şekilde düzenlenmektedir. Bu bağlamda dansı bazen pattern düzeyinde, bazen de özü hatırlatacak şekilde melez yaratıların malzemesi olarak kullanan koreografiler yaratılabilmektedir. Dolayısıyla geleneksel danslar ham hali ve yapısına değil, yapısal özelliklerindeki tutarlılıklar dikkate alınarak metne veya biçimsel özelliklere bağlı olarak kullanılmaktadır. Metnin dramaturjik dönüşümü gibi dansta da dramaturjik bir dönüşüm yaşanmaktadır. Dolayısıyla koreografilerde öze bağlılık oyunun özelliklerinden biri olan tutarlılığın yansıması şeklindedir (Elcik Y., 2022, 333-337).

Oyun konuları ya da ritüelistik oyun kurguları ait olduğu kültürün hareket etme şekline bağlı olarak üretilmiş geleneksel danslar veya adımlar ile bir araya getirilmelidir. Yalın ve öze uygun biçim için yine hikâyelerin kökenindeki yaratıcıların üsluplarına bakılması önemlidir. Biçimsel olarak hem öz ile tutarlılık hem de çağın seyircisinin beklentileri, sanatsal çözümlemeleri ve bunlara bağlı olarak değişen sahneleme teknikleri yapılan tercihlerde dikkat edilen konulardır. Düzenlemelerde dramaturjik çalışmalara bağlı olarak modern yaklaşımlara da başvurulmaktadır. Bu sentez çalışmalarda anlamın doğru aktarılması istisnasız bir zorunluluktur. Dans dramatik yapılı oyunlarda bir anlatım aracı, aktarıcıdır. Bu anlamıyla da Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda temel özellik olarak karşımıza çıkarken, Çağdaş Türk Tiyatrosu'nda koreografik nitelik taşıyan bir anlatım unsuruna dönüşmektedir. Oyun içerisinde dans koreografilerinin, alımlayıcısını güvenli alanda tutarak, alımlayıcının rahatsız olduğu gerçeğe bir dış göz olarak bakmasını sağlayacak gücü vardır. Bu şekilde tabu olarak görülen ya da zor olarak kabul edilen konuların sahnelenmesini estetik bir tamamlanmıştık ile mümkün kılar. "Bilinmezlerin teatral temsilleri için biçimsel arayışların yerine bu bilinmezlerin zihinsel imgelerinin nasıl yaratılabileceğinin düşünülmesi gerektiğinden söz eder" (Serdar, 2015, 72). Bilinmezlerin teatral temsilleri için biçimsel arayışların yerine bu bilinmezlerin zihinsel imgelerinin nasıl

yaratılabileceğinin düşünülmesi gerektiğinden söz eder. Bunu da oyun ile yaratır. Toplumsal hassasiyetler ya da eleştirel bakışı ile şekillenen yaratıcının öznel yorumu seyircinin zihninde gerçeği değil onun imgelerini oluşturur ve bu imgeyi koreografi ile dışa vurur. Bu sayede oyundan aldığı özellikleri ile düşünceleri kışkırtma, sıradan günlük olayların ötesine geçme, soyut dünyaya izleyicilerini taşıma ve en önemlisi hayal gücünü harekete geçirme potansiyeline sahiptir (Elcik Y., 2022, 333-337).

Seyircisiyle beden aracılığıyla ilişki kuran tüm teatral formlar içinde dans diğer disiplinlerden farklı olarak "*sadece doğrudan imgeleme seslenme yoluyla değil, aynı zamanda kinestetik yolla da iletişim kurarak başka hiçbir sanat formunun sağlayamayacağı"* (Serdar, 2015,63) bir estetik yakınlık oluşturur. Koreografi dansçının performansı ile alımlayıcıyı kurgu dünyasına çeker. Çünkü hareket ne kadar günlük rutin hareket kalıplarında farklı boyutta ve biçimsel olarak estetize edilmiş olsa da alımlayıcının hareket alışkanlıklarından uzak değildir. Bu sayede alımlayıcı izlerken dansçının deneyimini kendi deneyimi olarak izler, hisseder ve dansçı bedeni ile özdeşleşir.

20.Yüzyıl'da yaptığı çalışmalar ile modern dansa yön veren isimlerden olan John Martin; "*dansın ikili yapısına yani fiziksel ve psişik yapısına metakinesis der. Martin'e göre bedensel hareketin doğal bulaşıcılığından ötürü, ki bu durum bakan kişiyi kendi kas sisteminde de başka birinin kas sisteminde gördüğü şeyi sempatik bir biçimde hissetmesi sonucunu çıkartır, dansçı hareket yoluyla en ele avuca gelmez duygusal deneyimi aktarabilir"* (Serdar, 2015,68). Bedenleşen kültürel bilginin geleneksel kültür ve onun hareket etme biçimleriyle yetişmiş bir alımlayıcının sunulan formları alımlama kolaylığı bundan kaynaklanır. Alımlayıcı ve dansçı arasındaki bu özdeşleşme ve hareket duyumu birlikteliği, oyundaki tüm öğelerin oyunu birlikte kurgulamasına denktir. An'da ve orada olarak kolektif bir üretim süreci ile gönüllü, haz veren bir eylem başlar.

Kısacası; oyunun haz alma, inanma özellikleri ile dans koreografileriyle dansçı veya oyuncu bedeniyle alımlayıcının bedeni arasında kinestetik empatiyi uyararak ortak katılım ve hazzı sağlar. Geleneksel halk dansları diğer dans türlerinde olduğu gibi gündelik yaşantıyı harekete dönüştürüp estetize ederek kurmaca bir evren yani bir oyun alanı yaratır. Gerçeği dansçının, sahneleyenin, koreografın ya yönetmenin imgelemi yoluyla süzerek tıpkı oyundaki gibi bir tür hayat simülasyonu sunar. Sınırları, kuralları olan bu evren için seçilen simgeselleşmiş eylemler yani dans hareketleri ile kurgusal dünyayla gerçek dünyanın birbirine karışma riskini ortadan kaldırır.

"Çerağ" Oyununa Koreografik Bir Yaklaşım

Bülent Yıldız'ın yazdığı "Arte Oyuncuları" topluluğunun sergilediği tiyatro oyunu ***"Çerağ"*** bir cem ayininin asırlar önceki ritüeline dayanan bugüne ait bir *kurgudur. Kurgusal yapısı ile oyunsu olanın tüm özelliklerini taşımaktadır. Tercih ettiği reji üslubu ile* alımlayıcısına; kültürel aktarıma dayalı kinestetik, kavramsal ve duygusal bir deneyim yaşatmakta, yarattığı imgelem ile tema ve konu bağlamında edindiği problemi bilinç düzeyine taşımaktadır. Bunu yaparken de sahnedekiler ve seyir yerindekiler için ortak bir keyif ve haz yaratmaktadır.

Çerağ oyununda bir toplumun tarihsel belleği çıkış noktasında durur. Alevi ritüel ve arketiplerine dayalı bir insanlık tarihi anlatısı vardır ve bu anlatı değişik imgelerle akmaktadır. Dekorsuz minimalize tercihler ile sahne tasarım etmenlerinden sınırlı şekilde faydalanan oyun, tek bir oyuncunun bedeninde ve anlatısında gerçekleştirdiği oyunsu evreni sunar. Tıpkı bir çocuğun oyuncağı ya da oynayacak arkadaşı olmadığında hayal gücünün yaratıcılığı ile kendisine sınırsız imkanları olan oyun evrenini yaratması gibi. Fakat reji, sanat ve oyundaki temel ayrım noktasına da vurgu yaparcasına bunu çocuğun oyunundan farklı olacak biçimde bilinç düzeyine çıkarmaktadır. Böylece akıl ile duygu, bilinç ile bilinçdışı, kişisel ile evrensel, geleneksel ile çağdaş arasında bir uzam yaratmıştır.

Yazarın, oyuncunun/dansçının, yönetmenin, koreografın bilgi birikimleri, anımsamaları ya da hatıralar ile geçmişe dair bir izlek oluşturulur. Bu, oyunun özelliklerinde de yer alan geçmişin, gerçeğin tekrar edilemeyeceği özelliğini yansıtır. Yaratılan yeni süreç gerçeğin kendisi değildir. Yaşanmış gerçek olay ile *"araya zaman ve öznellik girmiş; yaşandığı haliyle olanı deforme etmiştir. O yüzden şimdi elimizde olan, büyük ölçüde etkilenmiş, değişip dönüşmüş bir geçmiş imgesi, geçmiş temsilidir"*(Terdiman, 1993, s. 7). Sahnedeki performans bize yeni bir gerçeklik sunmaktadır. Öznel yorumlar ve anımsamaların bütünü bir simülasyon, bir yorum.

Hareket dinamiği, gündelik yaşam hareketlerinin taklitleri ve geleneksel dini dans kategorisinde değerlendirilen semahlarla oluşturulmuş oyunda; öykü anlatısı zamansız ve mekânsızdır. Zaman ve mekân tıpkı çocuğun oyunundaki gibi şimdi ve buradadır, oyuncu/dansçının eylemleri ve oyunu ile alımlayıcının imgeleminde kurulur. Tüm insanlık tarihi tek bir bedende yansılanarak zamanların ve mekânların aşılması ve her defasında yeniden kurgulanması hedeflenmiştir. Bu haliyle oyun metaforik öğeler ile bezenmiştir. Oyuna tanınan süre ve mekânsı sınırlar içinde alımlayıcı ile gönüllü bir inanmışlık anlaşması yapılmıştır.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Oyuncunun/dansçının sahnedeki esrik oyunculuğuna ve bedensel devinimlerine özünde gizli ve törensel niteliği olan semahların eşliği ve bu bağlamda dans koreografilerinden metni bütünleyici bir unsur olarak yararlanılması anlatıyı kuvvetlendirmiş, uyum ve dengeyi sağlamıştır. Tür ve parça bazında dans seçimi de öz ile biçem arasındaki tutarlılığı sağlamıştır. Oyuncu/dansçı Yiğit Kocabıyık; yönetmen Bülent Yıldız ve Koreograf Arzu Kahraman'ın yarattığı düzlemde, metindeki dört kişiyi ayrı tartımlarla aynı sahnede bize gösterirken enerji dönüşümlerine odaklanmaktadır. Eforlarını metnin kurgusallığı ile sunduğu zamansal ve mekânsal düzlemde icra ederken yansıladığı karakterlerin fizyolojik özelliklerinin yapabilirliklerini de hesaba katması oyun kişilerinin inandırıcılığını desteklemektedir.

Burada oyuncu/dansçı eylemlerini belirlerken kendi kısıtlı deneyimlerine başvurur ve oradan reaksiyon oluşturmaya çalışır. Fakat biliyoruz ki yaşamsal gerçeklik içinde her duygunun, her olayın deneyimlenmesi mümkün değildir hatta gerekli de değildir. Tema bağlamında insanlık tarihine ışık tutmayı amaçlayan yazar-yönetmen ve koreograf ortak imgelemlerini semah dansı ile bedenselleştirmişlerdir. Semah; kendi kökensel belirleyenleri, göstergebilimsel özellikleri ve manevi alt metni ile öze uygun bir biçimdir.

Rejide semahlar'da taşıyıcı konumundaki bacaklar mekânsal değişikliği sağlarken eller ve kollar dansın mistik özüne gönderme yapan en önemli ifade araçlarıdır. Ellerin işlevi aldığı biçim konumlanışı ve yönleri göstergebilimsel bir değer taşır. Ellerin yere, göğe ve icracının kendisine yönelmesinin her birinde ayrı bir anlam yatmaktadır. Bir elin göğe bir elin yere bakması ile hava ve toprak/ tanrı ve insan arasındaki bağ vurgulanır. Gözler ile avuç içine bakılması aynada kendini, insanda tanrıyı, özünü görmeyi simgeler (Aynayı tuttum yüzüme Ali göründü gözüme. Nazar eyledim özüme Ali göründü gözüme). Ellerin kalbe götürülmesi bir tür selamdır. İçten, samimi sevgiyi ve yola bağlılığı sembolize eder.

Bunun yanında semahlarda gerek kinesfer içerisinde gerekse genel alan içindeki patern değişiklikleri yürüme ve dönme hareketleri ile verilmektedir. Oyuncu/dansçı bir yandan kendi ekseni etrafında dönerken, bir yandan da bir sonu, sınırı olmayan yörüngeye sahip daire üzerinde dönerek mesafe kat eder. Çerağ oyununda da bu Gökyüzünde uçmanın, gezegenlerin dönmesinin, evrensel devinim ve düzeninin, haktan alıp halka vermenin, aşkın, derdin, varoluşun simgeselleştirilmesi şeklinde kullanılmıştır.

Çerağ rejisi kendine ait bir anlam dünyası, bir evren yaratarak bilinmezin teatral temsilleri semahlar ile oyunu yaratır. Toplumsal bir süreci koreografi ile

dışa vurur. Tüm yaratıcı ekibin gönüllü ve kolektif üretimi ile bütünselliğe, haz vermeğe, düzene, öz-biçim tutarlılığına, özgürlüğe, inanma ve kendiliğindenliğe sahip bir performanstır. Bu haliyle Çerağ oyunu; özde oyun olmak üzere, oyun-sanat-tiyatro ve dansın kesişim noktasında iyi bir örnektir. Koreografik açıdan da metnin gerektirdiği tüm hareket tasarımının geleneksel halk dansları adımları üzerine inşa edilmesi, alımlayıcının hayal gücünü harekete geçirmede dansın gücünü ortaya koymaktadır.



Görsel 1

(Akgül, 2021, https://www.mimesis-dergi.org/2021/04/cerag-gercegin-demine-yapilan-tiyatral-bir-yolculuk/)



Görsel 2

(Akgül, 2021, https://www.mimesis-dergi.org/2021/04/cerag-gercegin-demine-yapilan-tiyatral-bir-yolculuk/)

ISBN: 978-625-6971-87-5

KAYNAKÇA

ACET, C. (2019). Dans Üzerine Yeni Yaklaşımlar; Zeybek Dansı Hareket Semiyotikleri İle Çağdaş Dans Koreografisi, EJMD / (15), 1-13.

AKGÜL, T. (2020). Oyun Duygusu, Ekin Yayınevi, Bursa.

AND, Metin (2003). Oyun Ve Bügü, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BARAN, D. (2006). Heykel Üretiminde Oyun Olgusu ve Bir Sergi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

CACHO DURAN, Sinem. (2016). Güncel Sanatta Oyun Kuramı ve Oyun Kavramı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

ELCİK YORGANCIOĞLU, P. (2022). Tiyatro Oyunu Koreografilerinin Geleneksel Halk Danslarından Yaralanma Biçimleri, 9. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi, (333-341), Bişkek/Kırgızistan.

GÖĞÜŞ, C. (2011). Çocuk Oyunları ve Demokrasi, VIII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Basılmamış Bildiri Metni.

KARAYAĞMURLAR, B. (1990). Sanatta Yaratıcılık ve Eğitim, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, İzmir.

KERMEN, S. (2005). Sanat olarak oyun, oyun olarak sanat, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

SERDAR, B. (2015). Dansın Çocuk ve Gençlerle Kurduğu İletişimin Niteliği: Estetik Mesafe, Özdeşleşme ve Estetik Deneyim, Yaratıcı Drama Dergisi, 10(1), 63-74.

TANGAL, M. (1997). Çorum Kazıklıkaya ve Beydili Köyü Köy Seyirlik Oyunları, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Yayınlanmamış Lisans Tezi.

TEKEREK, N. (2006). Oyun Kavramı'ndan Drama'ya Drama'dan Dramatik Eğitim'e, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 22:2006, (47-73).

TERDIMAN, R. (1993). Present Past: Modernity and the Memory Crisis, London: Cornell University Press.

TUNALI, İ. (1979). Estetik, Cem Yayınları, İstanbul.

YILDIZ, P. (2019). Çocukluk Çağında Oyun, Sanatta Oyun, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara.

AKGÜL, T. (2021). https://www.mimesis-dergi.org/2021/04/cerag-gercegin-demine-yapilan-tiyatral-bir-yolculuk/

KURT, B. (2015). https://arsiv.art-izan.org/dans-tarihi/dans-tarihciligi-uzerine-notlar-42

TRAUB, S. (2011), Tanz und Theater http://www.goethe.de/kue/tut/tre/de7179326.htm - 06.10.2012 aktaran: Gökhan Gökçen https://arsiv.artizan.org/dans-gundem-arsiv/dans-dramaturjisi-elestirel-ve-soylemsel-bir pratik



BÖLÜM 12

ISBN: 978-625-6971-87-5

XVII. YÜZYIL OSMANLI SİYASAL YAPISI EKSENİNDE EDEBİYÂT ve MÛSİKÎ SAHASINDAKİ GELİŞMELER

Dr. Öğr. Üyesi Fatih TÜYSÜZ[1]

1. XVII. Yüzyıl Osmanlı Siyasal Yapısı

XVII. yüzyıl, tarihçiler tarafından yaygın bir anlayışla "çözülme" sebeplerinin meydana geldiği dönem olarak kabul görmektedir. Bu dönemin en belirgin özelliği, siyasî, sosyal ve ekonomik açıdan yaşanan istikrarsızlıktır (Bilkan, 2015). Her ne kadar başta padişahlar tarafından tedbirler alınmışsa da çözülme sürecinin önüne geçilememiş ve Osmanlı İmparatorluğu giderek gerilemenin eşiğine yanaşmıştır. "Duraklama Dönemi" olarak isimlendirilen bu dönemde merkezi yönetim sorunları, eyalet yönetim sorunları, orduda, ekonomide, tedrisatta, tımar sisteminde meydana gelen aksaklıklar ve toplum yapısındaki bozulmalar, zamanla iç isyanlara sebep olmuştur. Ayrıca devletin doğal sınırlarına ulaşması, Avrupa'da merkezi krallıklar kurularak haçlı ruhunun tekrar canlanması, gelişen bilim, teknik ve coğrafi keşifler sayesinde bu krallıkların Osmanlı karşısında güç kazanmaları da bu çözülmenin dış nedenleri olarak gösterilebilir (Demirtaş, 2017). XVII. yüzyıl, Osmanlı hânedânı adına da siyasal krizlerin baş gösterdiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde sancaklara gönderilen şehzadelerin yeterince yönetim tecrübesi kazanamaması, devlet idaresinde farklı otoritelerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Asrın başlangıcından itibaren gittikçe güç kazanarak yönetimde etkili olmalarının yanı sıra, bir süre yönetimi de ele geçiren valide sultanlar ve diğer devlet adamları, yönetimin güç dengelerinin bozulmasında büyük rol oynamıştır (Uzunçarşılı, 2009). Bu türden gelişmeler devletin siyasal yapısını olumsuz yönde etkilerken aynı zamanda birtakım huzursuzlukların ve ayaklanmaların çıkmasına sebep olmuştur. Öyle ki bu ayaklanmalar, yönetiminden memnun kalmadıkları padişahları tahttan indirip tahta çıkaran ve hatta bazen de bu padişahları katleden

[1] Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0002-2908-7619

bir kapıkulu sipahisi ve yeniçeri gürûhunun ortaya çıkmasını sağlamıştır. (Demirtaş, 2017)

XVII. yüzyılda kronolojik sıralamaya göre tahta geçen padişahların sayısı ve mevcut saltanat süreleri, diğer yüzyıllara kıyasla oldukça dikkat çekicidir. (Bilkan, 2015) III. Mehmed'in vefatıyla I. Ahmed'in tahta geçtiği 1603 tarihinden, II. Mustafa'nın saltanatını sürdürdüğü 1703 tarihine kadar olan bu bir asırlık süre boyunca tahta geçen padişahların saltanat süreleri, -birkaç padişah dışında- oldukça kısadır. XVI. yüzyılda tahta geçen padişah sayısı altı iken, ortalama saltanat süreleri yirmi yılı bulmuştur. Bu yüzyılda tahta geçen padişah sayısı -III. Mehmed hariç- dokuz iken, ortalama saltanat süreleri ise on bir yılı bulmuştur. Bu zaman zarfında saltanat süren padişah sayısının fazla olması yanında, yönetime getirilen atmış iki adet vezir-i azam da dönemin siyasal anlamda ne kadar çalkantılı olduğunun ayrı bir göstergesidir (Sevinç, 1978). Aşağıda isimlerini ve saltanat sürelerini verdiğimiz bu padişahlardan beş tanesi çeşitli sebeplerle tahttan indirilirken, iki tanesi ise tahttan indirildikten sonra katledilmiştir (Börekçi, 2009).

Duraklamanın başladığı dönem içerisinde kronolojik olarak şu padişahların tahta çıktığını görmekteyiz: III. Mehmed (1595-1603), I. Ahmed (1603-1617), I. Mustafa (1617-1618), II. Osman (1618-1622), I. Mustafa (1622-1623) (ikinci defa tahta çıkışı), IV. Murad (1623-1640), Sultan İbrahim (1640-1648), IV. Mehmed (1648-1687), II. Süleyman (1687-1691), II. Ahmed (1691-1695), II. Mustafa (1695-1703)[1] (Demirtaş, Yavuz 2017).

Yaşanan tüm bu siyasî olumsuzlukların yanı sıra XVII. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun gerek yakın coğrafyasında gerekse dünyanın diğer ülkelerinde gelişmeleri takip ettiği, kültür, sanat ve bilhassa edebiyât ve mûsikîde zirveye çıktığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır (Bilkan, 2015). XVII. yüzyılda edebiyât ve mûsikînin birbirinden ne denli ayrılmaz oldukları cihetinden hareketle bu asırda yaşayan sanatkârların ön plana çıkan çalışmaları, sonraki yüzyıllarda ortaya çıkacak sanatsal ve bir o kadar da ilmî gelişmelerin öncülüğü rolünü oynaması yönüyle de oldukça büyük bir önemi hâizdir.

[*] Çalışmamıza konu olan bazı sanatkârların hem XVII. hem de XVIII. yüzyılı idrak etmiş olmaları sebebiyle XVII. yüzyılda katkı sağladıkları sanatsal ve ilmî gelişmelerin, pek tabiidir ki sonraki yüzyılın ilk çeyreğinde de etkilerinin devam ettiği muhakkaktır. Bu sebeple yüzyılın son saltanat sahibi II. Mustafa'dan sonra tahta geçerek 27 yıl devleti idare eden III. Ahmet (1703-1730) dönemindeki bazı gelişmelere de ileriki konu başlıklarımızda yer verilmiştir.

ISBN: 978-625-6971-87-5

2. Edebî Gelişmeler

XVII. yüzyıl, her ne kadar Osmanlı coğrafyasında siyasal ve sosyal çalkantıların artarak yaşandığı bir dönem olsa da Türk edebiyâtı bu olumsuzluklardan hemen etkilenmemiş, yüzyılın ilk yarısında XVI. yüzyıldaki olgun ve verimli yapısını korumaya devam etmiştir. Özellikle bu yarım asırlık dönemde devlet ricalinin sanatkârları korumaları, edebî birçok eserin kaleme alınmasını beraberinde getirmiş ve edebî türlerin çeşitlilik kazanmasına neden olmuştur. Yüzyılın ikinci yarısında ise nitelikli şairlerin ve eserlerin giderek azaldığı bir durgunluk dönemine girilmiştir (Mengi, 2015).

XVII. yüzyılda Türk edebiyâtı, Avrupa'ya tamamen kapalı bir şekilde İran edebiyâtı'ndan etkilenmiştir. İran şiirinden etkilenen divan şairleri, teknik ve estetik açıdan aynı yolu takip etmiştir. Her ne kadar İran klasik eserlerinden teknik anlamda etkilenen şairlerin sayısı bu yüzyılda artmış olsa da Türk şiirinde yerli unsurlar, şairin içinde yaşadığı topluluğa ait his ve duygularla işlenmeye devem edilmiştir (Şener ve Yıldız, 2011).

Bu yüzyıl edebiyâtında ayrıca yenilik arayışları dikkatleri çekmektedir. Bu arayışlar, yeni üslupların doğmasına neden olmuştur. Bu üslupların başında, XVII. yüzyıl Türk şiirinin de etkilendiği ve bu asırda İran'da revaçta olan "Sebk-i Hindî" adı verilen üslup gelmektedir (Mengi, 2015). İran ve Hindistan'daki Türk hükümdarlarının Türkçe şiirler yazmaları, bu bölgelerde Türkçeyi önemli bir dil haline getirmiş, özellikle Babürlü Devleti hükümdarlarından Şah Cihan (1593-1666) ve Âlemgîr'in (1618-1707) şairlere değer vermesiyle İranlı birçok şair bu bölgelere akın etmiştir. Bu durum, Hindistan Türk sarayında İran şiir geleneği ve Hint düşüncesini kaynaştıran Sebk-i Hindî üslubunun gelişmesine zemin hazırlamış, bu asrın Osmanlı divan şairlerini de etkileyecek olan Nazirî (ö. 1612), Zuhûrî (ö. 1615), Sultan Cihângîr (ö. 1627), Tâlib-i Âmulî (ö. 1627), Kelîm (ö. 1651), Ganî (ö. 1661), Şevket-i Buhârî (ö. 1675) ve Sâib-i Tebrizî (ö. 1677) gibi büyük şairlerin yetişmesine neden olmuştur (Bilkan, 2015). Böylece, Sebk-i Hindî akımının ilk öncüleri olan ve şair Kelîm'in tavrını benimseyen başta Nâ'ilî (ö. 1666) ile Neşâtî (ö. 1674) olmak üzere, Nâdirî (ö. 1626), Fehîm-i Kadîm (ö. 1648), Bahâî (ö. 1654), İsmetî (ö.1665), Sâbit (ö. 1712) gibi usta şairler bu yüzyıla damgasını vurmuştur. Ayrıca bu yüzyılın divan şiiri temsilcileri arasında kasîde ustası Nef'î (ö. 1635), gazel ustası Şeyhü'l-İslâm Yahyâ (ö. 1644), vefatı yaklaşık olarak Itrî ile aynı dönemlere denk gelen hikemiyât şairi Nâbî ve yine Itrî gibi her iki yüzyılı idrak eden, Lâle Devri'nin önemli isimlerinden Nedîm (ö. 1730) de yer almaktadır (Şener ve Yıldız, 2011);(Mengi, 2015).

Nesir alanında da birçok eserin verildiği bu asırda, Veysî'nin (ö. 1628) *Hâb-nâme-i Veysî*'si ve *Siyer-i Veysî*'si, Koçi Bey'in (ö. 1650) *Risâle*'si, Kâtip Çelebi'nin (ö. 1657) *Mîzânü'l-Hâk fî İhtiyâri'l-Ehakk*'ı ve *Keşfü'z-Zunûn*'u, Evliyâ Çelebi'nin (ö. 1682) *Seyâhat-nâme*'si, başlıca önemli eserler arasında yer almaktadır. Ayrıca, Peçevî (ö. 1649) ve Itrî ile aynı yüzyılda vefat eden Naîmâ'nın (ö. 1716) çeşitli ilmî eserlerinin yanı sıra kaleme aldıkları tarih kitapları ile yine Veysî ve Nergisî'ye (ö. 1635) ait süslü nesirler de dönemin bu türden eserleri arasında zikredilmektedir.

XVII. yüzyılda halk şiiri ve divan şiirinin de birbirinden etkilendiği görülmektedir. Bu dönemde yetişmiş bazı halk şairleri, aruz ve hece ölçülerini birlikte kullanmış ve divan şiirinin dilinden kısmen faydalanmışlardır. Halk şiiri ve divan şiirinin etkileşimiyle yazılan bu türden eserlerde aruz ölçüsüyle yazılmış şiirlerin fazlalığı dikkat çekmekte olup gazel, murabba, muhammes, müstezat ve muammalar da yer verildiği görülmektedir. Hece vezniyle yazılan şiirlerde kullanılan sade dilin yanı sıra, aruz ile yazılmış şiirlerde Arapça ve Farsça kelimelerle terkiplerin kullanımı da dikkat çeken bir diğer yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Dönemin bu türden eser veren halk şairleri arasında XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinde vefat ettiği düşünülen Âşık Ömer (ö. 1707?) ve Gevherî (ö. 1717?) örnek olarak gösterilebilir (Mengi, 2015).

Bu yüzyılın mutasavvıf şairlerinin önde gelenleri ise Hüseyin Lâmekânî (ö. 1624), Aziz Mahmûd Hüdâyî (ö. 1628), Ankaravî İsmâil Efendi (ö. 1631), Abdülmecîd Sivâsî (ö. 1639), Abdülahad Nûrî (ö. 1650), Akkirmanlı Nakşî (ö. 1651), Şeyh İbrâhîm (ö. 1655), Elmalılı Ümmî Sinan (ö. 1651), Sarı Abdullâh Efendi (ö. 1660), Fenâyî (ö. 1665), Sun'ullâh Gaybî (ö. 1676), Niyâzî Mısrî (ö. 1693) olarak sıralanabilir. Bu mutasavvıf şairlere, yine XVIII. yüzyılın ilk çeyreğini idrak eden Nasûhî (ö. 1717) ve İsmail Hakkı Bursevî (ö. 1724) de eklenebilir (Şener ve Yıldız, 2011).

XVII. yüzyıl edebiyâtı, XVI. yüzyılda sağlam temeller üzerine oturmuş edebiyâtın devamı niteliğinde gelişimini sürdürdüğü aşikârdır. Dilde her ne kadar bilinçli Türkçeleşme çabaları görülse de İran akımının gücünün bu yüzyıldaki etkileri büyük nispette hissedilmektedir. Bununla birlikte, aruzda belli bir bilgi birikimine sahip olmaya başlayan şairlerin, aruz veznini Türkçeye rahatlıkla uyguladıkları görülmektedir. Nazım türlerinin dışında kaleme alınan birçok mensur eserin de telif edildiği XVII. yüzyıl, dinî, tarihî, siyasî, kültürel ve elbette sanatsal eserler açısından oldukça velûd bir asır olarak Osmanlı tarihi içerisinde çok büyük bir önemi hâizdir (Mengi, 2015).

ISBN: 978-625-6971-87-5

XVII. yüzyıl edebiyâtı "klasik" üslubun yaygın olduğu ve bu üslup etkisinde şiirlerin yazıldığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Sebk-i Hindî klasik üslubunun şairleri etkilemesinin yanında, yüzyılın sonlarında bazı şairlerin soyutluktan kurtularak realiteyi şiirlerinde işlemeye başlamalarıyla beliren bir "mahallîleşme" akımı da XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinde oldukça etkili olmuştur (Bilkan, 2015). XVII. yüzyıl ayrıca, şarkı nazım şekillerinin, murabba nazım şekillerinin yerini aldığı, mûsikîşinâs divan şairlerinin hece veznine ilgilerinin giderek arttığı ve böylece bazı mûsikî formlarının henüz şekillenmeye başladığı bir asır olarak da dikkatleri çekmektedir.

3. Mûsikî Kültürü ve Mûsikî Alanında Gelişmeler

XVII. yüzyıl ile XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinde görülen siyasî olumsuzluklar, bir cihan devleti olan Osmanlı İmparatorluğu'nu henüz tam anlamıyla bir gerileme ve/veya çöküşün eşiğine getirecek seviyeye ulaşamamıştır. Tüm bu olumsuzluklara rağmen birçok alanda gelişmeler sergilemeye devam eden Osmanlı, önceki asırların sağlam temelleri üzerine inşa ettiği kültürel ve sanatsal yapısını bu dönemlerde de güçlendirmeye devam etmiştir (Öztuna, 1987);(Özcan, 2001). Özellikle XVII. yüzyılın ikinci çeyreğinde devlet ricali tarafından mûsikî faaliyetlerinin daha çok desteklenmesiyle bu türden çalışmalara hız verilmiş, bunun neticesinde gerek kuramsal anlamda gerekse icrâcılık ve bestecilik anlamında önemli gelişmeler kaydedilmeye başlanmıştır (Güray, 2012). Böylece, özgün bir Osmanlı/Türk mûsikî geleneği, -estetik, form yapısı ve repertuar bakımından Batı'nın tesirinde kalmaksızın- XVIII. yüzyıl sonlarına kadar gelişimini devam ettirmiştir (Behar, 2017).

XVII. yüzyıl mûsikî sahasında kaydedilen gelişmelerde, toprakları çok geniş bir coğrafyaya yayılmış olan Osmanlı İmparatorluğu'nun barındırdığı birçok farklı kültürün kaynaşmasının rolü oldukça önemlidir (Güray ve Tokaç, 2012). Bu kaynaşma, tüm geleneksel sanatlarda olduğu gibi mûsikîde de nitelik ve nicelik açısından önemli kültürel zenginlikleri bir araya getirmiştir. Bestelenen eserlerin artmaya başlaması, yeni tür ve biçimlerin ortaya çıkmasını teşvik etmiş ve bu durum çok canlı bir mûsikî hayatının gelişmesini sağlamıştır. Öyle ki XVII. yüzyıla ait yeni nazarî gelişmeler, bestecilik ve icrâcılık faaliyetleri, Türk, Arap, Acem, Hint, Ermeni, Rum ve Yahudi kültürlerinin tabii etkileşimiyle var olan bir meşk ortamından beslenerek biçimlenmeye başlamıştır. Bu minvalde Dimitri Kantemiroğlu'nun (ö. 1723) kaleme aldığı *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* isimli eserinde, Osmanlı'nın çok milletli kültür yapısı içerisinde ilişkiler kuran, İslâmiyet, Hristiyanlık ve Yahudi dinine mensup Türk, Arap, Acem, Rum, Ermeni mûsikîşinâslar ve yukarda bahsettiğimiz o döneme ait mûsikî faaliyetleriyle ilgili şu şekilde ifadeler yer almaktadır:

"Hüseyin [Baykara ö. 1506], Doğulu müzisyenlerin koruyucusu. Bu unvana layıktır, çünkü İranlıların Orfe (Orphe)'si sayılan Hoca Mûsikâr'ı ve bunun öğrencisi Arap Gülam'ı himaye etmiştir. Tüm İran ve Türkiye, bunların nameleri ve şarkılarıyla eğlenmektedirler. [Hüseyin Baykara devrinden sonra] zamanla mûsikî sanatı gerilemişti, fakat Sultan [IV.] Mehmed [1648-1687] zamanında salt canlanmakla kalmayarak, İstanbullu bir soylu olan [Kasımpaşalı Koca] Osman Efendi'nin sayesinde en mükemmel biçimini bulmuştur. Osman Efendi, kendisinden sonra hem sazlı hem de sözlü mûsikî alanında birçok sanatkâr bırakmıştır. Ses sanatçılarından "Kömür" lakabını taşıyan Hafız, sonra Buhurcuoğlu, Memiş Ağa, Küçük Müezzin ve Tespihçi Emir ün salmışlardır. Sazlı sanatçılar içinden ise, iki Rum vardı: Biri, dinini değiştiren Kemanî Ahmed, öteki Ortodoks Angeli'dir. Bunların her ikisi de bana on beş yıl öğretmenlik etmişlerdir. Ayrıca Çelebiko adında bir Yahudi vardı. Türk sanatçılardan Derviş Osman ve öğrencisi Kurşuncuoğlu ve her ikisinin Taşçıoğlu ismini taşıyan Sinek (Sinik) Mehmed ve Bardakçı Mehmed Çelebi tanınmışlardır. Bu son iki sanatçı, ilk önce, Kamboso Mehmed Ağa adında birisinden ders aldılar; daha sonra Ralaki Evpragiote adında bir İstanbul'lu Rum soylusundan ve benden ders aldılar. Ben bunlara, şarkıları notayla belirlemek için, bugüne dek Türklerin bilmedikleri yeni bir yöntem bularak, özellikle kuramsal mûsikînin bazı kısımlarını öğrettim. Bunlardan başka imparatorluğun başhazinedarı Davul (Darül) İsmail Efendi ve bunun hazinedarı Latif Çelebi de hem kuramsal hem de uygulamalı mûsikîyi öğrettiğim öğrencilerimdendirler. Bunların ricası üzerine mûsikî sanatı hakkında, Türkçe küçük bir kitap yazdım ve halen padişah bulunan II. Ahmed'e [1691-1695] sundum…" (Dimitri Kantemir, 1979).

Nitekim bu dönemde İstanbul başta olmak üzere, Osmanlı'nın hâkim olduğu farklı kültür özelliklerine sahip birçok coğrafyada, Hint ve Acem eserlerinin icrâ ediliyor olması da oldukça mânidardır. Ayrıca bu dönemlerde, Bağdat, Kâhire, Cezâyir, Tunus, Şam ve Tuna boylarının, Türk mûsikîsinin canlı birer merkezi hâline gelmesi, Osmanlı mûsikî geleneğinin birçok farklı kültürün kaynaşmasıyla nasıl şekillendiğinin başka bir göstergesidir (Öztuna, 1987).

Osmanlı'nın çok kültürlü yapısından kaynaklanan mûsikî sahasındaki hareketlilik, pek tabiidir ki etkilerini daha çok -günümüzde de hâlen medeniyetler başkenti olma özelliğini devam ettiren- başkent İstanbul'da göstermiştir. Bu karmaşık yapıdan beslenerek gelişen Osmanlı/Türk Mûsikîsi, XVII. asırda saltanat sürmüş bazı padişahların da desteğiyle İstanbul merkezli bir kent mûsikîsi olarak tüm Osmanlı sınırları içinde yaygınlaşmıştır (Güray, 2012). XVII. yüzyılın başlarında, devletin içinde bulunduğu siyasî çalkantılar, iktisadî sorunlar ve padişahların istikrar göstermeyen saltanat süreleri nedeniyle mûsikî

ISBN: 978-625-6971-87-5

alanında önemli gelişmelere rastlanılmamaktaysa da IV. Murad'ın (1623-1640) saltanat döneminde mûsikî, başkentte canlanmaya başlamıştır. Tüm saltanatı boyunca sanat ve ilim erbabını destekleyen IV. Murad Tebriz'i tekrar fethedince (1634), aralarında Şahkulu (ö.?) ve Şeştârî Murad Ağa (ö. 1673) gibi ünlü mûsikîşinâsların da yer aldığı on iki kişiyi İstanbul'a getirerek Enderun'a yeni sanatkârlar kazandırmıştır. Ayrıca, haftanın belirli günlerini meşâyıh, hâfız, hânende ve sâzendelerin katıldığı mûsikî meclislerine ayırarak huzurunda mûsikî sohbetleri düzenlemiştir. Mûsikîye verilen bu değer, IV. Mehmed'in (1648-1687) uzun süren saltanat süresince devam etmiş, oğlu II. Mustafa'nın da (1695-1703) sanat erbabına babası gibi değer vermesi, ilim ve mûsikî faaliyetleri adına İstanbul'u bir cazibe merkezi hâline getirmiştir. Özellikle IV. Murad'ın saltanat döneminde Kahire, Kırım, Bağdat, Trablus, Filibe, Halep, Şam gibi merkezlerde ve Acem diyarında yetişen birçok mûsikîşinâsın da bu sebeplerle başkent İstanbul'a gelerek mûsikî faaliyetlerinde bulundukları kaynaklarda bildirilmektedir. Bu dönemlerde her ne kadar Anadolu'nun Bursa, Edirne, Diyarbakır, Konya gibi şehirlerinde mûsikî faaliyetlerinin arttığı görülse de bu konuda İstanbul'un sahip olduğu önem, tüm bu şehirlerden daha önde gelmektedir. Nitekim, Evliya Çelebi *Seyahâtnâme*'sinde, *"...şöyle mâlum ola ki* [bilinsin ki] *eğer İslâmbol içre meşhûr-ı âfâk* [İstanbul'da şöhreti ufukları aşmış] *üstâd-ı kâmil* [olgunluğa erişmiş usta] *zâkirleri ve hânendeleri* [zâkirhân ve okuyucuların], *cümle bildiklerimizi tahrîr eylesem* [tamamını kaleme alsam], *Hüdâ 'Alîm'dir* [Allâh bilir ki], *başka bir fütüvvet-nâme-i edvâr* [bu konuyu içeren başlı başına yeni bir eser] *olur*" (Evliya Çelebi, 1996) şeklindeki ifadesiyle günümüze kadar yansımaları devam edegelen Osmanlı/Türk mûsikî kültürünün, İstanbul merkezli olarak şekillendiğini ve gerek bestekârlık gerekse icrâcılık alanında İstanbul'un ne kadar önemli olduğunun altını çizmektedir (Rauf Yekta, 1986); (Behar, 2017);(Uslu, 2009).

XVII. yüzyıl ayrıca, mûsikînin henüz günümüzdeki şekliyle "Halk Mûsikîsi" ve "Klasik Türk Mûsikîsi" şeklinde ayırt edilmediği dönemler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu manada, "halk mûsikîsi" ve "klasik" olarak nitelendirilebilecek mûsikî, birbirine çok yakınlık göstermektedir. Zira, "klasik mûsikî" eserlerinin icrâ edildiği çevrelerde, bu eserlere üslup bakımından aykırılık teşkil etmeyen halk mûsikîsi eserlerinin de icrâ edildiği kaynaklarda yer almaktadır (Öztuna, 1987). Bu durum, mûsikîşinâsların besteleyecekleri güfteleri hem halk edebiyâtı şairlerinden hem de divan şairlerinin klasik üsluptaki şiirlerinden seçmeleriyle izah edilebilir. Nitekim **XVII. yüzyılda kaleme alınmış mûsikî kaynaklarında, halk edebiyâtı nazım türlerinde kaleme alınmış birçok şiirin, bu yüzyıldaki bestekârlar tarafından "klasik" formda bestelenmiş oldukları**

görülmektedir. XVI. yüzyılda, başta Fuzûlî (ö. 1556), Bâkî (ö. 1600), Zâtî (ö. 1546), Bağdatlı Rûhî (ö. 1605), Taşlıcalı Yahyâ (ö. 1582) **gibi divan şairleriyle** Pir Sultan Abdal (ö. 1550) **ve** Köroğlu (ö. ?) **gibi halk edebiyâtı ozanlarıyla başlayan, daha sonra XVII. yüzyılda** Nef'î (ö. 1635), Şeyhülislâm Yahyâ (ö. 1644), Neşâtî (ö. 1674), Nâ'ilî (ö. 1666), Nâbî (ö. 1712) **gibi divan şairleriyle** Karacaoğlan (ö. ?), Âşık Ömer (ö. 1707?), Gevherî (ö. 1717?), Kul Himmet (ö.?) ve Kul Nesimî (ö.?) **gibi halk şairleriyle devam eden Türk edebiyâtı nazım türlerindeki etkileşim, aynı edebî kaynaklardan beslenen Osmanlı/Türk Mûsikîsi formlarının da büyük bir etkileşim içinde olabileceklerinin bir göstergesi sayılabilir. Bu minvalde,** XVII. yüzyıl mûsikî gelişmeleri içerisinde, murabba' nazım şeklinin şarkı nazım şekline dönüşmesiyle birlikte mûsikîşinâs şairlerin hece veznine ilgi gösterdikleri de bilinmektedir (Bilkan, 2015).

XVII. yüzyılda mûsikîye ve mûsikîşinâslara verilen kıymet, XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinde devam etmiş, bu zaman zarfında saltanat süren ve özellikle damadı İbrahim Paşa'nın sadaretiyle (1718-1730) sosyal konularda yenilikçi bir yaklaşım sergilemeye başlayan III. Ahmed de (1703-1730) tüm sanat dallarına önem vererek devrinin sanatkârlarını koruyan bir padişah olarak tarihe geçmiştir. Damat İbrahim Paşa'nın bir bestekâr olmasının yanı sıra, sadârete bağlı sâzende ve hânendelerin katılımıyla düzenlediği mûsikî meclisleri, Lale Devri olarak adlandırılan kendi sadaret döneminde mûsikî faaliyetlerine yön vermiştir (Uzunçarşılı, 1977);(Uzun ve Uğur, 2013). XVII. yüzyıldaki gelişmelerle şekillenen mûsikî kültürü, her ne kadar XVIII. yüzyıla sağlam bir şekilde taşınmış olsa da özellikle Lale Devri'nden sonra Avrupa müzik kültürünün etkisi altına girmeye başlayacaktır. Daha sonraları Avrupa karşısında duyulan zayıflık hissinin ortadan kaldırılması için alınan önlemler sonucu artacak olan bu etkileşim, ciddi bir "modernleşme" girişimine dönüşerek kültürün bütün unsurlarını da etkisi altına alacaktır.

3.1. Mûsikî Kaynakları

XVII. yüzyıl ile XVIII. yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan tarih aralığında özellikle başkentte kaydedilen mûsikî sahasındaki gelişmeler, kuramsal çalışmaları etkilemiş ve bu durum -XVI. yüzyılın aksine- nazarî eserlerin sayısında tekrar bir artışa neden olmuştur. Ayrıca bu dönemlerde, kökeni Eski Mezopotamya'ya kadar uzanan ve makam-usûl geleneği ve "form" yapılarının aktarımında önemli bir rol oynayan edvâr geleneği, birtakım önemli değişimler göstermeye başlamıştır. XVII. yüzyıl itibarıyla hızla değişen mûsikî kültürünü tam olarak yansıtabilmek adına, önceki asırlara ait nazarî sistemlerin değiştirilmesine duyulan ihtiyaç, XVII. ve XVIII. yüzyıllarda kaleme alınan eserlerle giderilmiştir (Güray, 2012). Böylece, Osmanlı/Türk mûsikî kültürü,

ancak bu eserlerle birlikte tutarlı, izlenebilir ve belgelenebilir bir bütünlük arz eder hâle gelebilmiştir (Behar, 2017). Döneme ait bazı güfte mecmûaları ve edvârlar dışında mûsikîye dair fazla kaynak bulunmamaktaysa da mevcut kaynaklar, dönemsel mûsikî analizi için oldukça kıymetli birer belge niteliği taşımaktadır.

3.1.1. Mecmûa-i Sâz ü Söz

XVII. yüzyıl mûsikî kaynaklarının en önemlileri arasında, 1630'lu yıllarda Polonyalılar ve Avusturyalılarla yapılan savaşların birinde Osmanlılara esir düştükten sonra İstanbul'a getirilip ihtida eden Leh asıllı Ali Ufkî Bey'in (1610?-1675), 1650'lerde kaleme aldığı fakat ne zaman bitirildiği hakkında net bilgilere rastlayamadığımız, bugün tek nüshası British Library'de bulunan *Mecmûa-i Sâz ü Söz* yer almaktadır. Nazarî bilgiler içermemesi sebebiyle bir edvâr olarak değerlendiremeyeceğimiz bu eser, asrın mûsikî yapısı ve mûsikî icrası ile ilgili önemli bilgiler sunmakta olup muhteva ettiği formlar, makamlar, usûller ve hatta eserlerde kullanılan başlıklarla dahi önemli bir referans teşkil etmektedir. Türk Mûsikîsinde kullanılan nota sistemleri için bir dönüm noktası sayılabilecek XVII. yüzyılda kaleme alınan, Türk hatta İslâm dünyasının bilinen ilk nota koleksiyonu olan *Mecmûa-i Sâz ü Söz* ayrıca, Batı notasının Türk Mûsikîsi eserlerinde kullanılan ilk örneği olarak da tarihteki önemli yerini korumaktadır. Bu nota sistemi içinde sus işaretlerine ve ölçü bölünmelerine rastlanılmamakla birlikte, ses değiştirici işaretleri de günümüzden farklılık arz etmektedir. Eser donanımlarında dört farklı anahtar yer almakta fakat bazı eserlerde anahtar bulunmamaktadır (Tıraşcı 2015);(Tüysüz, 2021).

Ali Ufkî Bey'in de besteleri dâhil olmak üzere mezkûr nota sistemiyle kaydedilmiş beş yüz kırk dört eserin 35'i İlâhî, Savt, Tevhîd ve Tesbîh; 204'ü Peşrev ve Sâz Semâ'îsi; diğerleri ise Nakış, Murabba', Raksiyye, Semâ'î, Şarkî, Tekerleme, Türkî ve Varsağı başlıkları altında kaydedildiği görülmektedir. Bu eserler sırasıyla Hüseynî, Muhayyer, Nevâ, Uşşâk Beyâtî, Acem, Sabâ, Çârgâh, Segâh, Râst, Mâhûr, Evç, Irâk, Nihâvend, Uzzâl, Nişâbûr, Sünbüle, Şehnâz, Nikrîz, Bûselik, ve Hisar fasılları başlığı altında verilmektedir. Bu fasıllar arasında, Acem-Aşîrân, Evç-Hûzî, Gerdâniye, Tâhir, Muhâlif-Irâk ve Muhayyer-Sünbüle makamlarındaki eserler de bulunmaktadır. Usûlleri ifade etmek için kullanılan birçok şekille birlikte, Ber-efşân, Çenber, Fahte, Devr-i Kebîr, Darb-ı Fetih, Devr-i Revân, Düyek, Evfer, Hafîf, Fer', Hâvî, Muhammes, Nîm-devr, Nîm-sakîl, Sakîl ve Semâ'î usûlleri zikredilmektedir (Ali Ufkî, 2000);(Cevher, 1995).

Toplam üç mûsikî eseri bulunan Ali Ufkî Bey'in mûsikî eserlerinden diğer ikisi ise Bibliothéque Nationale de France'da bulunmaktadır. Bu eserlerden biri [Turc 292] katalog numaralı isimsiz bir yazma ve diğeri [Supplément Turc 472] katalog numaralı *Mezâmir (Mezmûrlar)* yazmasıdır. [Turc 292] katalog numaralı isimsiz yazmayı, ne bir edvâr, ne bir nota koleksiyonu, ne bir cönk ve ne de bir güfte mecmuası olarak değerlendirmek mümkün değildir. Daha ziyade, cönk, klasik güfte mecmuası ve nota koleksiyonu türlerinin özelliklerini içinde barındıran bir eserdir (Behar, 2016). *Mezmûrlar* ise on sayfalık bir eser olup Hz. Dâvûd'un (a.s.) ilk on dört mezmûrunun hece vezniyle Türkçe'ye tercüme edilmiş gûfteleri ile notalarından meydana gelmektedir (Behar, 1990).

3.1.2. Kitâbü İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât

XVII. yüzyıla ait mûsikî kaynakları arasında yer alan önemli eserlerden biri de Boğdan Prensi Dimitri Kantemir'e (1673-1723) ait bilinen tek mûsikî eseri olan *Kitâbü İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât*'tır. Türkçe olarak yazılmış ve Kantemiroğlu Edvârı olarak da anılan eser iki bölümden meydana gelmektedir. İlk bölümde nazarî bilgiler ele alınırken (Demirtaş, 2017) ikinci bölümde eserlerin notası bulunmaktadır. Bu döneme kadar ses sistemi ud üzerinde gösterilmiş olsa da Kantemir'in ilk defa temel ses sistemini tanbur üzerinde gösterdiği edvârı ile birlikte, Osmanlı/Türk mûsikî tarihinde yeni bir nazarî anlayış belirginleşmeye başlamıştır. Bu yönüyle *Kitâbü İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât*, birçok yeniliği mûsikîye kazandıran fakat bir edvâr olma özelliğinden uzak olan *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'den farklılık arz etmektedir. Neticede, *Kantemiroğlu Edvârı*, Türk Mûsikîsi'nin XVII. yüzyılda kaleme alınan bir "saz eserleri antolojisi" olmasının yanı sıra, ilk "form bilgisi kitabı" olma özelliklerini de bünyesinde taşır (Tüysüz, 2021).

XVII. yüzyıl saz eserleri repertuarının önemli bir kısmına kaynak teşkil eden bu eserde, Kantemir'in kendine özgü nota yazım sistemiyle 353 Peşrev ve Sâz Semâ'î kaydettiği görülmektedir. Taksîm, Beste, Nakş, Kâr, Semâ'î, Peşrev, Sâz Semâ'î, Şarkî ve Fasıl formlarının açıklamalarına değinilen edvârda, makam ve usûller hakkında da geniş bilgiler yer almaktadır. Yanlış bir şekilde herkesçe makam olarak kabul gören 20 adet terkîb ile kullanılmayan 23 adet terkîb ile birlikte "Bize Göre Makamların Sayıları ve İsimleri" başlığı altında sırasıyla Irâk, Râst, Dügâh, Çârgâh, Nevâ, Hüseynî, Segâh, Evç, Gerdâniye, Muhayyer, Kürdî, Sabâ, Beyâtî, Acem, Şehnâz, Hisâr, Uzzâl, Bûselik, Zengûle, Sünbüle, Mâhûr, Pençgâh, Nikrîz, Nişâbûr, Bestenigâr, Zirefkend, Rehâvî ve Uşşâk makamlarını veren Kantemir, bu makamlardan Bestenigâr ve Zirefkend'in sözde makam olduğunu belirtirken, Rehâvî makamı için de "isminin olup cisminin olmadığı"ndan söz etmektedir. Eserde ayrıca, "Esmâ-i Usûl" başlığı altında

ISBN: 978-625-6971-87-5

Darb-ı Fetih, Hâvî, Sakîl, Türkî Darb, Çenber, Nîm-sakîl, Remel, Muhammes, Ber-efşân, Evsat, Devr-i Kebîr, Nîm-devr, Fer'î Muhammes, Devr-i Revân, Fahte, Evfer, üyek, Sofyân, Frenkçîn, Darbeyn, Zencir, Semâ'î, Semâ'î-i Lenk Hezec, Harizm ve Yek-darb usûlleri zikredilirken, Türkî Darb ve Evfer usûllerinin yalnız hânendelere mahsus olduğu belirtilmektedir (Demirtaş, 2017).

3.1.3. Seyâhâtnâme

Evliyâ Çelebi'nin (1611-1682) 1630-1681 yılları arasında, Osmanlı İmparatorluğu topraklarının tamamına ve komşu ülkelere yaptığı seyahatlere dair gözlemlerini aktardığı *Seyâhâtnâme*, her ne kadar müstakil bir mûsikî eseri olmasa da dönemin mûsikî kültürü ve mûsikî yapısına ışık tutması açısından önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Dönemin mûsikî formları, makamları, usûlleri, çalgıları hakkında birçok bilginin sunulduğu *Seyâhâtnâme*'de ayrıca ilim/sanat meclisleri ve bu meclislerde yer alan mûsikîşinâslarla ilgili oldukça değerli bilgiler de yer almaktadır (Tüysüz, 2021). Osmanlı coğrafyasının birçok bölgesi dâhil olmak üzere, özellikle İstanbul'da IV. Murad (1612-1640) tarafından kurulan bu meclisler hakkında geçen *"Mu'tâd-ı Murâd Hân kış yaz her Cuma gecesi, ulemâyı ve meşâyıhı, hâfız-ı Kur'ânları cem' ederek mübâhase-i ulûm icrâ ettirirdi. Sebt geceleri, ilâhî-hânların ve hânende ve sâzendelerin elhânını dinlerdi. Ehad geceleri, Tıflî, Cevrî, Nef'î... gibi şâirlerle ülfet ederdi. İsneyn gecesi, ...Sarı Çelebi, Çakman Çelebi, Simitçi-zâde gibi bâz-bâzânları…"* (Altundağ, 2005) ve "*Murâd Hân'ın alışkanlıkları: ... Cumartesi geceleri 'İlâhî' ve Na't okuyanlar, hânende ve sâzendelerle sohbet ederdi.*" (Kahraman ve Dağlı, 2010);(Tüysüz, 2017) vb. daha birçok ifade, bu manada örnek olarak verilebilir.

Seyâhâtnâme'de, XVII. yüzyılda icrâ edilen birçok mûsikî formuna rastlanılmaktadır. 11 tanesi Türk Din Mûsikîsi formu olmak üzere toplamda 26 adet olarak geçen bu formlar, Amel, Ceng-i Harbî, Varsağı, Zecel, Dübeyt, Fasıl, Gazel, Haznegîr, Semâ'î, Türkü, Şarkı, Taksim, Kâr, Nakş, Peşrev, Ezân, Kâmet, Salâ, Na't, Mevlevî Âyîni, Gülbank, Tekbîr, Temcîd, Tevhîd, Savt ve İlâhî isimleriyle yer almaktadır. Ayrıca "ilâhî" kelimesine, mûsikî tarihinde "dinî içerikli bir şiirin mûsikî ile icrâ edildiği mûsikîsi formu" anlamında ilk defa *Seyâhâtnâme*'e rastlanılması, eserin önemine katkı sağlar nitelikte başka bir örnek teşkil etmektedir (Tüysüz; 2017);(Altundağ, Ayşe 2005). Eserde, döneme ait İstanbul'da kullanılan 43 adet makam ismi zikredilmiş olup bu makamlar, Arazbâr, Aşîrân, Beyâtî, Bestenigâr, Bûselik, Büzürk, Çârgâh, Dügâh, Gerdâniye, Hicâz, Hümâyûn, Hüseynî, Irâk, Isfahân, Kürdî, Mâhûr, Mâye, Muaşşer, Muhayyer, Nevâ, Nikrîz, Nişâburek, Pençgâh, Râst, Rehâvî, Sabâ, Segâh, Sûz-nâk, Şehnâz, Şeşâğâz, Şükûfezâr, Şüregen, Urban, Uşşâk, Uzzâl, Yegâh, Yegâh-Şehnâz, Zengül, Zengüler, Zemzeme olarak yer almaktadır.

Usûller ise yalnız 6 adet olup Evfer, Horosan, Nîm-devr, Nîm-Sakîl, Revân ve Semâ'î olarak zikredilmektedir (Demirtaş, 2017). Bu isimlerden Şükûfezâr, Şüregen, Urban'ın birer makam olup olmadıkları ile ilgili ihtilaflar bulunmaktadır (Coşkun, 1997).

3.1.4. Hâfız Post Güfte Mecmûası

Osmanlı/Türk mûsikî tarihinin en eski güfte mecmûalarından biri olan ve Hâfız Post (1630?- 1693?) tarafından kaleme alınan bu eser , Topkapı Sarayı Revan Köşkü yazmaları arasında 1724 numarasıyla kayıtlı olup XVII. yüzyıla ait mûsikîşinâslar, formlar ve usûller hakkında bilgiler sunan önemli bir mûsikî kaynağıdır. Bazı bölümlerinin Itrî tarafından yazıldığı tahmin edilen eserde toplam 975 güfte yer almaktadır. Bu güftelerden 708'i Türkçe, 266' sı Farsça, 3 tanesi ise Arapça'dır. Mecmûada eserlerine en çok yer verilen bestekârlar ve eser sayıları, Hâfız Post 139, Çömlekçizâde Receb Çelebi 87, Buhûrîzâde Mustafâ Itrî Efendi Efendi 75, Küçük İmâm 45, Abdülkâdîr Merâgî 41, Acemler 30, Na'lî 23, Amâ Kadrî 20 olarak yer almaktadır. Hâfız Posta ait 139 adet eserin 3'ü Frsça, diğerleri Türkçe'dir. Ona atfedilen Türk Din Mûsikîsi formunda 14 eser olup bu eserlerden yalnız 2 adet ilâhî ile Türk Din Mûsikîsi formları dışında kalan 8 eserin notası günümüze ulaşmıştır (Doğrusöz, 1993).

Hâfiz Post Güfte Mecmûası'nda döneme ait mûsikî formları ve adetleri, 257 Semâ'î, 70 Nakş (2'si Semâ'î usûlünde), 31 Kâr (2'si Semâ'î usûlünde, 4 Kâr-ı Murassa' şeklinde), 32 Şarkı (2'si Semâ'î usûlünde), 3 Savt olarak yer alırken diğer eserlerin formları hakkında bilgi bulunmamaktadır. Bestelendikleri usûl ve güftelerindeki terennümlerin farklı kullanımları sebebiyle günümüzde başlıca birer form olarak kabul edilen Nakış Semâ'î ve Kâr-ı Murassa' formları ile XVII. yüzyılda icrâ edilen eserlerin, bu formların benzer özelliklerini taşımaları açısından bir form olarak değerlendirilip değerlendirilmediklerine dair doğru yaklaşımlarda bulunamayacağımız için, yukardaki bazı formları parantez içerisindeki ibârelerle birlikte vermeyi uygun gördük.

Eserde, fasıl isimleriyle birlikte zikredilen 30 makam olup bu makamlar, Râst, Pençgâh, Nişâbûr, Nikrîz, Mâhûr, Rehâvî, Sabâ, Çargâh, Hüseynî, Muhayyer, Köçek Sünbüle, Nevâ, Uşşâk, Beyâtî, Nihâvend, Acem, 'Acemaşirân, Kürdî, Bûselik, Aşîrân, Irâk, Evç, Segâh, Bestenigâr, Uzzâl, Şehnâz, Hicâz, Zirgüle, Hisâr, Arazbâr sırasıyla yer almaktadır. Ayrıca, mecmûanın "Fasl-ı Segâh" başlığı altında 836 numara ile kaydedilmiş Kâr formundaki eserin, "Şeş-Âgâze" ibâresiyle birlikte yer aldığı görülmekte olup (Doğrusöz, 1993) bu ismin bir makama ait olduğu bilgilerine yer verilen akademik çalışmalar da bulunmaktadır (Coşkun, 1997).

Mecmûada isimleri zikredilen usûller ise Fer', Devr-i Revân, Evsat, Zencîr, Zencîrek, Devr-i Kebîr, Nîm-devr, Nîm-Devr-i Kebîr, Düyek, Evfer, Semâ'î, Nîm-Sakîl, Sakîl, Darb-ı Feth, Türk-i Darb, Hafîf, Çenber, Muhammes, Hâvî, Remel, Ber-efşân, Fahte, Sofyân, Devr-i Hindî, Frenkçîn, Hezec, Darbeyn (Devr-i Kebîr-Muhammes) olarak geçmektedir (Doğrusöz, 1993).

3.1.5. Buhûrîzâde Mustafâ Itrî'nin Mecmûa-ı Eş'âr'ı

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde herhangi bir mürettib/müntensih adıyla kayıtlı olmayan ve "T.Y. 5525" arşiv numarasına sahip *Mecmûa-ı Eş'âr,* Buhûrîzâde Mustafâ Itrî tarafından tertîb edilen "mecmûatü'r-resâil" türünde bir eserdir. Mûsikî, edebiyât ve Osmanlı siyasal tarihiyle alakalı konuların müşterek bir şekilde yer verildiği *Mecmûa-ı Eş'âr*'da, XVI. ve XVII. asırda yaşamış şairlerin şiirlerinin tahrîr edildiği bir "eş'âr bölümü" ve XVII. asır bestekârlarının bestelerine ait güftelerinin tahrîr edildiği bir de "güfteler bölümü" mevcuttur. Ayrıca *Mecmûa-ı Eş'âr*'da, Kâtip Çelebi'nin *Mîzânü'l-Hâk fî İhtiyâri'l-Ehakk* ve Veysî'nin *Vak'anâme-i Veysî (Hâb-nâme-i Veysî)* isimli iki mensûr eserinin yanı sıra yine Veysî'ye ait manzûm *Tevbe-nâme*'sinin de istinsâh edildiği de görülmektedir (Tüysüz, 2023).

Eserin 1a numarasına sahip varağında "İstanbul Üniversitesi Kitap Sarayı" ibaresinin bulunduğu İstanbul Üniversitesi'ne ait bir kaşe bulunmaktadır. Bu kaşenin üzerine günümüz Türkçesiyle "T 5525" şeklinde el yazısı ile yazılmış arşiv bilgilerini gösteren numara kayıtlıdır. Bu kaşenin hemen altında III. Sultan Selim'in (ö. 1808) tuğra şeklinde kütüphane mührü basılmış olup bu mührün ise hemen altında hatt-ı nesih ile Osmanlıca dercedilmiş "Mecmûa-ı Eş'âr ve Vak'a-nâme-i Veysî bi-Hatt-ı Nesîh 16" şeklinde bir ibareye rastlanılmaktadır. Aynı zamanda eser, "Kütüphâne-i Hümâyûn" isminin dercedildiği Saray işi mahfazasında muhafaza edilmektedir. Bu durum, mecmuanın o dönemin padişahına ya da padişaha yakın ricâl-i devletten birine ithaf edilerek sunulmuş olabileceği ihtimalini de düşündürmektedir. III. Sultan Selim'e ait bu mührün, *Mecmûa-ı Eş'âr*'ın ricâl-i devlete sunulmak üzere tertîb edilmiş ve Kütüphane-i Hümâyûn'a kabul edilecek kadar kıymetli bir eser olduğunun ispatı niteliğinde olduğu da muhakkaktır. Mezkûr mühürle alakalı bir başka açıdan bu konudaki görüşlerimizi belirtecek olursak; kendisi de bir bestekâr olan III. Sultan Selim'in saltanat sürdüğü döneme (1789-1807) kadar *Mecmûa-ı Eş'âr*'ın farkında olunmadığı ve ancak kendi döneminde fark edilerek Kütüphâne-i Hümâyûn'a kazandırıldığı gibi bir ihtimal de belirginlik kazanmaktadır (Tüysüz, 2021).

Mecmûa-ı Eş'âr'ın muhtelif nazım şekillerinden müteşekkil Eş'âr Bölümü'nde, XVI. ve XVII. yüzyıl şuarâsından varak tertîbi sıralamasına göre;

Nâdirî, Ruhî-i Bağdâdî, Bâkî, Nef'î, Na'ilî, Kemâl Paşazâde (İbn-i Kemâl), Cinânî, Fuzûlî, Ulvî (Derzizâde / Terzizâde), Âzerî, Hayâlî, Fehîm (Fehîm-i Kadîm/Uncızâde) ve Veysî'ye ait 216 şiirin yanı sıra, şairi meçhul ayrıca 4 şiir daha yer almaktadır. 11 muhtelif nazım şeklinde tahrîr edilen bu şiirlerin sayısı toplam da ise 220'dir (Tüysüz, 2023).

XVII. yüzyıl bestekârlarının muhtelif mûsikî formlarında bestelemiş oldukları eserlere ait güftelerden müteşekkil Gûfteler Bölümü'nde eserleri bulunan bestekârlar ve eser sayıları şu şekildedir: Buhûrîzâde Mustafa Itrî Efendi 172, Hâfız Post 104, Çömlekçizâde Receb 74, Küçük İmâm 43, Na'lçe Mehmed Efendi 20, Yahyâ Nazîm 13, Taşçızâde Receb (Sengî) 13, Nâne Ahmed 10, Derviş Ali Şîruganî 9, A'mâ Kadrî 8, A'mâ İbrahim Çelebi 5, Kasımpaşalı Koca Osman 5, Dedezâde 4, Şeştârî Murad Ağa 4, Ömrî Bey 4, Zekî Halil Kadı Efendi 4, Hâzînedâr Ahmed Ağa 3, Kilisli Muharrem Ağa 3, Selânikî Ahmed Ağa 3, Habîb Dedezâde 2, Müezzinbaşı Mustafa Ağa 2, Osman Efendi 2, Sütçüzâde İsa 2, Azîm1, Baba Nevâyî 1, Cüce Ali Ağa 1, Hâfız Kömür 1, Müezzin Bekir Mustafa 1, Peykânî 1, Sarı Bâkî 1, Şeyhzâde Ahmed 1, Sütçü Ali 1, Zurnazen Ahmed 1 (Tüysüz, 2023). Pek tabiidir ki *Mecmûa-ı Eş'âr*'da en fazla beste, eserin mürettîbi olması hasebiyle Itrî'ye aittir. Kendisine ait bestelerin sayısı 172, diğer bestekârların toplam eser sayısı 347 olup bestekârı hakkında herhangi bir bilgi bulunmayan sâir bestelerin toplamı ise 228'dir. Bu minvalde, yukarıdaki tüm bestekârlara ait muhtelif formlarda toplam 747 bestenin Gûfteler Bölümü'nde dercedildiği görülmektedir. (Tüysüz, 2021). Birçoğu Buhûrîzâde Mustafâ Itrî ile aynı asırda yaşamış yukarıda mezkûr mûsikîşinâsların bestelerine ait güftelerin ise 6'sının bazı burçlara hasredilmek suretiyle 24 muhtelif makâmda ve fasıllar altında muharrerdir. "Fasl-ı Nişâbûr" dışında tüm fasılların nihayetinde o fasıla ait "Semâiyyât" eserlerinin de yer aldığı fasıllar *Mecmûa-ı Eş'âr*'ın varak tertîbi içerisinde şu şekilde sıralanmaktadır: Fasl-ı Hüseynî **(Burc-ı Akreb'e Mensûb Tabîatı Âbîdir),** Fasl-ı Nevâ **(Burc-ı Delv'e Mensûb Tabîatı Hâkîdir),** Fasl-ı Uşşâk **(Burc-ı Hût'a Mensûb Tabîatı Âbîdir),** Fasl-ı Bayâtî, Fasl-ı Arazbâr, Fasl-ı Sabâ **(Burc-ı Sünbüle'ye Mensûb Tabîatı Hâkîdir),** Fasl-ı Acem **(Burc-ı Cevzâ'ya Mensûb Tabîatı Bâdîdir),** Fasl-ı Evç (Burc-ı Sevr'e Mensûb Tabîatı Hâkîdir), Fasl-ı Irâk, Fasl-ı Rehâvî, Fasl-ı Râst, Fasl-ı Muhayyer, Fasl-ı Hisâr, Fasl-ı Segâh, Fasl-ı Bûselik, Fasl-ı Mâhûr, Fasl-ı Uzzâl, Fasl-ı Kürdî, Fasl-ı Aşîrân, Fasl-ı Nikrîz, Fasl-ı Beste-Nigâr, Fasl-ı Hicâz ve Fasl-ı Muhâlif-Irâk (Tüysüz, 2023b).

Yukarıdaki fasıllardan Fasl-ı Hüseynî, Fasl-ı Nevâ, Fasl-ı Uşşâk, Fasl-ı Sabâ, Fasl-ı Acem ve Fasl-ı Evç şeklinde 6 makâma hasredilen burçların ve dört anâsırın günümüzdeki karşılıkları şu şekildedir: **Burc-ı Akreb:** Akrep Burcu;

ISBN: 978-625-6971-87-5

Burc-ı Delv: Kova Burcu; **Burc-ı Hût:** Balık Burcu; **Burc-ı Sünbüle:** Başak Burcu; **Burc-ı Cevzâ:** İkizler Burcu; **Burc-ı Sevr:** Boğa Burcu. **Âbî Tabiat:** Su Tabiatlı; **Hâkî Tabiat:** Toprak Tabiatlı; **Bâdî Tabiat:** Hava Tabiatlı. Yukarıda yer almayan dördüncü unsura ait tabiat türü ise **"Nârî Tabiat"** olup "Ateş Tabiatlı" manasına gelmektedir (Kamiloğlu, 1998);(İnayet, 2014).

Güfteler Bölümü'nde ismi zikredilen usûllerin sayısı toplam 23'tür. Alfabetik olarak bu usûlleri şu şekilde sıralayabiliriz: Ber-efşân, Çenber, Darbeyn, Darb-ı Fetih, Devr-i Kebîr, Devr-i Revân, Düyek, Evfer, Evsat, Fahte, Fer', Firenkçîn, Hafîf, Hâvî, Muhammes, Nîm-devr, Remel, Sakîl, Semâî, Sofyan, Şarkî Devr-i Revânı, Türk-i Darb, Zencîr (Tüysüz, 2023b).

Fatih Tüysüz tarafından 2021'de tamamlanan *Buhûrîzâde Mustafâ Itrî'nin Mecmûa-ı Eş'âr İsimli Güfte Mecmuası (İnceleme-Metin)* isimli doktora tezinde ise bu 23 usûlün isimlerinin doğru bir şekilde verildiği fakat sehven bir fazla ilâve edilmek suretiyle 24 olarak sayıldığı görülmektedir (Tüysüz, 2021).

Mecmûa-ı Eş'âr'da istinsâh edilen iki mensûr eserden ilki XVII. yüzyılın önemli müelliflerinden birisi olan Kâtip Çelebi tarafından telif edilen *Mîzânü'l-Hakk fî İhtiyâri'l-Ehakk'*tır. Bu eserde müellif, XVII. yüzyıl İstanbul'unda "tekke ve medrese" zümresi arasında vuku' bulan ve nerdeyse toplumsal bir kriz hâline gelen büyük çaplı bir çekişmenin, ifrata ve tefrite kaçmadan mutedil yollarla çözümünü sunmaktadır. Dinî ve ilmî tartışmaları "tarîk-ı burhân" şeklinde ifade ettiği kendince yöntemlerle birlikte, aklî ve şer'î ilimler çerçevesinde ele alan Kâtip Çelebi, bu manada ayrıca kitlesel seviyede halka yansıyan her türden sosyolojik olumsuzlukların nedenlerine *Mîzânü'l-Hakk* eseriyle inerek mevcut durumu eleştirel bir değerlendirmeye tâbi tutmaktadır (Kâtip Çelebi t.y.);(Tüysüz, 2021).

Mecmûa-ı Eş'âr'da istinsâh edilen diğer mensûr eser ise XVI. ve XVII. yüzyılları idrak etmiş olan şair/müellif Veysî'ye ait *Vak'a-nâme-i Veysî'*dir. Edebiyât sahasının hem "siyaset-nâme" türünde örneklerinden birisi olduğu kadar, gözler önüne serdiği tarihî vak'alar nedeniyle aynı zamanda muhtasar bir "İslâm Tarihi" olma özelliğine de sahip bu eser "süslü nesir" üslubuyla telif edilmiştir. Veysî'nin, tarihin geçmiş zamanlarında cereyan eden kimi siyasî ve dinî vak'aları, "uyku ile uyanıklık arasında bir hâlde tahayyül etmesi" sonucunda telif etmesi nedeniyle nâm-ı diğer *Hâb-nâme Veysî* ismiyle de anılmaktadır (Tüysüz, 2021). Bu rüyasında Veysî, İskender-i Zülkarneyn başta olmak üzere, daha önce saltanat süren padişahlar ve I. Ahmed'le (ö. 1617) bir mecliste bulunmakta, I. Ahmed ve İskender-i Zülkarney'nin ağzından bazı vak'aları misâl

vererek topluma sirayet eden sosyolojik bozulmaları dile getirmektedir (Altun, 2011).

Tertîb edildiği dönemin önde gelen mûsikîşinâsların bestelerine ait güftelerin yanı sıra, XVI. ve XVII. yüzyıl şairlerinin şiirlerinin derlendiği *Mecmûa-ı Eş'âr*, bu yönüyle sanatsal bir eser olma özelliği taşımaktadır. Aynı zamanda tarihî, siyasî, dinî ve sosyolojik konuların işlendiği XVII. yüzyıla ait iki mensûr eserin de istinsah edildiği mecmûanın, bu karma muhtevası dikkate alındığında dönemin devlet ricalinden birine sunulma maksadıyla kaleme alınmış olabileceği muhtemel görünmektedir.

3.1.6. Diğer Bazı Mûsikî Kaynakları

Yukarda saydığımız eserler dışında, XVII. yüzyıl mûsikî sahasına dair çeşitli konularda kaleme alınmış başka eserler de bulunmaktadır. XVII. yüzyılın önde gelen mûsikî âlimlerinden biri olan, 4 Mevlevî Âyîni, 2 İlâhî, 1 Nakış Yürük Semâî, 28 peşrev, 25 Sâz Semâ'î bulunan ve Türk mûsikî tarihinin en büyük formlarından biri olan *Mi'râciye*'siyle ünlü Kutbunnâyî Osman Dede'ye (ö. 1729) ait *Nota-i Türkî* ve *Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî* isimli eserler, dönemin önemli kaynakları arasında yer almaktadır (Tıraşcı, 2015). Bir repertuar defteri olan *Nota-i Türkî*, Osman Dede'nin kendi nota sistemiyle kaydettiği 65 Peşrev ve birkaç semâ'îyi ihtiva etmektedir. *Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî* isimli eseri ise Farsça kaleme alınmış 276 beyitten ibâret bir edvâr olup nazarî konuları ihtiva etmektedir. *Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî*'de asıl makamların 12 adet olduğu zikredilmekte olup bu makamlar, Râst, Pençgâh, Nevâ, Çârgâh, Dügâh, Hüseynî, Aşîrân, Acem, Muhayyer, Irâk, Uzzâl ve Segâh olarak sıralanmaktadır (Tıraşcı, 2017).

XVII. yüzyılda kaleme alınan bazı mûsikî kaynaklarında, makamların burçlara hasredilerek izah edildiğine rastlanılmaktadır. Hem nazarî konularına kaynak teşkil eden hem de 12 makamın burçlara dayandırılarak izah edildiği Hasan Sezâî Gülşenî'ye (ö. 1738) ait *Zübde-i Makâle İlm-i Mûsikî* isimli edvâr, bu manada örnek olarak gösterilebilir. Eserde, makamların dört, yedi, on iki olduğu ifade edilmekte ve ilk dört makam, Yegâh, Dügâh, Segâh, Çârgâh şeklinde sıralanmaktadır. Bunlar anâsır-ı erba'aya dayandırılmakta ve yedi âvâze izah edilmektedir. Sonrasında ise 12 makam burçlara hasredilmektedir (Tıraşcı, 2017). Tarih kaynaklarında ayrıca, XVII. yüzyıl darü'ş-şifâlarında makamların hastalıkların tedavisinde kullanıldığı, özellikle Enderûn Hastanesi'nde mûsikî ile tedavinin yapıldığı ve bu konuda bazı eserlerin yazıldığından da bahsedilmektedir. Bu eserler arasında, dönemin meşhur şair ve hekimlerinden olan Şuûrî Hasan Efendi'ye (ö. 1693) ait, hangi makamların hangi hastalıkları

ISBN: 978-625-6971-87-5

iyileştirdiği ve bu konuda tedavi yöntemlerinin ayrıntılıca anlatıldığı ismi zikredilmeyen eserinin yanı sıra, Hekimbaşı Hayâtîzade Mustafa Feyzî Efendi'nin (ö. 1692) kaleme almaya başladığı fakat Şâbân Şifâî'nin (ö. 1704) tamamladığı ve makamlarla tedavi konularına da ayrıca yer verilen *Tedbîrü'l-Mevlûd* isimli eserler yer almaktadır (Ayangil, t.y.);(Demirtaş, 2017).

Her ne kadar Lale Devri'nin son yıllarında yazımı tamamlanmış olsa da XVII. yüzyıla ait mûsikî kaynakları arasında en önemlilerinden biri de hiç şüphesiz, kendisi de bir bestekâr olan Şeyhülislâm Ebû İshakzâde Mehmed Es'ad Efendi'nin (1685-1753) kaleme aldığı *Atrâbü'l-Âsâr fî Tezkireti 'Urefâi'l-Edvâr* isimli eseridir. Yapılan ilmî tetkikler neticesinde en erken 1728'de en geç 1730 yılında tamamlanmış olduğu ileri sürülen eserde, XVII. yüzyıl ve tamamlandığı dönemlerin mûsikîşinâslarıyla ilgili önemli bazı bilgilere yer verilmektedir. Bu bakımdan *Atrâbü'l-Âsâr,* dönemin ilk ve tek mûsikîşinâslar tezkiresi olarak çok büyük bir önemi hâizdir (Behar, 2017). Bu konuda, -*Atrâbü'l-Âsâr*'ın bazı eksikliklerini dile getirmiş olsa da- Sadettin Nüzhet Ergun'un şu ifadeleri dikkat çekicidir:

"Atrâbü'l-Âsâr, Türk mûsikîşinâslarına dair kaleme alınan yegâne eserdir… Atrâbü'l-Âsâr'da *kayıtlı olan bu mûsikîşinâslar hakkında maalesef etraflı malûmat mevcut değildir. Sadece bu sanatkârların devirleri tayin edilmiş, mahdud* [sınırlandırılmış] *bir kısmının vefat tarihleri gösterilmiş, mûsikî sahasındaki kudretleri hakkında da muğlak ve taassunlu* [belirsiz ve yapmacık] *birtakım ifadelerle sitayişlerde* [övgülerde] *bulunulmuştur. Es'ad Efendi'nin muasırı ve evvelki devirlerde iştihar eden* [meşhur olan] *mûsikîşinâslardan tespit etmedikleri de pek çoktur. Bütün bunlara rağmen bu eser, Türk mûsikîşinâsları hakkında ilk olarak vücuda getirilen tarihî bir menbadır"* (Ergun, 1942)

Günümüzde *Atrâbü'l-Âsâr*'ın tespit edilmiş ve incelemesi yapılmış birçok nüshası bulunmakla birlikte yine eserle ilgili oldukça fazla çalışma mevcuttur. Gerek bu nüshalarla ilgili yapılan sâir çalışmaların mukayeseleri açısından, gerekse *Atrâbü'l-Âsâr*'ın muhtevasının genel yönleriyle incelenmesi açısından en önemli çalışmalar arasında, kanaatimizce Cem Behar ve Recep Uslu'ya ait olanları dikkat çekmektedir (Behar, 2017);(Uslu, Recep 2009).

Teşekkür

Bu kitap bölümü, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalında yapılmış "*Buhûrîzâde Mustafâ Itrî'nin Mecmûa-ı Eş'âr İsimli Güfte Mecmuası (İnceleme-Metin)*" adlı Doktora Tezi çalışmasından türetilmiştir. Çalışmalarımda büyük emekleri olan kıymetli hocam sayın Prof. Dr. Mehmet TIRAŞCI'ya şükranlarımı arz ederim.

Kaynakça

Ali Ufkî. (2000). *Mecmûa-i Sâz ü Söz*, Kültür Bakanlığı Yayın,Ankara.

Altun, M. (2011). *Hâb-nâme-i Veysî*, MVT Yayıncılık, İstanbul.

Altundağ, A. (2005). "Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Türk Mûsikîsi ile Alakalı Bilgiler", Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ayangil, R. (2002). "XVII. Yüzyılda Türk Mûsikîsi" *Genel Türk Tarihi Ansiklopedisi,* Yeni Türkiye Yayınları, XVII:433-442, Ankara.

Behar, C. (1990). *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Behar, C. (2016). *Saklı Mecmua Ali Ufkî'nin Bibliothéque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, YKY Yayınları, İstanbul.

Behar, C. (2017). *Şeyhülislâm'ın Müziği 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Bilkan, A. F. (2015). 17. *Yüzyıl Türk Edebiyâtı Klasik Estetikte Yeni Yönelişler 1600-1700*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Börekçi, G. (2009). "İnkırâzın Eşiğinde Bir Hanedan: III. Mehmed, I. Ahmed, I. Mustafa ve 17. Yüzyıl Osmanlı Siyasî Krizi", *Dîvân: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 14(26):47-48.

Cevher, M. H. (1995). "Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon-İnceleme)", Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Coşkun, F. (1997). "Evliyâ Çelebi'nin Seyahatnamesi Işığında XVII. Yüzyıl Türk Müziği", Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Demirtaş, Y. (2017). *XVII. Yüzyıl İstanbul'unda Mutasavvıf Mûsikîşinâslar*, Hiperyayın Yayıncılık, İstanbul.

Dimitri Kantemir. (1979). *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Doğrusöz, N. (1993). "Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Gûfteler)", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ergun, S. N. (1942). *Türk Musikisi Antolojisi- Dinî Eserler C. 1*., Rıza Koşkun Matbaası, İstanbul.

Evliyâ Çelebi. (1996). *Seyahâtnâme*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü Edvâr Geleneği*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Güray, C. & Tokaç, M. S. (2012). "XVII. Yüzyıl Osmanlı Müzik Geleneği ve Buhûrîzâde Mustafa Efendi (Itrî)" (Ed. Yüce Gümüş), *Vefatının 300. Yılı Anısına Buhûrîzâde Mustafa Efendi (Itrî)*, ss. 30-43, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

İnayet, A. (2014). "Oniki Makâm Adı Üzerine", *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi,* (4):37-44.

Kahraman, S. A. & Dağlı, Y. (2010). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi* C. 2/5, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Kamiloğlu, R. (1998). "Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumî'nin Risale-i Mûsikîsi'nin Transkribe ve Değerlendirilmesi", Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

Kâtip Çelebi. (t.y.). *Mîzânü'l-Hakk fî İhtiyâri'l-Ehak.*

Mengi, M. (2015). *Eski Türk Edebiyâtı Tarihi / Edebiyât Tarihi – Metinler*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Özcan, N. (2001). *Türk Din Mûsikîsi Ders Notları*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, İstanbul.

Öztuna, Y. (1987). *Türk Musikisi Teknik ve Tarih*, Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Neşriyat, İstanbul.

Sevinç, N. (1978). *Osmanlılar'da Sosyo-ekonomik Yapı*, Kutsun Yayınevi. İstanbul.

Şener, H. İ. & Yıldız, A. (2011). *Türk İslâm Edebiyâtı*, Rağbet Yayınları, İstanbul.

Tıraşcı, M. (2015). *İlahiyat Fakülteleri İçin Dînî Mûsikî Ders Notları*, Dört Mevsim Yayıncılık, İstanbul.

Tıraşcı, M. (2017). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Tarihi*, Kayıhan Yayınları, İstanbul.

Tüysüz, F. (2021). "Buhûrîzâde Mustafâ Itrî'nin Mecmûa-ı Eş'âr İsimli Güfte Mecmuası (İnceleme-Metin)", Doktora Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

Tüysüz, F. (2023a). "Buhûrîzâde Mustafâ Itrî'nin Mecmûatü'r-Resâil Türünde Tertip Ettiği Bir Güfteler, Fasıllar ve Eş'âr Mecmûası: *'Mecmûa-ı Eş'âr'*", *International Social Sciences Studies Journal,* 9(110):6548-6573.

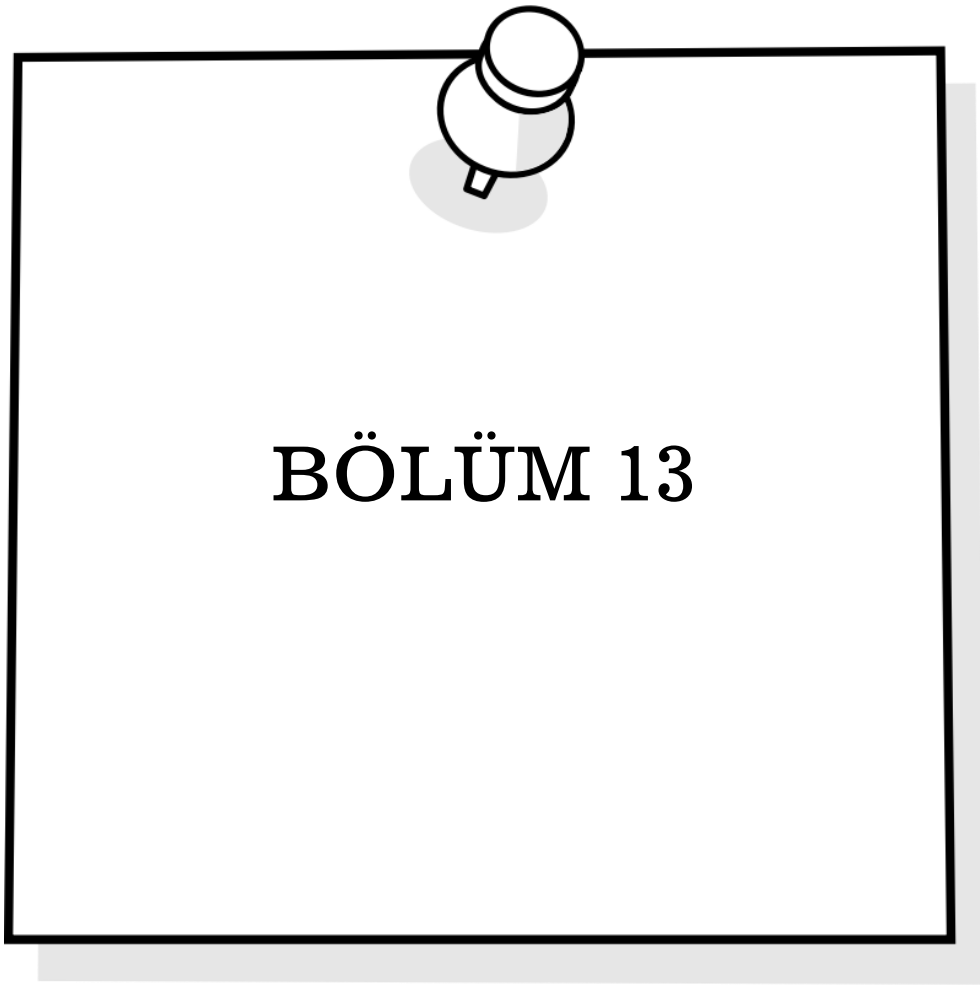
Tüysüz, F. (2023b). "Mecmûa-ı Eş'âr'da Muharrer Buhûrîzâde Mustafâ Itrî Besteleri ile Notası Günümüze Ulaşan Sâir Besteler", *International Social Mentality And Researcher Thinkers Journal,* 9(74):4255-4284.

Uslu, R. (2009). "Müzik Tarihi Açısından Esad Efendi'nin Atrâbu'l-Âsâr'ı", *Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Mûsikişinas Dergisi,* (10):192-232.

Uzun, M. İ. & Uğur, A. (2013). "Itrî Hakkında Bir Bibliyografya Denemesi", (Ed. Mustafa İsmet Uzun), *Mûsıkî Dünyamızın Dâvûdu Buhûrîzâde Mustafa Itrî,* ss. 47-62, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul.

Uzunçarşılı, İ. H. (1977). "Osmanlı Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", *Belleten,* 41(161):79-114.

Uzunçarşılı, İ. H. (2009). *Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.



BÖLÜM 13

ISBN: 978-625-6971-87-5

İLÂHÎ FORMUNUN TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE DOĞUŞU, GELİŞİMİ VE TÜRK MÛSİKÎSİNDEKİ YERİ

Dr. Öğr. Üyesi Fatih TÜYSÜZ[1]

İslâmiyet'in doğuşu Müslüman toplumunda siyasal ve sosyal anlamda birçok köklü değişiklikler meydana getirirken, aynı zamanda kültürel anlamda da birtakım gelişmelerin zeminini oluşturmuştur. İslâm'ın içtimai hayatın düzeni adına getirmiş olduğu bu köklü değişiklikler, yerel anlamda bir "medenî olma" zorunluluğunu birlikte doğurmuştur. Zamanla Müslümanların ilmî ve kültürel değerlere ve bu alandaki çalışmalara verdikleri önemin artmasıyla "medenî olma" noktasından tam bir "medeniyet olma" noktasına erişilmiş, böylece yüzyıllar içerisinde siyasal, sosyal ve kültürel anlamda diğer tüm medeniyetleri etkileyecek İslâm Medeniyeti zuhur etmiştir. Bu medeniyet bünyesinde her türlü bilim ve sanatın tekâmülüne, kültürün en büyük unsurlarından biri olan mûsikî ilmi de dâhil olarak İslâm toplumlarının inanç ve kültürel değerlerinin önemli bir parçasını teşkil etmeye başlamıştır (Tüysüz, 2017). Zira mûsikî de tıpkı İslâm dini gibi fıtrîdir; yani insanın fıtrî özellikleriyle her şekilde örtüşmektedir (Özcan, 1999). Bu sebeple İslâmiyet ile mûsikî arasında bir uygunluk bulunacağı ve birbirine zıt düşmeyecekleri pek tabiidir. Nitekim İslâmiyet'in doğuşundan itibaren mûsikî, kendi tabii sınırları içerisinde insanı "günaha sevk ettirmeden" icrâ edilmesi ve İslâm'ın kendi gâyesi için bir vasıta olarak kullanılması şartıyla mubah olarak kabul görmüştür (Uludağ, 2012). Bu bağlamda, tarih süreci içerisinde İslâm Medeniyeti'ne has özellikleriyle şekillenmeye başlayan mûsikî ilminin, dinî ya da ilâhî içerikli ilk formlarının ve icrâ şekillerinin nasıl ve hangi sebeplerle ortaya çıktığını anlamak adına o dönemlere göz atmak önem arz etmektedir (Tüysüz, 2017).

İslâm'ın henüz medeniyet olma noktasına gelmediği ilk yıllarında tam bir devlet teşekkülü ve kurumsallaşma söz konusu olmaması sebebiyle mûsikî

[1] Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0002-2908-7619

ilminde yüksek bir seviyeye ulaşılamamıştır. Buna rağmen tarih kaynaklarından edindiğimiz bilgilere göre, Hz. Peygamber'in (s.a.v.) müsaadeleriyle düğünlerde, karşılamalarda, uğurlamalarda, bayramlarda, yolculuklarda ve savaşlarda hali hazırdaki mûsikî kültürüne ve seviyesine uygun mûsikî icrâları yapılmış (Tıraşcı, 2015), çeşitli ibadetler esnasında Kur'ân-ı Kerîm, Ezân, Tekbîr, Salât ü selâmlar, Tehlîller ve Telbiyeler okunmuş (Karabaşoğlu, 2016), ayrıca ibadet yaşantısına farklı lezzetler katmak maksadıyla mûsikîden yararlanılarak dinî içerikli icrâlar ağırlık kazanmıştır (Ateş, 2015). Hz. Peygamber'in (s.a.v.) Ezân'ın ve özellikle Kur'an-ı Kerîm'in güzel sesle okunmasını teşviki, tavsiyesi ve birçok hadislerinden de anlaşılacağı üzere (Uludağ, 2012) güzel sese rağbet etmesi, Müslümanların da bu tavsiyelere aynı hassasiyetle önem vermiş olmaları neticesinde "tecvîd" ve "kıraat" ilimleri doğmuş, bugünkü Dinî Mûsikî'nin de temelleri böylece atılmaya başlanmıştır (Özcan, 1999). Henüz mûsikî ilmine has bir nazariyatın oluşturulmadığı bu dönemlerde, geleneksel olarak süregelen ve bestesiz olarak okunan Arap şiirlerinin, toplumsal statüsü yüksek şairler tarafından hem sanatsal amaçlarla ve hem de dönemin İslâm öncesi dinî-siyasî amaçları doğrultusunda yazılmış oldukları bilinmektedir. İslâmiyet'in doğuşuyla birlikte bu şiirlerin, dinin yayılmasında ve savunulmasında Hz. Peygamber (s.a.v.) tarafından kullanılmalarının istendiği ve onun şairleri bu konuda teşvik ettiği de görülmektedir (Uludağ, 2012). Bu bağlamda, İslâm dini çerçevesinde bu şiirlerin dinî amaçlarla kullanılabileceği fikri o dönemlerde belirginleşmiştir. Nitekim, bazı şairlerin İsâmiyet ile birlikte Hz. Peygamberin (s.a.v.) emrine girdiklerini tarih kaynaklarından anlıyoruz ki dönemin şairlerinden Hassan b. Sâbit'i bu konuda misal olarak göstermek oldukça isabetli olacaktır (Turabi, 1995).

Hulefâ-i Râşidîn dönemini kapsayan yıllarda ise sistemli bir devlet teşekkülünün oluşmaya başlaması ve devlet sınırlarının gelişmesi, İslâm kültürünün diğer kültürlerle kaynaşmasını sağlamıştır. Bunun sonucunda refah seviyesi artarken mûsikîye olan ilgi de giderek artmıştır. Mûsikîye artan ilgiyle çeşitli çalgılar yaygınlaşarak bazı sahâbîlerin ve tâbiînlerin çadırlarında görülürken, "Hudâ" ve "Nasb" gibi basit sahra mûsikîsi türleri yerine belirli usûl kalıpları ve nazarî kurallarla icrâ edilmeye başlanan daha sanatsal eserler görülmeye başlanmıştır (Turabi, 1995). Yukarıda bahsi geçen Arap şiirlerinin ilk defa Hz. Ömer (r.a.) döneminde bestelenmeleriyle birlikte (Özcan, 1999), yine Hulefâ-i Râşidîn döneminin sonlarında bir takım yeni mûsikî türleri şekillenmeye başlamıştır. Bu türlerin başında ise "el-Ğınâu'l-Mütkân" isimli yeni tarzda bir yerini almıştır (Turabi, 1995). Böylece günümüz Dinî Mûsikî'sinin esas içeriğini oluşturan "Allâh ve peygamber sevgisi" gibi konular, bu eserlerin belirleyici

özelliklerini teşkil etmeye başlamıştır. Lügatlerdeki karşılığı "Allâh'a ait" ya da "Allâh ile ilgili" şeklinde olan ve genel bir yaklaşımla "İlâhî" olarak adlandırabileceğimiz İslâm dinine ait ilk mûsikî eserleri de yine bu dönemde şekillenmeye başlamıştır. Fakat burada kastedilen eserlerin pek tabiidir ki günümüz Dinî Mûsikî formları içerisinde tanımlandırılan İlâhi formundan şekilsel manada ve diğer teknik özellikleri bakımından farklı bir yapıya sahip olmasının oldukça muhtemel olması göz ardı edilmemelidir.

Hulefâ-i Râşidîn döneminin ardından Emevîler ve Abbasîler ile birlikte siyasal, sosyal ve kültürel anlamda cereyân eden tüm gelişmeler mûsikîdeki gelişmelerin de belirginleşmesine sebep olmuştur. Emevîler döneminde Şam'ın başkent olmasıyla birlikte Bizans ve Acem kültürleri ile yakın temaslar meydana gelmiş, bunun sonucunda İran ve Rumlara ait ezgilerin ve makâmlarının etkileri Arap şiirlerine yansıyarak yeni mûsikî türleri ortaya çıkmıştır. Ayrıca İslâm dünyasının mûsikî nazariyatına ait ilk eserleri de kaleme alınmaya başlanmıştır. Mûsikî nazariyatına ait ilk eser ise Yûnus el-Kâtib (ö. 750) tarafından telif edilmiştir. Devlet idarecilerinin de ilgisi ve desteğiyle mûsikî, gerek nazarî, gerekse icrâsal bakımdan hızlı bir farklılık ve gelişme göstermek suretiyle artık bir sanat dalı olarak benimsenmeye başlanmıştır (Turabi, 1995). Mûsikî alanındaki tüm bu gelişmeler Emevîlerden sonra Abbasîler döneminde de hızla artarak kendini göstermeye devam etmiştir. Abbasî halifelerinin ilmî gelişmeleri teşvikleri ve destekleri ile "Beytü'l-Hikme" denilen ve tercüme yapılan bilim merkezleri oluşturulmuş, mûsikî nazariyatına ait birçok eserin yanında eski Yunan eserleri bu merkezlerde tercüme edilerek mûsikî nazariyatının sistemli bir yapı kazanması hızlandırılmıştır (Kaya, 1992). Bu çalışmalar, sonraki dönemlerde gelen birçok mûsikî nazariyatçısını ve müellifini de olumlu anlamda etkilemiştir. Yine bu dönem itibariyle mûsikî ilmi yalnız mûsikîşinâslarca değil, ilim adamları tarafından da ilgi görmüştür. İslâm filozoflarının önde gelenlerinden biri olan Ebû Yûsuf Ya'kûb bin İshâk el-Kindî (ö. 874), İslâm filozofları içerisinde mûsikîye ait ilk nazariyat eserini yazarak mûsikîyi ilmî bir disiplin ile ifade etmiş ve ona yeni bir ilmî hüviyet kazandırmıştır. el-Kindî, mûsikîyi ilk kez nazarî olarak sistemleştirmesinin yanı sıra telif ettiği eserlerle sonraki yüzyıllarda gelecek nazariyatçılara ışık tutmuştur (Tıraşcı, 2015).

İslâm coğrafyasında özellikle IX. yüzyılla birlikte artık sistemli bir ilim haline gelerek gelişme gösteren mûsikî, yine bu yüzyılda bir hayli yaygınlaşan ve gayesi "insanın Hakk'a yönelerek mutlu olmasını sağlamak" olan tasavvufun içerisinde de önemli bir yer edinmeye başlamıştır. Mûsikînin nefsi terbiye etmesi, ruhu arındırması, insanı Allâh'a (c.c.) yaklaştırması ve ilâhî sırlara aşina kılması gibi daha birçok vasıflara sahip olduğu düşüncesi onu tasavvuf anlayışı içerisinde

tercih edilir hale getirmiştir (Özcan, 1999). İslâmiyet içerisinde bu sanata karşı müspet bir cephenin de yer alması, Müslümanlığı sonradan seçen milletlerin, mûsikîyi İslâm'dan önceki hususiyetleriyle ve aynı önemle korumalarını sağlayarak onu İslâm'ın yayılmasında ve Allâh'ın (c.c.) anılmasında bir araç olarak benimsemelerine sebep olmuştur (Ergun, 1942). İslâm dünyasında mûsikînin aleyhinde birçok fikir ortaya atılmış olmakla beraber, Hz. Peygamber'in (s.a.v.) güzel sese önem vermiş olması, özellikle dinî amaçlı kıraâtlerin icrâlarında mûsikîden istifade edilmesi yönünde müspet yaklaşımların da ortaya çıkmasında öncü rol üstlenmiştir. Böylece mûsikî, dinî duyguların daha etkili şekilde ifade edilebilmesi ve ibadetlerin feyzinin artırılması maksadıyla Müslüman her toplumun ibadetleri esnasında yaygın şekilde kullanılan bir unsur haline gelmiştir. Bu açıdan, İslâm'dan önce dinî maksatlarla kullanılan mûsikî, İslâmiyet ile birlikte de dinî amaçlarla kullanılmaya başlanmış (Akdoğan, 2003), câmilerde, tekkelerde, çeşitli tassavuf dergâhlarının dinî mahiyetteki toplantılarında, zikir meclislerinde ve ibadetler esnasında okunan, gerek mensûr ve gerekse manzûm eserlerin mûsikî ile süslenmesi giderek yaygınlaşır bir hâle bürünmüştür (Tüysüz, 2017).

Tüm bu tarihsel süreç içerisinde mûsikî alanında kaydedilen gelişmeler pek tabiidir ki, mûsikîden dinin lehine bir istifade etme imkânını da beraberinde getirmiştir. Bu anlayışla birlikte, başta Kur'ân-ı Kerîm'in teknik kaideleriyle birlikte güzel sesle okunması önem arz etmeye başlarken, ezgi ile okunmasının da bir zaruret olduğu algısı oluşmaya başlamıştır (Çetin, 1998). Böylece ibadetler ve zikirler esnasındaki mûsikî ve güzel ses ile yapılan icrâların yaygınlaşması, İslâm'a özgü birtakım Dinî Mûsikî formlarının şekillenmesini sağlamıştır. İşte, Hz. Peygamberin (s.a.v), sahâbîlerin ve tâbiînin tatbiki ve İslâm tasavvufunun anlayışı çerçevesinde belirginleşen dinî yaşantı zamanla câmîlerde, çeşitli tarikat meclislerinde ve tekkelerde birtakım kaideler çerçevesinde icrâ edilen bir mûsikî türünün ortaya çıkmasını sağlamıştır ki, bu bağlamda icrâ edilen tüm bu eserler esasen bugünkü anlamda izah edebileceğimiz Dinî Mûsikî'nin şekillenmesine öncülük etmiştir (Özcan, 1999).

1.İLÂHÎ KELİMESİNİN KÖKENİ, ANLAMI VE İSİM OLARAK KULLANIMI

Arapça olan "İlâhî" kelimesi, "ilâh, mâ'bûd, tanrı" gibi kelimelerden aidiyet bildiren "î" eki alarak türetilmiş ism-i mensûb yani herhangi bir ülkeye, şehre, dine, mezhebe, tarikata, ideolojiye veya isme nispet ve aitlik bildiren isimden türemiş, sıfat vazifeli kelimelerdir ki o ismin son harfi esre (kesra) harekeli yapılarak yanına şeddeli bir "Ye" (nispet yâ'sı) harfi ilâve edilmek suretiyle "Allâh" (c.c.) ismine aitlik bildiren bir kelime olarak şekillenmiştir (Sönmez,

2011). Nitekim Kur'ân-ı Kerîm'de de "*Ve İlâhüküm İlâhün Vâhid. Lâ-İlâhe illâ Hüve'r-Rahmânü'r-Rahîm*" âyet-i kerîmesinde (Kur'ân-ı Kerîm, t.y.) Allâh, (c.c.) "*İlâhınız bir tek İlâh'tır, O' ndan başka İlâh yoktur, O, Rahmân'dır, Rahîm'dir*" buyurmakta ve bu âyette yer alan "İlâh" kelimesi "Allâh" (c.c.) anlamına gelmekte olup, bu sebeple "İlâhî" kelimesi de "Allâh'a ait, Allâh'a mahsus" manalarına gelmektedir (Şener ve Yıldız, 2011). Çoğulu "ilâhiyyât" olan kelimenin aynı zamanda bir nida ünlemi olarak "ey Allâhım, ey Rabbim" gibi anlamları da mevcuttur (Tüysüz, 2017).

Arapça'da ise bir mûsikî ve edebiyat terimi olarak kullanılmayan kelimenin Türkçe'de bir mûsikî ve edebiyat terimi olarak yaygın şekilde kullanıldığı *Kâmus-ı Türkî*'de; "*Hakk Te'âlâ Hazretleri' ne münâcât ve na't-ı hâvî kaside ki ekseriya 'İlâhî' ta'bîriyle başlayub tekyelerde okunur: güzel sesle bir takım İlâhîler okudular*" şeklinde ifade edilmiştir (Şemseddîn Sâmî, 2015). Bu tanımlama her ne kadar eksik de olsa, kelimenin bir mûsikî ve edebiyat terimi anlamında ne kadar yaygın şekilde kullanıldığını gösterirken ve ayrıca içinde ilâhî kelimesi bulunan veya ilâhî nidasıyla başlayan bu tür eserlere verilen bir isim olarak kullanıldığının ispatı olacak niteliktedir. Arapça bir kelime olan ilâhîye bir mûsikî formu olarak karşılık gelen kelime ise "Allâh adına bir şey istemek, bir şey sormak" vb. anlamlara gelen ve "ne-şe-de" kökünden gelen "enşîde" kelimesidir. Arapça'da bu kelime ile aynı anlama gelen ayrıca "en-neşîdetü'd-dîniyye", "el-egânî'd-dîniyye" ve "el-mevâlîd" kelimeleri de yer almaktadır. Bu kelimelerin yanı sıra yine Hristiyan ilâhîleri için kullanılan "et-ternîme, et-tertîle" tabirleri mevcuttur ki İngilizce'deki İlâhî kelimesinin/formunun karşılığı olan "hymn" kelimesi ile aynı anlama gelirler (Uzun, 2000);(Tüysüz, 2021).

İlâhî kelimesinin, "dinî içerikli bir şiirin mûsikî ile icrâ edilmesi" anlamında kullanıldığı bilgilerine ise -mûsikî tarihi adına da kadim bir kaynak olarak- ilk kez Evliyâ Çelebî'nin (1611-1682) *Seyahâtnâme*'sinde rastlanılmaktadır:

"*Hânendelerin vasıfları: Neferât 300, pirleri Yetimî oğlu Hamza'dır. Hazret huzurunda güzel okuyuculuk ederdi. Bütün hânendelerin silsilesi ona ulaşır. Kabri Tâif'tedir. Bunlar güzel sesle sefere dâir 'İlâhîler' okurlar. Bazıları 'Allâhümme yâ Hâdî, âsân eyle yolumuz', 'İlâhîlerini' okuyup Alay köşkü dibinden geçerler*" (Kahraman ve Dağlı, 2010);(Ergun, 1942)

Yine aynı eserde, ilâhî kelimesinin geçtiği bölümde ise aynen şöyle zikredilmektedir: "*Murâd Hân'ın alışkanlıkları: ... Cumartesi geceleri 'İlâhî' ve Na't okuyanlar, hânende ve sâzendelerle sohbet ederdi*" (Kahraman ve Dağlı, 2010).

Hem bir edebiyat formu ve hem de bir mûsikî formu olan ilâhîler için çeşitli tarikatlarda tarih boyunca farklı isimler de kullanılagelmiştir. Bu isimlerin bazıları; Gülşenîler'de "tabuğ", Bektâşîler'de "nefes", Alevîler'de "deme" dir. Tarikatlarda kullanılan bu isimlerin yanı sıra ayrıca bir takım Türk lehçelerinde İlâhî kelimesiyle eş anlamlı olarak kullanılan diğer bazı isimler de bulunmaktadır. Bu isimler ise; Azerice'de "dinî mahnı", Başkurtça'da "dinî maktav yırı", Kazakça'da "dinî küy, küy, dinîyşilik", Kırgızca'da "din ırları", Özbekçe'de "ilâhiy koşuk", Tatarca'da "ilâhî maktav cırı", Türkmence'de "dinî târiplama", Uygurca'da "ilâhî küy" dür. Bu isimlerde geçen "ilâhî" ve "dinî" kelimelerinin yaygınca kullanımı da dikkate değerdir (Tüysüz, 2017).

2.TÜRK-İSLÂM EDEBİYATI TÜRÜ OLARAK İLÂHÎ

Türk-İslâm Edebiyatı içerisinde, bir formun ismi olarak hangi tarihten bu yana kullanıldığı bilinmeyen İlâhî formu (Uzun, 2000), Eski Türk Edebiyatı'nın "Divan Edebiyatı" olarak isimlendirilen dönemi içerisinde, Türk-İslâm Edebiyatı bünyesinde yazılmış dinî içerikli manzum türlerinden biridir ve Divan Edebiyatı'ndaki "Tevhîd"e karşılık gelmektedir (Şener ve Yıldız 2011). Esasen, Türk Edebiyatı'nda nazım türleri şekillenmeden önce dinî içeriğe sahip her türden şiir İlâhî olarak adlandırılsa da daha sonra bu şiirlerin yalnızca tasavvuf temalı olanlarının Türk Din Mûsikîsi makâm ve usûlleri ile bestelenerek dinî amaçlı toplantılarda ve merasimlerde okunanlarına İlâhî denilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda bahsi geçen, Klasik Türk Edebiyatı'na ait şiir türleri olarak tasniflendirilen ve edebiyatın zamanla esas unsurları haline gelen, "Tevhîd, N'at, Münâcât, Devriye, Gazel, Tuyuğ, Rubâî, Kıta" gibi türlerin kendilerine has isimler ve vasıflar kazanmalarıyla birlikte İlâhî, bu türlerin dışında tutulup, "besteli dinî şiir formu" olarak mûsikîyle özdeşleşen özel bir tür haline gelmiştir (Uzun, 2000). O halde, Türk Edebiyatı'nda İlâhî, "*Edebiyatta mutasavvıf şairler tarafından dinî konularda ve Allâh'ı (c.c.) övmek, O'na yalvarmak için yazılan şiirlere denir*" (Pala, 2013) şeklinde bir tanımla ifade edilebilir.

Edebiyat tarihinin kaynakları arasında yer alan ve ilâhîlerin toplandığı birtakım mecmûalar da mevcuttur ki bunlara "Mecmû'a-i İlâhîyât" denilmektedir. Bu mecmuların en önemlilerinden biri ise Müstakîmzâde Süleymân Sa'deddîn Efendi'ye (1719-1788) ait olanıdır (Şener ve Yıldız, 2011).

3.TÜRK DİN MÛSİKÎSİ FORMU OLARAK İLÂHÎ

Dinî Mûsikî içerisinde kullanımı en yaygın form olarak görülen İlâhîler, dinî ve tasavvufî güftelerden bestelenmiş eserlerdir. Genelde mutasavvıf şairler tarafından yazılan ilâhîlerin birçoğu yalın anlatımla yazılmış basit şiirlerden bestelenmişlerdir. Bu şiirler çoğunlukla sanatsal ve estetik eser meydana getirme

ISBN: 978-625-6971-87-5

kaygısı güdülmeden yazılmışlardır. Bu sebeple, birçoğu tasavvufî bir duyuş ve his ile yazılan bu şiirlerin didaktik yönlerinin ağır basması, zamanla Türk Din Mûsikîsi içerisinde ilâhîlerin, güfteleri daha ziyade tasavvufî şiirlerden bestelenen bir mûsikî formu olarak belirginleşmelerine neden olmuştur (Uzun, 2000).

İlâhîlerin tasavvufî güfteleri özellikle tarikatlara müntesib olan tanınmış şairlerin şiirlerinden seçilir. Bu sebeple ilâhîlerin bazıları yalnızca belirli tarikatlara aittir. Genelde tarikatların dergâhlarında okunan bu türden ilâhîler, bazen başka mekânlarda da okunur (Tüysüz, 2017).

İlâhî icrâ edenlere "ilâhîci" denir. Öncelikle câmî ve tekkelerde olmak üzere, medrese, mektep, vakıf vb. yerlerde dinî içerikli her türlü metni okuyan imâm, müezzin, n'at-hân, âyin-hân, salâ-hân, tesbîh-hân, muarrif, Muhammediyye-hân, zâkir ve zâkirbaşılar da ilâhîci olarak kabul edilir (Uzun, 2000).

Geçmişe nazaran, Cumhuriyet döneminde pek rağbet görmeyen ilâhîler, bugün itibariyle "Şarkı" formundan sonra sayıca en çok olan mûsikî formunu teşkil etmektedir. İlâhîler de tıpkı XIX. yüzyılda Klasik Türk Mûsikîsi'nin büyük usûllerle bestelenmiş formlarının yerini almaya başlayan Şarkı formu gibi, basit yapıları, kolay icrâ edilir olmaları, güftelerinin daha sade olması ve günümüz toplumunun mûsikî zevkine daha uygun olmaları sebebiyle günümüzde Türk Din Mûsikîsi'nin büyük formlarından daha çok rağbet görmekte ve bu özellikleri sebebiyle icrâcı ve bestekârlarca daha çok tercih edilmektedir. "Türk Din Mûsikîsi'nde en fazla kullanılan şekil" olarak ilâhîler günümüzde, devlete bağlı mûsikî topluluklarında, TRT bünyesinde, dinî mûsikî eğitimi veren kurumlarda, çeşitli mûsikî cemiyetlerinde, dinî merasimlerde; özellikle dinî mahiyeti olan günlerde câmîlerde, zikir meclislerinde, dinî, kültürel ve sanatsal etkinlikler kapsamında yaygın bir saha içerisinde icrâ edilmektedir. (Tüysüz, 2017).

4.TÜRK DİN MÛSİKÎ TARİHİ İÇERİSİNDE İLÂHÎ FORMUNUN GELİŞİMİ

4.1. İslâmiyet'ten Önce Türklerde Dinî Mûsikî ve İlâhî

Tarihteki en eski medeniyetlerden birini kuran Türkler, güzel sanatların birçok dalıyla ilgilenmişlerdir. Eski Türk inanışları doğrultusunda şekillenen mûsikîleri özellikle belirli zamanlarda dinî amaçlarla yapılan törenlerde her zaman önemli bir yere sahip olmuştur (Özcan, 2001). Diğer tüm eski medeniyetlerde olduğu gibi şiir ve güzel sanatların başlıca kaynağı Türklerde de din olgusu olmuştur (Banarlı, 1983). Bu törenler, henüz mûsikî ile şiirin birbirinden ayrılmadığı o dönemlerde şairler tarafından yönetilmiştir (Özcan, 2001). Şairliklerinin yanı sıra

hekimlik, rakkaslık, mûsikîşinâslık, sihirbazlık gibi birçok vasfı kendilerinde bir araya getiren ve halkın üzerinde büyük bir etkisi olan bu din adamlarına Tonguzlar "şaman", Altaylar "kam", Yâkutlar "oyun", Kırgızlar "bahşı", Oğuzlar "ozan" ismini vermişlerdir (Köprülü, 1980). Bu "dindar-şairler", çevrelerine toplanan insanlara duyup düşündüklerini anlatmak ve dinî-ilâhî olguları öğretmek amacıyla iptidâî bir konuşma dili ile vezin ve kafiyeden uzak şiirler okuyarak ilk dinî şiirlerin ve edebî terennümlerin doğmasını sağlamışlardır. Bu dönemlerde okunan şiirlerin daha sonraki dönemlerde nazıma benzer ahenkli bir şekilde söylenmeleri, hatta vezinli ve kafiyeli okunmaları dahi verilmek istenen heyecanı ifade edemediğinden dolayı şairler, şiir sanatını mûsikî sanatı ile birleştirerek mısraların duyurucu kudretini saz ve söz ile bir araya getirmişlerdir. Ayrıca şiir ve mûsikî sanatının yanı sıra insan duygularının ve heyecanının hareketlerle ifadesi olan "raks sanatı" da saz ve söze dâhil edilmiş, dinî amaçlı tüm törenlerde "dindar-şairler" çevrelerindeki insanlara şiirlerini mûsikî ve raks eşliğinde okumuşlardır. Bu şairlerin bağlı oldukları boylara ve yaşadıkları dönemlere göre gerek isimleri gerekse kıyafetleri değişiklik arz etse de şiirlerini başta İslâmiyet'ten önceki millî çalgıları olan "kopuz" başta olmak üzere birçok farklı çalgı ile söylemişlerdir. Eski Türklerde şairlerin ağıt maksatlı okuduğu şiirlere "sagu" denilmekle beraber, diğer maksatlarla okunan tüm şiirlerine kuvvetle muhtemel "koşuğ" denildiği kabul edilmektedir. "Nazım" anlamında kullanıldığı da kuvvetle muhtemel olan koşuğ kelimesi, "şiir terennüm edilen söyleyiş", "çıplak tabiat güzellikleri şiiri", "Kasîde" ve hatta "raks için söylenen türkü" anlamlarında kullanılmıştır. İşte, dindar-şairlerin görevleri arasında yer alan bu şiirlerin okunmasındaki amaçlardan biri de "*aşka benzer duygularla sevilen Tanrı'ya ilâhîler söylemek*" olmuştur. Nitekim Uygur (774-840) tarihinin ikinci yarısındaki medeniyet merkezlerinden biri olan Turfanda bulunan, Göktürk (552-659) medeniyetinden yarım ila bir asır sonra yazıya geçirildiği tahmin edilen, Mani dininin Uygurlarda gelişmeye başladığı dönemlerde yazıldığı düşünülen ve Uygur harfleriyle yazılmış yedi adet şiir bulunmuştur. "*Bu şiirlerin bir kısmı Allâh sevgisi ile söylenmiş İlâhîler'dir*" (Banarlı, 1983) ve bu şiirlerden ilki olan, şairinin kim olduğu bilinmeyen, Mani dininin Tanrısını öven şiirin orijinal sözleri ile bugünkü Türkçeye çevrilmiş sözleri şöyledir:

"Tang Tengri kelti / Tang Tengri özi kelti,

Tang Tengri kelti / Tang Tengri özi kelti,

Turunglar kamug begler kadaşlar / Tang Tengri'g övelim,

Körügme kün Tengri / Siz bizi küzeding,

Körünügme ay Tengri / Siz bizi kurtgarıng,

ISBN: 978-625-6971-87-5

Tang Tengri yıdlıg yıparlıg / Yarukluğ yaşukluğ,

Tang Tengri, Tang Tengri, Tang Tengri,

Şiirin günümüz Türkçesine ait sözleri ise şöyledir:

"Tan Tanrı geldi / Tan Tanrı kendisi geldi,

Tan Tanrı geldi / Tan Tanrı kendisi geldi,

Kalkınız bütün beğler kardeşler / Tan Tanrı'yı övelim!

Gören güneş Tanrı /Siz bizi koruyun!

Görünen ay Tanrı /Siz bizi kurtarın!

Tan Tanrı, râyıhalı, mis kokulu / Işıklı, ışıltılı…"

Bu şiirler, bugün elimizde bulunan ilk Türk şiirleri olması özelliklerinin yanı sıra kafiyelerinden dolayı Türk şiirindeki ilk ahengin de sırlarını taşımakta olup, şiirde sürekli tekrar eden "Tan Tanrı" seslerinin törenlerde kullanılan davulların sesini ve temposunu taşıdığı düşünülmekle birlikte, yazılan bu mısraların muhtemelen sazların yanı sıra koro şeklinde söylenmek için bestelendikleri de düşünülmektedir. Tüm bu bilgiler doğrultusunda, İlâhî formunun Türkler arasında İslâm'dan önceki devirlere kadar uzandığını kabul ederek, İslâmiyet'ten sonra da dinî mesajlar vermek maksadıyla binlerce İlâhî bestelemelerinin nedenini, zaten eski geleneklerinde var olan din ve mûsikî ilişkilerine dayandırabiliriz (Banarlı, 1983).

Sonuç olarak, tüm mûsikî ve tarih kaynaklarında İslâmiyet'ten önceki Türklere ait şiirlerin dinî sebeplerle söylendikleri ve bir yaratıcıya has söylenen bu şiirlerin çeşitli dinî merasimlerde çalgılar eşliğinde okundukları bilgilerine sıkça rastlanılmaktadır. Nasıl ki Türk Din Mûsikîsi'nde ve Türk İslâm-Edebiyatı'nda Allâh'a (c.c.) has yazılan şiirler bu hususiyetleri sebebiyle İlâhî formunu teşkil ediyorlarsa, aynı şekilde Türklerin Müslüman olmadan önce mûsikî eşliğinde okudukları ve bir yaratıcıya has yazdıkları dinî içerikleri bu şiirlerinin de Türk Mûsikîsi tarihindeki Türklere ait "İlâhî türünden ilk örnekler" olarak kabul edilmesi gerekmektedir. "*Hatta İslâm öncesi Türk şiirleri ve türkülerinin zamanımızdaki 'İlâhîler' gibi olduğu, zamanla çok daha sonraları bu formların ayrıldığı bilinmektedir*" (Akdoğan, 2003) şeklinde iddialar da kaynaklarda yer almaktadır.

4.2. İslâmiyet'ten Sonra Türklerde Dinî Mûsikî ve İlâhî

Türklerin İslâmiyeti kabul etmeleri sonucu Arap ve Acem kültürleriyle etkileşimlerinin mûsikî anlayışlarını ne manada farklılaştırdığını ve İlâhî

formunun doğuşuna nasıl zemin hazırladığını daha net anlamak adına Türklerin İslâmiyet'i kabulü ve Anadolu'yu yurt edinmeleri sürecine dair tarihî bilgilere değinilmesi de büyük önem arz etmektedir (Tüysüz, 2017).

Türklerin büyük çoğunluğunun Müslüman olduğu dönemler X. ve XI. asırlara denk gelmektedir. İslâmiyet'in göçebe olan Türkler arasında hızla yayılmasının önemli sebepleri arasında Maveraünnehr'in dönemin ilim, kültür ve ticaret merkezlerinden biri olması ve Türklerin bu kültürden oldukça fazla etkilenmeleri yer almaktadır. İran kültürünün merkezi olan Horasan'dan Maveraünnehr'e yayılan ve batıya doğru göç eden Türkleri büyük bir hızla etkisi altına almaya başlayan İslâmiyet ile birlikte Türkistan, büyük bir medeniyet merkezi haline gelmeye başlamış ve İslâm'ın diğer Türk illerine yayılmasında büyük bir rol oynamıştır. Asırlar boyunca Yakın Doğu ve Uzak Doğu arasında her türlü ticarî, ilmî ve kültürel unsurların etkileşiminde önemli bir yer tutan Türkistan, Maveraünnehr'de İslâm Medeniyeti'nin gelişmesiyle birlikte İslâmî bir kültürün yayılmasında da etkili olmaya başlamıştır. Daha sonra meydana gelecek olan Türk-İslâm Medeniyeti'nin teşekkül etmesine yön veren birçok âlim, filozof, mûsikî nazariyatçısı ve mutasavvıf bu bölgenin mensubu olarak yetişmişlerdir. Böylece Arap kültürü ve bilhassa daha önceden yabancı olmadıkları Acemler'in kültürleriyle kaynaşmaya başlayan Türkler, eski dinlerinin de benzerliği açısından İslâm'ı her anlamda özümsemişler, onu hayatlarının tüm alanlarına eksiksiz bir şekilde yansıtmak suretiyle dinin yayılması için çok fedakâr bir şekilde seferber olmuşlardır. Şüphesiz ki bunda Hoca Ahmed Yesevî ve Horasan erenlerinin katkısı çok fazla olmuştur. Türkistan'da yetişen birçok Türk dervişi yeni İslâm mefkûresini yaymak ve tarikatlarının tasavvuf felsefelerini öğretmek için göçebe Türkler'e dâhil olup onların anlayacağı bir üslup ile dini yaymaya çalışmışlardır (Akdoğan, 2003).

Türklerin Müslüman olmaları onların yalnız inanç prensiplerini değiştirmemiş, bununla birlikte kültürel anlamda da İslâm'ın etkileri onların gelişiminde hızla kendini göstermeye başlamıştır. Dinî ve diğer tüm ilmî alanlarda birçok âlim yetiştiren Müslüman Türkler, mûsikî alanında da birçok âlim yetiştirerek Türk Mûsikîsi'nde çok büyük ilerlemeler kaydetmişlerdir. Öyle ki, bir sonraki asrın bir önceki asra göre mûsikî adına sürekli gelişmeler gösterdiği bu dönemlerde "*Türkistan'da mevcut kültür ortamı üzerinde ilk Türk nazariyatçısı sayılan Fârâbî (ö. 950) ve ondan sonra talebesi İbn Sînâ'nın (ö. 1037) yetişmiş olduğunu biliyoruz* " (Akdoğan, 2003)

Türklerin ilim ve sanatta çok önemli gelişimler gösterdiği bu dönemde mûsikî ile ayrılmaz bir bütün teşkil eden Türk Edebiyatı da İslâm kültürü ile özdeşleşip edebiyatın ve kültürün şekillenmesinde en büyük unsurlardan biri olan dil ile

ISBN: 978-625-6971-87-5

birlikte büyük etkileşimler sergilemeye başlamıştır. Zamanla farklı kavimlerle karşılaşan Türk kitleleri bu milletlerin dillerinden, hayatlarından, coğrafyalarından, tarihlerinden kısacası tüm kültürel değerlerinden etkilenerek kelimelerini kullanır hale gelmişlerdir. Bu kelimeler başta Arapça ve Acem diline ait kelimeler olmak üzere Türk Edebiyatı'nı ve dolayısıyla Türk Mûsikîsi'ni etkileyecek kadar Türk dilinin içine yerleşmiş, İslâmiyet'ten önce şifahî bir edebiyata sahip olan Türkler, Müslüman olduktan sonra dil, din, ideoloji ve kültür bakımından yeni bir edebiyatın şekillenmesini sağlamışlardır (Banarlı, 1983).

Türkistan'da yetişen resmî ve ilmî anlamda Arapça ve Farsça'yı kullanan medrese zümresinin yanı sıra ayrıca halk toplulukları arasında konuşulan ve yalın dille ortaya çıkan edebiyat ise Türk Halk Edebiyatı'nı meydana getirmiştir. Bu edebiyat, dervişlerin tekkelerde kullandığı Tekke Edebiyatı'nın da şekillenmesine zemin hazırlamıştır. Başlangıçta halka ait bu edebiyatın dili içerisinde ilk olarak, "Allâh (c.c.), peygamber" gibi kelimeler yaygınlaşmıştır. Daha sonraları hemen bütün İslâmî isimler, kavramlar, kelimeler, Allâh'ın (c.c.) diğer isimleri, Hz. Peygambere'in (s.a.v.) yaşantısına ve sahâbîlerine dair her türden kelime ile insanların yaşantılarının artık temel parçası olan "Kur'ân, oruç, resûl, hadis" vb. daha birçok kelime yabancı olma vasıflarından sıyrılarak yaygınlıkla kullanılır hale gelmiştir (Banarlı, 1983). Bu etkileşim sonucunda mûsikîyi dinin yayılmasında ve tanıtılmasında kullanan birçok Horasan ereni, dervişi ve halk şairi, ellerinde "sazları" ile lâ-dinî şiirler söylemelerinin yanı sıra Türk halkının samimi dindarlığından duygular da işlemişler; bu arada geniş ölçüde dinî/tasavvufî şiirler, "ilâhîler" söylemişlerdir. Bu durum Müslüman Türk kitleleri içerisinde pek tabiidir ki "din, saz, şiir" üçlüsü konularında bir sempati uyandırmıştır (Akdoğan, 2003). Müslüman Türkler arasında Dinî Mûsikî'nin ve dolayısıyla İlâhî formunun doğuşu ile ilgili kaynaklara dikkat çekilmesi adına, bu konuyla ilgili olarak benzer tespitlerde bulunan tarihçi Mehmed Fuad Köprülü' nün ise;

" … İşte bu amiller tesiri ile Türkler arasında sûfîlik cereyanı süratle yayılıyor 'Buhârâ, Semerkand, Kaşgar' gibi büyük İslâm merkezlerinden birçok fedakâr dervişlerin göçebe Türkler arasına yayıldıkları ve yeni akideler, mefkûreler götürdükleri görülüyordu. Kendilerine 'ilâhîler', şiirler okuyan, Allâh rızası için iyilikte bulunan, daima müthiş cehennem azapları ile korkutan bu dervişleri, saf Türkler, eskiden dinî bir kudsiyet verdikleri 'Ozan'lara benzeterek hararetle kabul ediyorlar, dediklerine kolayca inanıyorlardı. Bu suretle, İslâmiyet'i kabul eden Türkler arasında eski Ozanlar'ın yerine 'Ata' veya 'Bab' ünvanlı dervişler kaim olmuştu" (Köprülü, 1980)

ifadeleri dikkate değer görünmektedir. Böylelikle bu fedakâr dervişler "Tasavvufî Halk Şiiri"ni saz ile birleştirerek daha sonraki yıllarda Anadolu'da yaygınlaşacak olan ilk Dinî Mûsikî ve İlâhî örneklerinin doğmasını sağlamışlardır. Birçoğu medrese tahsili almamış ve kulaktan öğrendikleri İslâmî bilgileri, seyr-i sülûk adabını ve tasavvuf hükümlerini halkın zevkine ve seviyesine uygun yalın bir dille aktaran Ahmed Yesevî'ye bağlı bu muganni-bestekâr şairler, Allâh aşkı (c.c.), insan sevgisi gibi konuları saz ve edebiyatı birleştirerek İslâm'ı Türk boyları arasında kolayca yaymışlardır (Tüysüz, 2017).

4.3. Anadolu'da Türk Din Mûsikîsi ve İlâhî

İslâm Medeniyeti'nin en olgun devrini yaşamaya başladığı bu dönemlerde Türkler Müslüman muhitlere hakim olmaya başlamış, bu yüzyıllar itibariyle Anadolu'ya büyük göçlerle yönelerek Anadolu'nun da bir Türk-İslâm yurdu olmasına büyük katkı sağlamışlardır (Banarlı, 1983). Horasan-İran yoluyla Bizans sınırlarına yerleşmiş olan bazı Oğuz aşiretleri ve Türk kitlelerinin güçlenmesinin ardından nihayet İran'da Selçuklu İmparatorluğu kurulmuş ve gelişmeye başlamış, daha sonra bu Türk kitlelerinin Bizans'a hücumları Alp Arslan (1063-1072) zamanına kadar devam ederek Anadolu'nun bazı bölgeleri yavaş yavaş Türklerin eline geçmeye başlamıştır. 1071'de Malazgirt zaferiyle Türklere Anadolu kapılarının tamamen açılmasının ardından 1071 ve 1078 yılları arasında Melikşah (1072-1092) döneminde Anadolu'nun yaklaşık dörtte üçü Türk yurdu haline gelmiştir. Melikşah'ın ölümünden sonra Büyük Selçuklu İmparatorluğu merkeziyetini kaybetmiş ve daha sonra Anadolu sınırlarında yaşayan ve Alp Arslan tarafından kendilerine yer tahsis edilen Anadolu Beylikleri'nden olan Anadolu Selçukluları yeni bir devlet kurmuştur (Köprülü, 1980);(Banarlı, 1983). Kuvvetini bilhassa Oğuz boylarından alan bu yeni devlet en güçlü haline Alâeddîn Keykûbat (1220-1237) zamanında ulaşmış fakat bu güç özellikle doğudan hızla gelen Moğol saldırıları ve batıdan gelen Haçlı saldırıları sayesinde azalmaya başlamıştır (Karakoç, 2013). İşte Anadolu'nun bu sancılı dönemlerinde 1071 itibariyle Anadolu'ya Türkistan bölgesinden gelen ve Anadolu Selçuklu Devleti'ni ilmî, medenî ve siyasal anlamda güçlendiren ve ayrıca Anadolu'nun Türkleşmesini sağlamaya çalışan birçok âlim, sanatkâr ve mutasavvıf, Anadolu'daki bu buhranın dinmesine yardımcı olmuşlardır (Tüysüz, 2017).

Nasıl ki Horasan ve Türkistan erenleri İslâm'ı tebliğ için tasavvufî kimlikleriyle kitlelere yol göstermişlerse Anadolu erenleri ve dervişleri de aynı şekilde insanlara yol göstererek halk nezdinde olduğu kadar devlet nezdinde de değerleri artar hale gelmişlerdir. Özellikle yukarıda da mezkûr Ahmed Yesevî dervişleri ve Anadolu'da kurulan ilk tarikatlara bağlı dervişler, tekke ve

ISBN: 978-625-6971-87-5

dergâhlarda etkin bir tasavvuf kültürüyle insanları birlik ve beraberliğe sevk ederek Anadolu'daki tüm sıkıntıların karşısında Türk-İslâm birliğini her vakit canlı tutmayı başarmışlardır (Banarlı, 1983). Kösedağ Savaşı (1243) ile birlikte Anadolu Selçuklu Devleti Moğollar'ın hakimiyetini kabul etmiş, yok olan devlet otoritesi sonucunda halkın bu yeni tekke ve dergâhlara daha fazla yönelmesi kaçınılmaz bir hale gelmiştir (Mengi, 2015).

"*XIII. asır Anadolusu'nda muhtelif içtimâî muhitlerin bedi'î ihtiyaçlarını tatmin için muhtelif mâhiyette eserler vücûde geldiğini ve böylece, Türk Edebiyatı'nın oldukça genişlik ve çeşitlilik kazandığı*" (Köprülü, 1980) bu dönemlerde edebiyat ile güçlenen mûsikî de tekke kültürü içerisinde benimsenen bir olgu haline gelmiştir. Bu asırda şiirlerini yalnız Farsça söyleyen mutasavvıf sûfîlerin yanı sıra hem Farsça ve hem de Türkçe söyleyen birçok Türk mutasavvıfı nihayet, tekkelerde Türkçe'nin en saf ve en yalın haliyle fikirlerini halk kitlelerine edebiyat ve mûsikî ile aktarmaya başlamışlardır. Ahmed Fakîh (ö. 1252), Hacı Bektâşî Velî (ö. 1271), Mevlânâ (ö. 1273), Şeyyâd Hamza, Sultân Veled (ö. 1312) ve Yûnus Emre (ö. 1321?) gibi isimlerini sayabileceğimiz daha pekçok sûfî ve mutasavvıf şair, bağlı oldukları tarikatların âdâb-erkânını anlatmak ve taraftar kazanmak için edebiyat ve mûsikînin kullanılmasını bir zaruret olarak görmüşler, halkın şiir ve mûsikîye olan meylinden yararlanmışlardır (Tüysüz, 2017). Anadolu'da Yesevîlik Tarikatı ile başlayan ve çeşitlilik arz eden Bâbâîlik, Mevlevîlik, Bektâşîlik, Kâdîrîlik, Rifaîlik, Bedevîlik, Şâzelîlik, Sâdîlik gibi birçok tarikatın mutlaka kendine ait bir "âyin/mukâbele" şekli belirginleşmiş, bu âyinlerin mûsikî ve şiir yardımıyla yapılması ile Ozan kültürüne hiç de yabancı olmayan halkın tekkelere olan ilgisini artırmaya devam etmiştir. Fakat bu tarikatladan bazıları (Bâbâîlik ve Bektâşilik gibi) zamanla Ehl-i Sünnet çizgisinin dışına çıktıkları için bu tarikatlara ait her mûsikî türü "dinî" olarak vasıflandırılmamıştır. Bu minvalde din ve mûsikînin bir arada olması noktasında birtakım fakihler ve ekseriyetle bir takım mutasavvıflar, saz ve mûsikînin, çalgı çalma ve dinlemenin "lehv" olduğunu kabul ederken, bir takım fakih ve mutasavvıflar ise mûsikînin, icrâsının ve dinlenmesinin onların maneviyatlarına ve amaçlarına göre haram veya helâl olabileceğini ve hatta mûsikî icrâsının amacına göre bir takım kişiler için bir ibadet telakki edilebileceği kanaatine dahi varmışlardır (Ergun, 1942);(Tüysüz, 2017). Böylece tekkeler, İslâm'ın Anadolu'daki o dönemleri göz önünde bulundurulduğunda zâhidlerin taassuplarına rağmen ibadet ve zikir yapılan mekânlar olmasının yanı sıra "edebiyat ve mûsikînin din ile iç içe olabileceği" geniş ve serbest fikirlerin barındığı, dinî şiir ve Dinî Mûsikî'nin kaynaştığı bir sanat ortamı haline gelmiştir. İşte, XIII. yüzyılda dinî içerikli şiirlerin tekkelerde mûsikî ile kaynaşması ve

Türkler arasında rağbet görmesi, bedi'î içtimâları arzulayan halkın bu hususta ihtiyacından kaynaklanmıştır. Tüm tarikat âyinlerinde mûsikî ve şiirin mühim bir rol oymaya başlaması esasen bugünkü Türk Mûsikîsi'nin ve dolayısıyla Dinî Mûsikî'nin tekkelerde şekillenmesini bu yüzyılda sağlamıştır (Köprülü, 1980).

Buraya kadar sunduğumuz, Dinî Mûsikî'nin gelişmesiyle alakalı tarihî bilgilerin ışığında ilâhîlerin bir form olarak nasıl şekillenmeye başladıklarını açıklamak mümkün görünse de mevcut mûsikî tarihi içerisinde ilâhîlerin Anadolu'da hangi dönemlerden itibaren bir form olarak değerlendirilebileceğinin izahı bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüze değin yapılan tespitler doğrultusunda bir Dinî Mûsikî formu olarak "İlâhî" isminin ilk kez XVII. yüzyıl yazarlarından Evliyâ Çelebî'nin *Seyahâtnâme* isimli eserinde geçtiği bilinmektedir (Tüysüz, 2017);(Kahraman, ve Dağlı, 2010). Her ne kadar XVII. yüzyıldan önce Anadolu'da bir form ismi olarak İlâhî kelimesine rastlanılmamaktaysa da XVII. yüzyıl öncesinde bestelenerek okunan mutasavvıflara ait şiirlerin İlâhî olarak kabul edilip edilmeyeceğiyle ilgili tespitlerde bulunmak için İlâhî formunun izlerini XVII. yüzyıl öncesinde de aramak gerekmektedir. Türklerin İslâm'ı kabul ettikten sonra Anadolu'ya göçlerinden evvel telif edilen *Kutadgu Bilig, Dîvânu Lugâti't-Türk, Atabetü'l-Hakâyık* gibi eserlerde İlâhî ismine rastlanılmamakla beraber sonraki eserlerden olan Ahmed Yesevî'nin *Dîvân-ı Hikmet* isimli eserinde de İlâhî kelimesine rastlanılmamakta ve onun şiirlerine "Hikmet" denildiği görülmektedir. Yesevî'ye bağlı Süleymân Atâ (ö. 1186) ve bazı şairlerin de Hikmet adıyla eserler yazdıkları ve zikirler esnasında okunan bu "ilâhîlerin" Yesevî erenleri tarafından Anadolu'ya nakledildiği bilinse de bu bilgiler bizi "İlâhî" kelimesinin Anadolu'da kullanılmış olacağı ile ilgili net sonuçlara götürememektedir. Diğer yandan bu yüzyılda Anadolu'da şiirler okuyan başka mutasavvıf şairlerin eserlerinde de İlâhî kelimesine bugünkü anlamda rastlanılmamakla beraber Yûnus Emre'ye ait olan yalnızca:

"Sohbetimiz îlâhîdir, sözümüz Kevser Âbıdır,

Şâhımız şâhlar şâhıdır, çalgımızdır dost firâkı"

beytinde geçen "sohbetin ilâhî olması" ve "çalgının, dosttan ayrılmanın acısını dile getirdiğini" belirtir bir ifade ile İlâhî formunun genel tarifine uygun olduğu kabul edilebilir nispettedir. Bu kabul edilebilirliği desteklemek maksadıyla Mustafa Uzun, şiirlerinin başlığı olarak İlâhî kelimesine rastlanmasa da Yûnus Emre'nin manzumeleriyle ilâhîlerin ne denli özdeşleşmiş olduğunu, hatta Yûnus'un bir lakabının da "okuyucu" manasına gelen "gûyende" olduğunu ve "Yûnus-ı Gûyende" ismiyle de bilindiğinden bahsetmektedir. Böylece, bu

durumun bizim bildiğimiz şair Yûnus Emre'nin haricinde başka bir Yûnus'un olabileceğini ve bu lakabın onun şiirlerini mûsikî ile söylemiş olması ihtimalinden kaynaklandığını belirterek İlâhî kelimesinin ismen kullanılmasa bile o dönemlerde Anadolu'da ortaya çıktığını ima etmektedir. Bu yaklaşıma ilave olarak yine Uzun, tarihçi Mehmed Fuad Köprülü'nün XIII. asırdan başlamak üzere mutasavvıf şairlerin kutsî ve ilâhî mahiyette diğer şairlerden kendilerini ayırmak için, özellikle tekke şairlerinin "âşık" unvanını kullanarak şiirlerine "İlâhî, Nutuk, Nefes" gibi isimler verdiklerinden bahsettiğini dile getirerek, İlâhî formunun Türklerin Anadolu'ya geldikleri yüzyıldan itibaren var olduğunu vurgulamaktadır. Bu bilgilerin yanı sıra, XIII. yüzyıl Anadolusu'nda birçok tarikatın dergâhlarında "tegannî ve raks" ettiklerini, Anadolu'da ilk Türkçe şiir okuyan şairlerden biri olarak kabul edilen Şeyyâd Hamza'nın, "şeyyâd" mahlasıyla (yüksek sesle manzumeler veya îlâhîler okuyan kişi) anılmasının onun ilâhîler okumasından kaynaklandığını ve Hacı Bayram Velî'nin (1352? - 1430) annesinin çamaşır yıkarken okuduğu ve İlâhî kabul edilen "savtlar"dan bahsetmektedir (Uzun, 1999).

Tüm bu bilgilerden yola çıkarak bir sonuca varılacak olursa, her ne kadar İlâhî kelimesine bugünkü anlamda bir form ismi olarak XVII. yüzyıldan önce rastlanılmamaktaysa da hem bir mûsikî formu olarak hem de bir edebî form olarak İlâhî formunun Anadolu'da XIII. yüzyıl itibariyle şekillenmeye başladığı görülmektedir. Bu yüzyılda yazılmış ve mûsikî ile okunan tüm tasavvufî şiirler birer İlâhî niteliğindedir. Çünkü İlâhî formunun en ayırt edici özelliklerinin başında sözlerinin "Allâh ile ilgili" olduğu ve bu dönemde okunan şiirlerin de sözlerinin bu özelliklere sahip olduğu görülmektedir. O halde, nasıl ki Türklerin İslâmiyet'i kabul etmeden önce Tanrı adına yazdıkları şiirleri "İlâhî türünden" eserler olarak kabul ediyorsak, XIII. yüzyılda yazılmış tasavvufî şiirleri de Anadolu'daki ilk İlâhi türünden örnekler olarak kabul etme zorunluluğu ortaya çıkacaktır (Tüysüz, 2017).

5. OSMANLI'DA DİNÎ MÛSİKÎ VE İLÂHÎ FORMU

Türklerin İslâmiyet'i kabul etmelerinin ardından Osmanlı Devleti'nin kuruluşuna kadar geçen yaklaşık dört asır boyunca mûsikî de diğer sanat dalları gibi gelişmiş ve birçok mûsikî âlimi yetişerek hem mûsikî sanatının bir ilim dalı olarak gelişmesine katkıda bulunmuş, hem de bestecilik yönleriyle mûsikînin gelişmesine katkı sağlamışlardır. XIII. yüzyılda Sultân Veled'in çağdaşı olan ve Türk Mûsikîsi'ne dair ilmî sisteminin kurucusu kabul edilen Safiyyüddîn Abdülmü'min Urmevî (1224-1294) telif ettiği eserlerle kendisinden sonraki mûsikî nazariyatı çalışmalarına ışık tutmuştur. Bu çalışmalar daha sonra

Osmanlı'da yapılacak mûsikî nazariyatı çalışmalarının öncüsü olmuştur (Akdoğan, 2003).

Şimdi, tarihsel süreç içerisinde XVII. yüzyıla kadar İlâhî ismine rastlanılmayıp ancak XVII. yüzyıldan itibaren tarihî kaynaklarda başlı başına bir form olarak ilâhîlere rastlıyor olmamız sebebiyle XIV., XVI. ve XVI. asırları bir başlık altında inceledikten sonra diğer asırlardaki gelişmelere göz atalım:

5.1. XIV., XV. ve XVI. Yüzyıllar

Türk Mûsikîsi'nde XIV. yüzyıl, yaklaşık olarak Safiyyüddîn (1224-1294) ve Merâğî (1360-1435) arasındaki dönemi kapsamaktadır. Merâğî, Safiyyüddîn'in Bağdat'ta ilmî ve teknik olarak sistemleştirdiği Türk Mûsikîsi'ni onun kaldığı yerden devralarak daha pratik hale getirmiştir. Bu dönemde Mevlevîlik de Anadolu'da yaygınlaşmaya başlamış, Konya Türk Mûsikîsi'nin -dolayısıyla Dinî Mûsikî'nin- ilk merkezi olmuştur. Bu merkez olma özelliğini ise daha sonra Bursa ve Edirne devam ettirecektir (Akdoğan, 2008).

Osmanlı Devleti'nin kuruluş ve yükselme dönemlerinde de mûsikînin hızla gelişme gösterdiği görülmektedir. Bu dönemlerde mûsikî ilmi ile ilgilenen birçok âlim ve müzikolog devlet tarafından desteklenmiş, himaye edilmişlerdir. Birçok âlimin çeşitli tekkelere ve dergâhlara intisâb etmelerinin de etkisiyle devlet adamları tarafından tekke ve zaviyelerin yaptırılması artmaya başlamıştır. Böylece tekke ve zaviyelerin ilim ve sanat merkezleri olarak büyük rağbet gördüğü bu dönemlerde toplumda şeyh ve dervişlerden hâsıl yeni zümrelerin artması yaygınlaşmıştır (Köprülü, 1980). Mevlevîhânelerin yanı sıra Kâdirî, Eşrefî, Halvetî, Rufâî, Bayrâmî ve Zeynî gibi tarikatların dergâhlarında mûsikî eşliğinde zikir meclisleri bu dergâh ve tekkeleri adeta birer mûsikî eğitim merkezi haline bu dönemlerde gelmeye başlamıştır (Özcan, 2001). Bu durum aynı zamanda Türk Mûsikîsi'nin asıl doğduğu merkezlerin tekke ve dergâhlar olduğunun da bir göstergesidir. Bu dönemde kendisi de şair ve bestekâr olan Sultân II. Murâd da ilme ve sanata değer vermiş, edebiyat ve sanat alanlarında çalışmalar yapan âlim ve sanatkârları himaye etmiştir. Âlim ve sanatkâr olan Bedr-i Dilşâd'a yazdırdığı *Murâdnâme*'de Safiyyüddîn'in temellerini attığı ses sistemi bilgilerine rastlanılmaktadır (Akdoğan, 2003). Ayrıca dönemin âlim ve sanatkârlarından olan Hızır bin Abdullâh'a da *Kitâb'ül-Edvâr* isimli eseri yazdırmıştır. Bu eserde yüzlerce bileşik makâm yaptırıp her türden bileşimi tecrübe ettirip kaydettirmiştir (Tüysüz, 2017). II. Murâd ayrıca, Edirne sarayında sâzende heyetiyle mûsikî meclislerine katılarak mûsikîye olan ilgi ve desteğini göstermiştir. Edirne'de kendi açmış olduğu Murâdiye Mevlevîhânesi de faaliyetlerini sürdürerek mûsikînin gelişimi adına bu yüzyılda katkı sağlamıştır

(Özcan, 2001). Bu yüzyılda Fâtih Sultân Mehmed (1451-1481) de tıpkı babası II. Murâd gibi âlim ve sanatkârları korumuş, XIV. ve XV. yüzyıllarda Türk Mûsikîsi'nin belli başlı mûsikîşinâsları olan Hızır bin Abdullâh, Lâdikli Mehmed Çelebî (ö. 1494), Bedr-i Dilşâd ve Fethullâh Şirvânî gibi isimler etkili olmuşlardır (Akdoğan, 2003).

XVI. yüzyılda ise devletin gücü her alanda oldukça gelişmiş olmasına rağmen mûsikî alanında kayda değer bir gelişme görülmemektedir. Bu yüzyılda Osmanlı'da dört büyük bestekârın yetiştiğini görüyoruz. Bu bestekârlar Şeyh Abdulâli, Nefirî Behram Ağa (ö. 1560), Hasan Cân Çelebî (1490?- 1567) ve Gâzî Giray Hân (1554-1607)'dır (Akdoğan, 2008).

Yukarıda sunduğumuz tarihî bilgiler doğrultusunda bu üç asrı mûsikî tarihi açısından ele aldığımızda hem dinî hem de lâ-dinî eserlerin bestelendiğini görmekteyiz. Her ne kadar bu yüzyıllarda İlâhî ismiyle bestelenen eserlere ulaşamıyorsak da Türk Mûsikîsi'nin tekke ve dergâhlarda gelişmeye başladığı göz önünde bulundurulduğunda ve daha ziyade tekkelerde dinî içerikli bestelerin okunduğu bilgileri doğrultusunda, dinî içerikli güftelerden bestelenen ve zikirler esnasında okunan eserlerin bu yüzyıllara ait İlâhî türünden eserler olduğunu kabul etmemiz kaçınılmazdır (Tüysüz, 2017).

5.2. XVII. Yüzyıl

Siyasal anlamda bir durgunluğun başladığı bu yüzyılda Türk Mûsikîsi tam bir olgunluğa erişmiştir. Özellikle IV. Mehmed'in (1648-1687) himayesi altında Türk Mûsikîsi oldukça fazla gelişmeler kaydetmiştir. Bu yüzyılda birçok mûsikîşinâs ve bestekâr yapmış oldukları çalışmalar ve besteleriyle bugünkü dinî mûsikî nazariyatının ve repertuarının şekillenmesinde rol oynamışlardır (Akdoğan, 2008). Gerek Câmî Mûsikîsi'nde gerek Tekke Mûsikîsi'nde çok önemli gelişmeler yine bu asırda yaşamış mûsikîşinâsların çalışmaları neticesinde gerçekleşmiştir. Câmî ve Tekke Mûsikîsi'nin gelişme göstermesi sonucunda tecvîd ve kıraat ilimlerinde ihtisası olan birçok kişi yetişmiş ve Kur'ân'ı güzel okuyanların sayısı oldukça artmaya başlamıştır. Yeniçeri Ocakları'nda askerlerin dinî duygularını ortaya çıkarmak maksadıyla eserler bestelenmesi de XVII. yüzyılda görülen önemli bir gelişme olarak bu yüzyıla damgasını vurmuştur. İstanbul birçok alanda olduğu gibi mûsikî alanında da en büyük merkez haline gelmiştir. Bu durum neticesinde Anadolu'dan ve Rumeli'den İstanbul'a gelen birçok mûsikîşinâs burada bulunan büyük mûsikîşinâslardan istifade etmeye başlamışlardır. Ardından, bu mûsikîşinâslar Türk kültürünün yayıldığı birçok bölgelere giderek mûsikînin gelişmesine katkı sağlamışlardır. Bu katkıda hiç şüphesiz, sayıları hızla artan tarikatların ve

buradaki mutasavvıfların payı oldukça büyüktür. Mutasavvıflarca yetiştirilen halifelerin İslâm âleminin muhtelif yerlerine gönderilmeleri Türk Mûsikîsi'nin ve kültürünün yayılmasında çok etkili olurken, daha önce de belirttiğimiz gibi hızla sayıları artan dergâhlar ve tekkeler sayesinde Dinî Mûsikî, Türk sanatları içerisinde mûsikînin gelişimi adına önemli bir şube haline gelmeye başlamıştır. Tüm bu gelişmeler sonucunda bu asırda meydana getirilen eserler, önceki yüzyıllara göre daha sanatsal özellikler sergilemeye başlamıştır. Bu konuyu Sadeddin Nüzhet Ergun şu şekilde ifade etmektedir: "*Dinî Mûsikî, XVII'nci asrın yüksek kâbiliyetli klasik Türk sanatkârları elinde daha mütekâmil bir hâl almış, bestelenen parçalarda gerek sanat bakımından, gerek dinleyenlere bıraktığı tesir cihetinden daha bediî ve daha vicdânî bir incelik göstermiştir*" (Ergun, 1942)

XVII. yüzyıl, "İlâhî" kelimesinin bir edebiyat ve özellikle mûsikî terimi olarak kullanılmaya başlandığı yüzyıl olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira bu terime daha önceki yüzyıllarda rastlanmamakta ve bu terim yerine "savt" ya da "savt okumak" tabirinin kullanıldığı ihtimali düşünülmektedir. Nitekim önceki konularımızda da değindiğimiz; "Hacı Bayrâm Velî'nin annesinin çamaşır yıkarken bir savt okuduğu" rivayetine muhtelif mecmûalarda rastlanıldığı ile ilgili bilgiler, bu ihtimali teyit eder nitelikte kaynaklarda yer almaktadır (Uzun, 2000);(Ergun, 1942). Yine, daha öncede belirttiğimiz gibi, İlâhî terimine bu yüzyılda ilk kez Evliyâ Çelebî'nin *Seyahâtnâme*' sinde rastlanıldığı bilgilerinin yanı sıra, XVIII. yüzyıl şairi olan Sünbülzâde Vehbî'nin *Lutfiyye*'sinde dilencileri kastederek yazdığı, "*İşiten Yûnus İlâhîsi sanır / Bu edâsın gören âdem usanır*" beyti, İlâhî teriminin XVII. yüzyıl ortalarından itibaren bu anlamda kullanıldığını belgeler niteliktedir. Ayrıca, İlâhî terimin bir form ismi olarak yüzyılın ikinci yarısından itibaren düzenlenen mûsikî mecmûalarında sıkça geçtiği de görülmektedir (Tüysüz, 2017).

Bu yüzyılın mûsikî tarihindeki bir diğer önemi ise telif edilen eserlerin çeşitliliği ve bu eserlerin birer tarihî belge niteliğinde günümüze değin ışık tutmalarıdır. Evliyâ Çelebî'nin Rumeli ve Avrupa gezilerinde mûsikî dinlemesi ve bunu *Seyahâtnâme*'de Türk makâmlarıyla kıyaslayarak anlatması, bu yüzyılda Avrupa müziği ile alakadar olunmaya başlandığının da bir göstergesi olarak değerlendirilmelidir (Akdoğan, 2008). Ayrıca, bu dönemde mûsikîye yapmış olduğu katkılardan dolayı bahsedilmesi gereken bir diğer önemli mûsikîşinâs ise asıl adı *Alberto Bobovio Leopolitane Bobowsky olan* Polonya asıllı santurî-hânende Ali Ufkî Bey'dir. (ö.1675?) Venedikliler ile 1635 yılında yapılan savaşta Osmanlılar'a esir düşen Ali Ufkî Bey Enderûn'a alınarak yetiştirilmiştir. Sultân İbrâhîm ve IV. Mehmed dönemlerinde sarayda fasıllara katılmasının yanı sıra bestekârlığı ile de ön plana çıkan Ali Ufkî Bey asıl ününü 1650 yılında telif ettiği

ISBN: 978-625-6971-87-5

Mecmûa-i Sâz ü Söz ile kazanmıştır. XV. ve XVII. yüzyıla ait özellikle Halk Mûsikîsi eserlerinin toplandığı bu eserde yüzlerce saz ve söz mûsikîsi eseri "Batı notası" ile kaleme alınmış olup yine bu yüzyılın en önemli mûsikî kaynaklarından biri olma özelliği ile dikkatleri çekmektedir (Özcan, 2001). Eserde, "Türkî", "Şarkî", "Peşrev" vb. formlarda sözlü ve sözsüz mûsikî eserlerinin sunulması dışında Dinî Mûsikî'ye ait formlardan "Tesbîh" formuna da rastlanmaktadır (Ali Ufkî, 2000). Ayrıca, bu yüzyılda İlâhî formuna yalnızca ismen rastladığımız ve bu açıdan mûsikî tarihi adına bir belge niteliği taşıyan Evliyâ Çelebî'nin *Seyahâtnâme*'sinin yanı sıra *Mecmûa-i Sâz ü Söz*, ilâhîlerin notalarıyla birlikte ve başlı başına bir mûsikî formu olarak sunulduğu bir eser olarak yine mûsikî tarihi adına çok önemli bir kaynak teşkil etmektedir (Tüysüz, 2017).

Bu yüzyılda rastlanan ve "Edvâr" adı verilen mûsikî kitapları yine günümüz için önemli tarihî mûsikî kaynakları olarak göze çarpmaktadır. Bunlardan en önemlilerinin başında Boğdan Prensi Kantemiroğlu'nun (1673-1723) *Edvâr*'ı gelmektedir. "*Bu eserde ebced notası ile yazılmış olan yüzlerce saz ve söz eseri bizim için esaslı bir kaynaktır*" (Akdoğan, 2008). Hem lâ-dinî formların hem de Dinî Mûsikî formlarının isimlerine mecmûalardan rastladığımız Tevşîh, Tesbîh ve İlâhî örnekleri bu dönemlerden günümüze kadar ulaşmış olup ayrıca Durak formunun da bu asrın mahsulü olduğu tahmin edilmektedir (Ergun, 1942).

Mevlevîhâneler başta olmak üzere diğer tekkelere intisâb eden mutasavvıf mûsikîşinâsların ayrıca lâ-dinî eserler bestelemeleri de bu asırda sık rastlanılan bir durumdur (Ergun, 1942). Bu minvalde hem kendi yaşadığı yüzyıla hem de Türk Mûsikî tarihinin kendinden sonraki safhalarına damgasını vuran Gülşenî şeyhi Dervîş Alî Şîrûganî'den bahsetmek yerinde olacaktır. İstanbul'da doğan ve hayatının son otuz yılını Şehremini'deki Hulvî tekkesinin şeyhi olarak geçiren Dervîş Alî Şîrûganî, ömrünün son on dokuz yılını XVIII. yüzyılın başlarında geçirmiş devrin en önemli bestekârlarındandır. Bestelemiş olduğu Savt, Tesbîh, Tevşîh, Murabba', Semâî ve İlâhî formlarındaki eserlerine güfte mecmûalarında daha ziyade "Dede" ismi altında rastlanılmaktadır. Fakat bu eserlerden yalnızca yirmi yedisi günümüze ulaşabilmiştir (Tüysüz, 2017). Dinî Mûsikî tarihinde onun yaptığı sayıda besteye sayısına ulaşan bir başka bestekârın günümüze kadar tespit edilemedmesi sebebiyle Dervîş Alî Şîrûganî, bu alandaki en büyük bestekâr olarak kabul edilmektedir (Özcan, 2001). Şeyhülislâm Mehmed Es'ad Efendi'nin meşhur mûsikîşinâslar tezkiresi olan *Atrabü'l-Âsâr'*da Şîrûganî'nin altı yüzün üzerinde dinî ve yüzün üzerinde lâ-dinî eser beste lediği belirtilmektedir. Bu bilgiler tezkirede; "*...yüze karîb murabba'ât ve altı yüzden mütecâviz Savt ve Tesbîh ve İlâhîyyâtı dahî vardır ki..."* (Mehmed Es'ad Efendi, t.y.); [...yüze yakın

murabba' ve altı yüzden fazla Savt, Tesbîh ve İlâhîleri vardır ki...] (Behar, 2017) şeklinde yer almaktadır.

Benzer şekilde bir takım tekke eserleri de klasik mûsikîşinâslar tarafından bestelenmişlerdir. Klasik Türk Mûsikîsi'ne oldukça vâkıf olan bu bestekârların Dinî Mûsikî alanında yapmış oldukları besteleri genellikle Tesbîh, N'at, Tevşîh ve İlâhî gibi formlarından meydana gelmektedir. Yine, Dinî Mûsikî'nin en meşhur eserlerinden biri olan *Segâh Tekbîr*'i Türk-İslâm Mûsikîsi'ne kazandırmış büyük bestkâr Itrî de bu asra damgasını vurmuştur. Hem dinî hem de lâ-dinî eserler besteleyen bestekârlara örnek gösterilebilecek Itrî'nin *Segâh Tekbîr*'i dışında, *Segâh Salât-ı Ümmîye*'si ve *Segâh Âyin*'i başta olmak üzere İlâhî, N'at, Durak, Tevşîh, Peşrev, Kâr, Beste, Semâî vb. formlarda 38 civarında eseri günümüze ulaşmıştır. Çeşitli araştırmacılar tarafından ise 400 civarında bestesi tespit edilmiştir. Ayrıca Itrî'nin, XVII. yüzyılda "Mecmûatü'r-Resâil" şeklinde tertîb ettiği, "güfteler, fasıllar ve eş'âr mecmûası" olarak nitelendirilen *Mecmûa-ı Eş'âr* isimli bir de mecmûası bulunmaktadır. Bu eserde kendisine ait toplam 172 bestesinden ise yalnız dördü günümüze ulaşmıştır. *Mecmûa-ı Eş'âr*'da kendi eserleri de dâhil olmak üzere Itrî, çoğunluğu XVII. asır mûsikîşinâslarına ait toplamda 742 eser tahrîr etmiştir (Tüysüz, 2023a);(Tüysüz, 2023b).

İlâhilerin başlı başına bir form olarak rastlanıldığı ve mûsikînin oldukça tekâmül göstererek birçok formda bestenin meydana getirildiği XVII. yüzyılda dinî ve lâ-dinî eser besteleyen birçok mûsikîşinâs bulunmakla beraber, konularımızın muhtevası gereği bu bestecilerden yalnızca İlâhî ve çeşitli Dinî Mûsikî eserleri bestelemiş olanlarının isimlerine yer vereceğiz.

Bu yüzyılda yaşamış bazı önemli Dinî Mûsikî bestecileri şunlardır:

Hâfız Post (1630-1694), Edirneli Kûçek Dervîş Mustafa Dede Efendi (ö.1684), Bursalı Sekban, Bezciazâde Mehmed Muhyeddîn (ö. 1611), Koğacıazâde Şeyh Mehmed (ö. 1617), Hatîb Zâkirî Hasan Efendi (ö. 1623), Azîz Mahmûd Hüdâyî (ö. 1628), Hâfız Kumral, Sütçüzâde Îsâ (ö. 1627), İmam Yûsuf (ö. 1647), Galatalı Vehbî Osmân, Gülşenî Sadâyî, Yâkûbzâde Şeyh Mehmed (ö. 1642), Küçük İmâm Mehmed (ö.1674), Ümmî Sinanzâde Hasan, Nefesanbarı Şeyh Osmân (ö.1683), Mustafâ Anber Ağa (ö.1683), Sepetçizâde Mehmed (ö.1693), Hocazâde Mehmed Enverî, Kefeli Dervîş Abdî (ö.1696), Fethullâh Çelebî (ö.1699), Bursalı Havyarzâde Hüseyin (ö.1703), Selim Giray Hân (ö.1704), Abdülhay Celvetî (ö1705), Buhûrîzâde Mustafâ Itrî (1638?-1712), Derviş Alî Şîrûganî (ö.1714) (Tüysüz, 2017).

5.3. XVIII. Yüzyıl

ISBN: 978-625-6971-87-5

Siyasî anlamda bir gerilemeyle yüz yüze olan Osmanlı 1699'da Karlofça Antlşaması ile Avrupa'da toprak kaybetmeye başlamış, Avrupalılar'ın askerî güçleri bir tehdit unsuru olarak baskılarını artırmış ve devlet sıkıntıları artmaya başlamıştır. Buna rağmen XVIII. yüzyılda mûsikîdeki gelişmeler yine bir önceki yüzyıldaki gibi gelişmeler göstermeye devam etmiş ve birçok mûsikîşinâs yetişmiştir. Bir önceki yüzyıla nazaran bu yüzyılda meydana getirilen eser sayısı oldukça artış sergilemiştir. Yüzyılın ilk otuz senesi içinde Sultân III. Ahmed Hân (1703-1730) ve damadı Nevşehirli İbrâhîm Paşa'nın himayesinde mûsikî gelişmeye devam etmiş, İbrâhîm Paşa'nın (1718-1730) sadrazamlığı ile başlayan Lâle Devri, savaş ve ihtilallerden bunalan toplum için bir ferahlık dönemi olarak yüzyıla damgasını vurmuştur. Mûsikî sanatı, Lâle Devri ve onu takîben Sultân I. Mahmûd Hân (1730-1754), Sultân I. Abdülhamîd (1774-1789) dönemlerinde özellikle Saray ve çevresinde büyük himaye görmüş ve mûsikîşinâslara sağlanan bu imkânlar, kendisi de bir mûsikîşinâs olan Sultân III. Selîm Hân (1789-1807) devrinde de devam etmiştir (Özcan, 2001). Mûsikî ayrıca devlet himayesinden ayrı olarak bir takım zengin şahsiyetlerin himayesinde de gelişmeye devam etmiş, bu şahsiyetlerin büyük câmî ve tekkelere yapmış oldukları bağışlarla mûsikînin gelişmesi oldukça hız kazanmaya başlamıştır. Mevlid, Mi'râciye ve Muhammediyye icrâcıları muhtelif câmîlerde görevlendirilmiş ve bunların okunması için birçok vakıf tesis edilmiştir (Ergun, 1942). Şeyhulislâm Ebû İshâkzâde Mehmed Es'ad Efendi'nin (1685-1753) Osmanlı dönemi mûsikî tarihinin ilk ve yegâne "mûsikîşinâslar tezkiresi" olan *Atrabü'l-Âsâr fi Tezkîre-ti 'Urefai'l-Edvâr* isimli eserini kaleme alması da yine bu yüzyılın önemli tarihî gelişmelerine örnek teşkil etmektedir (Özcan, 1999);(Behar, 2017).

XVIII. yüzyıl Câmî ve Tekke Mûsikîsi'nin artık kendine has farklı özellikleriyle şekillendiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sebepledir ki bu yüzyılda Türk Din Mûsikîsi eserlerini icrâ edildikleri mekâna, tavırlarına ve icrâcılarına göre birtakım zümrelere has olarak değerlendirmek mümkündür. Bunun yanı sıra bu yüzyılın mûsikîşinâsları hangi zümre içinde değerlendirilirlerse değerlendirilsinler birçoğu Türk Mûsikîsi'nin hem dinî hem de din dışı formlarında eserler vermişler, mûsikîyi formal anlamda bir ayrım gözetmeksizin geliştirme yolunda çaba sarf etmişlerdir. Bu bağlamda XVIII. yüzyıl Câmî Mûsikîsi incelendiğinde bu eserleri icrâ edenlerin daha ziyade Kur'ân kıraâtinde mâhir mûsikîşinâslardan ibaret olduğu görülmektedir. Buna rağmen yine de özellikle İstanbul ve çevresindeki câmîlerde bu tarz eserleri okuyan icrâcı ve bestekârların bazılarının mutasavvıf olmalarının yanı sıra bazılarının ise hiçbir tarikata intisâb etmemiş ve dahası tasavvufa karşı menfî hisler besleyen klasik icrâcılar olması, farklı zümrelerden olan mûsikîşinâsların

tür ayırt etmeksizin mûsikî çalışmalarına katkı sağladıklarını göstermektedir (Ergun, 1942). Aynı şekilde Tekke Mûsikîsi incelendiğinde de durum pek farklı görünmemektedir (Tüysüz, 2017).

Yine bu yüzyılın önemli gelişmelerinden biri olarak, Nâyî Osmân Dede gibi önemli mûsikîşinâsların icrâcılık vasıflarının yanı sıra bestecilik yönleriyle de mûsikînin gelişimi adına yaptıkları katkılar gösterilebilir. 4 Mevlevî Âyîni, 2 İlâhî, 1 Nakış Yürük Semâî, 28 Peşrev, 25 Sâz Semâ'î bulunan ve yalnız Türk Din Mûsikîsi'nin değil Türk Mûsikîsi tarihinin de en büyük formlarından biri olan *Mi'râciye*'siyle ünlü, asrın en önemli mutasavvıf mûsikîşinâslarından biri olan Kutbunnâyî Osmân Dede'ye (ö. 1729) ait *Nota-i Türkî* ve *Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî* isimli eserler, dönemin önemli kaynakları arasında yer almaktadır. Bir repertuar defteri olan *Nota-i Türkî*, Osmân Dede'nin kendi nota sistemiyle kaydettiği 65 Peşrev ve birkaç semâ'îyi ihtiva etmektedir. *Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî* isimli eseri ise Farsça kaleme alınmış 276 beyitten ibâret bir edvâr olup nazarî konuları ihtiva etmektedir (Tıraşcı, 2015);(Tüysüz, 2017).

Bu asırda "âşık mûsikîsi" olarak adlandırılan ve saz şairlerinin tekke ve dergâhlardaki mûsikîlerden esinlenerek bestelemiş oldukları ve ilâhîlere benzeyen "dinî-batınî" birtakım eserlere de rastlanılmaktadır. Fakat Sadeddin Nüzhet Ergun'un Bektâşi âyinleri içerisinde icrâ edilen Nefes formunun Türk Din Mûsiki içerisinde değerlendirilemeyeceği, bu manada hangi türden eserlerin "dinî" bir vasfa sahip olamayacağı ve hatta Kızılbaşlar ile Alevîler'in mûsikîlerinin de bu meyanda incelenmesi yönünde tespitleri oldukça dikkat çekicidir. (Ergun, 1942).

Sonuç olarak, birbirinden farklı tavırlara sahip bu zümreler arasında birtakım tedâhüllerin meydana gelmesi bu yüzyıldaki eserlerin çeşitliliğinin ve önceki yüzyıllara nazaran mûsikînin neden daha fazla geliştiğinin bir sebebi olarak gösterilebilir. Hangi zümreye tâbî olduklarına dikkat edilmeksizin bu yüzyıla ait yalnızca dinî eser ve İlâhî bestelemiş olan önemli mûsikîşinâsları şu şekilde sıralayabiliriz:

Tosunzâde Abdullâh (ö.1715), Kenzî Hasan Ağa, Vardakosta Ahmed Ağa (1728-1794), Çâlâkzâde Mustafâ (ö. 1757), Kutbünnâyî Şeyh Osmân Dede (ö.1729), Küçük Müezzin Mehmed Efendi (ö. 1717), Celvetî İsmâîl Hakkı (ö. 1726), Eşrefzâde Ahmed İzzeddîn (ö. 1740), Niznâm Yûsuf Çelebi (1728?), Dragmân Zâkirî Ahmed (ö. 1748), Süleymân Rif'at Efendi (ö. 1721) Buhûrîzâde-i Sânî Abdülkerîm Efendi (ö. 1778), Âmâ Sâdık Efendi (ö. 1790?), Şeydâ Hâfız Abdürrahîm Dede (ö. 1800), Alî Nutkî Dede (ö. 1804) (Tüysüz, 2017). Bu bestekârlar arasında mezkûr Çâlâkzâde Mustafâ, Dervîş Alî Şîrûganî'den sonra

ISBN: 978-625-6971-87-5

en çok bestesi bulunan mûsikîşinâs olarak mûsikî tarihine ismini yazdırmıştır (Özcan, 1999).

5.4. XIX. Yüzyıl

Bu asır, hem Osmanlı hem de Batı için yeni fikir ve arayışların, sanatın tüm alanlarına yansıdığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı'da "tanzîmât" olarak isimlendirilen bu yenilikçi akım ve hareketler, kültürün her alanını etkilediği gibi mûsikîyi de etkisi altına almıştır. Asrın ilk yarısının başları itibariyle -kendisi de Türk Mûsikîsi'nin önemli bestekârlarından birisi olan- III. Selîm Hân'ın mûsikîşinâslara olan desteği ile Türk Mûsikîsi tabii seyrine devam etmiştir. Bu desteği Câmî Mûsikîsi'nin de gelişmesini sağlamış, pek çok N'at ve Ramazan ilâhîleri onun devrinde bestelenmiştir. Enderûn'da mûsikî eğitimi alan mûsikîşinâsların sermüezzinlik ve hünkâr imamlığı yapması da bu desteğin göstergelerindendir. Önemli mûsikîşinâsların yetişmesine sebep olan bu destek sonucunda Abdülbâkî Nâsır Dede (1765-1820) nazariyat çalışmaları ve yeni nota sistemiyle; Hamparsum Limonciyan ise Cumhuriyet'e kadar kullanılan ve çok rağbet gören "Hamparsum Nota Sistemi" ile bu yüzyılın önemli gelişmelerinde öncülük etmişlerdir (Ergun, 1942);(Özcan, 1999). "III. Selim ekolü" olarak mûsikî tarihine damga vuran bu gelişmeler hakkında Nuri Özcan'ın şu ifadeleri oldukça önem arz etmektedir:

"*Türk Mûsikîsi tarihinin önemli bir devresi olmasından öte bir 'ekol'ü olan III. Selîm ekolü, sadece hükümdarın saltanat yıllarından ibaret kalmayıp onun vefatından sonra da birtakım yeniliklerin zeminini hazırladı. Sultân III. Selîm Hân'ın çevresinde şekillenen bu sanat anlayışı, Türk Mûsikîsi'nde 'son ihtişâm' olarak nitelendirilebilir*" (Özcan, 1999).

III. Selîm Hân'dan sonra tahta geçen II. Mahmûd (1808-1839), yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren her ne kadar mûsikîşinâslara destek vermişse de 1826'da yeniçerilik ile birlikte Türk Mûsikîsi'nin en önemli müesseselerinden biri olan Mehterhâne'yi lağv etmiş ve neticesinde Türk Mûsikîsi içerisinde Batı müziğinin de yavaş yavaş etkisi artmaya başlamıştır. Mehterhâne'nin yerine kurulan Müzikâ-yı Hümâyûn ile Batı müziği öğretimi Osmanlı'da resmen başlatılmış, böylece günümüze kadar devam edecek olan "Türk Mûsikîsi-Batı müziği" ikiliğinin de ortaya çıkmasına zemin hazırlanmıştır. Opera, operet, tiyatro gibi şubeleri bulunan Enderûn'un yeni bölümü olan Müzikâ-yı Hümâyûn fasıl takımı ile müezzinlerden meydana gelen Türk Mûsikîsi bölümü, klasik faslı devam ettiren "fasl-ı atîk" ve Batı müzikleri icrâ eden "fasl-ı cedîd" olmak üzere, icrâ ettikleri eserler açısından ikiye ayrılarak faaliyetlerine devam etmişlerdir (Özcan, 1999). Batı müziğine giderek artan bir temayülle birlikte, Sultân I. Abdülmecîd

(1839-1861) ve Sultân II. Abdülhamîd'in (1876-1908) Türk Mûsikîsi'ne gereken önemi ve desteği vermemeleri de Batı müziğinin iyiden iyiye yerleşmeye başlamasına ve bu zihniyete sahip kişilerin çoğalmasına meydan vermiştir. Bu durumun günümüze yansımalarını Bayram Akdoğan şu şekilde ifâde etmektedir:

"…Sultân Abdülmecîd ve Sultân II. Abdülhamîd Türk Mûsikîsi'ne hiç yakınlık duymamış, onun yüzüstü kalması ve kendi kaderine terkedilmesine sebebiyet vermişlerdir. Bu yüzden geçen yüzyılda Batı mûsikîsi anlayışı içinde yetişen müzisyenler, o sanatın, bilim, teknik, metod ve espri tarafının asıl kendi millî sanatımıza alınması gerektiği anlayışı ile hareket etmekten uzak, Türk Mûsikîsi'ne düşman olup bu şi günümüze kadar getirmişlerdir…" (Akdoğan, 2008)

Hatta Sultân I. Abdülmecîd Hân'ın Sarayda Batı müziğini benimsemesini; "artık bu oyunun tadı kaçtı" şeklinde eleştiren Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi'nin bu haklı serzenişi, asrın mûsikî zevklerinin ne denli erozyona uğradığının en sarih delillerinden biri olarak gösterilebilir. Mûsikî zevklerinde belirginleşen bu kaymalarla birlikte, XVIII. yüzyılda özellikle Itrî'den sonra, Tâb'î Mustafâ Efendi, Ebûbekir Ağa, Hacı Sâdullâh Ağa ve Küçük Mehmed Ağa ile mûsikîde belirginleşen "klasik üslûp", XIX. yüzyılda III. Selîm (1789-1807) ile başlayıp II. Mahmûd'a (1808-1839) kadar devam eden dönemde ise İsmâîl Dede, Şâkir Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Dellâlzâde İsmâîl, Kazasker Mustafâ İzzet, Tambûrî Büyük Osmân Bey, Yûsuf Paşa ve Zekâî Dede gibi mûsikîşinâsların yapmış olduğu son "klasik" eserlerle birlikte giderek etkisini yitirmeye başlamıştır (Tüysüz, 2017). Böylece, büyük formlar ve büyük usûllerin devri kapanırken, Hacı Ârif Bey (1831-1885) ve Şevkî Bey (1860-1891) gibi bestekârların daha çok rağbet gösterdiği "Şarkı" formundaki bestelerin sayısı artmaya başlamıştır (Özcan, 1999).

Bu yüzyılın Dinî Mûsikî açısından önemli özelliklerinden birisi de Mevlevî Mûsikîsi'nin gelişme göstermesi ve bu sahada seçkin örneklere rastlanılmasıdır. XIX. yüzyıla kadar tespit edilen Mevlevî Âyinleri toplam 16 iken bu yüzyılda ayrıca 45 yeni âyin bestelendiği görülmekte ve yüksek mûsikî kaliteleri ile dikkatleri çekmektedir. Mevlevî Mûsikîsi'nde artan kalite bu yüzyılda Tekke Mûsikî'nde pek mümkün olmamış ve çoğunlukla önceki dönemlerde bestelenmiş eserler okunmuştur. Ayrıca Dinî Mûsikî'nin önemli formları arasında yer alan Mi'râciye, Mevlid, Durak, Tevşîh, Mersiye gibi eserlerin yerine daha basit, öğrenilmesi kolay eserlerin bestelenmiş olması da dönemin değişen mûsikî anlayışına ışık tutmaktadır. Tüm bu olumsuzluklara rağmen pek tabii Tekke Mûsikîsi'ne sanat değeri yüksek eserler kazandıran bestekârlar da olmuştur. Bu bestekârların başında III. Selîm Hân, Kazasker Mustafâ İzzet, Dellâlzâde İsmâîl,

Hammâmîzâde İsmâîl Dede, Hacı Fâik Bey, Zekâî Dede gelmektedir (Tüysüz, 2017).

Bu yüzyılda önem arz eden bir diğer önemli gelişme ise 1873'te nota neşriyatına başlanmasıdır. Nota veya Hamparsum sistemi ile defterlere kaydedilen eserler, yayımlanmaya başlanmıştır. Sistemli olarak ilk nota yayımcılığını başlatan kişi ise Notacı Hacı Emîn Efendi (ö. 1907) olarak kabul edilmektedir (Özcan, 1999).

Sonuç olarak bu yüzyıl, Batı müziğinin Türk Mûsikîsi'ne dâhil olmaya başladığı veya Batı müziğinin rağbet görmeye başladığı bir dönemi kapsarken aynı zamanda klasik ve dinî formların da azalmaya başladığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu döneme ait dinî formda eserleri veya İlâhî formunda besteleri bulunan belli başlı önemli mûsikîşinâslar ise şunlardır:

Sultân III. Selîm Hân (1789-1807), Abdülbâkî Nâsır Dede, Abdürrahîm Künhî Dede (1769-1831), Şikârîzâde Ahmed Efendi (ö.1831), Abdurrahmân Nesîb Dede (ö. 1842), Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi (ö. 1846), Dellâlzâde İsmâîl Efendi (1896), Mevlevî Mustafâ Nakşî Dede (ö. 1854), Kazasker Mustafâ İzzet Efendi (ö. 1876), Mustafâzâde Ahmed Efendi (ö. 1883.) Sermüezzin Rif' at Bey (ö. 1888), Hacı Ârif Bey (1831-1885), Hacı Fâik Bey (ö.1891), Beylikçizâde Alî Aşkî Bey (1878?), Eyyûbî Hoca Zekâî Dede (ö. 1897), Hacı Nâfiz Bey (ö. 1898), Müezzinbaşı Hâşim Bey (ö. 1868), Şeyh Ahmed Hüsâmeddîn Dede (ö. 1900), Tambûrî Alî Efendi (ö. 1890?), Yeniköylü Hasan Sırrı Efendi (ö. 1905), Hacı Kirâmî Efendi (ö. 1909), Bolâhenk Mehmed Nûrî Bey (1910), Mehmed Celâleddîn Dede (ö.1907), Hüseyin Fahreddîn Dede (ö. 1911) (Tüysüz, 2017).

5.5. XX. Yüzyıl

Osmanlı'nın son asrı olan XX. yüzyıl, Türk Mûsikîsi'nin ve dolayısıyla Dinî Mûsikî'nin gelişiminin adeta durdu(ruldu)ğu bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu asırda Türk Mûsikîsi adına yaşanan olumsuzlukların nedenine bakıldığında ise hiç şüphesiz Tanzîmât ile ortaya çıkan batılılaşma çabaları dikkat çekmektedir. XIX. yüzyılda Tanzîmât ile başlayan bu batılılaşma çabaları bir yandan devletin her müessesesinde kendini göstermeye başlarken, öte yandan "eski kimlikten kurtulup yeni bir kimlik edinme" fikri de sosyo-kültürel açıdan ciddi bir mesele haline gelmeye başlamıştır (Tanrıkorur, 1988). Bu fikir her alanda olduğu gibi sanat alanında da etkilerini göstermiş, opera, bale, tiyatro, orkestra konserleri gibi yabancı sanat dalları, maalesef "batılılaşma" fikrinin birer mahsulü olarak giderek artmaya başlamıştır. Özellikle bir takım siyasal zorunluluklarla karşısına alternatif olarak Batı müziğinin konulduğu Türk Mûsikîsi, önceki yüzyıllarda olduğunun aksine devlet desteğinden ve

himâyesinden uzak tutulmuş, ancak toplumun genelinin benimsemesiyle varlığını sürdürmeye çalışmıştır (Tüysüz, 2017). Bu durumu Bayram Akdoğan, Murat Bardakçı'nın bir yazısından naklettiği bilgiler doğrultusunda şu şekilde ifade etmektedir:

"Bu yüzyılda geçen yüzyıldan gelen Türk Mûsikîsi'nin başlangıçta ortada kaldığını görüyoruz. O, varlığını halkın gönlünde olarak ve kişilerin alakasıyla sürdürmeye çalışmıştır. Bu duruma son verilmek üzere ilk defa 1914 yılında İstanbul'da Türk Mûsikîsi için 'Dârü'l-Elhân' adı altında bir müessesenin açıldığını görüyoruz. Çok geçmeden Dârü'l-Elhân'a 'Batı Müziği Bölümü' ilave edilmiştir. Bundan sonra ise asıl kuruluş gayesine aykırı olarak 'Türk Mûsikîsi Bölümü' kaldırılmış ve sadece Batı Müziği Bölümünün devamına imkân verilmiştir" (Akdoğan, 2008);(Bardakçı, 1994)

Dârü'l-Elhân'ın, "İstanbul Konservatuarı" adı altında bünyesinde Türk Mûsikîsi olmaksızın faaliyetlerine başlamasıyla birlikte, diğer birtakım siyasal yaptırımlarla da Türk Mûsikîsi günden güne engellerle yüz yüze gelmeye devam etmiştir. Zamanın Milli Eğitim Bakanlığı tarafından mûsikî dersleriyle beraber din derslerinin okullardan kaldırılmasını, 1934'te İlâhiyât fakültelerinin kapatılması ve 1927'den bu yana yapılmakta olan Türk Mûsikîsi yayınlarının radyodan men edilmesi izlemiştir. Daha sonra mevcut iktidar bünyesinde kişisel istekler doğrultusunda yeniden radyo yayınlarında Türk Mûsikîsi'ne yer verilmesi ise Türk Mûsikîsi'ni canlandırmaya yetmemiştir. Vakıf eserlerinin satılması, mevlevîhânelerin ve tekkelerin amacının dışında farklı müesseselere ve binalara dönüştürülmesi, TRT bünyesinde Türk Mûsikîsi yayınlarının azaltılması da bu olumsuz durumlara örnek olarak gösterilebilir. Türk Mûsikîsi'ni olumsuz olarak etkileyen bu tarihî yasaklamalara rağmen 1943'ten bu yana üniversite bünyelerinde kurulan korolar, bir takım dernekler ve cemiyetler Türk Mûsikîsi'ni ve dolayısıyla Dinî Mûsikî'yi canlandırma yolunda zorlukla faaliyetlerini sürdürebilmişlerdir. Dârü't-tâlim-i Mûsikî, Şark Mûsikî, Dârü'l-feyz-i Mûsikî, Üsküdâr Mûsikî Cemiyetleri ve İleri Türk Mûsikîsi Konservatuarı gibi cemiyetler bu faaliyetlerin sürdürülmesi noktasında en başta yer almışlardır (Tanrıkorur, 1988).

Her ne kadar bu yüzyılda Türk Mûsikîsi birtakım tarihî engellemelerle yüz yüze gelmiş ise de bazı mûsikîşinâsların devlet bünyesinde kısıtlı imkânlar dairesinde yapmış oldukları eser ve nota tasnif çalışmaları günümüz Türk Mûsikîsi repertuarının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Bu yüzyılda Abdülkâdir Töre, Ali Rıza Şengel, Hüseyin Sadettin Arel, İsmail Hakkı Bey ve Kâzım Uz gibi mûsikîşinâsların şahsî gayretleriyle bir hayli notaya ulaşılmışsa da yine toplanan bu notaların tasnifinde ve basılmasında İstanbul Konservatuarı

Tasnif Heyeti'nin öncülüğü tartışılmazdır. Bu heyet başta konservatuar müdürü Ziya Demirci olmak üzere Raûf Yektâ Bey, Ali Rıfat Bey, İsmail Hakkı Bey, Zekâîzâde Ahmed Irsoy, Suphi Ezgi ve Mesûd Cemil gibi zamanın önemli mûsikîşinâslarından meydana gelmekteydi. Hem dinî hem de lâ-dinî eserlerin tespiti noktasında önemli çalışmalara imza atan bu heyet, mevcut Mevlevî Âyinleri'nin birçoğu başta olmak üzere, bazı Tevşîh ve İlâhî eserlerine ait notalarla birlikte yine bir kısım Bektâşî Nefeslerini de neşretme imkânı bulabilmiştir. İstanbul Konservatuarı Tasnif Heyeti'nin Türk Din Mûsikîsi'ne ait eserleri tespit çalışmaları sonucu üç ciltlik bir de "İlâhî Külliyâtı" neşredilmiştir. 1931'de neşredilen birinci cildinde 27 adet Tevşîh bulunan bu külliyâtın 1933 yılında neşredilen ikinci ve üçüncü ciltlerinde ise toplam 94 İlâhî notası bulunmaktadır. Bu sayı toplamda tevşih notalarıyla beraber 121'e ulaşmıştır. Bu sayının azlığının nedeni ise notaya alınan ilâhîlerin tamamının neşredilmemesinden kaynaklanmaktadır. Mevlevî Âyinleri'nin de neşredilmesinde öncülük eden İstanbul Konservatuarı Tasnif Heyeti, âyinlerin neşredilmesi çalışmalarına 1934 yılında başlamış, 38 adet Mevlevî Âyini'nin notasının yer aldığı 718 sayfalık "Mevlevî Âyinleri Külliyâtı"nın neşr çalışmalarını 1939 yılında tamamlamıştır. İki ciltlik Bektâşî Nefesleri neşriyatı da bulunan heyet, 1933 yılına kadar yapmış olduğu tespit çalışmaları sonucu 87 adet Nefes notası neşretmiştir. Ayrıca nota neşriyatı çalışmalarının yanı sıra plaklara kaydedilmiş eserlerin de tespitinde bulunan İstanbul Konservatuarı Tasnif Heyeti, bu çalışmalarla da Türk Mûsikîsi repertuarı adına çok önemli katkılar sağlamıştır (Ergun, 1942).

Bu yüzyılda, yukarda saydığımız cemiyetler ve derneklerde yapılan mûsikî faaliyetleri ile İstanbul Konservatuarı Tasnif Heyeti'nin çalışmaları dışında Türk Mûsikîsi'nin gelişimi adına çok fazla bir çalışmaya rastlanmamaktadır. Bu çalışmaların yanı sıra, Raûf Yektâ Bey, Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel gibi Türk Mûsikîsi adına üç önemli mûsikîşinâs Türk Mûsikîsi nazariyâtını bilimsel çalışmalarla düzenlemeye çalışmış ve bu konuyla ilgili çeşitli kitaplar yazmak suretiyle günümüz nazariyatının da şekillenmesinde öncülük etmişlerdir. Özellikle Arel, Belediye Konservatuarı İlmî Kurul Başkanlığı yaptığı dönemlerde Türk Mûsikîsi nazariyatıyla ilgili çalışmalar yapmış fakat yine Batı müziğini benimseyenler tarafından yapılan baskılar sonucunda bu görevinden ayrılmaya zorunlu bırakılmıştır (Akdoğan, 2008). Böylece Türk Mûsikîsi 1975 yılına kadar devlet desteği ve himâyesi olmaksızın yalnızca mûsikîye gönül vermiş idealist mûsikîşinâsların kişisel çabalarıyla varlığını sürdürebilmiştir. Nihayet elli yıl gibi uzun bir zaman zarfından sonra devlet politikalarındaki değişimler sonucu önce Millî Eğitim Bakanlığı ile Kültür Bakanlığı bünyesinde kurulan "Türk Mûsikîsi

Devlet Konservatuarı", İstanbul Teknik Üniversitesi bünyesine alınarak akademik çalışmalarına başlamıştır. Ayrıca yine aynı dönemlerde Kültür Bakanlığı bünyesinde bir "Devlet Korosu" kurulmuştur (Tanrıkorur, 1988). Tüm bu konservatuarların, devlete bağlı koroların, amatör mûsikî cemiyetlerinin faaliyet ve çalışmalarının yanı sıra TRT'nin mûsikîye vermiş olduğu önem ve sağlamış olduğu katkılar sonucunda Türk Mûsikîsi bugünkü seyrine ulaşmıştır.

Sonuç olarak XX. yüzyıl, batılılaşma fikrinin devlet tarafından benimsendiği ve bu sebeple Türk millî kültürünün, dolayısıyla Türk Mûsikîsi'nin de ihmal edildiği bir dönem olarak tarihteki yerini almıştır. 1976 senesine kadar Türk millî kültürünün en önemli unsurlarından birisi olan Türk Mûsikîsi, devlet politikaları sayesinde her anlamda ve her alanda yok olmaya terkedilmiş, yasaklar ve diretmelerle yüz yüze bırakılmıştır. Tekke ve zaviyelerin de kapatılması ile Dinî Mûsikî alanında pek fazla bir gelişim söz konusu olmamıştır. 1925'te tekkelerin kapatılmasıyla mevlevîhâneler de kapatılmıştır. Buna rağmen Türk-İslâm dünyasının büyük değerlerinden biri olan Hz. Mevlânâ, Türkiye'de asla unutulmayan değerlerin başında yerini almıştır. 1950'lerden sonra devlet politikalarının az da olsa yumuşamasıyla Mevlânâ'yı anma törenlerinde -asıl gayesine uygun olmasa bile- yarı folklorik ve turistik bir gösteri şeklinde sunulan Semâ gösterileri düzenlenmeye başlanmış ve bu dönemlerde beş adet âyin bestelenmiştir. Kâni Karaca başta olmak üzere Dinî Mûsikî alanında çok önemli mûsikîşinâsların yetişmesi de yine bu yıllarda gerçekleşmiştir (Tanrıkorur, 1988). Bu gelişmeler Türk Mûsikîsi adına, Cumhuriyet'in ilanından bu yana geçen çeyrek yüzyıllık bir süre dikkate alındığında çok büyük önem arz etmektedir. Zira bu gelişmeler, Türkiye'de tüm batıcı zihniyetin baskılarına rağmen Türk halkının gönlünden kendi kültürüne has izlerin asla silinemeyeceği mesajının verilmesi niteliğindedir. Tüm bu şartlara rağmen belirli kesimler dışında Türk Mûsikîsi milletin nezdinde hiçbir vakit ikinci plana düşmemiş ve varlığını sürdürmüştür. Yüzyılın son çeyreğinden günümüze kadar geçen sürede konservatuarların, mûsikî cemiyetlerinin, amatör koroların ve TRT'deki mûsikî faaliyetlerinin artmasının yanı sıra kanunlar çerçevesinde kapatılmış olsalar da çeşitli tarikatların kendi bünyelerinde sürdürmüş oldukları Dinî Mûsikî iştigalleri sonucunda Türk Mûsikîsi yeniden canlanmaya başlamış, hem dinî hem de lâ-dinî eserler bestelenerek Türk Mûsikîsi repertuarında yerini almıştır. Böylece, geçmiş yüzyıllardan günümüze dek Türk Mûsikîsi'nin beslendiği kültürel değerlerden ve mûsikîye dair yüzlerce yıllık birikimlerden istifâde edilmesinin gerekliliği yeniden önem kazanmaya başlamıştır. Ayrıca günümüz Türkiyesine has mûsikî çalışmaları neticesinde bugünkü mevcut dinî ve lâ-dinî eserlere ait repertuar yeniden şekillenmiştir. Bu repertuarın şekillenmesinde hiç şüphesiz İstanbul

Konservatuarı Tasnif Heyeti'nin tespit, tasnif ve nazariyat çalışmalarının katkısı da oldukça büyüktür.

Bu yüzyılda dinî eserler ve İlâhî besteleyen bestecilerden bazıları şunlardır:

Raûf Yektâ Bey (1871-1935), Suphi Ezgi (1869-1962), Hüseyin Sadettin Arel (1180-1955), Fehmi Tokay (1889- 1959), Kâni Karaca (1930-2004), Ali Rıza Şengel (1879-1953), Abdülkâdir Töre (1873- 1946), Kâzım Uz (1872- 1942), Bekir Sıdkı Sezgin (1936-1996), Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000), Ahmet Hatipoğlu (1933-2015), Amir Ateş (1942 -) (Tüysüz, 2017).

Teşekkür

Bu kitap bölümü, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalında yapılmış "*Türk Din Mûsikîsi Formlarında İlâhî ve TRT Repertuarındaki İlâhîlerin İncelenmesi*" adlı Yüksek Lisans Tezi çalışmasından türetilmiştir. Çalışmalarımda büyük emekleri olan kıymetli hocam sayın Prof. Dr. Mehmet TIRAŞCI'ya şükranlarımı arz ederim.

Kaynakça

Akdoğan, B. (2003). "Türk Din Mûsikîsinin Anadolu'da Doğuşu ve Tarihî Seyri Hakkında Bazı Mülâhazalar", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XLIV(1):345-371.

Akdoğan, B. (2008). "Türk Din Mûsikîsi Tarihine Bir Bakış", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XLIX(1):151-190.

Ali Ufkî. (2000). *Mecmûa-i Sâz ü Söz* (Çev:Şükrü Elçin), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Ateş, E. (2015). *Türk Din Mûsikîsi*, Rağbet Yayınları, İstanbul.

Banarlı, N. S. (1983). *Resimli Türk Edebiyâtı Târihi*. C. 1, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Bardakçı, M. (1994). "Bir Zamanların En Büyük Müzik Kuruluşu Dârü'l-Elhân Nasıl Battı?", *Hürriyet Pazar Dergisi*, 2/6.

Behar, C. (2017). *Şeyhülislâm'ın Müziği 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Çetin, A. (1998). "Kur'ân Kırâatında Mûsikînin Yeri", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XVII(7):126-130.

Ergun, S. N. (1942). *Türk Musikisi Antolojisi- Dinî Eserler*. C. 1, Rıza Koşkun Matbaası, İstanbul.

Kahraman, S. A. & Dağlı, Y. (2010). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi* C. 2/5, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Karabaşoğlu, C. (2016). *Ramazan Ayına Mahsus Tekke Mûsikîsi ve İlâhileri*, Kutupyıldızı Yayınları, İstanbul.

Karakoç, S. (2013). *Yunus Emre*, Diriliş Yayınları, İstanbul.

Kaya, M. (1992). "Beytü'l-Hikme", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, VI:88-90.

Köprülü, M. F. (1980). *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Kur'ân-ı Kerîm, (t.y.) (https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Bakara-suresi/170/163-ayet-tefsiri).

Mehmed Es'ad Efendi. (t.y.) "Atrâbü'l-Âsâr fî Tezkireti 'Urefâi'l-Edvâr".

Mengi, M. (2015). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi / Edebiyat Tarihi – Metinler*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Özcan, N. (1999). "XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Dinî Mûsikî", *Osmanlı Ansiklopedisi,* 10:722-734.

Özcan, N. (2001). *Türk Din Mûsikîsi Ders Notları,* Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, İstanbul.

Pala, İ. (2013). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul.

Sönmez, İ. (2011). "Kur'ân-ı Kerîm'deki Örnekler Çerçevesinde Arap Gramerindeki Sıfat-ı Müşebbeheler ve Mübalağalı İsm-i Failler", Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Şemseddîn Sâmî. (2015). *Kâmûs-ı Türkî*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul.

Şener, H. İ. & Yıldız, A. (2011). *Türk İslâm Edebiyâtı*, Rağbet Yayınları, İstanbul.

Tanrıkorur, C. (1988). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Tıraşcı, M. (2015). *İlahiyat Fakülteleri İçin Dînî Mûsikî Ders Notları*, Dört Mevsim Yayıncılık, İstanbul.

Turabi, A. H. (1995). "İlk Dönem İslâm Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bir Bakış", *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* (13-15):225-248.

Tüysüz, F. (2017). "Türk Din Mûsikîsi Formlarında İlâhî ve TRT Repertuarındaki İlâhîlerin İncelenmesi", Yüksek Lisans Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

Tüysüz, F. (2021). "İlâhîlerin Genel Özellikleri, Şekilsel Yapıları ve Benzer Özellikler Taşıyan Bazı Türk Din Mûsikîsi Formlarının İlâhî Formu Olarak Tasniflendirilebilmesine Dair Bir Görüş", *Jornal of Arts,* 4(4):237-254.

Tüysüz, F. (2023a). "Buhûrîzâde Mustafâ Itrî'nin Mecmûatü'r-Resâil Türünde Tertip Ettiği Bir Güfteler, Fasıllar ve Eş'âr Mecmûası: 'Mecmûa-ı Eş'âr' ", *International Social Sciences Studies Journal,* 9(110):6548- 6573.

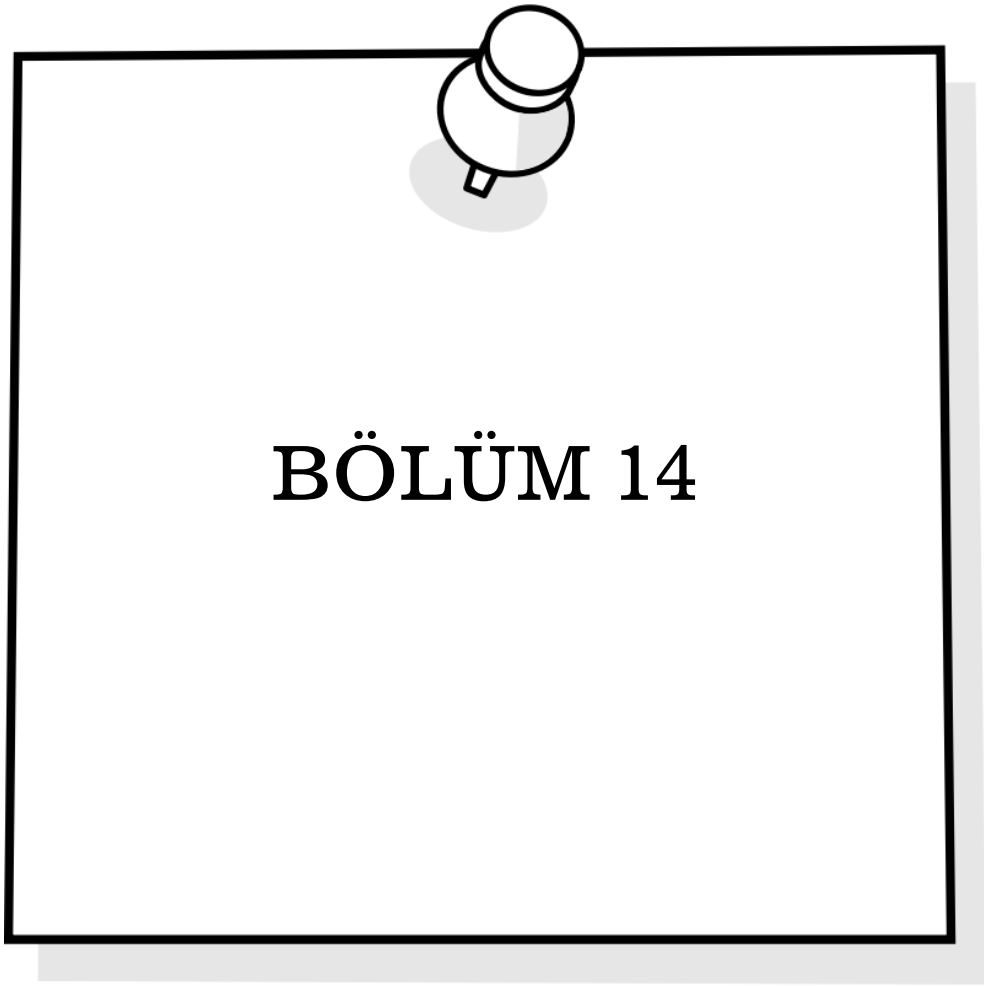
Tüysüz, F. (2023b). "Mecmûa-ı Eş'âr'da Muharrer Buhûrîzâde Mustafâ Itrî Besteleri ile Notası Günümüze Ulaşan Sâir Besteler", *International Social Mentality And Researcher Thinkers Journal,* 9(74):4255-4284.

Uludağ, S. (2012). *İslâm Açısından Müzik ve Semâ*, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Uzun, M. İ. (1999). "Osmanlı'nın Gür Nefesi: Türk Dinî-Tasavvufî Edebiyatında İlâhî", *Osmanlı Kültür ve Sanat*, IX:591-597.

Uzun, M. İ. (2000). "İlâhî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, XXII:64-68.



BÖLÜM 14

ISBN: 978-625-6971-87-5

OTİZMLİ BİR ÇOCUĞUN GÖZÜNDEN SİYAH BEYAZ YOL

Dr. Öğr. Üyesi Pınar ÇELİK DEMİRAY[1]

GİRİŞ

Müzik eğitimi yoluyla bireylerin gelişimine yardımcı olan temel beceriler, bilişsel, duyuşsal ve devinişsel alanları kapsar. Bu beceri alanlarının geliştirilebilmesi için müzikte yer alan işitsel ve görsel unsurlar, duyusal alanı etkileyen etkinlikleri içerir. Müzik duyular aracılığı ile algılanır. Montessori'ye göre müzik duyusal deneyime dayalıdır. Çünkü çocuklar müzik yaparken etrafındaki sesleri dinleyerek, onlara uygun sesler çıkarmaya taklit etmeye çalışarak, bedenlerini ritme uygun hareket ettirerek, enstrümanlara dokunup hissederek duyularını aktif hale getirir (Rajan 2017). Baymur (1990), duyum ve duyuyu şöyle açıklamıştır;

> "çevreden organizmaya çarpan bütün fiziksel uyarıcılar, belli duyu organlarında kimyasal ya da elektriksel değişikliklere sebep olur. Bu değişikliklerin meydana getirdiği sinir akımının belli sinir yollarından geçerek beyne ulaşmasına duyum diyoruz. Bu, fizyolojik bir olay olarak kabul edilir. Çevreden gelen bu etkilerin böylece duyulabilmesi yetisine de duyu denir" (akt. Özdemir, 2017:164).

Müzik eğitiminde çalgı öğretimleri hem görsel hem de işitsel özellikleriyle ortaya çıkar ancak her çalgı alanı, kendi içinde pedagojik yaklaşımların yer aldığı derinliklere sahiptir. Müzik eğitiminin temelini oluşturan piyano eğitimi, önemli bir yere sahiptir. Piyano eğitiminde öğretmen sadece bilişsel kazanımlar üzerinde durmamalı aynı zamanda duyuşsal alanlara da etki edebilmelidir. Öğretmenin yaklaşımı, öğrencilerin piyano eğitimi hakkında motivasyon ve isteklerini değiştirebilir (Ekinci ve Gün, 2013). Öğrenme süreci bireyin kendi donanımı

[1] Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi ABD, ORCID: 000-0002-7376-3661

aracılığıyla her bireyde farklı olarak yapılanır. Eğitim sürecini Sönmez (2001) şöyle açıklamıştır;

> "özellikle genetik mühendisliğindeki gelişmeler, öğrenmenin beyinde fiziksel uyarımlar sonucunda oluşan biyo-kimyasal değişiklikler olduğunu gösterir niteliktedir. Bilgi, beceri ve duygularla ilgili mesajlar beyne elektrik akımı olarak geliyor ve beyindeki sinir sisteminde biyo-kimyasal değişiklikler oluşturuyor ve kodlanıyor" (akt. Özdemir, 2017:166).

Piyano öğretmenleri, her öğrencinin bireysel özelliğini, müzikal yeteneğini, hedeflerini, kararlılığı ve istekliliğini içeren kendi etkili pedagojik yöntemlerini ve öğretme stratejilerini ders rutinleri içerisinde kullanmalıdır (Dimitrova, 2022). Bu süreçte öğretmenin kişisel donanımı, eğitimin kalitesine yön verir. Nasıl ki usta çırak ilişkisinde, deneyimli bir usta bilgeliğini çırağa aktif bir şekilde aktararak kendinden daha iyi bir seviyeye ulaşmasına olanak sağlıyorsa, piyano eğitiminde de öğretmen öğrenci rolü de benzer bir ilişkiyle sürdürülür.

Tüm bu açıklamalar ışığında, çocukların öğrenme süreçleri duyular aracılığı ile beyne iletilirken, her öğrenme beyinde yeni kodlar oluşturularak bireysel özelliklere göre yapılandırılırlar. Eğitim olanaklarından yararlanabilmeleri için her bireye eşit imkânların sunulması, farklı gelişen bireylerin gereksimlerini karşılamak için yeterli bir uygulama değildir. Olanakların eşitlenmesi; bireysel farklılıkların göz önünde bulundurularak, ihtiyaçlara göre eğitim olanaklarının düzenlenmesini gerekli kılar. Bireysel farklılıkları ele alarak, kişiye özel düzenlenebilen bir pedagojik yaklaşımla piyano eğitimi dersleri yapılandırılmalıdır. Bu süreçte piyano eğitimcisinin bireysel donanımı ve potansiyelini etkin bir şekilde kullanması, sabırlı ve yaratıcı uygulamalarla eğitimin niteliğini iyileştirme yönünde ilerlemesi önem taşımaktadır.

Öğrenme konusunda istekli ve yetenekli olan insanları, farklılıkları nedeniyle eğitsel olanakların dışında tutmak, öğretmenlik ilkelerinde yer almaz felsefesini savunuyorum. Bu düşünceyle otizm spektrum bozukluğu olan bir öğrencimin 16 hafta 48 saat içeren piyano eğitiminde başlangıç düzeyi sürecine dair yapılan çalışmalara, eğitime dair gözlem raporlarına ve gelişim izlenimlerine bu araştırmada yer verilmektedir. Ayrıca hem öğretmenin hem de öğrencinin birebir kayıtlarıyla elde edilmiş olan onların gözünden aktarımları ve siyah beyaz bir yolculuğun başlangıcı anlatılmaktadır. Kişisel verilerin korunması kanunu kapsamında, öğrencinin kişisel bilgileri ve görüntüleri paylaşılmamış, bu sebeple ona verilen Ay Işığı Prensi isimi kullanılmıştır. Araştırma; Ay Işığı Prensiyle piyano dersleri, siyah beyaz bir yolculukta otizm, Ay Işığı Prensi'nin piyano dersi gözlem raporları bölümlerinin ilgili alan yazıda yer alan çalışmalarla incelenen empatik yaklaşımları içermektedir.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Siyah Beyaz Yolculuğa İlk Adım

> *"Bir birey, bireysel kaygılarının dar sınırlarını aşarak, tüm insanlığı ilgilendiren meselelerle ilgilenmeye başlayana kadar yaşamaya başlamamıştır*" Martin Luther KING, JR. (b.t., akt. Menakem, 2022)

Ay Işığı Prensi, sesleri çok iyi işiten ve ayırt eden bir çocuktu. Ezanı baştan sona temiz bir sesle okuyan, piyano eserlerinden de en çok Debussy'nin Clair de Lune, Türkçesi; Ay Işığı olarak bilinen eseri dinlemeyi severdi. Piyanoyu her çalışımızın sonunda Ay Işığını açar, pencereden dışarıyı izlerken farklı bir dünyanın içinde kaybolur, ışıldayan gözlerle esere olan tutkusunu yansıtırdı. Bitince tekrar ve tekrar açmak isterdi. Bu isteğini keşfeden öğretmeni her çalışmanın sonunda Ay Işığı'nı çalar, bazense kayıttan açarak onun rahatlamasını sağlardı. İlerleme kaydettikçe kendisine Debussy albümü hediye eden öğretmeni, "otistik özellikler gösteren çocukların değişik konularda saplantıları olduğunu ve bu saplantıları bastırarak yok etme hatasına" düşmemesi gerektiğini biliyordu (Grandin, 2010:96).

Piyanoya renkli notalarla başlamış, notaların renklendirilmesi sayesinde dizek üzerindeki konumlarını ayırt edebilir düzeye ulaşmıştı. Notaların anlam kazanma süreci, tıpkı harfleri öğrenme aşaması gibi meşakkatli ve karmaşık bir yoldu. Notalar isimsel olarak hafızasına yerleşmiyor, bu süreçte onları adlandırarak farklı objelere benzetme yaklaşımından yararlanılıyordu. *Do* notası *domates, re* notası *reçel* gibi adlandırılmış ve ayrıca Salih Aydoğan'ın notaları renklendirme skalası kullanılmıştı. Bu sayede notaların isimlerini hızla hatırlıyor, renklerine göre dizek üzerinde ayırt edebiliyordu. 2 ay içerisinde notaların dizek üzerindeki dizilimleri, görsel bir şema olarak hafızasına kaydedilmişti. Renklere ihtiyaç duymadan notaları okuyup, tuşe üzerinde parmaklarına aktarabiliyordu.

Normal görüşe sahip otizmli bireyler derinlik algılama sorunları olduğunu belirtmişler, merdivenden aşağı inerken zorlandıklarını ifade etmişlerdir. Bu sorun, görsel bilginin beyinde işlenmesi esnasında meydana geldiği ile açıklanmıştır (Grandin, 2010:70). Notaların dizek üzerindeki merdivensel ilişkisi görsel algılama problemi yarattığı için, resim-şekil algısını destekleyen bir çalışma materyaline gereksinim duyulmuştur. Bu materyal daha önce otizmli ve okul öncesi çocuklarla çalışarak öğretmen tarafından kullanılmış ve öğretimi oyunlaştıran eğlenceli bir anlayışı benimsettiği deneyimlenmiştir.



Görsel 1. Nota ve nota değeri çalışma materyali

Ay Işığı Prensi karton maketten yapılmış renkli notaları elleriyle tutuyor, içi boş ya da saplı notaları dokunarak hissedebiliyordu. Bir gözünü kırpmış içi boş karton notalardan bakarak "aynı bir dürbün gibi eğlenceli" sözlerini dile getirmişti. Bu ayrım onun için önemliydi çünkü Mary Anne Radmacher'ın (b.t.) "her şefkatli davranış dünyayı büyütür" anlayışı ile bireye özenle yaklaşılan her davranış değerlidir. Davis (2019), otizm spektrum bozukluğu olan öğrencilerin müzik eğitimi ve özel eğitime yönelik pedagojik kaynakları bulunurken, piyano öğretmenleri için OSB'li çocukların nota eğitimine dair kapsamlı kaynakların bulunmamasına değinmiştir. Bu konuda, her öğretmen kendi materyalini geliştirmek, öğrencisinin bireysel özelliklerine göre yeni yaklaşımlar izlemek durumunda kalmıştır.

Maya Angelou, "İnsanlar söylediklerinizi ya da yaptıklarınızı unutur ama onlara neler hissettirdiğinizi asla unutmaz" ifadesi hislerin etkisini en çarpıcı şekilde sunmuştur (akt. Aslan ve Olgun, 2023). Çalıştığımız bireylere dair edindiğimiz gözlemler, onlar hakkında en önemli bilgileri bizlere sunar. Ay ışığı prensinde gözlemlediğim davranışları her ders not etmiş, davranışlara ilişkin piyano ders içeriğine yeni etkinlikler ekleyerek oyunlaştırmayı hedeflemiştim. Çünkü oynarken hem eğleniyor, hem öğreniyor hem de bilgiyi somutlaştırarak kalıcı olmasını sağlıyorduk. Günlük değerlendirmelerle yeni derse yönelik çalışmalar planlamak, onun sağlıklı bir şekilde ilerlemesine ortam hazırlıyordu. Bu sebeple ders sonrasında çalıştığımız alıştırmalara yönelik oluşturulan gözlem formu ile ilerlemeler veya yaşanılan sorunlar kayıt altına alınmıştır. Dimitrova (2022), çalıştığı otizmli öğrencileri için haftada iki gün ders yapılmasının, yeni materyalleri gözden geçirmek ve derste gözlemledikleri üzerine düşünerek geliştirmek için önemli fırsatlar sağladığını belirtmiştir. Ay Işığı Prensi ile haftada üç saat yapılan derslerin onun öğrendiklerini hızlı pekiştirmesine olanak tanıdığını, bu sayede piyano çalma motivasyonunun arttığını gözlemledim. Silarat (2022), otizmli bireyler için müziğin, beyin üzerindeki önemli bölgelerini uyarma yeteneğinin yanı sıra, doğal bir motivasyon kaynağı olabileceğini ve ders

sırasında ilgilerini artırabileceğini belirtmiştir. Bu durumun, öğretmen ve öğrenci arasındaki etkileşimin potansiyel olarak artmasını da sağladığını eklemiştir.

Ay Işığı Prensi hep pozitif bir yapıya sahipti ancak heyecanlanınca sık tekrarladığı el çırpma hareketiyle stereotipik davranışlar[1] sergiliyordu. Çalışılan alıştırmalarda zaman zaman ortaya çıkan stereotipi davranışları, ritimsel olarak duraksamasına neden olabiliyordu. Bu durum çalışılan alıştırmaların akıcılığını bozarak dikkatinin dağılmasına neden olsa da, yapılan dersler arttıkça odaklanma becerisi değişiklik göstermiştir. Notaları okuma ve çalma süreci bir arada yürütülmüş, bunları parmaklarına aktarırken de hiç sorun yaşamamıştı. Çalıştığı eserleri çalarken, sesli bir şekilde şarkı söyler gibi notaları okumaktan zevk aldığı için, önce sesli okuma, sonra ise sessiz (fısıltı halinde) okuma yapılarak ilerleme sağlanmıştır. Sesli okuma yaparken notaları tonunda okuyor, sıkılınca ise bir oktav ilerisinden okuma yaparak çalma eylemini gerçekleştiriyordu. Weiss vd. (2021), mümkün olduğunca terapötik müdahalelere vokal müziğin dahil edilmesini önermişlerdir. Ay Işığı Prensi'nin çalarken sürekli söyleme eğilimi göstermesi onu rahatlatmasından ve daha iyi odaklanarak melodileri takip etmesini sağlamasından kaynaklanabilir.

İşitsel olarak öğrendiği notaları diğerlerinden ayırt edebilen, duyduğunda notaların ismini söyleyebilen bir yeteneğe sahipti. Bu yeteneği onun motifleri hızlı kavramasına ve müziksel hafızasında yer etmesi sayesinde hemen hatırlamasına olanak sağlıyordu. Weiss vd. (2021) tarafından, otizmli ve Williams Sendromlu[2] çocuklara, önce 12 tane yabancı halk ezgileri dinletilmiş sonra ise 24 melodiyi içeren ayırt etme sürecinde, melodileri daha önce duyup duymadıkları sorulmuş ve araştırmanın sonucunda bu çocukların vokal melodiler açısından farklı ezgileri başarılı bir şekilde ayırabildikleri belirtilmiştir. Bu durum vokal melodilerde işitsel uyaranların önemini göstermiştir.

Piyano eğitim süreci; haftada 3 ders, 16 hafta içerisinde 48 saati içeren başlangıç düzeyi çalışmalarını kapsamaktadır. Ders süresi ilk iki hafta 30 dakika, geri kalan 14 hafta ise 40 dakikaya çıkarılarak arttırılmıştır. Bu süreçte piyano eğitimine yönelik spesifik olarak seçilen tek bir metot kullanılmamıştır. Salih Aydoğan, Denis Agay, A. Burkard, Enver Tufan, Sevinç Ereren, Ümit Sürekli, John Thompson'ın başlangıç düzeyini içeren kitapları kullanılmıştır. Her bir kitaptan basamaksal olarak birbiri ile bağlantılı alıştırmalar sıralanmıştır.

[1] Otizmli çocuklar, uyarıcı özellikler içeren davranışlar gösterirler. Bunlar; el çırpma, dönme, bir nesneye dokunma ya da sözcükleri tekrarlama gibi davranışlardır.
[2] Williams Sendromlu çocukların, 7. kromozomdaki gen silinmesi nedeniyle ortaya çıkan bir rahatsızlık olarak bilinmektedir. Buna birde zihinsel yetersizlik eklenebilmektedir.

Teknolojinin (tablet ve telefonların), otizmli öğrencilerin ihtiyacına ve tercihlerine göre özelleştirilebilen, yapılandırılmış, tekrarlanabilir ve tutarlı eğitim araçları sunduğu bilinmektedir (Buzzi vd., 2019). Teknoloji denildiğinde sadece telefon ve tablet akla gelmemelidir. Aynı zamanda bu çocukların eğitimini iyileştirebilecek her türlü buluş ve teknolojiden yararlanılan araç gereçler de onların öğrenme eğilimlerini yapılandırabilir.

OSB'li çocukların piyano eğitimleri; müzikal gelişim düzeyleriyle uyumlu, tercih ettikleri öğrenme stillerine uyarlanmış ve genellikle tasarımların görsel, işitsel ve dokunsal açıdan çok yönlü anlayışı içerir (MMus, 2019). Ay ışığı prensinin dokunsal hassasiyeti sebebiyle ellerine dokunarak doğru bir el pozisyonu sağlamak çok zordu. Parmaklarını tuşe üzerine konumlandırdığında, her biri tuşeden bağımsız olarak hareket etmesi sebebiyle, avuç içi el pozisyonu her ders üzerinde çalışılması ve düzeltilmesi gereken bir yaklaşımla ilerlemiştir. Ancak bu süreç uzun sürmüş ve ellerinin duruşunu destekleyen pinpon topu üzerinde çalışılarak kavrama hareketleriyle sağlanmıştır. Bu çalışmalara bir çok derste farklı malzemelerle yer verilmiş ve bu durum zaman içerisinde Ay Işığı Prensi'nin stereotipik hareketlerini de azaltmıştır. Hill (2015), müzik temelli çalışmaların, otizm spektrum bozukluğu tanısı alan bireylerde, sosyal davranışlar, iletişim gibi eksiklikleri iyileştirmenin yanı sıra stereotipik gibi davranışsal aşırılıkları azaltarak fayda sağladığını ifade etmiştir (akt. Hussain, 2018).

Piyano eğitimi süresince en çok önemsenen olgu öğrencinin eğlenceli bir işleyişe dâhil olmasıdır. Ay Işığı Prensi bazen derslere dış faktörler nedeniyle gergin gelse de, ders içerisinde oynanan nota oyunu, duvarda yer alan el resmine çakma oyunu, ayaklarının altına konulan topu yuvarlama oyunu, Debussy'i dinleyerek her şeye bir ara verme, çalınan alıştırmalara söz yazarak bir oktav tizden çalarak söyleme gibi oyunlarla rahatladığı gözlemlenmiştir. Dimitrova (2022), seanslarda öğrencilerin piyano çalma becerilerini geliştirmenin ve bu deneyimi onlar için eğlenceli hale getirmenin genel amacı olduğunu belirtmiştir. Ay Işığı Prensi'nin ders süresi 40 dakikadan daha uzun sürmüş, bazı zamanlar ayrılmak istememiştir. Bu durumu şu şekilde belirtmiştir:

> "Piyanonun sesleri beni mutlu ediyor. Çalarken parmaklarıma aktarmakta zorlanıyorum ama çıkan sesleri söylemeyi çok daha eğlenceli buluyorum. Hepsi bitince Ay Işığı'nı dinlemek beni hayallerimin renkli dünyasına götürüyor."

Öğretmenin notlarından:

"Hareketleri dengeli değil, ancak duyguları tutarlı. İlk derslerde kurduğu anlık göz temasları, yerini her çalma eyleminden sonra anlamlı bakışmalara

bırakmıştı. Sanırım güven ilişkisi doğru ilerliyor ve artık annesi derste bulunmadığı zaman onu aramıyor. Onunla piyano dersi yapmak onun ruhuna dokunabilme şansı veriyor."

Dimitrova (2022), piyano eğitimcilerinin derslere ilişkin sergilemeleri gereken tutumları şöyle açıklamıştır;

> "derslerin tutarlılığı, sıcak bir sınıf ortamının yaratılması, çocukların duyusal tepkilere karşı hassasiyetlerinin farkında olunması, çocukların olağanüstü anlama ve öğrenme yeteneklerinin göz önünde bulundurulması, müzikalite becerilerini geliştirmeyi ve öğrencilerin müziğin karakterini ve duygusal ifadelerini anlamalarına yardımcı olmak için gereken öğretim yaklaşımlarını hatırlayın."

Bu açıklama, piyano eğitimcilerinin farkındalığı yüksek, ilerlemeye yönelik her türlü olanakları değerlendiren, hem pedagojik hem de müzikal yaklaşımları kullanabilen özellikte bireyler olması gerektiğini göstermiştir.

Otizmli bir çocukla çalışmak öğretmen için dikkatli bir gözlem yapmayı ve bu da anda olmayı gerektirir. Çocuğun duyusal tepkilerinin farkında olmak, onları göz önünde bulundurarak sürece devam etmek, onlarda tepkiye yol açan bir olayı gözlemleyerek sorunlara çözüm yolları bulmak, verimli ve nitelikli bir eğitim anlayışını doğurur. Bu durum öğretmenin gözünden şu şekilde aktarılmıştır:

> "Ay Işığı Prensi, piyanodaki tüm sesleri 2 oktav içerisinde farklı ses rejistirlerinden söyleyerek çalmayı seviyor. Hatta tüm siyah tuşları (iki siyah ve üç siyah ayrı ayrı) bulma çalışmamızda çıkan seslerden rahatsız olmuyor, aksine farklı ses renklerini duymak onu heyecanlandırıyor. Ancak ikili aralıkları (büyük ikili ve küçük ikili aralıkları) çaldığımız egzersizlerde başını iki tarafa sallayarak, rahatsız oluyor. Ellerini yüzüne götürerek çalışmayı tekrar etmek istemiyor. Bu durumda ikili aralıkları içeren tüm çalışmalarımızı tekrar notaya alarak, uygun akor sesleri ile üçlü aralıklara dönüştüreceğim. Henüz ikili seslere alışmaya hazır olmadığı için, bu seslere onu maruz bırakmak ilerleme sürecimizi olumsuz etkileyebilir."
>
> Ders sürecindeki gözlemlere dayalı olarak ikili aralıkları içeren tüm alıştırmalar uygun akor ve aralıklarla yazılmış ve çaldırılmıştır. Ay Işığı Prensi'nin ikili tınlayan seslere olan rahatsızlığı, piyanoda orta seviyelere ulaşınca ya da bu sorun ile karşılaşmaya hazır olduğu bir zamanda, içeriğinde ikili aralıkların yer aldığı eser dinletimi ile tekrar ele alınması ve aşılması gereken davranış yaklaşımlarını gerektirir. Bu durum şöyle açıklanabilir; "iki insan aynı anda konuşurken, benim için birini perdeleyip diğerini dinlemek çok zordur. Kulaklarım tüm sesleri aynı yoğunlukta alan mikrofonlar gibidir" (Grandin 2010:65). Grandin'in bu ifadeleri, ikili

aralıkların Ay Işığı Prensi'nde sert tınlaması nedeniyle gürültü algısını tetiklemesine neden olabileceğini düşündürmüştür.

Öğretmen, öğrencilerin ebeveyn sevgisini hissetme ihtiyacını anlayarak ve pedagojik düşünceliliğin olgun bir modelini sergileyerek, sınıf topluluğuna ait olma ve aile duygusunu sağlama yönünde teşvik edici olmalıdır (Blair, 2009). Bilişsel ve duyu organlarının piyano çalarken uzun süre çalgıya, notalara, ellerin konumuna ve eserin yorumuna odaklanması dikkatin etkin kullanılmasına yardımcı olur. Otizmli bireylerin zihninin dağınık olması sebebiyle dikkatini iyi yönetememesi onların başarı ve motivasyon durumlarını da olumsuz etkileyebilmektedir. Çünkü "dikkat, kişinin duyu organları ile ulaşabildiği ve farkında olduğu kişisel çevresindeki uyarıcıya zihinsel olarak alıcılarını yönlendirmesi" olarak tanımlanırken (Irak ve Karakaş, 2002, akt. Kula ve Sürücü, 2020), eğitim için; "duyu organlarına gelen uyarıcıların, duyusal kayıtta fark edilerek işlenmek üzere kısa süreli belleğe gönderilebilmesi için dikkat ve algılama gereklidir" olarak tanımlanmıştır (Kurtuldu, 2012). Tanıma bakıldığında bireyin dikkati, çevredeki uyarıcılarla etkileşim içerisinde yer alır ve bu durum öğrencilerin öğrenme süreçlerini de etkilemektedir. Bu durumda dikkat algısı, öğrenmenin gerçekleşebilmesi için bireyin zihinsel alıcılarını konu üzerinde odaklayabilmesini sağlar. Bu sebeple Ay Işığı Prensi ile tanışma ve gözlem içerikli ilk ders sınıf ortamında başlamıştır. Piyano dersinin yapılacağı sınıf ortamı düzenlenmiş; duvardaki resimler, ayna, ve etrafta uyarıcı olan birçok içerik piyanoya odaklanmasını zorlaştırmaması amacıyla kaldırılmıştır.

Piyano ders ortamının öğrenme sürecini önemli ölçüde etkileyen bir yönü olduğu bilinmektedir. Sınıf ortamı; öğretmenin pedagojik konumu ile ilgili, güvenli ve sıcak bir atmosfer yaratarak öğrencilerin öğretmen ve sınıfla duygusal bağ kurmasına yardımcı olabilir (Dimitrova, 2022). Piyano eğitiminin içeriği, donanımı ve işleyişi, otizmli her bireyin özelliklerine göre düzenlenmesi gerekir ancak, derslerin bireysel olması sebebiyle kalabalık bir sınıf ortamı yaratmak mümkün olmayabilir. Ancak bireysel piyano eğitimi için öğretmenin ebeveyn sıcaklığını hissettiren ve güven veren yaklaşımı, samimi bir eğitim ortamı yaratılmasına katkı sağlar. Bu düşünce ile ailenin de eğitim sürecinde yer alması, hem çocuğun bireysel çalışmalarında destekleyici olması hem de öğretmen ile güven ilişkisinin süreç içerisinde sağlanmasına yardımcı olması bakımından gereklidir. Bu amaçla Ay Işığı Prensi'nin 12 ders (bir ay) saatine annesi ile katılması sağlanmış, annesinin başlangıç sürecinde öğrenilen tüm davranışları görmesi ile gelişimi evde desteklenmiştir. Farklı bir öğretmeni tanıma sürecinde anne desteğinin bulunması güvenini sağlarken, zaman içerisinde yavaş yavaş annesinin derslere katılımının azalması ders içerisinde ona olan ihtiyacını da

azaltmıştır. Bu durum piyano derslerini olumlu yönde etkilemiş, uyum konusunda zorlukları ortadan kaldırmıştır. Ay ışığı prensinin ders ortamına ilişkin izlenimlerinde;

> "Annem ve babamla birlikte tek kolçaklı sıraların olduğu büyük bir sınıfa girdik. Bu sınıf dikdörtgen biçiminde ve oldukça uzundu. Duvarlar bomboştu ve beyazdı. Sınıfın sonuna doğru bir kadın öğretmenin piyanonun başında oturduğunu gördüm. Bu piyanoyla ilk karşılaşmam değildi. Kendi okulumda da bir piyanom vardı ve tuşlarına dokunarak farklı sesler çıkarabiliyordum. Hatta daha dün annemizi kendi kendime çalabiliyordum. Çünkü seslerin notalarını duyabiliyorum. Piyano başında yer alan öğretmen bana bildiğim bir şarkıyı söylememi istedi, ardından piyano ile eşlik etti. Bazı sesleri sordu ve onları tekrar etmemi istedi. Bu durum bana çok normal gelmişti, çünkü hayatım rutinlerle doluydu."

Ay Işığı Prensi'nin müziğe olan ilgisini ve yeteneğinin farkında olduğu görülmektedir. Ancak belirli bir noktada daha profesyonel bir yardıma ihtiyaç duymuştur. Grandin'in (2010:93) "otistik özellikler gösteren çocuklar kendi hallerine bırakılırlarsa, hep kendi küçük dünyalarında kalırlar" cümlesi en çarpıcı örneklerden biri olarak karşımıza çıkmıştır. Ayrıca; spesifik olarak otizm tanılı bireyler aynılığa ihtiyaç duyarlar, bu durum katı rutinlere ve tekrarlayan davranışlara yol açar açıklaması, tekrarlanan davranışların yaşam biçimi haline dönüştüğünü göstermiştir (Bonoldi, vd., 2009).

Gazali, "çocuğun eğitiminde oyunun önemli olduğunu belirtir. Ona göre, çocuğun belleğini yenileyen, öğrenme gücünü artıran ve çocuğu dinlendiren bir etkinliktir "oyun (akt. Aydın, 2017:23). Bulunduğu ortama uyum sağlaması ve somut düşünce biçimini desteklemesi için piyano dersi içerisinde yer alan bemol, diyez işaretleri, temel nüans terimleri oyunlaştırılmıştır. Bu öğretim amaçlarını kapsayan içerikle hikâyeler oluşturulmuş, hikâyelere uygun semboller yerleştirilerek öğrenme süreci eğlenceli, kolay ve kalıcı hale getirilmeye çalışılmıştır. Ay Işığı Prensi'nde bu oyunlar şöyle anlam bulmuştur:

> "Resimlerin olduğu bir hikâye dinledim. Bu hikâyede yer alan insanlar ve hayvanlar benim izlediğim çizgi filmlere benziyordu. Sanki çizgi film izliyor gibi eğlendim. Öğretmenimin verdiği sembolleri ise önce anlayamadım ancak sonra şekillerin bir anlamı olduğunu öğrenince aynı labirent oyunu gibi yerleştirebildim. Tüm bunları piyano üzerinde çalabileceğimi duyunca sebzelerin şekilleri pişince değişir ve yiyebiliriz ya, aynı onun gibi bu da farklılaşıyor seslere dönüşüyormuş. Şaşırmıştım."

Bu ifadeler, onların gözünden öğrenme durumlarının nasıl imgelendiğini göstermektedir. Bu sebeple, öğretmenin özverisi ve yaratıcı donanımı ile otizmli

çocukların öğrenme süreçlerine somut ders materyallerinin sağlaması önem taşımaktadır. Öğrenme süreçlerinde elde edilen başarılar, sadece öğrencilerin yetenekleri ve algıları ile sağlanmaz aynı zamanda öğretmenin donanımını nasıl kullandığı ile doğru orantılıdır.

Ay Işığı Prensi derslerde parmaklarını birbirinden bağımsız olarak kullanmakta zorlanıyordu. Alıştırmalarda özellikle 4. ve 5. parmakları kullanırken elinin dengesi bozuluyor, zorlanma derecesi yüzüne ve isteğine yansıyordu. Bu durumu şöyle ifade etmiştir: "her bir parmağımı ayrı ayrı kullanmak zorlayıcı. Bazı parmaklarım güçsüz ve kullanmaya çalışmak beni yoruyor". Bu ifadelerden sonra onunla parmaklarını güçlendirecek yönde çalışmalar yapmaya başlanmıştır. Başlangıç seviyesinde sadece belirlenen kitaplardan çalışmak yerine özellikle parmakları güçlendirmeye yönelik hazırladığım 5 tane egzersiz çalışılmıştır. Ev çalışmalarında org yerine piyano ile günlük egzersiz yapmasını sağlayacak düzenlemelere de gidilmiştir.

Çalışılan alıştırmaların güzel olan melodileri yani kendi donanımında bulunan kodlarla uyuşan beğeniye yönelik melodiler, müzikal hafızasında kaldığı için, her ders onları çalmak istemesi, çalarken de müziği hissettiğini beden dili ile ifadeli olarak kullanması, müziksel duyguları duyumsayabildiğini gösterir. Heaton vd. (1999), otizmli çocukların müzikteki duygusal ifadeyi tanıyabilmeleri, müzik ve sanat dillerinde yer alan duygusal çağrışımları zekâ düzeyine ve yaşına göre anlayabildiklerini belirtmişlerdir. Ayrıca Capps vd. (1992), bilişsel açıdan herhangi bir engeli olmayan otistik çocukların basit duyguları anlayabildiklerini, Baron-Cohen vd. (1993) ise bunun bilişsel bozukluğu olan otistik çocuklar için de geçerli olduğunu bulmuşlardır (akt. Heaton vd., 1999).

Eldor (2019), piyano eğitimi ile hem dinlenme hem de motor aktivasyon esnasında dengeli interhemisferik etkileşimler sağladığını belirtmiştir. Piyanonun kısa bir zaman diliminde beyinde ve motor hareketlerinde yarattığı etki ortaya konmuştur. Müzikte beynin iki yarım küresini kullandığımız metafizik bir yön vardır. Bunu Bağtuğ Şen (1999:108-109) şöyle açıklamıştır;

> "sağ yarımkürenin rolü, sezgi, hassasiyet, yaratıcılık, artistik duygular, heyecanlarken, sol yarımküre bize yapılanma, rasyonellik, somutluk verir. Sağ yarımküreyle melodiyi, heyecanlarımızla bu melodinin duygusal karakterini algılarız…Sol yarımküre sayesinde ritmi, notalar arasındaki aralıkları algılar, çalan parçayı tanıyabiliriz."

Dolayısıyla piyano çalarken parmak ucumuzun hissettiklerini beyin algılar. Piyano çalmak duyusal bir eylemdir, tuşe üzerinde gezinen parmaklarımız aracılığıyla birçok duygu hisseder ve yaratırız. Fiziksel olarak el, kol, dirsek ve

ISBN: 978-625-6971-87-5

tüm vücudun koordineli ve zahmetsiz kullanımı ile zihinsel eğitimi bir bütünü oluşturan piyano eğitiminin en önemli odak noktası olarak görebiliriz.

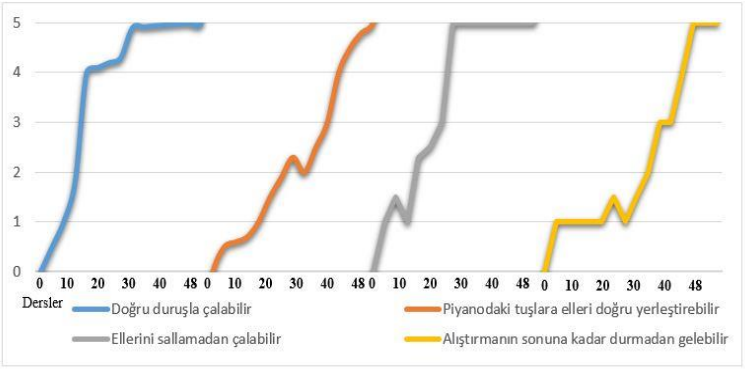
Piyano eğitimi sürecinde bazı dersler verilen notaları sürekli çalma ve çalışma yaklaşımıyla ilerlememiş, öğrencinin notaya bağlı kalarak çalmaktan sıkıldığı zamanlarda belirli müzik motifleri öğretmen tarafından çalınmış ve öğrenci tarafından tekrar edilerek melodik çizgiyi yakalama çalışmaları yapılmıştır. Müzik öğretiminin doğası, hedefe yönelik farklı çalışma biçimlerini içerir ve bu durum taklit eylemlerinin artma fırsatı sağlayabilir. Bu fırsatları iyi değerlendirmek, tek düze çalışma biçiminden uzak bir anlayışla, çeşitlilik ve yarar sağlayan müzikal yaklaşımları gerektirmiştir. Ay Işığı Prensi bu durumu şöyle ifade etmiştir:

> "Notalara bağlı piyano çalmaya çalışmak biraz sıkıcı olabiliyor. Bazen öğretmenimle birlikte piyanoda bazı melodiler oluşturuyoruz. Bunu önce öğretmenim yapıyor ben tekrar ediyorum ama sonra ben de bir şeyler yaratıyorum öğretmenim aynısını yapmaya çalışıyor. Bu durum hem komik hem de eğlenceli bir oyun gibi. Öğretmenimin çaldığı notaları duyabiliyorum. Bunu hemen çalmaya çalışmak keyif verici."

Ay Işığı Prensi'nin Piyano Dersi Değerlendirme Raporu

Başlangıç seviyesi kazanımlarını yerine getiren Ay Işığı Prensi'nin piyano dersleri süresince gözlem raporlarına ilişkin oluşturulan değerlendirme grafikleri aşağıda yer almaktadır.

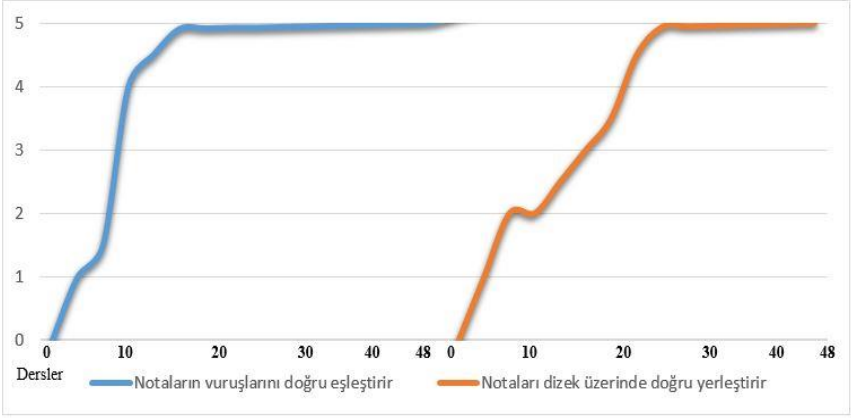
Grafik 1. Piyano dersi kazanımlarının derslere göre gelişim grafiği



Grafik 1'de yer alan kazanımlardan en hızlı gerçekleşen "ellerini sallamadan çalabilir" stereotipik hareketin 20. dersten sonra azaldığı görülmüştür. "Doğru

duruşla çalabilir kazanımı" ise 30. dersten sonra gerçekleşmiş, 48. derse kadar gözlenmeye devam etmiştir. Alıştırmanın sonuna kadar durmadan gelebilir kazanımı ise 41. dersten sonra sağlanmış ve 48. derse kadar izlenmiştir. Oluşturulması en zor olan kazanım ise "piyanodaki tuşlara elleri doğru yerleştirebilir" basamağı olmuş, 46. dersten itibaren davranış gerçekleşmiş ve 48. derse kadar gözlenmiştir.

Grafik 2. Piyano dersinde çalışılan nota ve ritim çalışmalarının derslere göre gelişim grafiği



Grafik 2'de yer alan nota çalışması materyali ile sağlanan nota öğrenimi gözlemlerinde; notaların vuruşlarını doğru eşleştirir kazanımı 12. dersten itibaren oluşmuştur. Buna paralel olarak çalışılan notaları dizek üzerine yerleştirme çalışması ise 22. dersten itibaren gözlenmiş, 48. derse kadar davranış sürmüştür.

SONUÇ

Sonuç olarak, Ay Işığı Prensi ile 48 ders yapılan piyano eğitimi başlangıç süreci; notaları öğrenme, doğru bir duruş ve teknik ile çalabilme, en az sekiz ölçü içeren alıştırmaları aralarda durmadan ve elleri çırpmadan çalabilme davranışlarını içeren ilerleyişi kapsamıştır. Çaldığı alıştırmaların birçoğunu ezberleme ve tuşe üzerinde sağ ve sol ellerini ritmik olarak koordine etme konusundaki yeteneği bizlere bilişsel yapısında zihinsel öğrenmelere açık olduğunu da göstermiştir. Ayrıca müzikalite içeren duyumları hissettirerek, melodik çizgiyi anlama becerisini doğru parmak kullanımıyla gerçekleştirebilmiştir. Piyano tuşesi üzerinde notaların (nota konumu ve değerleri, duraklamalar) nasıl okunacağını ve yorumlanacağını öğrenmiş, derslere devam ettiği sürece ilerleme sağlayabilecek yetenekli davranışlar sergilemiştir. Piyano eğitiminden sonra Ay Işığı Prensi, öğrendiği kavramları

piyano üzerinde genelleyebilir, notaları, ritimleri, duraklamaları ve basit terimleri yorumlayabilir seviyeye ulaşmıştır.

Otizmli bir çocuğun gözünden siyah beyaz piyano yolcuğu anlatılmış, piyano eğitimcilerine ilham olması amacıyla süreç detaylarıyla ve ilgili literatürle desteklenerek ele alınmıştır. Müzik, yetenekli bireyler için engel tanımayan bir özellik taşır ve her bireye farklı anlamlarla ulaşır. Bu sürece olan yaklaşım biçimimiz bireylere erişmemizi sağlayan önemli bir tılsımdır. Bunu başaran piyano eğitimcileri ve otizmli bireyler mevcuttur. Gün geçtikçe bu konuya olan duyarlılık artmaktadır. Müzik dünyasına kazandırılan farklı gelişen bireylerden; Derek Paravicini, Brittany Maier, Kodi Lee, Lucy Stuns, Rachel Flowers, Rachel Starritt, gibi piyanist ve Buğra Çankır gibi akademisyen örnekleri verilebilir. Etkili bir eğitimle desteklenen otizmli bireyler, müziksel aşamalardan geçerek mesleki alanlarda yer almaya başlamıştır.

KAYNAKLAR

Aslan, F. T. ve Olgun, N. (2023). *Yoğun Bakımda Seçilmiş Semptom ve Bulguların Yöntemi.* Ankara: Akademisyen Kitabevi.

Aydın, A. (2017) *Özel Eğitimde Oyun ve Müzik.* (Aydın A. Ed.) *Oyun Nedir, Neden, Önemlidir, Yararları Nelerdir?* (s.1-19). Ankara: Pegem Akademi.

Baştuğ Şen, S. (1999). *Piyano Tekniğinin Biyomekanik Temeli.* İstanbul: *Pan Yayıncılık.*

Blair, D. V. (2009). Nurturing music learners in Mrs Miller'sfamily room': a secondary classroom for students with special needs. *Research Studies in Music Education*, *31*(1), 20-36.

Bonoldi, I., Emanuele, E., and Politi, P. (2009). A piano composer with low-functioning severe autism. *Acta Neuropsychiatrica*, *21*(1), 2-3.

Buzzi, M. C., Paolini, G., Senette, C., Buzzi, M., and Paratore, M. T. (2019). Designing an accessible web app to teach piano to students with autism. In *Proceedings of the 13th Biannual Conference of the Italian SIGCHI Chapter: Designing the next interaction* (pp. 1-12).

Davis, R. E. (2019). *Approaches to Teaching Music Reading to Piano Students with Autism Spectrum Disorder* (Doctoral dissertation, University of South Carolina).

Dimitrova, V. (2022). Methods of Teaching Piano to Children with Autism. *Methods*, *2022*, 04-28.

Ekinci H., Gün E. (2013). *Piyano Öğretiminde Pedagojik Yaklaşımlar.* (Karakelle, S. Ed.). *Piyano Eğitiminde Müzikal İfade ve Yorum* (s. 43 – 78). Ankara: Pegem Akademi.

Eldor, J. (2019). Extensive Piano Practicing has Regionally Specific Effects on White Matter Development in Autism. *J Biomed Res Rev*, *2*, 45-54.

Grandin, T. (2010). *Resimlerle Düşünmek*. (Çev. Mehmet Celil İftar). İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Heaton, P., Hermelin, B., and Pring, L. (1999). Can children with autistic spectrum disorders perceive affect in music? An experimental investigation. *Psychological medicine*, *29*(6), 1405-1410.

Hussain, K. K. (2018). *Leveraging Stimulus Equivalence to Teach Piano to Children with Autism* (Doctoral dissertation).

Kula, E., Sürücü, A. (2020). Dikkat Becerisi Geliştirmeye Dayalı Programın Dikkat Eksikliği Olan İlkokul Öğrencileri Üzerindeki Etkisinin İncelenmesi. *Kastamonu Eğitim Dergisi,* 28:1, s. 389-405.

Kurtuldu, M. K. (2012). Dikkat stratejilerine yönelik uyarıcı işaretlerin piyano eğitiminde kullanılabilirliği. *Ondokuz Mayis University Journal of Education Faculty,* 31.2.

Menakem, R. (2022). *Büyükannemin elleri (Çev. Defne Yazıcıoğlu).* İstanbul: Sola Unitas

MMus, W. S. S. (2019). Exploring the Application of the Sounds of Intent Music-Developmental Framework for Children on the Autism Spectrum with Severe or Profound and Multiple Learning Difficulties in Relation to Piano Pedagogy. PhD thesis: University of Roehampton.

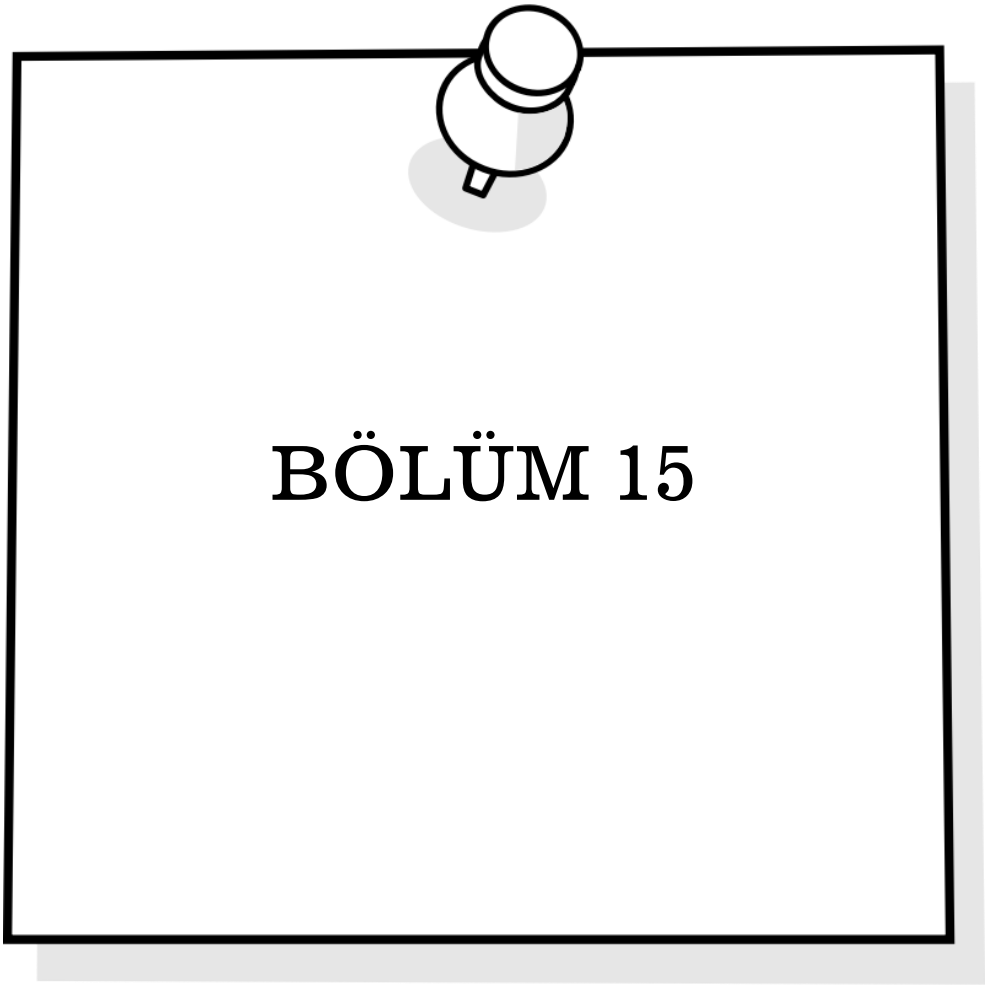
Özdemir, M. A. (2017). Özel Eğitimde Oyun ve Müzik (Aydın, A. Ed.). *Müzik Eğitimi Sürecinde İşitme Engellilerde Çalgı Öğretim* (s. 164-177). Ankara: Pegem Akademi.

Rajan, R. S. (2017). Music education in Montessori schools: An exploratory study of school directors' perceptions in the United States. *International Journal of Music Education*, *35*(2), 227-238.

Silarat, C. (2022). Piano lessons: Fostering theory of mind in ASD through imitation. *International Journal of Disability, Development and Education*, *69*(1), 154-169.

Weiss, M. W., Sharda, M., Lense, M., Hyde, K. L., and Trehub, S. E. (2021). Enhanced memory for vocal melodies in autism spectrum disorder and Williams syndrome. *Autism Research*, *14*(6), 1127-1133.

ISBN: 978-625-6971-87-5



BÖLÜM 15

ISBN: 978-625-6971-87-5

TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE TUBANIN YOLCULUĞU

Dr. Fatih AKMAN[1]

GİRİŞ

19. yüzyılın ortalarından itibaren İtalya, Fransa, Almanya, Avusturya, Rusya ve İngiltere gibi ülkelerin liderliğinde şekillenen tuba, Amerikan İç Savaşı sonrasında oluşturulan çalgı fabrikaları aracılığıyla Amerika Birleşik Devletleri'nde modern formunu almıştır. Tubanın tarihsel evrimini anlamak için, yukarıda bahsedilen her ülkedeki gelişim sürecine ayrı ayrı değinmek gerekmektedir. Bu çalışmada, literatür taramalarıyla elde edilen bilgilere dayanarak tubanın gelişim süreci incelenmiştir. Organoloji alanındaki bu çalışmada, tubanın gelişimindeki teknik yönlerin yanı sıra farklı ülkelerin sosyal, kültürel ve ekonomik faktörlerinin enstrüman yapımına olan etkileri müzikoloji bağlamında ele alınmıştır. Nefesli çalgıların gelişim evreleri incelendiğinde teknoloji ile paralel bir gelişim içinde olduğu görülmektedir. Başlangıçta hayvan kemiklerinin kullanımıyla ortaya çıkan nefesli çalgılar, madenlerin keşfi ve kullanım becerilerinin gelişmesiyle birlikte bakır ve pirinç alaşımlarından oluşan günümüz modern çalgılarına evrilmiştir. Askerî amaçlardan dini ritüellere, saray müziğinden sokak karnavallarına kadar pek çok alanda karşımıza çıkan bakır üflemeli çalgıların gelişimindeki en önemli nokta ise valf sisteminin keşfedilmesidir. Bu keşifle birlikte kromatik seslerin kullanım imkânı gelmiş ve bu durum bestecilerin kompozisyonlarında bakır üflemeli çalgıları daha fazla kullanmalarını sağlamış, özellikle bakır üflemeli çalgı grupları aracılığıyla müzikal anlatımdaki dramatik etkinin artmasına neden olmuştur. Bakır çalgılar arasında en pes sese sahip olan tubanın günümüzdeki haline kavuşması için oldukça uzun bir zamanın geçmesi gerekmiştir. Roma döneminin lituus, tuba ve corno çalgılarından başlayarak gelişen tuba, 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar yalnızca bir eşlik çalgısı olarak kullanılmıştır. 1950'li yıllardan itibaren besteciler tuba sonatları ve konçertoları yazarak tubanın solo bir çalgı olarak müzik

[1] ORCID: 0000-0003-4176-2194

sahnesinde yer almasını sağlamışlardır. Tarihsel süreç incelendiğinde bakır çalgıların gelişiminde Avrupalı devletlerin birbirleriyle ilişki halinde oldukları, yapılan yarışmalar, festivaller, konserler ya da ticari faaliyetler aracılığıyla çalgı teknolojilerinin bir ülkeden diğerine geçtiği görülmektedir. Dolayısıyla tuba ve diğer bakır çalgıların gelişimi söz konusu olduğunda yalnızca bir ülkeyi referans olarak göstermek neredeyse imkansızdır. Avrupa'da başlayan tubanın yolculuğu günümüzde tüm dünyaya yayılmış, tuba gerek orkestraların gerekse bandoların en önemli çalgılarından biri haline gelmiştir.

İtalya

İtalya'da modern tuba ekolünün ortaya çıkış süreci hakkında net bir bilgi olmasa da kökenlerinin Roma İmparatorluğuna kadar gittiği söylenebilir. Roma'da müzik bir eğlence ya da eğitim aracı değil daha çok askeri amaca hizmet eden bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır (Eco, 2021). Bu dönemde vurmalı çalgıların yanı sıra Etrüsklerden alınan *lituus, tuba* ve *cornu* gibi üflemeli çalgıların diğer çalgılara göre daha önemli bir konumda yer aldıkları görülmektedir (Eco, 2021). Eğimli bir kalağa sahip lituus bronz bir trompeti andırır ve Roma müzik kültürünün vazgeçilmez bir unsurudur. 80-150 cm arasında uzunluğa sahip olan çalgıda ahşap, fildişi ya da boynuz kemiğinden elde edilen ağızlık kullanılmaktadır. (Eco, 2021).



Şekil 1: Lituus (URL-1)

ISBN: 978-625-6971-87-5

Uzun bir trompet formunda olan *tuba*, Roma ordusunda 100 askerden oluşan ve centuria adı verilen bir çalıcı grubu ile temsil edilmiştir (Eco, 2021). Tuba lituus'a benzer ancak tamamen düzdür. *Cornu* ise dairesel olup uzunluğu 3 metreyi aşabilir (Eco, 2021).



Şekil 2: Tuba (URL-2)



Şekil 3: Cornu (URL-3)

Roma döneminde çoğunlukla askerî komutlara ait işaretlerin verilmesi amacıyla kullanılan çalgılar, Ortaçağ ve sonrasındaki dönemlerde (ses perdelerinin de eklenmesiyle birlikte) kilise ayinleri ve saray müziklerinin seslendirilmesi amacıyla kullanılmaya başlamıştır. 16. yüzyılda İtalya'da geliştirilen *cornetto* başta kilise ve saray müziklerinde kullanılan en önemli çalgılardan biridir. Biri baş parmakta bulunan toplam yedi ses perdesi bulunan cornetto, farklı sesleri oluşturabilmesi ve tınısının insan sesine yakın olması nedeniyle kiliselerde kullanılmaya başlamıştır.



Şekil 4: Cornetto, (URL-4)

1590'lı yıllarda ise Auxerre Katedrali'inde görevli Edme Guillaume tarafından cornetto'nun geliştirilmesi ile yılan anlamına gelen *serpent* çalgısı geliştirilmiştir (Green, 2015; Stauffer, 1989, 26). Bevan'a göre (2000) ahşap gövdeden yapılan serpen, kilise müziğinde cantus firmus ezgilerini icra eden koronun en pes seslerini oluşturmak için kullanılmıştır.



Şekil 5: Serpent, (URL-5)

18. yüzyıla gelindiğinde Fransa'da yaşayan Regibo isimli bir İtalyan müzisyen serpent çalgısını fagota benzer bir biçimde yeniden tasarlayarak ahşap gövdeli, kalaklı ve perdeli olan *serpentone* çalgısını geliştirmiştir (Carse, 1939, s.277).

ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 6: Regibo's Serpentone, (A Panoply of Instruments)

Aynı dönemde Fransız çalgı yapımcısı Frichot, İngiliz çalgı yapımcısı J. Astor ile iş birliği yaparak Regibo'nun tasarımından yola çıkarak metal gövdeli bir çalgı olan bass-horn çalgısını meydana getirmiştir (Palton, 2008, 4; Sealy, 1950, 17).



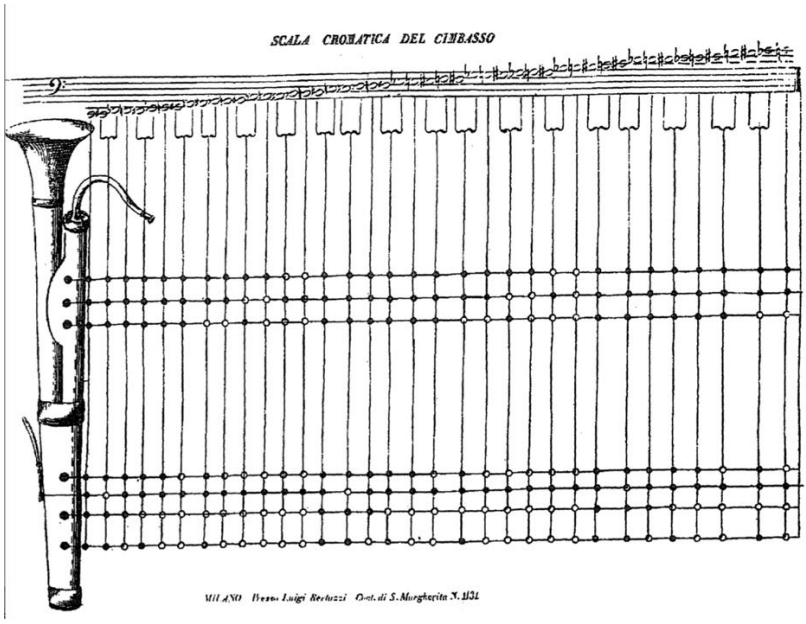
Şekil 7: Bass-Horn, (URL-6)

Polonya asıllı İtalyan müzisyen Francesco Mirecki tarafından 1824 yılında yayınlanan ve İtalya'da orkestrasyon üzerine yayınlanan en eski belgelerden biri

olarak kabul edilen bir metne göre serpentone İtalya'da pirinç ailesinin en etkili bası olarak kabul edilmektedir (Meucci ve Waterhouse, 1996). Pietro Lichtental'a (1826) göre, Frichot tarafından yapılan metal gövdeli bass-horn, fagot şeklinde biçiminde tasarlanan serpentone çalgısından farksızdır.

İtalya'da bas karakterli çalgıları tanımlamak için *corno-basso* ifadesi kullanılmaktadır ve bu terim zamanla *c. basso veya c. in basso* gibi kısaltmaların kullanımı sonucu *cimbasso* kelimesine evrilmiştir (Meucci ve Waterhouse, 1996). Cimbasso'nun İtalya'da hangi tarihten itibaren kullanıldığına dair kesin bir delil bulunmasa da 19. yüzyılın başlarından itibaren Milano civarında kullanıldığına inanılır (Meucci ve Waterhouse, 1996).

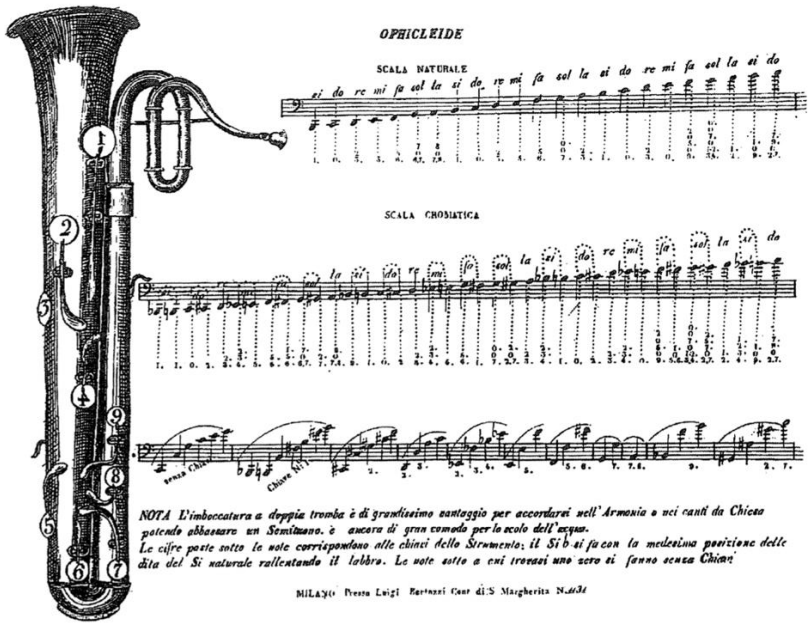
Cimbasso çalgısına dair en erken ve en önemli basılı kaynak 1825 yılında M.B. Asioli tarafından yayınlanan, ophicleide ve cimbasso çalgılarının ses perdelerini ve çalgı üzerindeki yerlerini gösteren kısa metoddur (Meucci ve Waterhouse, 1996).



Şekil 8: Cimbasso için Kromatik Ses Dizileri Çizelgesi (Asioli, 1825).

Cimbasso İtalyan orkestralarında yaklaşık 20 yıl boyunca kullanılmıştır (Meucci ve Waterhouse, 1996). Bu sırada biri Fransa diğeri Viyana'da geliştirilen yeni bir çalgı üretilmiştir. 1817 yılında Fransız Jean-Hilarie Aste tarafından üretilen metal gövdeli ve perdeli olan bu çalgıya *ophicleide* adı verilmiştir (Meucci ve Waterhouse, 1996).

ISBN: 978-625-6971-87-5

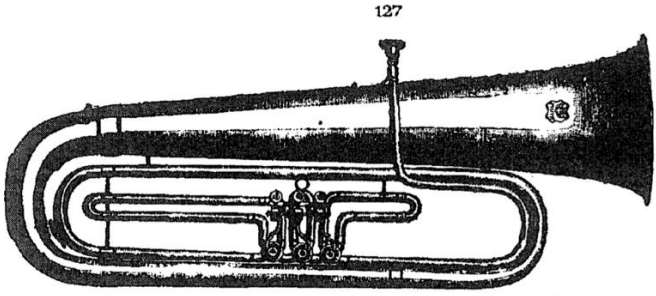


Şekil 9: Perdeli Ophicleide, (Asioli, 1825).

1835 yılında ise Fransa'da Guichard, Viyana'da Leopold Uhlmann valfli *ophicleide* çalgısını üretmişlerdir (Meucci ve Waterhouse, 1996). Her iki modelin görünüşü ve ses genişlikleri benzer olduğundan *ophicleide* terimi her ikisi içinde kullanılmıştır (Meucci ve Waterhouse, 1996). 19. yüzyılın sonlarına kadar ophicleide İngiltere, Fransa ve İtalya bandoları ve orkestralarında kullanılmaya devam etmiştir (Sealy, 1950). 1845 yılında Balbi tarafından yayınlanan *Grammatica ragionata della musica* adlı eserde ophicleide terimi ile cimbasso teriminin eşanlamlı olarak kullanıldığı görülmektedir (Balbi, 1845).

1836 yılında Alman kökenli pes sesli bir çalgı olan *bombardone* İtalyan orkestralarında yer almaya başlamıştır (Meucci ve Waterhouse, 1996). Cimbasso terimi diğer pes sesli çalgılarda olduğu gibi bombardone için de kullanılmaya başlamıştır (Meucci ve Waterhouse, 1996). Verdi'nin tek öğrencisi Emanuele Muzio ve Verdi'nin kayınpederi Antonio Barezzi arasında 1845 yılında yapılan bir yazışmada, Verdi'nin orkestra yazımında cimbasso ifadesini kullanmasına karşın esasında bombardone çalgısına atıfta bulunduğu ifade edilmiştir (Garibaldi, 1931). Verdi'nin *Ernani* (1844) ve *Rigoletto* (1851) operalarının partisyonlarında cimbasso terimini kullanmasına rağmen konserin ilk temsilinde bombardone kullanması bu dönemde cimbasso teriminin ophicleide yerine bombardone ile ilişkilendirildiğini göstermektedir (Meucci ve Waterhouse, 1996).

İtalya'da 1845'li yıllara gelindiğinde bombardone çalgısına benzeyen ancak ses genişliğinin artması ve gürlük derecesinin yükselmesi amacıyla boru ve konik yapının daha geniş hal aldığı bir çalgı icat edilmiştir. İtalyan Giuseppe Pelitti tarafından icat edilen bu çalgıya *pelittone* adı verilmiştir (Meucci ve Waterhouse, 1996).



Şekil 10: Pelittone, (Meucci ve Waterhouse, 1996).

Meucci ve Waterhouse'a göre (1996), 1881 yılında İtalya'da bas tuba çalgısının neredeyse hiç tanınmadığı görülmektedir. İtalyan müzisyenleri kongresi tarafından yapılan bir değerlendirmede, İtalya'da bas tuba veya bu türdeki benzer bir çalgının orkestralarda bombardone yerine kullanılmasını teklif etmiştir (Meucci ve Waterhouse, 1996). Ancak komisyonun kararları müzisyenler tarafından kabul görmemiştir (Meucci ve Waterhouse, 1996). İtalya'da bas tubanın orkestralarda kullanılması için aradan yirmi yıl gibi bir sürenin geçmesi gerekecektir. Meucci ve Waterhouse'a göre (1996) bu gecikmenin temel nedeni Verdi'nin 3 Aralık 1881 tarihinde yayıncısı Giulio Ricordi'ye yazdığı tarihli mektupta gizlidir. Verdi, mektubunda bas tuba yerine bas trombonun kullanılması gerektiğini ifade ederek, komisyonun pek çok soruna yenilerini eklediğini ifade etmiştir (Meucci ve Waterhouse, 1996).

ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 11: Cimbasso, (URL-7)

Fransa

Serpent, bass-horn ve ophicleide gibi çalgıların ilk kez geliştirildiği Fransa'da bas karakterli üflemeli çalgıların kullanım tarihi 16. yüzyıla kadar gitse de bas tubanın 19. yüzyılın ilk yarısına kadar etkili olmadığı görülmektedir.

Berlioz'un 1843 yılında Almanya gezisinde ilk kez karşılaştığı bas tubayı 1846 yılında bestelediği "*Faust'un Lanetlenmesi*" (La damnation de Faus) adlı yapıtında kullanması Fransa'nın bas tubayla tanışmasına neden olmuştur (Bevan, 1978, 151). Ancak her ne kadar bas tuba Fransız müziğine girmiş olsa da uzun yıllar ophicleide ile birlikte kullanıldığı görülmektedir.

1848 devriminden birkaç yıl sonra Avrupa ve Amerika'da ünlenen Adolphe Sax'ın *saxhorn* ailesi Fransız askerî bandolarında yerini almış, nihayetinde dört perdeli do tonundaki bas tuba (si bemol tenor bas-horn veya euphonium benzeri bir çalgı) Fransa'da küçük orkestralarda ve dans topluluklarında kullanılan standart bir çalgı haline gelmiştir.



Şekil 12: 1858-1875 Fransız Askerî Bandosu, (URL-8)

1874 yılında Paris Opera orkestrasında kullanılan bas tubanın beş valfli versiyonu ise 1880 yılında ortaya çıkmıştır. 1890 yılında Fransız çalgı yapımcısı Courtois, euphonium ve bas tubanın tüm aralıklarını kullanabilen altı valfli tubayı yapmıştır. Bu çalgı 1950'li yıllara kadar Fransız orkestralarında kullanılmıştır (Bevan, 1978, 153-154).

Virgil Thomson'a (2014) göre Fransız orkestra stili Alman/Avustryalı orkestraların aksine daha dengeli, renkli ve şiirsel bir yapıdadır ve Hector Berlioz'dan beri Fransız müziği bu icra tarzından faydalanmak üzere tasarlanmıştır.

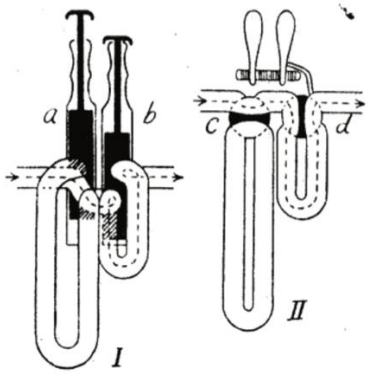
Almanya-Avusturya

19. yüzyıla kadar çok fazla göz önünde bulunmasalar da Alman ve Avusturya'lı çalgı yapımcılarının mekanik üzerinde yapmış olduğu araştırma ve geliştirmeler tuba ekolünün bu ülkelerde oluşmasında önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Bu süreçte çoğunluğu Almanca konuşan ülkelerden oluşan doğu Avrupa'lı çalgı yapımcılarının etkisi büyüktür.

Alman korno sanatçıları Friedrich Blühmel ve Heinrich Stölzel'in geliştirdiği valf sistemi modern tubanın gelişiminde çok önemli bir etkiye sahiptir. Bu valf sistemleri, günümüz pistonlu ve döner (rotary) valf sistemlerinin ilk örneklerini temsil etmektedir. 1825 yılında Stölzel'in geliştirdiği piston sistemi, pratikliği ve verimliliği ile dikkat çekmiş ve modern valf sistemlerinin öncü örneklerinden biri olarak kabul edilmiştir (Vandemeer, 1964). 1827 yılında Blühmel, Stölzel'in

ISBN: 978-625-6971-87-5

piston valfi ile yarışabilecek şekilde döner valfi icat etmiş ve bu da bugün yaygın olarak kullanılan bir diğer valf sistemine öncülük etmiştir (Vandemeer, 1964).



Şekil 13: I: Stölzel'in Berlin Piston Valf Sistemi; II: Blühmel'in Rotary Sistemi, (Vandemeer, 1964)

1835 yılından itibaren, bas karakterli birçok çalgıya valf sistemi eklenmiş ve bu gelişme, müzik dünyasında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Önceden sadece ses perdeleriyle çalınan bu çalgılar, artık "Valfli Ophicleide", "Valfli Bass-Horn" veya "Bombardon" gibi isimlerle anılmış ve bu yeni teknolojiyle birlikte müziğin ses yelpazesi genişlemiştir (Heyde, 1999). Leopold Uhlmann tarafından Viyana'da yapılan en eski valfli ophicleide, bu dönemin önemli bir örneğidir (Heyde, 1999). Uhlmann, kendi valf sistemi için 1830 yılında patent almış ve 1835 yılında ilk valfli ophicleide çalgısını üretmiştir (Heyde, 1999). Bu yeni teknoloji ile Fa tonunda üretilen ilk çalgının ardından, Re tonundaki kontrbas versiyonu da müzik dünyasına kazandırılmıştır (Heyde, 1999).



Şekil 14: Re Kontrbas Valfli Ophicleide, (Heyde, 1999)

Viyana kökenli bir çalgı yapımcısı olan August Beyde, valf sistemiyle üretilen başka bir çalgının tasarımını geliştirmiştir. Uhlmann'ın valfli ophicleide çalgısına benzer olan bu çalgının en çarpıcı özelliği, tasarımının tek parçadan oluşması ve akor sürgüsü ile desteklenmesidir (Heyde, 1999). Beyde bu tasarım ile önceki versiyonların eksikliklerini gidermeyi amaçlamıştır (Heyde, 1999).

1855 yılında ise Franz Leibelt tarafından yapılan valfli ophicleide, diğer modellerden farklı olarak Viyana tarzı çift pistonlu valfler yerine rotary valfler kullanılarak üretilmiştir. Bu çalgı Si bemol tonundadır ve "Si bemol valfli ophicleide", "Bombardon", "Si bemol Küçük Bas", "Bariton" ve "Tenor Tuba" gibi isimlerle anılmaktadır (Heyde, 1999).

ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 15: Si Bemol Valfli Ophicleide / Bombardon, (URL-9)

Bu gelişmeler, dönemin müzik sahnesinde büyük yankı uyandırmış ve bas karakterli çalgıların evriminde önemli bir kilometre taşı olmuştur. Yeni teknolojiler, müzisyenlere daha geniş bir ses yelpazesi sunarak bestecilere ve icracılara daha fazla olanak sağlamıştır.

Prusyalı çalgı yapımcıları F.W. Wieprecht ve J.G. Moritz, 1835 yılında modern tubanın atası olarak kabul edilen "F1 Bas Tuba"yı, 9121 patent numarasıyla üretmişlerdir (Bevan, 2000). Bu çalgı, sol elle iki ve sağ elle üç olmak üzere toplam beş pistonlu bir çalgıdır ve Stölzel tarafından geliştirilen "Berlin Piston Valf" sistemiyle çalışmaktadır (Bevan, 2000). Wieprecht liderliğindeki Prusya askeri bandosunda ilk kez kullanılan bas tuba, kısa sürede Almanya ve Avusturya'daki diğer bölgelerde de yaygınlaşmıştır (Bevan, 2000, 207).



Şekil 16: Bas Tuba, (URL-10)

Alman-Avusturya bölgesinde öne çıkan diğer çalgı yapım ustaları arasında, euphoniumun patentini alan Ferdinand Sommer, kontrbas tubayı yapan Václav F. Červený ve heliconun yapımcısı Ignaz Stowasser gibi isimler bulunmaktadır. Červený tarafından geliştirilen Si bemol kontrbas tubaları, hızla Alman-Avusturya orkestraları tarafından benimsenmiş ve bu bölgelerin tuba ekolünün şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır (Bevan, 1978).

Alman-Avusturya tuba ekolünün gelişimine katkı sağlayan bir diğer önemli faktör ise besteciler olmuştur. Kontrbas tuba ve diğer tuba çeşitlerinin Richard Wagner, Anton Bruckner ve Richard Strauss'un yapıtlarında önemli ölçüde kullanıldığı görülmektedir. Bu ekolde ortaya çıkan en önemli farklılık ise orkestrada iki tubistin kullanılmasıdır. Fa tuba ve Sib kontrbas tuba arasındaki ton farkı nedeniyle bazı Alman orkestraları her biri farklı tuş kombinasyonuna sahip iki tuba için iki tubisti kadrolarında bulundurmuşlardır. Bu durum günümüzde yaygın olmasa da besteciler tarafından az da olsa bu ayrımın yapıldığı görülmektedir (Bevan, 1978, 135-137).

ISBN: 978-625-6971-87-5

Rusya

Rusya'da tuba ekolünün gelişiminde Alman ekolünde olduğu gibi Václav F. Červený'nin büyük bir önem bulunmaktadır. Červený, Kiev'de kurduğu çalgı fabrikası ile birlikte çalgılarının Rusya üzerinde yaygınlaşmasını sağlamıştır. Esasında Červený'nin henüz Rusya'ya yerleşmeden önce Hradec Králové'den büyük miktarda tubayı Rusya'ya ihraç ettiği bilinmektedir (Bevan, 1978, 143). Bu durum Alman-Avusturya ve Rus tuba ekollerinin benzer çalgı sistemleri üzerinden geliştiğini göstermektedir. Rus müzik tarihçisi Alexei Levashkin'e göre tubanın öncüleri olan bas-horn, serpent, Rus basson ve ophicleide gibi çalgılar 19. yüzyıl boyunca Rusya'da müzik toplulukları tarafından sıklıkla kullanılmıştır (Green, 2015, 13). Özellikle Rusya'ya seyahat eden İtalyan opera sanatçıları ophicleide çalgısını Rusya'da çok tanınır kılmışlardır (Green, 2015, 13). Rus tuba ekolünün gelişiminde önemli rol oynayan bir diğer etken ise Mikhail Glinka ile başlayan Rus ulusal müziği ve bu akımın diğer Rus besteciler üzerindeki etkisidir. İtalyan ve Alman ekolünden beslenen Glinka, 1836 yılında yazdığı "*Çar İçin Bir Yaşam*" (*A Life for the Tsar*) adlı operasında ophicleide çalgısını kullanarak Rus tuba ekolünü oluşturacak besteciler için bir rol model olmuştur (Green, 2015, 21). Glinka her ne kadar ophicleide kullanımını tınısal bir arayış çerçevesinde ele almış olsa da bu kullanım birçok Rus besteci üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Rusya'da tubanın kullanıldığı ilk eser ise Anton Rubinstein'ın 1856 yılında bestelediği *2. Senfoni Op. 42* olarak kayıtlara geçmiştir (Green, 2015, 32). Červený'nin bas tubalarının Rusya'da giderek ilgi görmeye başladığı 1860'lı yıllar aynı zamanda Rus bestecilerin bu çalgıya bestelerinde daha çok yer verdiği dönem olmuştur (Green, 2015, 32).

Ancak Rus tuba ekolünün oluşumuna katkı sağlayan en önemli olay ise besteci ve aynı zamanda Rus donanma korolarının müfettişi olan Nikolai Rimsky-Korsakov yönetiminde 1874-1876 yılları arasında gerçekleştirdiği askerî bando reformudur (Green, 2015, 33). Rus askerî bandolarında kullanılan farklı tonlardaki tubalar nedeniyle orkestrasyon ve icra alanlarında çok önemli problemler yaşanmaktaydı (Green, 2015, 33). Yapılan reform ile birlikte Červený askerî bandolara Si bemol veya Mi bemol olmak üzere standart ürünler vermiştir (Green, 2015, 33). Böylece Rus askerî bandolarında daha homojen bir yapı elde edilerek entonasyon problemlerinin giderilmesi sağlanmıştır (Green, 2015, 33). Green'e göre (2015), tubanın icadı ve Rusya'da yaygınlaşmasının ardından, Rus senfonik müziğinin dili diğer gelenekselleşmiş müzik kültürüne sahip ülkelere göre farklı yönde ilerlemesine neden olmuştur (37).

19. yüzyılın ikinci yarısında Rus orkestralarında bulunan tubistler çoğunlukla Alman olduğu görülmektedir. Wilhelm Schonekerl (1861-1865, St. Petersburg

Bale Orkestrası), Wilhelm Hoppe (1884-1894, Bolşoy Tiyatro Orkestrası), Karl Tormann (1894-1907, Bolşoy Tiyatro Orkestrası), Hermann Topfer (1890-1891, Bolşoy Tiyatro Orkestrası), Albin Valenius (Topfer'in yerine geldi) Rus orkestralarında görev yapan başlıca Alman tubistlerdir (Green, 2015, 118-119). St.Petersburg Konservatuarı trombon ve tuba eğitmeni de 1870-1909 yılları arasında ders vermek için Almanya'dan Rusya'ya göç Franz Türner isminde bir Alman eğitimcidir (Green, 2015, 118). Moskova Konservtuarı'nda ise yine bir Alman eğitmen olan Christopher Bork 1875-1916 yılları arasında tuba ve perküsyon dersleri vermiştir (Green, 2015, 119). Görüldüğü üzere Rus tuba ekolünün gelişiminde yarım yüzyılı geçen bir süre ile Rus orkestra ve eğitim kurumlarında görev yapan Alman sanatçı ve eğitmenlerinin rolü büyüktür. Bu durum ilk kez Rus tuba sanatçısı Vladimir Zintchenko'nun 1905 yılında İmparatorluk Saray Orkestrası'nda göreve başlamasıyla değişmektedir (Green, 2015, 119). Daha sonraki yıllarda Alexandre Kretov, Fiodor Nikiforov, Vasili Vasiliev gibi sanatçıların Rus orkestralarında tuba sanatçısı olarak görev aldıkları görülmektedir (Green, 2015, 119). Rus tuba sanatçılarının sayılarının artmasıyla birlikte eğitim alanında da Rus metodlarının ortaya çıkmaya başlamıştır. Vasiliev'in yazmış olduğu "*Tuba için 24 Etüd*" adlı metodu halen günümüzde en çok kullanılan tuba metodları arasında yer almaktadır. Vasiliev, yazmış olduğu metodla tuba sanatçılarının ileri seviye teknikler konusunda uzmanlaşmalarını amaçlamıştır. Green'e (2015) göre, Vasiliev'in etüdleri Stravinski'nin "*Bahar Ayini*" (The Rite of Spring) eserinin etkili bir şekilde icrası için tuba sanatçılarının sahip olması gereken rejistirler arası geçiş esnekliğini arttırabilmelerini sağlamaktadır (120).

Trombon eğitmeni Vladislav Blazhevich, pedagojik çalışmalarıyla Rus tuba ekolünün gelişmesine önemli katkılar sağlamış bir diğer Rus eğitmendir. Blazhevich'in özellikle "70 Studies for BB Flat Tuba Vol.1" adlı metodu tüm dünyada tubistler için standart haline gelmiştir (Green, 2015, 124).

Rus tuba ekolünün bir diğer önemli ismi ise Alexei Lebedev'dir. 2. Dünya savaşının ardından Rus askerî bandolarında tubist olarak çalışan Lebedev, Moskova Ulusal Müzik Konservatuarı'nda Blazhevich'in öğrencisi Chtcherbinine'den tuba dersleri almış ve 1949 yılında mezun olmuştur (Green, 2015, 126). Başarılı öğrencilik yıllarının ardından konservatuar yönetiminin kendisine tuba sınıfı açması önerini kabul etmiş ve hayatını kaybettiği 1993 yılına kadar pek çok tubist yetiştirmiştir (Green, 2015, 126). Lebedev aynı zamanda 1950-1966 yılları arasında Bolşoy orkestrasında tubist olarak görev yaparak gerek orkestra üyesi gerekse solist olarak pek çok eser seslendirmiştir (Green, 2015, 126). Eğitmen ve sanatçı kimliğinin yanı sıra Lebedev saygın bir besteci

ISBN: 978-625-6971-87-5

olarak Rusya'da ün yapmıştır (Green, 2015, 126). Lebedev'in solo tuba için bestelediği "*Konçerto No.1*", "*Eşliksiz Tuba için Üç Parça*", "*Konçerto Allegro*" ve "*Bas Tuba için Konçerto*" isimli yapıtları dünya tuba literatürünün önde gelen eserleri arasında yer almaktadır. Lebedev'in "*Konçerto No.1*" (1947) ve "*Konçerto Allegro*" (1949) isimli yapıtları uzun yıllar ilk tuba konçertosu olarak bilinen İngiliz besteci Ralph Vaughen-Williams'ın "*Bas Tuba için Konçerto*" isimli yapıtından da önce bestelenmiştir (Green, 2015, 129). Rus tuba ekolü başlangıçta İtalya ve özellikle Alman etkisi altında olmakla birlikte özellikle Bolşevik devriminin ardından Rus sanatçıların kontrolü altına gelişmiştir.

İngiltere

İngiltere'de askerî bandoların sayısı 18. yüzyılın sonlarında giderek artmaktadır. Altı kişilik süvari bandolarının çalgı kadroları iki klarnet, iki korno ve iki fagottan oluşurken bu sayı piyade birliklerinde iki obuanın eklenmesiyle sekize ulaşmaktadır. Bazı durumlarda ise flüt, trompet veya büğülü de kullanılmıştır (Farmer, 1950, 62).

18. yüzyılın sonlarında İngiliz askerî bandolarındaki en önemli yenilik ise ophicleide ve trombonun kullanımı olmuştur. Böylece bas partileri fagot tarafından seslendirilmek yerine ophicleide tarafından seslendirilmeye başlanmıştır. Fagot ise bir tenor çalgı işlevinde kullanılmaya başlanmıştır (Farmer, 1950, 63).



Şekil 17: İngiliz Askerî Bandosunda Ophicleide, 1821, (URL-11)

İngiltere'ye valfli çalgıların gelmesinde Rusya'nın etkisi bulunmaktadır (Farmer, 1950, 103). 1814 yılında Waterloo Savaşı'na katılan Britanya orduları Fransa'da bulunan Alman ve Avusturya ordularından oluşan işgal kuvvetlerine katılmışlardır (Farmer, 1950: 90). Rusya Grand Dük'ü Konstantin, Wellington Markis'i ve müttefiklerin diğer seçkin subayları önünde gerçekleşen bir geçit töreninde yaklaşık altı ay boyunca Paris'de görev yapan müttefik ordularının bir üyesi olan Grenadierler Muhafızları Bandosu[1] büyük ilgi gömüştür (Farmer, 1950: 91).



Şekil 18: Grenadierler Muhafızları Bandosu (URL-12)

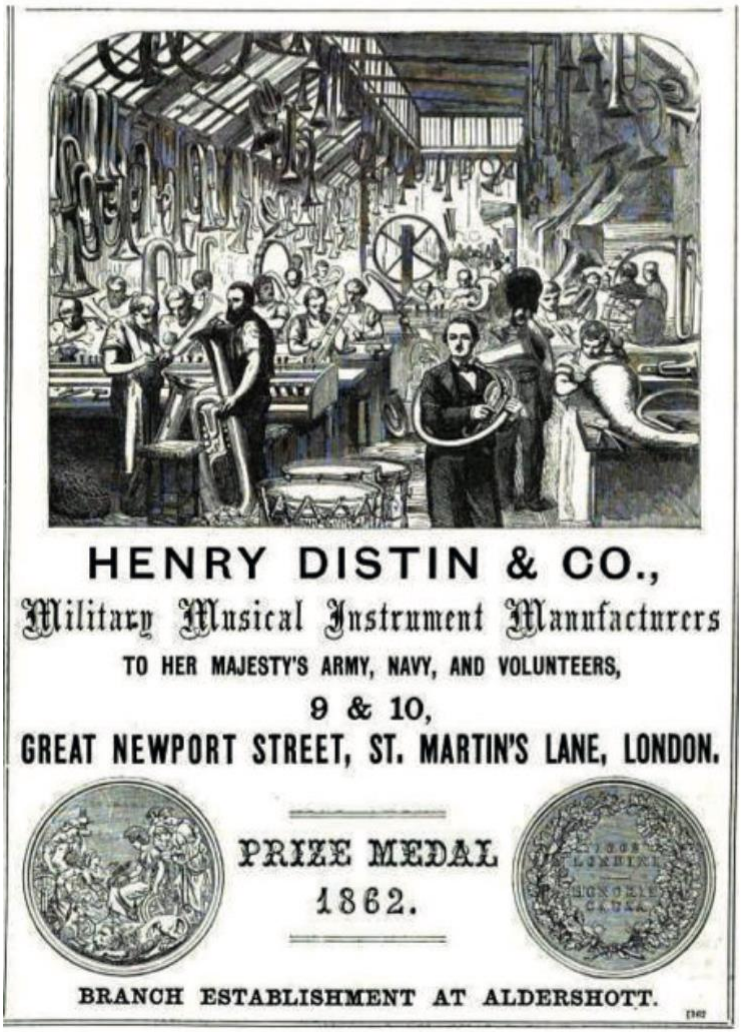
Grand Dük özellikle bu bandoda yer alan perdeli borunun (Kent Bugle) icrasından çok etkilenmiştir (Farmer, 1950:91). Grand Dük'ün talimatı üzerine bandonun çalmayı bırakmaları emredilmiş ve bu yeni çalgının icracısı majestelerinin huzuruna davet edilmiştir (Farmer, 1950: 91). Perdeli borunun icracısı ise ünlü John Distin'den başkası değildir. Kısa bir süre Distin ile perdeli boru üzerine sohbet eden Grand Dük, John'un benzer bir çalgıyı Rusya için yapıp yapamayacağını sormuş ve aldığı olumlu yanıt üzerine Jean Hilaire Asté isimli Paris'li çalgı yapımcısını Distin'e yardım etmesi için görevlendirmiştir (Farmer, 1950: 91-92). Distin bu imitasyon çalgıyı büyük zorluklar içinde yapmayı başarmış ve çektiği zorluklar için ödüllendirilmiştir (Farmer, 1950: 92). Bu süreçte perdeli çalgılarla olan tecrübesi artan Hilaire daha sonra Fransa ordusu

[1] John Distin 5 Kasım 1813 tarihinde 20 yaşında daha sonraları Grenadierler Muhafızları Bandosu olarak anılan İngiliz 1. Piyade Alayı bandosunda görevlendirilmiştir (Farr, 2021).

ISBN: 978-625-6971-87-5

tarafından kabul edilen *clavitube* (perdeli boru), *quintitube* (bir çeşit alto ophicleide) ve ophicleide çalgılarını yapmış ve 1821 yılında 1849 numara ile Fransa'da patent almıştır (Farmer, 1950: 92; Carse, 1939: 286). John Distin virtüöz bir sanatçı olmasının yanı sıra iyi bir çalgı yapımcısı olduğunu da ispat etmiş, "Distin'in Perdeli Borusu[1]" Hilaire tarafından geliştirilmiş ve 19. yüzyılın sonlarına kadar Fransa, İngiltere ve İspanya orkestralarında kullanılmıştır (Palton, 2008: 7). İngiltere'nin en ünlü bakır çalgılar topluluğunun üyesi John Distin'in oğlu Henry Distin, 1850 yılında aile şirketini devralarak Distin & Co. şirketini kurmuştur (Akman, 2020). Askeri bandolar için çalgı üreten fabrika kısa sürede ünlenerek İngiltere'nin en önemli fabrikalarından biri haline gelmiştir (Akman, 2020). Henry, başlangıçta Adolphe Sax'ın saxhorn çalgılarını pazarlamaktadır ancak 1853 yılı itibariyle Sax ile olan anlaşmalarının sona ermesi nedeniyle kendi patentli çalgılarını üretmeye başladığı görülmektedir (Akman, 2020). 1857 yılında yayınlanan "*Complete Catalogue for Military Musical Instrumens*" başlıklı çalgı kataloğunda Henry Distin özgün çalgılarını tanıtmıştır (Akman, 2020). 1862 yılında Henry Distin & Co. adını alan şirket, Askerî Müzik Çalgı Fabrikası olarak hizmet vermiş, Henry yapmış olduğu çalgıları ile Londra ve Paris gibi önemli merkezlerde çeşitli ödüller kazanmıştır (Akman, 2020).

[1] Perdeli borunun John Distin tarafından icat edildiğini ancak Haliday'in kendisinden daha önce patent aldığına ilişkin çeşitli tartışmalar da bulunmaktadır (Mitroulia ve Myers, 2011: 1).



Şekil 19: Henry & Co. Askerî Müzik Çalgı Fabrikası, 1862 Yılı Ödülü (URL-13)

İngiltere yalnızca çalgı yapımı bağlamda değil aynı zamanda repertuvar bağlamında da tubanın gelişim sürecine katkı sağlayan bir ülkedir. 16. yüzyıldan beri melodi unsuruna eşlik etmek ya da belirli bir armoninin bas seslerini vermek amacıyla kullanılan tuba (ve diğer bas karakterli çalgılar), 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren solo bir çalgı olarak da kullanılmaya başlamıştır. İngiliz besteci Ralph Vaughan Williams, 13 Haziran 1954 yılında bestelediği "*Fa minör Tuba Konçertosu*" ile Lebedev'in ardından solo tuba literatürüne katkı sağlamıştır.

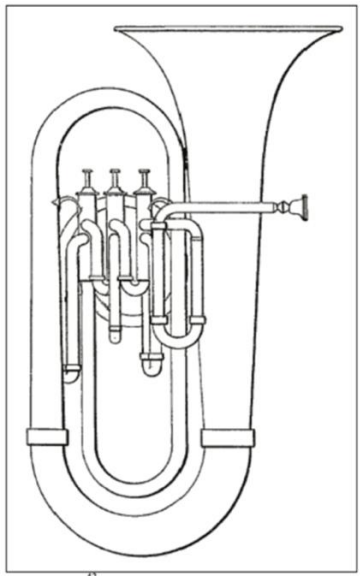
ISBN: 978-625-6971-87-5

Amerika Birleşik Devletleri

Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) iç savaş sonrası döneme kadar herhangi bir tuba üreticisi bulunmamaktadır, enstrümanlar İngiltere, Almanya, Fransa ve İtalya'dan ithal edilmektedir (Schwartz, 1938). İngiliz cornet sanatçısı ve bando çalgıları imalatçısı Henry Distin, üç kardeşiyle birlikte iç savaşın hemen ardından Amerika'ya gitmiş ve burada bir bando enstrümanı fabrikasının yönetimine geçmiştir (Schwartz, 1938). 1868 yılında bando enstrümanı fabrikasını Boosey & Co. Instrument Company şirketine satan Distin, bir süre Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde bulunduktan sonra 1876 yılında Amerika'ya yerleşmeye karar vermiştir (Akman, 2020; Farr, 2001). Ünü Avrupa ve Amerika'da yayılan Henry Distin, edinmiş olduğu tecrübeleri Philadelphia'da kurulan enstrüman fabrikasına aktarmış ve ürünler bir süre Distin etiketiyle üretilmeye başlamıştır (Schwartz, 1938).

Aynı dönemde bir başka enstrüman fabrikası daha askeri bandolar için üretime başlamıştır. Amerikan İç Savaşı'nda Yüzbaşı olan C. G. Conn, *Silver-cornet band* grubunda cornet çalmaktadır (Schwartz, 1938). Başlangıçta kurduğu küçük atölyede üflemeli çalgılar için ağızlık üretmeye başlayan Conn, 1975 yılında İngiliz kamış imalatçısı Eugene Victor Jean Baptiste Dupont' u (1832-1881) işe alarak Conn & Dupont adında bir ortaklık kurdu. Dupont, Henry Distin ile birlikte yıllarca çalışmış ancak fabrika Boosey & Co. şirketine satılınca Amerika'ya gitmiştir (Schwartz, 1938). Bu durum Conn için fırsata dönüşmüş ve şirket kısa süre içinde cornet yapımına başlamıştır.

C.G. Conn, Amerika Birleşik Devletleri'nde bando çalgıları üretiminde öncü ve yenilikçi bir konumda bulunmaktadır. Şirket ilk dönemlerinde, özellikle cornet çalgıları üretimiyle meşgul olmasına rağmen, kısa sürede bando çalgılarına yönelmiş ve 1879 yılında Stölzel'in valf sistemini modifiye ederek ilk tubalarını üretmiştir. (Earll, 2014, 10).



Şekil 20: C.G.Conn Mi bemol Tuba, (Earll, 2014, 12).

1898 yılına gelindiğinde Conn, John Philip Souza için *sousaphone* adlı çalgıyı üretmiştir (Sealy, 1950). Çalgı, 1849 yılında Viyanalı çalgı yapımcısı Ignaz Stowasser'in ürettiği *helicorn* adlı çalgıdan türetilmiştir (Kuehn, 1974; Sealy, 1950).

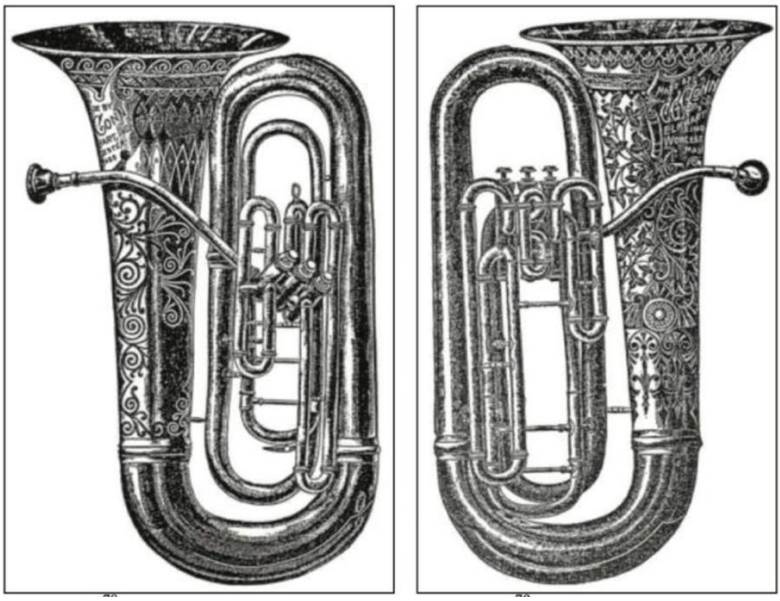


Şekil 21: Helicon (sol) ve Sousaphone (sağ), (URL-14)

Firmanın ürettiği birçok tuba, konser orkestraları, bando grupları ve birçok sanatçı tarafından Amerika pazarında övgüyle karşılanarak önemli bir konuma yükselmiştir (Earll, 2014).

ISBN: 978-625-6971-87-5

C.G. Conn'un 1890 yılında ürettiği "New American Model" ve "Wonder Model" adlı çalgılar, modern tuba çalgılarının önemli örneklerindendir. Bu çalgılar, Périnet valf sisteminin modifikasyonuyla geliştirilmiştir (Earll, 2014).



Şekil 22: New American Model (solda); Wonder Model (Sağda), (Earll, 2014).

"New American Model" adlı tuba, ses perdelerini çalgı gövdesinin ön tarafında bulundururken, "Wonder Model" ise ses perdelerini çalgının üst kısmında konumlandırır. Bu modeller, günümüzdeki modern tubaların temel tasarımının ilk örneklerini oluşturmaktadır (Earll, 2014).

Sonuç

İtalya'da tuba ekolünün kökenleri Roma İmparatorluğu'na kadar gitmektedir. Çoğunlukla askerî amaçla kullanılan lituus, tuba ve cornu gibi çalgılar, perde sisteminin de gelişmesi ile birlikte, askerî müzik dışında da kullanılmaya başlamıştır. 16. yüzyıldan itibaren serpent ve bass-horn gibi bas karakterli üflemeli çalgıları geliştiren Fransa'da ise ses perdelerinin geliştirilmesi ile birlikte üflemeli çalgıların kilise ayinlerinde kullanılmaya başladığı görülmektedir. 19. yüzyılda valf teknolojisinin gelişimiyle birlikte bas karakterli yeni çalgılar ortaya çıkmasına karşın Fransa'da ophicleide gibi geleneksel çalgıların kullanımının yüzyıl ortalarına kadar sürdüğü görülmektedir. Almanya ve Avusturya'daki mekanik gelişmeler ise tuba ekolünün şekillenmesinde kritik bir rol oynamıştır. Blühmel ve Stölzel'in geliştirdiği valf sistemleri, günümüz

pistonlu ve döner (rotary) valf sistemlerinin öncü örnekleri arasında yer almaktadır. Başlangıçta Alman ekolü altında gelişim gösteren Rus tuba ekolü ise Bolşevik devriminin ardından Rus sanatçıların kontrolü altına geçmiştir. İngiltere'de, Distin ailesinin bakır çalgıların gelişiminde önemli bir etkisi olduğu görülmektedir. John Distin ile başlayan ve Henry Distin ile devam eden süreçte tubanın yanı sıra pek çok bakır üflemeli çalgının geliştirildiği görülmektedir. İngiltere merkezli bu şirketin zamanla Amerika'da da etkin olduğu görülmektedir. Bir taraftan Amerika'ya yerleşen Henry Distin diğer taraftan ise Distin ile birlikte çalışan Eugene Victor Jean Baptiste Dupont'un Amerika'da yapmış olduğu çalışmaların modern tubaların ilk örneklerinin ortaya çıkmasında önemli derecede etkileri oldukları görülmektedir. Amerikan C.G. Conn şirketi, bando çalgıları üretiminde öncü bir konumda bulunmuş ve Stölzel'in valf sistemini modifiye ederek tubalarını üretmiştir.

Sonuç olarak başlangıçta belirli işaretleri vermek amacıyla kullanılan tuba, Avrupa'dan Rusya ve Amerika'ya çeşitli ülkelerin teknolojik ve kültürel etkileşimleri ile gelişimini sürdürmüştür. Bu uzun yolculukta bir eşlik çalgısından solo çalgıya doğru gelişim gösteren tuba, günümüzde orkestraların ve bandoların önemli bir çalgısı haline gelmiştir.

KAYNAK

Akman, F. (2022). Tubanın Yapısal Özellikleri ve Tarihsel Gelişimi, (Ed. Hasan Arapgirlioğlu) Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Araştırmalar İçinde, İzmir: Serüven Yayınevi.

Asioli, B. (1825), Transunto dei principj elementari di musica compilati dal celebre m. B. Asioli & breve metodo per ophicleide e cimbasso, Milan: Bertuzzi, no pl. no. (I-Mc, Nos.A.75.I; I-Ria, Misc.Vess. 30/10.

A Panoply of Instruments for Medieval, Renaissance, and Baroque Music. (1979). Music Educators Journal, 65(9), 38–69. https://doi.org/10.2307/3395616

Balbi, M. (1845), Grammatica ragionata della musica, Milan: Ricor.

Bevan, C. (1978) The Tuba Family, New York: Charles Scribner's Sons.

Bevan, C. (2000), "The Tuba Family", 2nd. Edition, Piccolo Press, Winchester, U.K.

Carse, A. (1939), Musical Wind Instruments, London, Macmillan and Co. Ltd.

Earll, D.M. (2014), C.G.Conn Tuba Desings from 1880-1940: An Investigation of Early Tuba Prıduct Lines and Construction Techniques (The Dissertation of Doctor of Musical Arts), Arizona State University.

Eco, U. (2021), Antik Yunan, İstanbul: Alfa Yayınları.Farmer, H. (1950), Military Music, New York, Chanticleer Press.

Farr, R. K. (2021). Distin Diaries, (Part I, 1794-1844), https://www.yumpu.com/en/document/ read/66088254/pdf-distin-diaries-1794-1903, (E.T.: 16.08.2023).

Garibaldi, L. A. (1931). Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi, Milan.

Green, J. M. (2015), The History and Usage of the Tuba in Russia, D.M.A. Document, The Ohio State University.

Heyde, H. (1999), "The Brass Instrument Collection of The Metropolitan Museum of Art in New York." Historic Brass Society Journal, vol. 11.

Kuehn, D. L. (1974), The Use of The Tuba in the Operas and Music Dramas of Richard Wagner (The Dissertation of Doctor of Musical Arts), Eastman School of Music of the University of Rochester.

Lichtenthal, P. (1826), Dizionario e bibliografia della musica, 4 vols., Milan: Fontana.

Meucci, R. ve Waterhouse, W. (1996). The Cimbasso and Related Instruments in 19th-Century Italy, The Galpin Society Journal. Vol. 49, pp. 143-179.

Mitroulia, E., Myers, A., (2011). Distin Family as Instrument Makers and Dealers 1845-1874. Scottish Music Review, 2(1).

Palton, G. (2008), The History and Development of the Tuba, http://www.georgepalton.com/uploads/9/3/4/8/9348446/tuba_history_paper_(2009).pdf

Sealy, B. G. (1950), A History of the Bass Tuba and Its Use in the Symphony Orchestra, (Master of Music Thesis), North Texas State College.

Schwartz, H. W. (1938). The Story of Musical Instruments From Shepherd's Pipet o Symphony, New York: Doubley, Doran & Company, Inc.

Stauffer, D. (1989), A Treatise on the Tuba. Birmingham: Stauffer Press.

Thomson, V. ve Page, T. (2014), The Library of America. Vol. 258, Virgil Thomson: Music Chronicles, 1940-1954. New York, N.Y.: The Library of America.

Vandemeer, D. M. (1964), A History of Valved Brass Instruments in the Nineteenth Century (Master Thesis), North Texas State University in Partial Fulfillment of the Requirements.

URL-1: https://www.bridgemanimages.com/de/noartistknown/lituus-roman-wind-instrument/engraving/asset/3765325 E.T.: 15.08.2023).

URL-2: https://2.bp.blogspot.com/-EDNNj3uSDQ4/WieDBGLbjaI/AAAAAAABKKw/ceVh_Jp-PYYPiKUjkGrfgi3CiVWP1xOEwCLcBGAs/s1600/Cornu%2Bhi-res%2Bscan.png (E.T.: 15.08.2023).

URL-3: https://2.bp .blogspot.com /- EDNNj3uSDQ4/ WieDBGLbjaI/ AAAAAAAABKKw /ceVh_Jp-PYYPiKUjkGrfgi3CiVWP1xOEwCLcBGAs /s1600/Cornu%2Bhi-res%2Bscan .png (E.T.: 15.08.2023).

URL-4:https://mimo-international.com/mimo/detailstatic.aspx?RSC_BASE=IFD&RSC_DOCID=OAI_ULEI_M0001563&TITLE=/krummer-zink-cornetto (E.T.: 15.08.2023).

URL-5: (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manifattura_italiana,_Serpentone,_fine_sec._XVIII._Museo_Civico_di_Modena,_foto_P._Terzi.jpg) (E.T.: 15.08.2023).

URL-6: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/502606 (E.T.: 15.12.2022).

URL-7: http://www.oscarabella.com/instruments/cimbasso_en.html (E.T.: 15.08.2023).

URL-8: https://kimballtrombone.com/2010/07/15/ophicleide-history-and-images/ (E.T.: 15.08.2023).

URL-9: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503960 (E.T.: 15.08.2023).

URL-10: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/631124?ft=Tuba&offset=0&rpp=40&pos=1 (E.T.: 15.08.2023).

URL-11: (https://kimballtrombone.com/2010/07/15/ophicleide-history-and-images/ (E.T.: 15.08.2023).

URL-12: http://www.boxwoodandbrass.co.uk/boxwoodandbrassblogs/category/British+Wind+Bands (E.T.: 15.08.2023).

URL-13: https://www.brasshistory.net/Distin%20History.pdf (E.T.: 15.08.2023).

URL-14: https://tubapastor.blogspot.com/2012/07/from-helicon-to-sousaphone.html (E.T.: 15.08.2023).

ISBN: 978-625-6971-87-5



BÖLÜM 16

ISBN: 978-625-6971-87-5

BİLİM SANAT MERKEZLERİ ÖĞRETMEN VE ORTAÖĞRETİM ÖĞRENCİLERİNİN STEAM EĞİTİMİNE YÖNELİK GÖRÜŞLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Necla Reyhan AKÇİN[1]

Doç. Dr. Hatice Nilüfer SÜZEN[2]

GİRİŞ

Bilgi çağını yaşadığımız günümüzde; sosyal, ekonomik, teknolojik ve eğitsel koşulların değişimine bağlı olarak eğitim sistemlerinde değişiklikler yaşanmış ve bireye verilen önem artmıştır. Kendine güvenen, yeteneklerinin farkında olan, ne istediğini bilen ve öğrenme etkinliği aşamalarını takip edebilen, özgüvene sahip donanımlı bireyler yetiştirmek amacıyla; öğretmen merkezli geleneksel anlayış yerini öğrenciyi merkeze alan modern anlayışa bırakmıştır (Şahin ve Kıran, 2009). Bu değişimlerle birlikte, günümüzde eğitim programları ve öğretiminin farklılaştığı görülmektedir. Gelişmiş ülkelerin eğitim ve öğretim yapılan bütün bilim alanlarında kazanılan bilgi ve beceri düzeyini arttırmak için yeni disiplinler kullanılmaya başlamıştır. Bu disiplinlerarası birlikteliğinde steam eğitimine yönelik görüşlerinin değerlendirmek amacıyla ülkemizdeki eğitim-öğretim özellikle de sanat eğitimi ile ilgili yapılan araştırmaların disiplinlerarası eğitimde yoğunlaştığı görülmektedir. Steam eğitiminde sanatın rolünün önemini artırmak ve görsel sanatlar ders içeriği ve görsel sanatlar öğretmenlerinin görüşlerinden oluşan literatür taraması yapmak ve steam eğitiminde sanatın gelişmesine katkı sağlamak istenmektedir.

Geleceğin mesleklerine ulaşabilmek için farklı disiplinlerden yararlanmak gerekmektedir. Steam eğitim yaklaşımı merkeze alınan bir disiplinin en az diğer

[1] Görsel Sanatlar Öğretmeni, Gültepe İmam Hatip Ortaokulu,
ORCID: 0000-0003-2637-9576
2 Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fak. Güzel San. Eğitimi Bölümü
ORCID: 0000-0002-2020-5551

bir disiplin ile bütünleşerek uygulanan bir yöntemdir. Steam eğitimi ile yaratıcılık, eleştirel düşünme, öğrenmeyi öğrenme, dijital teknoloji, tasarım odaklı, iletişim ve işbirliği alanlarını geliştirmeye yönelik eğitim yaklaşımıdır.

Eğitimde kullanılan model ve yaklaşımlar toplumun gereksinimlerine göre yönlenir. STEM açılımı, Science (Bilim), Technology (Teknoloji), Engineering (Mühendislik) ve Mathematics (Matematik) kelimelerinden meydana gelmektedir. Disiplinler arası eğitimde yeni bir yöntem olarak Stem+a ya da Steam, ek olarak Art (Sanat) disiplininin eklenmesiyle ortaya çıkmıştır. STEAM, Eğitimi gelecek yıllardaki disiplinlerarası eğitim yaklaşımlarında kolay entegre olabilecek bir yaklaşımdır. Bu eğitim yaklaşımı, gerek okullarda, gerekse okul sonrasında bireylerin tüm yaşamlarında da uygulanabilmektedir.

1.Problem Durumu:

Bilim ve teknoloji alanında gelişen yenilikler eğitim alanında da yaşanmış ve yaşanmaya devam etmektedir. Bilim ve eğitimdeki gelişmeler, daha nitelikli bilgi sahibi ve bilgiyi en iyi şekilde kullanabilen, etkin ve verimli bilgiyi organize edebilmelidir. Teknolojik dönemde, bireyin ve toplumun ihtiyaçları değişmiştir. Bu değişim ve gelişime uyum için birçok ülke eğitim politikalarını değiştirmiş ve geliştirmiştir.

Steam eğitimi ülkelerin gelecek nesillerini, daha nitelikli yetiştirmek için uyguladığı bir eğitim sistemidir. Steam konularında yeniliği destekleyerek gelecekteki hedeflere yönlendirmek ve ekonomik refahın temellerini oluşturmak için steam eğitiminin birçok amacı vardır. Sanat, bilim ve teknoloji işbirliği, disiplinlerarası işbirliğini beraberinde getirerek teknolojinin sunduğu olanaklardan yararlanmaya başlamışlardır.

Sanat, bireyin kendinde ve çevresinde hissettiği eksiklikleri, maddi ve manevi olarak tamamlamak için ortaya yansıtma şeklidir (Demirbulak, 2007, s.1). Sanat eğitiminde görsel öğelerin çokluğu, bireylerin yaratıcılık yeteneği, bireylerin kendilerini daha iyi tanıması, kendini ifade ederken de duygu ve düşüncelerini bir somut boyutta görselleşmeye dönüştürebilmektedir (Artut, 2004, s.62).

Steam eğitimini disiplinlerarası uyumla, mevcut eğitim öğretim programlarının Steam eğitimi ile güçlendirilerek öğrencilerin küçük yaşlardan itibaren çeşitli kariyerlere hazırlanmasına destek olacaktır. Öğrencileri, potansiyellerine uygun, eğitimlerden biri olan sanat eğitimiyle bireyin becerilerini geliştirdiği, eleştirel ve çoğulcu bakış biçimi kazanımlarına yön gösterici unsurlardan biridir.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Steam eğitimine göre sanat, yaratıcılığı geliştirirken farkında olmayı, özgüvenli ve sorumluluk sahibi özelliklerle donatılmış bireye verilmek istenilen bir yaklaşımdır. Bu bağlamda sanat (art), STEM eğitim disiplinlerinde olmayan tasarım ve estetik desteğiyle eğitimin amacına ulaşmasına kattığı zenginliğiyle önem arz etmektedir. Bilim, teknoloji, mühendislik ve matematik ile başlayan disiplinlerin bu mesleklere bireyleri teşvik etmek ve desteklemek ile başlayan steam eğitiminde sanat ve yaratıcılığın yerinin çok önemli olduğu anlaşılmıştır.

Sanat eğitimi; bilimsel disiplinlerle bilimi anlayan, algılayan, sorgulayan, bireyler yetiştirmek için, bu iki disiplinin birlikte öğrenilmesini her zamankinden daha zaruri olmuştur. Özel yetenekli öğrencilerin yüksek potansiyellerini en iyi şekilde kullanabilmeleri için öğretmen desteğine ihtiyaçları vardır. Özel yeteneklilerin eğitiminde görevlendirilecek öğretmenlerin de bilgi, donanım ve yeterlilikler alanında iyi gelişmesi gerekmektedir. Bu açıdan araştırmaya konu olan BİLSEM öğretmen ve öğrencilerinin de STEAM eğitiminde haberdar olmaları ve STEAM eğitimini uygulama ve devam ettirme yönünden gerekliliği önem arz etmektedir. Bu bağlamda, araştırma STEAM eğitiminin katkılarına yönelik BİLSEM eğitmenleri ve öğrencilerinde farkındalık yaratmak açısından önem taşımaktadır.

Disiplinlerarası eğitimde, farklı disiplinleri farklı alanlarla birleştirerek, çok boyutlu yeni bir bakış açısı kazandırmaktır. Jacops'a (1989) göre "Disiplinlerarası öğretim yöntemi de, bir tema, bir konu ve bir kavram üzerine birden fazla disiplinin bilgisinden yararlanmasıdır" (Akt: Genç, 2012, s.145). Yaşantımızda karmaşık problemlerle karşılaştığımızda, yeni karşılaşılan çok yönlü problemleri çözme becerisi geliştirme ve çok yönlü düşünme becerisi ile çözmemiz gerekecektedir. Disiplinler arasında keskin sınırlar bulundurulmadığından, birbirlerinden etkilendikleri alanlarda disiplinlerinin entegre edilmesi ve çakıştıkları yerlerde ise ayrıştırılarak özgün biçimde öğretimi geliştirmelidir. Bu sayede bütünsel bir bakış açısıyla önemli bağlantıların kurulmasında, Steam'in parçalarındaki disiplinlerin toplanmasında önemi büyüktür. Steam eğitiminde disiplinler arasındaki uyum daha iyi kaynaşmaya yardımcı olacaktır.

Mevcut programların Steam ile güçlendirilerek öğrencileri küçük yaşlardan itibaren çeşitli kariyerlere hazırlamak, ülke ekonomilerini geliştirmek ve yüksek teknolojik çağa ayak uydurmaktır. Öğrencileri, potansiyeli henüz bilinmeyen çeşitli kariyer yollarına, üniversiteye, ticarete ve yeni mesleklere sevk etmektedir. Bireyin eğitiminde önemli bir yön gösterici unsurlardan biri olan sanat eğitiminin bireyin becerilerini geliştirdiği, eleştirel ve çoğulcu bakış-görüş biçimi kazanımlarını desteklemiştir.

Özel yetenekli öğrencilerin normal eğitim ortamında gereksinimleri yeterince karşılanamamakta, fırsatlar verilememekte ve potansiyelleri geliştirilememektedir. Bu öğrencilerin sınıf ortamında sıkıldığından davranışsal problemler sergilemektedir. Bir öğretmenin her bir derste bütün öğrencilerin hazır bulunuşluğunu değerlendirmek ve uygun eğitimi vermektir. Özel yetenekli öğrenciler belli başlı özelliklere sahiptir. Bu özellikleri fark ederek etkili şekilde çalışmak ve potansiyellerini kullanmalarına yardım etmek için önemlidir. Bu eğitim günümüzde bilim ve sanat merkezlerinde verilmektedir. Öğrenciler hafta içi örgün eğitim çıkışında, haftanın belirli günlerinde veya cumartesi günü bilim ve sanat merkezlerinde yetenekli oldukları alanlarını geliştirebilmek için eğitim almaktadırlar.

Bilsem okullarında uygulanan eğitim ile örgün eğitimlerini alırken arta kalan zamanlarda yeteneklerini geliştirebilmek için Bilsem'lerde örgün eğitimlerinden farklı bir eğitim almaktadır (Erdoğan, 2020, s.313). Ülkemizin üstün veya özel yetenekli çocukların, toplumumuzun ilerlemesi için üst düzey görevlere geleceklerdir. Bundan dolayı çok değerli ve sınırlı kaynaklarımız olan bu çocuklarımızın yeteneklerini geliştirerek, potansiyellerini en üst düzeyde kullanmalarını sağlayabilmek için özel eğitimden geçmektedir.

Öğrenme, insanın yaşadığı ortamda yaşamını en iyi şekilde ve şartlarda devam ettirebilmesi ve keyif alabilmesi için bilgilerin, becerilerin, deneyimlerinin kazanılması sürecidir. Bir çocuğun özel yetenekliler için hazırlanan özel programlara aday olup olmadığı profesyonellerce, farklı zamanlardaki test puanları, okul başarı puanları, potfolyo, gözlem gibi birçok ölçüte göre kararlaştırılmalıdır. Bu çalışmalarla özel yetenekli öğrencilerin özelliklerini belirterek, öğretmenlerin ve ailelerin bu öğrencileri tanımalarına yardımcı olmaktır.

Araştırmalar okul sınıflardaki öğretimin özel yetenekli öğrencilerin gereksinimlerini karşılayamamakta ve potansiyelleri geliştirilememektedir. Özel öğrencilerin sınıf öğretmenleri tarafından erken fark edilmesi çok önemlidir. Çünkü öğrencilerin hazır bulunuşluğuna uygun eğitimin verilmesi gerekmektedir. Çünkü normal sınıftaki kitap ve verilen eğitim ortalama öğrenciler içindir.

Özel yetenekli öğrencilerin ihtiyaçlarını karşılamada özel eğitim almayan öğretmenlerin yetersiz kalmaktadır. Toplum ve ülke geleceği için çok önemli olan özel yetenekli bireylerin gelişmesinde özel yetenekli bireylerden olması ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaktadır.

Özel yetenekliler, kişisel düşünce ve motivasyon ile hayatını kolaylaştırır, daha güvenilir, daha sağlıklı ve daha etkin olmasını sağlar ve kişiyi yüksek seviyede beceri gerektiren konularla, geleceği düşünerek kendi ve dünya problemlerine karşı duyarlıdırlar.

Özel yetenekli öğrencilerin özellikleri: Akranlarına göre güçlü hafızaları sayesinde ileri düzeyde kelime dağarcıkları ile karmaşık soru ve cevapları derinlemesine inebilirler. İletişim beceri ile gözlediklerini çabuk algılama, yaratıcılık, dil, sanat ve müzik gibi becerileri çok çabuk öğrenebilme ve bağımsız yetileri gelişmiştir. Kendi yaşlarına göre, daha büyükler için yazılmış kitapları okuma, sebep,-sonuç ilişkisini çok çabuk görebilme, şüpheci, eleştirel bakış açısına sahip olma ve sorgulamalarla otoriteye karşı çıkarlar. İşlerini hızlı ve çabuk yapma, esnek düşünebilme, farklı çözüm üretebilmek için güzel ve estetik unsurları da barındırır.

Özel yetenekli öğrencilerin olumsuz özellikleri ise: Özel yeteneklinin tam olarak bilmemekle beraber birçok işin kolay ve sıkıcı olduğunu düşündüklerinden etraflarındaki insanların mükemmel olmalarını beklerler. Arkadaşları az olsa da hayata dair hayalleri çoktur. Yapamadıkları zaman kendilerini çaresiz hissederler.

Son zamanlarda özel yetenekli öğrencilere okullarda yetersiz eğitim verildiği, bu öğrencilerin teşvik edilmesi, aktif kılınması, yönlendirilmesi ve tam olarak geliştirilmesi gereği ile ilgili farkındalık artmaktadır ama yeterli değildir. Üstün yetenekli öğrenciler okul öncesi, ilkokul ve ortaokul düzeyinde zihinsel, yaratıcılık, akademik, görsel sanatlarda veya liderlik gibi alanlarda yüksek performans sergileyebilenler olarak düşünülmektedir.

2.Araştırmanın Önemi

Özel yetenekli öğrencilerin yüksek potansiyellerini en iyi şekilde kullanabilmeleri için öğretmen desteğine ihtiyaçları vardır. Özel yeteneklilerin eğitiminde görevlendirilecek öğretmenlerin de bilgi, donanım ve yeterlilikler alanında iyi gelişmesi gerekmektedir. Bu açıdan araştırmaya konu olan BİLSEM öğretmen ve öğrencilerinin de STEAM eğitiminden haberdar olmaları ve STEAM eğitimini uygulama ve devam ettirme yönünden gerekliliği önem arz etmektedir. Bu bağlamda, araştırma STEAM eğitiminin katkılarına yönelik BİLSEM eğitmenleri ve öğrencilerinde farkındalık yaratmak açısından önem taşımaktadır.

3.Araştırmanın Yöntemi

Araştırma yöntemi olarak nicel araştırma desenlerinden betimsel tarama deseninin seçildiği bu çalışmada veriler, araştırmacı tarafından oluşturan Steam

Eğitimine Yönelik Öğretmen ve Öğrenci Görüşleri anketi kullanılmıştır ve araştırmacı tarafından hazırlanan anketler verileri aracılığıylatoplanacaktır.

3.1.Problem Cümlesi

Bilsem'de görevli öğretmenlerin ve görsel sanatlarla genel zihinsel yetenek alanı programlarında öğrenim gören ortaokul öğrencilerinin genel olarak STEAM eğitimi ve uygulamalarına yönelik görüşleri nelerdir?

Bu araştırmanın alt problemleri;

1. Öğretmenlerin Steam eğitimi hakkındaki genel görüşleri nelerdir?

2. Görsel Sanatlar ve genel zihinsel yetenek alanı programlarında öğrenim gören ortaokul öğrencilerinin genel olarak Steam eğitimi hakkında genel görüşleri nelerdir? Olarak belirlenmiştir.

3.2.Araştırma Deseni

Bu araştırmanın modeli betimsel nitelikte araştırma tarama modeli kullanılacaktır. Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu ve olduğu şekli betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır (Karasar,2012). Araştırmaya konu olan durum, olay, birey veya da nesne, mevcut var olduğu koşulları içinde ve olduğu gibi betimlenmeye çalışılır. Hali hazırda var olan durum, olduğu şekli ile ortaya konmaya çalışılır.

3.3.Araştırma Grubu

Evrenin tamamına ulaşılacağı düşünüldüğünden örneklem alınmamıştır. Denizlide bulunan iki Bilim ve Sanat Merkezinde eğitim veren toplam 39 Öğretmen ve öğrenim gören 330 öğrenci araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Araştırma kapsamında bu branşlardan gönüllü olan toplam öğretmen ve öğrenciler ile anket uygulaması yapılacaktır. Öğretmenler ve öğrenciler için önem arz eden konular "Genel Görüşler", başlığı altında incelenmiştir.

3.4.Verilerin Analizi

Araştırma yöntemi olarak nicel araştırma desenlerinden betimsel tarama deseninin seçildiği bu çalışmada veriler, araştırmacı tarafından hazırlanan anket formları aracılığıyla toplanmıştır. Araştırmaya gönüllü branş öğretmenleri ve gönüllü öğrenciler ile anket uygulaması yapılmıştır. Toplanan veriler SPSS veri analizi yöntemi kullanılarak analiz edilerek ve yorumlanarak sonuç ve önerilere ulaşılmıştır. Araştırma kapsamında elde edilen sonuçlara göre, Steam eğitiminin, farklı disiplinlerin katkısıyla zenginlik kazanmıştır.

ISBN: 978-625-6971-87-5

4. Bulgular

4.1. Bulgular-1

Araştırmanın birinci alt problemi "Öğretmenlerin Steam eğitimi hakkındaki genel görüşleri nelerdir?" şeklinde verilmiştir. Araştırmada yer alan öğretmenlerin "Genel Görüşlerini" ankette 15,16,17,18,19,20,25 ve 26. maddeler olmak üzere toplam 8 madde temsil etmektedir. Öğretmenlerin "Genel Görüşleri" boyutunda yer alan sorulara verdikleri cevaplar detaylı bir şekilde incelenmiş ve ayrıntılı bilgiler Tablo 1'de verilmiştir.

Öğretmenlerin Steam eğitimi hakkındaki genel görüşlerin alt boyutuna ilişkin betimsel istatistikler

TABLO 1. ***Genel görüşler alt boyutuna ilişkin betimsel istatistikler***

Önermeler	**n**	**X**	**Ss**	**Katılım Düzeyi**
15. Özel yetenekli bireyleri STEAM eğitimi üst düzeyde destekler.	39	4,10	1,12	Katılıyorum
16. Projelerle öğrencilerin ilgi, istek ve yetenekleri doğrultusunda bir alanda/konuda inceleme, araştırma ve yorum yapmak, görüş geliştirmek, yeni bilgilere ulaşmak, özgün düşünce üretmek ve çıkarımlarda bulunmak amacıyla danışman öğretmen rehberliğinde grupla ya da bireysel olarak yapacakları çalışmalarını STEAM eğitimi üst düzey destek sağlar.	39	4,26	1,04	Kesinlikle Katılıyorum
17. Bilimsel düşünce ve davranışlarla estetik değerleri birleştiren, üretken, sorun çözen, kendini gerçekleştirmiş bireyler olarak yetişmeleri, yetenekleri ve yaratıcılıklarını erken yaşta fark ederek en üst düzeyde kullanmalarını STEAM eğitimi destekler.	39	4,15	0,84	Katılıyorum
18. Öğrencilerin yaratıcı düşünce, keşif, icat, sosyal ilişkilerde başarı, inovasyon, liderlik, iletişim ve sanatsal beceriler kazanmalarını STEAM eğitimi destekler.	39	4,13	0,98	Katılıyorum
19. Özel yetenekleri doğrultusunda bilimsel çalışma disiplini kazanmaları, disiplinler arası düşünme, sorunları çözme, belirlenen ihtiyaçları karşılamaya yönelik projeler gerçekleştirmeleri STEAM eğitiminde amaçlanır.	39	4,15	1,07	Katılıyorum
20. STEAM eğitiminde öğrencilerin bilimsel çalışma yöntemlerini edinmelerini, veri toplama, gözlem ve analiz yapma yeteneklerini geliştirir.	39	4,28	1,05	Kesinlikle Katılıyorum
25. STEAM eğitim yaklaşımında prototip çizdirme ve yaptırma, test etme ve gözden geçirme yapılmalıdır.	39	3,82	0,99	Katılıyorum
26. STEAM eğitim yaklaşımında öğrencinin öğrenme anlamı ve amacını fark ettirme, çözümleme, keşfetme ve test etme süreci yoluyla çevresindeki sorunları çözme yetenekleri artırılabilir.	39	4,13	1,00	Katılıyorum

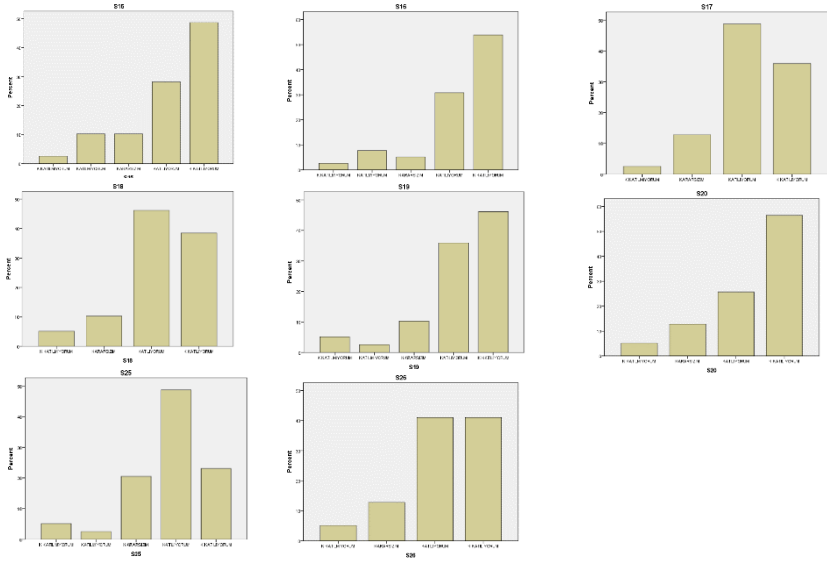
Genel Görüş Toplam	**39**	**4,11**	**0,81**	Katılıyorum

Tablo 1'de ayrıntılı bir şekilde incelendiğinde, öğretmenlerin 3,82 ortalama ile "*25.* Steam *eğitim yaklaşımında prototip çizdirme ve yaptırma, test etme ve gözden geçirme yapılmalıdır*." önermesine en düşük düzeyde katılım gösterirken, 4,28 ortalama ile "*20.* Steam *eğitiminde öğrencilerin bilimsel çalışma yöntemlerini edinmelerini, veri toplama, gözlem ve analiz yapma yeteneklerini geliştirir*" önermesine ise en yüksek düzeyde katılım göstermişlerdir. "Genel Görüşler" alt boyutunun tamamına ise 4.11 ortalama ile ***"Katılıyorum"*** düzeyinde görüş belirtmişlerdir.

GRAFİK 1. Öğretmenlerin STEAM eğitimi hakkındaki genel görüşleri

Araştırmanın birinci alt problemi "Öğretmenlerin Steam eğitimi hakkındaki genel görüşleri nelerdir?" şeklinde verilmiştir. Araştırmada yer alan öğretmenlerin "Genel Görüşlerini" ankette 15,16,17,18,19,20,25 ve 26. maddeler olmak üzere toplam 8 madde temsil etmektedir.

Öğretmenlerin "Genel görüşleri" boyutunda yer alan sorulara verdikleri cevaplar detaylı bir şekilde incelenmiş ve ayrıntılı bilgiler Grafik 1'de öğretmenlerin Steam eğitimi hakkındaki genel görüşleri sorusuna verdikleri cevapların sütun grafiksel gösterimleri 8 madde aşağıda verilmiştir.



GRAFİK 1. *Öğretmenlerin STEAM eğitimi hakkındaki genel görüşleri*

Araştırmanın birinci alt problemi "Öğretmenlerin Steam eğitimi hakkındaki genel görüşleri" Projelerle öğrencilerin ilgi, istek ve yetenekleri doğrultusunda bir alanda/konuda inceleme, araştırma ve yorum yapmak, görüş geliştirmek, yeni bilgilere ulaşmak, özgün düşünce üretmek ve çıkarımlarda bulunmak amacıyla danışman öğretmen rehberliğinde grupla ya da bireysel olarak yapacakları çalışmalarını Steam eğitimi üst düzey destek sağlayacağına ve öğrencilerin bilimsel çalışma yöntemlerini edinmelerini, veri toplama, gözlem ve analiz yapma yeteneklerini geliştirileceği görülmüştür.

4.2.Bulgular-2

Araştırmanın ikinci alt problemi "Görsel sanatlar ve genel zihinsel yetenek alanı programlarında öğrenim gören ortaokul öğrencilerinin genel olarak Steam uygulamalarına yönelik görüşleri nelerdir?" şeklinde verilmiştir. Araştırmaya katılan öğrencilerin "Genel Steam eğitimine ilişkin görüşlerini" ankette 3,4,6,7,11,13,18,23 ve 24 olmak üzere toplam 9 madde temsil etmektedir. Öğrencilerin "Genel Steam uygulamalarına ilişkin görüşlerini" ortaya koymaya çalışan bu boyutta yer alan sorulara verdikleri cevaplar detaylı bir şekilde incelenmiş ve ayrıntılı bilgiler Tablo 2'de verilmiştir.

Görsel Sanatlar ve genel zihinsel yetenek alanı programlarında öğrenim gören ortaokul öğrencilerinin genel olarak Steam uygulamalarına yönelik görüşlerin alt boyutuna ilişkin betimsel istatistikler

TABLO 2. ***Öğrencilerin genel STEAM uygulamalarına yönelik görüşler alt boyutuna ilişkin betimsel istatistikler***

Önermeler	**n**	**X**	**Ss**	**Katılım Düzeyi**
3. STEAM eğitimde eleştirel düşünme becerisini geliştirir.	328	3,73	1,02	Katılıyorum
4. STEAM eğitimi öğrencilerin öğrenme merakını canlı tutar.	328	3,79	1,04	Katılıyorum
6. STEAM eğitimi teorik bilgilerle, gerçek yaşam problemleri arasında yenilikçi çözüm üretmelerine imkan sağlar.	328	3,70	1,04	Katılıyorum
7. Görsel Sanatlar ve genel zihinsel yetenek alanı STEAM eğitim yaklaşımı öğrencinin kendi yeterliklerine uygundur.	326	3,76	1,08	Katılıyorum
11. STEAM eğitimiyle özel yetenekleri doğrultusunda bilimsel çalışma disiplini, disiplinler arası düşünme, sorunları çözme, belirlenen ihtiyaçları karşılamaya yönelik projelerin gerçekleştirilmesi amaçlanır.	330	3,74	1,01	Katılıyorum
13. STEAM eğitimi yaratıcı ve yenilikçi bakış açılarını geliştirir	330	3,99	1,03	Katılıyorum

18. STEAM eğitimiyle bireysel ve grup içerisinde birbirinden esinlenme, özgüven geliştirme ve başkalarının fikrine saygı duyma gibi pek çok beceri kazanılır.	328	3,85	1,05	Katılıyorum
23. STEAM eğitimiyle ürün odaklı tüm eğitim ve öğretim çalışmaları desteklenir.	328	3,75	1,04	Katılıyorum
24. STEAM Eğitimiyle yazılı, görsel ve uygulama materyalleri uygulamaya destek sağlar.	328	3,81	1,05	Katılıyorum
Genel STEAM Uygulamalarına Yönelik Görüş Toplam	330	**3,77**	**0,90**	Katılıyorum

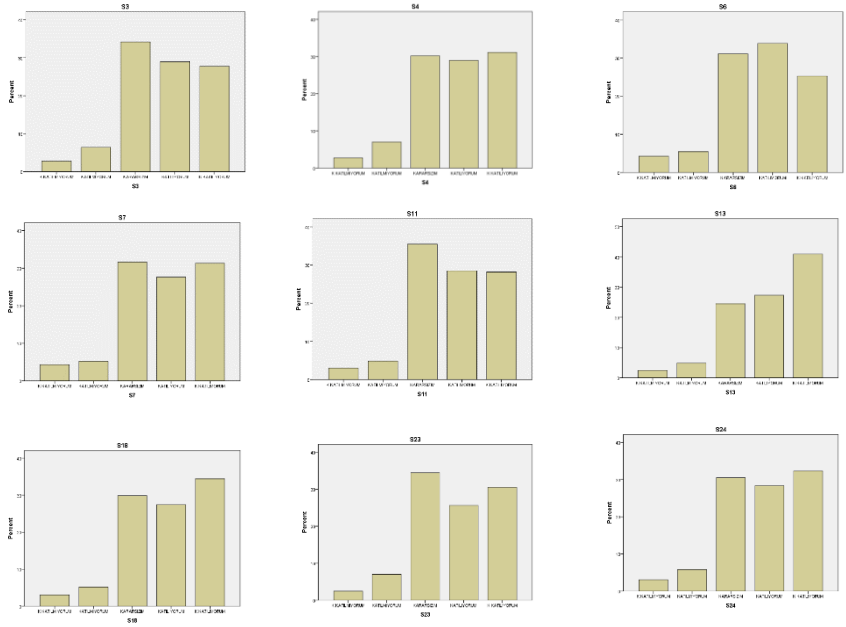
Tablo 2'de ayrıntılı bir şekilde incelendiğinde, öğrencilerin 3,70 ortalama ile "6. Steam eğitimi teorik bilgilerle, gerçek yaşam problemleri arasında yenilikçi çözüm üretmelerine imkan sağlar." İle 3,73 ortalama ile "3. Steam eğitimde eleştirel düşünme becerisini geliştirir" önermesine en düşük düzeyde katılım gösterirken, 3,99 ortalama ile "13. Steam eğitimi yaratıcı ve yenilikçi bakış açılarını geliştirir" ve 3,85 ortalama ile "18. Steam eğitimiyle bireysel ve grup içerisinde birbirinden esinlenme, özgüven geliştirme ve başkalarının fikrine saygı duyma gibi pek çok beceri kazanılır." önermesine ise en yüksek düzeyde katılım göstermişlerdir. "Genel Steam uygulamalarına yönelik görüşler" alt boyutunun tamamına ise 3,77 ortalama ile **"Katılıyorum"** düzeyinde görüş belirtmişlerdir.

GRAFİK 2. ***Görsel Sanatlar ve genel zihinsel yetenek alanı programlarında öğrenim gören ortaokul öğrencilerinin genel olarak Steam uygulamalarına yönelik görüşleri***

Araştırmanın ikinci alt problemi "Görsel Sanatlar ve genel zihinsel yetenek alanı programlarında öğrenim gören ortaokul öğrencilerinin genel olarak Steam uygulamalarına yönelik görüşleri nelerdir?" şeklinde verilmiştir. Araştırmaya katılan öğrencilerin "Genel Steam eğitimine ilişkin görüşlerini" ankette Soru 3,4,6,7,11,13,18,23 ve 24 olmak üzere toplam 9 madde temsil etmektedir.

Öğrencilerin "Genel Steam uygulamalarına ilişkin görüşlerini" ortaya koymaya çalışan bu boyutta yer alan sorulara verdikleri cevaplar detaylı bir şekilde incelenmiş ve ayrıntılı bilgiler Grafik 2'de öğretmenlerin Steam eğitimi hakkındaki genel görüşleri sorusuna verdikleri cevapların sutun grafiksel gösterimleri 9 madde aşağıda verilmiştir.

ISBN: 978-625-6971-87-5



GRAFİK 2. *Görsel Sanatlar ve genel zihinsel yetenek alanı programlarında öğrenim gören ortaokul öğrencilerinin genel olarak Steam uygulamalarına yönelik görüşleri*

Araştırmanın ikinci alt problemi "Görsel Sanatlar ve genel zihinsel yetenek alanı programlarında öğrenim gören ortaokul öğrencilerinin genel olarak Steam uygulamalarına yönelik görüşleri" Steam eğitimi yaratıcı ve yenilikçi bakış açılarını geliştirerek bireysel ve grup içerisinde birbirinden esinlenmelerle, yazılı ve görsel uygulamaya destek sağladığı görülmüştür.

5. Sonuçlar

Araştırmanın birinci alt problemini oluşturan öğretmenlerin steam eğitimi hakkındaki genel görüşlerine yönelik sonuçlar; "Öğretmenlerin Steam eğitimi hakkındaki genel görüşleri nelerdir?" sorusunda, günümüzde teknolojik gelişmelerin bilginin kullanımının önemi ön plana çıkmıştır. Bilgiyi yorumlamak ve kullanmak 21. yüzyılın en önemli becerileri olacaktır. Teknolojinin çok hızlı bir şekilde gelişmesi, yapay zekâyla yapılmış robotlar ve insansız makineler, mühendislerin bireysel becerilerinin önemi de daha fazla arttırmaktadır. Beceri ve bilgiyi teknolojiyle birlikte en iyi kullanan bireyler hedeflenmektedir. Bilginin artması, bilginin hızlı paylaşılması için teknoloji ve teknolojik aletlerin kullanılması zorunludur. Bireylerin günlük yaşamlarında kullanabileceklerini

özgün ürünleri oluşturmak için daha fazla yaratıcılık ve keşif gerekli olacaktır. Ülkelerin birçok alanda gelişmesi ve mücadele edebilmesi için uygulanması gereken bir sistemdir. Steam eğitim yaklaşımının amacına ulaşmasında farklı disiplinlerin bulunması zenginlik katmıştır.

Araştırmanın ikinci alt problemini oluşturan görsel sanatlar ve genel zihinsel yetenek alanı programlarında öğrenim gören ortaokul öğrencilerinin genel olarak Steam eğitimi hakkında genel görüşlerine yönelik sonuçlar; "Görsel Sanatlar ve genel zihinsel yetenek alanı programlarında öğrenim gören ortaokul öğrencilerinin genel olarak Steam eğitimi hakkında genel görüşleri nelerdir?" sorusunda, Steam eğitiminin yaratıcı düşünce, icat, sosyal ilişkilerde başarı, liderlik, iletişim ve sanatsal becerileri destekler ve öğrencilerde yaratıcı düşüncenin sanatla öğrenmeyi zenginleştirdiği görüşü gözlemlenmiştir. Steam eğitiminde sanatın önemi, insanı hayal etmeye, yaratıcı ve özgün düşüncelere teşvik ettiği görünmüştür. Sanat eğitiminin erken yaşlarda kazandırılmasının ve sanatın burada etkin olduğu anlaşılmıştır. Steam eğitimi içerisinde sanatın ayırt ediciliği öne çıkmaktadır.

Steam uygulamalarını gerçekleştirmedeki eleştirel düşünme, düşünme statejilerini kritik edebilmeleri, yaratıcılıklarını ön plana çıkardığı, çözüm odaklı düşündükleri, uygulamaya geçirdikleri, işbirlikçi çalışma içinde eğlenerek öğrendikleri gözlemlenmiştir. Steam eğitimi yaratıcı düşünce, icat, sosyal ilişkilerde başarı, liderlik, iletişim ve sanatsal becerilerin destekler sorusuna en yüksek desteğin verilmesinin öğrencilerde yaratıcı düşüncenin sanatla öğrenmeyi zenginleştirdiği gözlenmiştir. Üretme ve sunumda estetik boyut ön plana çıkmaktadır.

Sonuçta eğitim doğumdan ölüme kadar süren, aileden başlayıp, okul ile devam eden bir süreçtir. Bireyin çevreyle iletişim genişleyince, kültürel, sosyal olarak hayatımızda yer alan bir kavramdır. Kısaca "Eğitim yaşamın ta kendisidir" de diyebiliriz. Bireyin gelişimi öğrendiği ve edindiği tecrübeleri eğitim ile birlikte öğrenerek olgunlaşır. Genişletirsek, bireyin düşünce ve davranışlarını faydalı ve yararlıya dönüştüren, geliştiren bir süreçtir. Eğitim tüm dünyanın geleceği olan çocuklarımızı, çok hızlı gelişen teknolojiye uyum sağlayacak şekilde bütünleşmesi gerekmektedir.

Bu anlamda, özel yetenekli öğrenciler kişilik ve de öğrenme özellikleri farklı olduğundan farklı bir müfredat uygulanmalıdır. Bu öğrencilere öğrenme tercihlerine ve öğrenme stillerine göre eğitim verilmelidir. Bu sayede öğrenenlerin sürekli gelişimini destekleyerek, ilgi alanları için soyut düşünme, yaratıcılık ve bağımsızlığı teşvik edici öğretim yöntemleri kullanılmalıdır. Beceri

gelişim sürecinde eğitim programı ve uygulayıcı öğretmen etken rol oynamaktadır.

Okul çevresi de öğrenci ihtiyaçlarını desteklemeli ve uygun değerlendirme araçları geliştirilmelidir. Dikkatli seçilen kitaplar, problem çözme teknikleri, farkındalık, insan ilişkileri vb. konularda öğrenme ve sosyal/duygusal ihtiyaçlarının nasıl karşılanacağı ve nasıl eğitim verileceği çok önemlidir. Hızlı gelişen teknolojiyle birlikte eğitimin yavaş kalması, sürekli değişen dünya değerleri, küresel ekonomi, farklı iletişim sistemleri ile mevcut eğitim sistemleri yeterli değildir. 21.yüzyıla uygun bir eğitim yapısına ihtiyaç olduğu, ilkelerin yeterli olmadığı, ekonomik koşullarında uygun olmalıdır.

21.yüzyıl global problemleri anlayacak, çözüm üretebilecek, problemlere karşı önlemler alabilecek öğrencilerin yetiştirilmesinde, Steam eğitimi, her bireyin bütün iletişim sistemlerinden ve teknolojik gelişmelerden faydalanmasına imkan sağlamaktadır. Teknoloji çağı, bilgiye kolay erişim, modern iletişim olanakları, insanın yaşamını kolaylaştırır. Sınırsız olanaklar sunan tüm yeni teknolojilerin doğru kullanılması büyük önem taşımaktadır. Eğitim, bireyin ilk yaşlarından itibaren başlayan ve devam eden hayata en iyi şekilde hazırlanmasını sağlar. Yapılan eğitimin niteliği bugüne uyumlu ve geleceğe hazır bir şekilde yapılandırılır. Öğrencilerin bilgi, beceri, yetenek, eleştirel düşünme ve uygulama becerileri Steam eğitimiyle verilerek sanatın önemli bir rol üstlendiğini göstermektedir. Bireyi mutlu kılacak, başarıya ve huzura taşıyacak, yaparak, yaşayarak, devamlı öğrenerek, sosyal yaşamda, kendinin ve dünya sorunlarına çözüm üretebilecek, bireysel farkındalık ve yaratıcılık ile bütünleşmelidir.

Günümüz dijital bilişim çağıdır. Dijital teknolojiler hızlı ve etkili bir şekilde görüntülenmesi estetik boyutuyla ön plana çıkmaktadır. Görsel okuryazarlık becerisini geliştirerek, bilgilerin doğru ve güvenir olması, medyayı doğru izlemelerle, görsel imgeleri doğru okuyarak görsel çağrışımları anlamlı çözümleme yeterliğini geliştirebilecektir. Steam eğitim sisteminde manipilasyonsuz doğru ve gerçek bilgilere ihtiyacımız vardır.

Dünyanın çok büyük çevre sorunları, küresel ısınma, açlık, su ve tahıl yetersizliği, tarım arazilerinin azalması, hızlı nüfus artışı vb. birçok sorunun çözümlenmesi gerekmektedir. Bu nedenle 21.Yüzyıl eğitim sisteminin ne kadar önemli olduğu ortaya çıkmıştır. Steam Eğitim sisteminin her kesimini kapsayacak şekilde, eğitim merkezleri olmalıdır. Bu eğitimin yürütücüsü olan öğretmenlerin de, başarılı geleceğin nitelikli bireylerini yetiştirebilmek için, bu eğitim sistemini en iyi şekilde uygulamalıdır. Bu bağlamda, Steam eğitmeni olarak, tüm öğretmelerin çok iyi bilen, uygulayan ve uygulatan kişiler olmaları

beklenmektedir. Steam alanında uzman kişiler tarafından her alanda öğretmek yada öğrenmek adına kaliteli kalıcı ve yaratıcılığı tetikleyen bir eğitim alanı oluşturmaktadır. Özellikle, alana özgü tasarım, beceri ve yaratıcılığın geliştirilmesine destek olan Steam eğitimi her yaş seviyesinde kolaylıkla uygulanması ve eğitimi eğlenceli bir hale dönüştürmesi açısından oldukça önemlidir.

Teknolojinin tüm hayatımızdaki yeri ve önemi tartışılmazken eğitimdeki rolüde oldukça büyüktür. Teknoloji sayesinde zaman ve mekan sınırlamasından uzaklaşarak sanat ve eğitim yeni bir ivme kazanmıştır. Disiplinlerarası bir yaklaşıma sahip olan Steam eğitimiyle sanat ve tasarım bireylerin eğitiminin ayrılmaz bir parçasını oluşturur. Steam Eğitim sisteminin her kesimini kapsayacak şekilde, eğitim merkezleri olmalıdır. Bu eğitimin yürütücüsü olan öğretmenlerin de, başarılı geleceğin nitelikli bireylerini yetiştirebilmek için, bu eğitim sistemini en iyi şekilde uygulamalıdır.

Bu bağlamda, Steam eğitmeni olarak, tüm öğretmelerin çok iyi bilen, uygulayan ve uygulatan kişiler olmaları beklenmektedir. Steam alanında uzman kişiler tarafından her alanda öğretmek ya da öğrenmek adına kaliteli kalıcı ve yaratıcılığı tetikleyen bir eğitim alanı oluşturmaktadır. Özellikle, alana özgü tasarım, beceri ve yaratıcılığın geliştirilmesine destek olan Steam eğitimi her yaş seviyesinde kolaylıkla uygulanması ve eğitimi eğlenceli bir hale dönüştürmesi açısından oldukça önemlidir.

Teknolojinin tüm hayatımızdaki yeri ve önemi tartışılmazken eğitimdeki rolünde oldukça büyüktür. Teknoloji sayesinde zaman ve mekân sınırlamasından uzaklaşarak sanat ve eğitim yeni bir ivme kazanmıştır. Disiplinlerarası bir yaklaşıma sahip olan Steam eğitimiyle sanat ve tasarım bireylerin eğitiminin ayrılmaz bir parçasını oluşturur. Steam eğitimiyle araştırmalar çoğalarak devam etmektedir. Bu araştırmalarda en çok ilkokul ve ortaokul eğitim döneminde olan öğrencilere etkileri üzerinde çalışmalardır. Steam okul öncesi eğitimden yükseköğretime kadar çeşitli öğretim kademesinde ve alanlarda yapıldığı için çalışmalarda çeşitlenmektedir. Steam eğitimi öğrencilere en erken yaşlarda verilmesi gerektiği önem kazanmıştır. Sanat eğitimi yoluyla eğitim uygulamalarda oyun ve etkinliklerle eğlenerek öğrenme gerçekleşecektir.

Steam eğitiminin farklı disiplin alanlarını etkili kullanarak yeni çözüm bulmaları neticesinde, ülkenin gelişmesine katkı sağlayacaktır. Steam eğitiminin gerçek yaşamda uygulanabilirliğini ve sanatın da önemini arttırmaktadır. Sanat eğitiminin desteklediği yeni iş alanlarında ihtiyaç duyulması açısından Steam nitelikli bireylerin yetiştirilmesinde ve özgün tasarımlarında hayal gücünü

kullanarak yaratıcılık eksikliğini de sanat ile tamamlamıştır. Stem eğitiminin arka planda kalan sanat yönünü Steam ile bütünleşmiştir. Yeni yaklaşımlarla öğrenciler ve öğretmenler kendilerini geliştirmelidir. Steam eğitiminde sanatın önemi, insanı hayal etmeye, yaratıcı ve özgün düşüncelere teşvik ettiği görünmüştür Sanat eğitiminin erken yaşlarda kazandırılmasının ve sanatın burada etkin olduğu anlaşılmıştır.

Özel yetenekli bireylerde yaratıcılık ve yaratıcı düşünme ile ilgili yapılan araştırmalarda genel olarak yaratıcılık yaklaşımı ile geleneksel eğitim yöntemleri karşılaştırılmıştır. Ancak değişen eğitim programları ile eğitime bakış açısı da değişmiş, geleneksel anlayışın dışına çıkılarak yapılandırmacı yaklaşım temele alınmıştır. Ülkemizde yenilenen bilişim teknolojileri ders programı yapılandırmacı yaklaşımı temel alarak yeniden hazırlanırken, gerçekleştirilmek istenen ana amaçlar; öğrencilerin bilgisayarı etkin kullanabilmesi, problem çözebilmesi, çözümlerini ve düşüncelerini başkalarıyla paylaşabilmesi, bilgisayarı öğrenmekten zevk alması ve gerçek hayata uyarlayabilmesidir. Öğrenciler için hazırlanan etkinlikler; öğrenciyi bilgiye ulaştıracak, bilgiyi paylaşmalarını sağlayacak ve yenilikçi düşünme yeteneklerini ortaya çıkaracak şekilde düzenlenmelidir (MEB, 2007). Zenginleştirilmiş Yaratıcı Bilişim Teknolojileri Eğitiminin yaratıcı düşünme, bilişsel başarı ve öğrencilerin proje geliştirmeleri üzerine etkisinin artılılması sağlanacaktır. Öğrencilerin kendileri ve yakın çevreleriyle ilgili sorunları çözebilecek, olaylara farklı bakış açılarıyla bakan ve değerlendiren insanlar olarak yetiştirmek için yaratıcılık düzeylerinin geliştirilmesi gerekir. Hayal güçlerini geliştirmeye yönelik çalışmalar yaptırılması öğrencilerin yaratıcılıkları üzerinde daha etkili olabilir.

Sonuçta; çocukların gelişim ihtiyacı dikkate alınarak sanat eğitimi uygulandığında psikolojik destek saylayarak önemli ve anlamlı katkılar sağlayabileceğinin önemli olduğunu ortaya koymuştur.

6. Öneriler

6.1. Öğretmenlerin Steam eğitimi hakkındaki genel görüşlerine yönelik öneriler;

Farkındalık Yaratma; Steam eğitimi yeni kullanılmasıyla birlikte az da olsa eski yapı üzerine ezberci alışkanlıklarla karma oluşturulmuştur. Steam eğitiminin uygulayıcıları olarak, öğretmen, öğrenci ve velilere tanıtıcı seminer, konferans ve kültürel ortamlarda tüm eğitim ve program geliştiriciler tarafından Steam eğitiminin önemi anlatılmalıdır. Üniversiteler ve tübitak tarafından çalışmalar yapılıyor fakat yeterli değildir.

Eğitim Politikaları; Steam eğitiminin başarılı olabilmesi için devletin eğitim politikasının uzun süreli düşünülmesi gerekmektedir. Steam eğitiminin hazırlanmasında ve uygulanmasında tüm kesimlerin ortak noktalarda birleşmesi gerekmektedir. Eğitim fakültelerinde uygulayıcı öğretmenler yetiştirilmeli, pilot çalışmalarla hızla yaygınlaştırmalıdır. Steam okul öncesi eğitim ile başlayan, yükseköğretime kadar her yaş ve kademe özelliklerine göre yelpazesi geniştir. Sanat eğitiminin desteklediği yeni iş alanlarında ihtiyaç duyulması açısından Steam eğitimi öğrencilere en erken yaşlarda verilmesi gerektiği önem kazanmıştır. Steam eğitiminin başarı sağlaması için eğitim fakültelerinin öğretmen yetiştirmede daha hassas davranılması ve aday öğretmen yetiştirirken uygulamada eksikliklerin giderilmesi gerekmektedir. Çağdaş yaklaşımların 21. Yüzyıl gençlerine uygulanabilmesi için yeterli donanıma ve bilgiye sahip bireylerin ihtiyaçlarını Steam eğitiminin farklı disiplin alanlarını etkili kullanarak karşılayacaktır. Steam eğitiminin yeni çözümleriyle ülkenin gelişmesine katkı sağlayacaktır.

Fiziksel ve Sosyal Altyapı; Okullarda yeni öğretim programlarını uygulayabilecek gerekli materyal ve uygun ortamların bulunmaması öğretmenlere zorluklar yaşatmaktadır. Steam eğitiminde henüz yeterli alt yapı ve ortam olmadığından, öğretmen ve öğrencilerin steam eğitiminin istenilen verimime ulaşmasını engellemiştir. Steam eğitimine yönelik materyal gelişiminin arttırarak, diğer derslere de entegre edilerek, aynı tema, aynı konu üzerinden farklı alanların farklı fikirlerin oluşturduğu veri havuzunda orijinal farklı yeni bütünlükler kurarak geleceğe dönük projeler hazırlanmalıdır. Proje çalışmalarına son teknoloji donanımlı argeler kurularak öğretmenlere ve öğrencilere destek verilmelidir.

Öğretim Programı Geliştirme; Steam eğitimi öğrencinin merkeze alındığı, öğretmenin rehberlik ettiği, aktif öğrenme ortamında farklı disiplinlerin birlikte kullanıldığı bir eğitim programıdır. Disiplinlerarası etkileşimin kendi içinde birbirlerini destekleyici olmalıdır. Steam eğitimi uygulamalarında öğretmenlerin, plan ve programlarında eksikliklerin olduğu tespit etmişlerdir. Ders programlarının esnek bir halde sarmal şekilde gelişerek öğrenmeye monte edilmelidir. Öğretim programlarının uygulama desteklenerek, sonucun yanında süreç içinde becerilerin de katılması gerekmektedir. Ülke eğitim politikaları, çevre ve kültürel yapı özellikleri dikkate alınarak disiplinlerarası bağlantıların uyumlu olması büyük önem taşımalıdır. Bilim sanat merkezleri eğitim programlarının güncel ve hayat şartlarına ve teknolojik gelişmeleri ayak uydurmalıdır. Bilgi ve beceriyi teknolojiyle birlikte en iyi şekilde kullanan bireyler hedeflenmektedir. Bilginin artması, bilginin hızlı paylaşılması için

teknoloji ve teknolojik aletlerin kullanılması zorunludur. Bireylerin günlük yaşamlarında kullanabileceklerini özgün ürünleri oluşturmak için daha fazla yaratıcılık ve keşif gereklidir. Ülkelerin birçok alanda gelişmesi ve mücadele edebilmesi için farklı disiplinlerin birlikteliği zenginlik katmıştır.

Ölçme ve Değerlendirme; Steam eğitimi proje temelli bir süreç olduğundan dolayı bu eğitimde süreç ve sonucun birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir. Bilim sanat merkezleri eğitim programlarının, sürekli değerlendirilmeler yapılmalı ve eksik yerlerin düzeltilerek geliştirilmelidir.

Okulda Uygulama; Okulda uygulama sırasında öğretmenlerin karşılaştığı teknik altyapı eksikliklerinin yanında, öğretmenlerin bilgi ve tecrübe eksikliği gidermek gerekmektedir. Programların esnek bir şekilde, öğretmenler ve dersler arasında paylaşımlar ile birbirlerini desteklemeleri önemlidir. Özellikle tarihi ve kültürel gezilerde ulaşım ve maddi olarak ilgili kurumlar tarafından desteklenmelidir. Özel yetenekli öğrencilerin tespiti, tanılama ve seçme süreçlerinde doğru ve güvenilir bir şekilde değerlendirilmesi büyük dikkat ve önem taşımaktadır. Öğretmenler ve yöneticilerin özel yetenekli öğrencilerin eğitiminin verimli bir şekilde sürdürebilinmesi için sürekli iletişim halinde olmalıdır. Özel yetenekli öğrencilere görsel sanatlar eğitiminin sadece atölye de sınırlı kalmayıp atölye dışında da görsel sanatlar uygulamalarının yapılabileceği alanlarda desteklenmelidir.

Bilimsel Yöntem; Steam eğitimi temel bilimlerin etrafında, farklı disiplinlerin desteklendiği yeni yöntem ve tekniklerin uyumlu olarak ilerlemelidir. Steam eğitimi temel bilimlerin ve bilimsel yöntemlerin kullanıldığı eğitim yaklaşımıdır. Steam eğitimi 21. yüzyılın en önemli becerileri geliştirmede kullanılan eğitim yaklaşımlarından biri olacaktır. Teknolojinin çok hızlı bir şekilde gelişmeleri, yapay zekâyla yapılmış robotlar ve insansız makineler, mühendislerin bireysel becerilerin önemi de daha fazla artacağında steam eğitim yaklaşımı farklı disiplinlerin birlikteliğine uygun bir yaklaşımdır.

Paydaş İşbirliği; Okulda zümreler arasında öğretmenlerin işbirliğinin arttırılması, deneyimlerinin paylaşılmasının yanında çevredeki okullar, kurum ve kuruluşlar, sivil toplumlar ile işbirliği gerekmektedir. Steam eğitimi üretime yönelik bir yaklaşım olduğundan öğrencilerin derslerinde üretim yapmaları ve ürünlerin hayata geçirilmesine yardımcı olacaktır. Açılan okulların üniversiteler, vakıf ve kitler tarafından desteklenip gezi, gözlem ve uygulama imkanları verilmelidir. Özel öğrencilere yönelik tam gün eğitim veren kurumlar hızla yaygınlaştırılmalıdır. Görsel sanatlar öğretmenlerinin devlet desteğiyle özel yetenekli öğrencilere yönelik öğretmen okulların açması gerekmektedir.

6.2. Görsel Sanatlar ve genel zihinsel yetenek alanı programlarında öğrenim gören ortaokul öğrencilerinin genel olarak STEAM eğitimi hakkında genel görüşlerine yönelik öneriler;

Steam eğitimi yaratıcı ve yenilikçi bakış açılarını geliştirir sorusunun yanıtı en yüksek desteğin verilmesi öğrencilerde yeni düşünce tarzları ve motivasyonla özgün projelerde gerçek hayat problemlerine çözümler bulunacaktır. Öğrenciler ürün oluştururken yüzeyin dokusunu ve renklerin sanat sayesinde daha bilinçli ve etkili oldukları görülmüştür. Erken yaşlarda kazandırılan becerilerin çocukların gelişimine büyük katkıları olacaktır. Sanatın kültürel aktarımdaki katsısı daha fazla anlaşılmış olacaktır. Steam eğitimi öğrenilmiş bilgilerle birlikte uygulamalarla destekleyerek, problemlerine yeni çözümler üretebileceklerdir. Steam eğitiminin yaratıcı düşünce, icat, sosyal ilişkilerde başarı, liderlik, iletişim ve sanatsal becerileri destekler ve öğrencilerde yaratıcı düşüncenin sanatla öğrenmeyi zenginleştirdiği görüşü gözlemlenmiştir. Steam eğitimi yaratıcı düşünce, icat, sosyal ilişkilerde başarı, liderlik, iletişim ve sanatsal becerilerin destekler sorusuna en yüksek desteğin verilmesi öğrencilerde yaratıcı düşüncenin sanatla öğrenmeyi zenginleştirecektir. Steam eğitimindeki sanatın en önemli yeri, insanı hayal etmeye, yaratıcı ve özgün düşüncelere teşvik eder. Sanat eğitiminin erken yaşlarda kazandırılmasının ve sanatın burada etkin olduğu anlaşılmıştır. Üretme ve sunumda estetik boyut ön plana çıkmaktadır. Steam uygulamalarını gerçekleştirmedeki eleştirel düşünme, düşünme stratejilerini kritik edebilmeleri, yaratıcılıklarını ön plana çıkardığı, çözüm odaklı düşündükleri, uygulamaya geçirdikleri, işbirlikçi çalışma içinde eğlenerek öğrendikleri gözlemlenmiştir. Steam eğitimi içerisinde sanatın ayırt edici tercihte öne çıkmaktadır. Steam uygulamalarını gerçekleştirmedeki eleştirel düşünme, düşünme statejilerini kritik edebilmeleri, yaratıcılıklarını ön plana çıkardığı, çözüm odaklı düşündükleri, uygulamaya geçirdikleri, işbirlikçi çalışma içinde eğlenerek öğrendikleri gözlemlenmiştir. Üretme ve sunumda estetik boyut ön plana çıkmaktadır. Steam eğitimi içerisinde sanatın ayırt edici tercihte öne çıkmaktadır. Steam eğitimi yaratıcı ve yenilikçi bakış açılarını geliştirir sorusunun yanıtı en yüksek desteğin verilmesi öğrencilerde yeni düşünce tarzları ve motivasyonla özgün projelerde gerçek hayat problemlerine çözümler bulmaya başladıkları gözlenilmiştir. Steam eğitimi öğrenilmiş bilgilerle birlikte uygulamalarla destekleyerek, problemlerine yeni çözümler üretebileceklerdir. Öğrenciler ürün oluştururken yüzeyin dokusunu ve renklerin sanat sayesinde daha bilinçli ve etkili oldukları tesbit edilmiştir. Erken yaşlarda kazandırılan becerilerin çocukların gelişimine büyük katkıları olacaktır. Bu sayede sanatın kültürel aktarımdaki katsısı da daha fazla anlaşılmış olacaktır.

Milli Eğitim Bakanlığı'nın Eba'da (Eğitim Bilişim Ağı) Steam kavramı ve örnek uygulamaları ile öğretmenler eksikliklerini tamamlayabilir. Eğitim Fakültelerinde okutulan ders içerikleri Steam eğitim yaklaşımına göre düzenlenebilinir. Steam eğitiminin kullanıldığı küresel sorunlara karşı birimler veya topluluklar oluşturulabilir.

7. Araştırma Sonucunda Çıkan Genel Öneriler

7.1. Öğretmenler için öneriler:

Öğretimsel kararları Öğrencinin bireysel özellikleri, öğrenme tercihi ve öğrenme stili gelişimlerine açık olarak öğretimsel yöntemlerde kararlar alınabilinir. Araştırma konularında öğrenciye seçme fırsatları veriniz. Öğrencilere grup veya bireysel çalışmaları için ilgi alanlarına göre seçenekler sununuz. Üstün yetenekli öğrenciler için soyut düşünme, yaratıcılık ve bağımsızlığı teşvik edici öğretim yöntemleri kullanınız. Beceri gelişim sürecinin şekillenmesinde uygulayıcılar desteklenmeli ve zaman verilmelidir. İlgi alanlarını geliştirmek için ek süre de kullanılabilir. Uygun değerlendirme araçları geliştirerek, özel yetenekli öğrencilerin gereksinimlerini karşılayabilecek özel programlar geliştirilmelidir. Dikkatli seçilen kitaplar, problem çözme, duygusal farkındalık, sosyal davranış, kişilerarası ilişkiler ve ahlaki konular ile başa çıkma gibi konulara da katkı sağlayabilir.

Steam eğitimi uygulamalarında öğretmenlerin, plan ve programlarında eksikliklerin olduğu tespit etmişlerdir. Steam eğitimin dışında kalan yetkinlik kapsamında daha fazla sorunlara değinilmesini gerekmektedir. Okullarda yeni öğretim programlarını uygulayabilecek uygun materyal ve uygun ortamların bulunmaması öğretmenlere zorluklar yaşatmaktadır. Zorlukların en aza indirilmesi için eğitim fakültelerine ve sivil toplum örgütlerine görevler düşmektedir. Bireyin bilişsel, duygusal ve devinsel öğrenme alanlarını ve sağ sol beyinin aynı anda kullanabilme becerisi geliştirdiği gözlenilmiştir. Becerilerin Sanat eğitimi yoluyla ve uzman desteğiyle sanatsal yaratıcılık gelişimin artışı gözlenmiştir. Steam eğitiminde bağımsız bir ortamda gerçekleşiyor olması, öğrencinin bireysel

becerilerini üst düzeye çıkardığı görülmüştür. Bu nedenle bu eğitimin erken yaşlarda başlanılmasının ne kadar önemli olduğu anlaşılmaktadır. Sanat eğitiminin önemi ve gerekliliği steam eğitiminde, bilimsel bilgilerin yanında sanatsal yaratıcılığı da kapsamaktadır.

Steam eğitimi yaratıcı düşünce, icat, sosyal ilişkilerde başarı, liderlik, iletişim ve sanatsal becerilerin destekler sorusuna en yüksek desteğin verilmesi

öğrencilerde yaratıcı düşüncenin sanatla öğrenmeyi zenginleştirecektir. Steam eğitimi yaratıcı ve yenilikçi bakış açılarını geliştirir sorusunun yanıtı en yüksek desteğin verilmesi öğrencilerde yeni düşünce tarzları ve motivasyonla özgün projelerde gerçek hayat problemlerine çözümler bulunacaktır. Öğrenciler ürün oluştururken yüzeyin dokusunu ve renklerin sanat sayesinde daha bilinçli ve etkili oldukları görülmüştür. Erken yaşlarda kazandırılan becerilerin çocukların gelişimine büyük katkıları olacaktır.

7.2. Aileler için öneriler:

Çocukların akademik güçlerini ve yeteneklerini destekleyerek takdir ediniz. Özel yetenekli öğrenciler ile arkadaşlık etmeleri için teşvik ederek, yaz ve hafta sonu kurslara yönlendirilmedir. Bu kurslarda benzer yetenekli öğrenciler olması çocuğun yeteneklerinin sürekli gelişimine fırsat verecektir. Üstün yetenekliler ile ilgili bir derneğin üyesi olunuz ve aileler için konferanslara katılınız. Organizasyonların internet sitelerinden öğrenme ve sosyal/duygusal ihtiyaçlarının nasıl karşılanabileceğiniz konusunda bilgi alınız.

7.3. Araştırmacılara Yönelik Öneriler

Steam eğitiminin öneminin ve gerekliliğinin anlaşılmasıyla Milli Eğitim Bakanlığı, Talim ve Terbiye Kurulu ve Yüksek Öğretim Kurumu Steam eğitiminin bireye kazandıracağı kazanımları eğitimin her aşamasında programlarda entegre edilmelidir. Steam eğitimi öğretim programı uygulatabilmesi için kısa vadeli değil, uzun vadeli devlet politikasının belirlenmesi gerekmektedir. Steam eğitimine uygun müfredat belirlenip, uygulayacak öğretmenlerin hizmet içi eğitimlerle desteklenmelidir. Steam eğitimi için uygun fiziki ortam ve gerekli araç gereç ve sosyal ve ekonomik faktörlerin devlet tarafından desteklenmelidir. Steam eğitimi uygulanan okullarda gerekli araştırmalar yapılarak, steam eğitiminin öğretmen, öğrenci ve ülkemiz adına işe yararlılık düzeyinin değerlendirilmesi çok önemlidir. Steam eğitiminin çok yönlü olması çok fazla değişkeni de beraberinde getireceğinden nicel-nitel araştırmaların daha özenli ve ayrıntılı gözlem, görüşme destekleyici yöntemlerin desteklenmelidir.

Steam eğitimi ve öğretiminin sistematik bir şekilde başlatılarak genişlemelidir ve en kısa sürede tüm okullarımızda uygulamaya geçilmelidir. Eğitim süresindeki faaliyetlerin devamlı takibi yapılmalı ve alınan verilere göre program sürekli gelişip, gerçek yaşama entegre olacak şekilde yürütülmelidir. Steam eğitiminde bağımsız bir ortamda gerçekleşiyor olması, öğrencinin kendisini rahat ve güvende hissederek birey becerilerini üst düzeye çıkarma imkanını yakalayacaktır. Bu nedenle bu eğitimin erken yaşlarda başlanılmasının ne kadar

önemli olduğu anlaşılmıştır. Steam eğitiminin yaygınlaşması için öncelikle tüm bilim sanat merkezleri öncülüğünde bütün okulları kapsayacak şekilde genişletilmeli ve farklı branş özellikleri dikkat edilerek, eğitimcileri bilgilendirici ve geliştirici seminerler düzenlenmelidir. En kısa sürede de bu eğitim seminerleri tüm okul ve öğretmenlerimize yaygınlaştırılmalıdır. Ayrıca, farklı branşlardaki öğretmenler, Bilsem Eğitim Merkezleri ile proje okullarında yürütülen Steam eğitimlerinin karşılaştırılmasını yapabilirler.

Kaynaklar

Akarsu, F. (2001). Üstün yetenekli çocuklar. Ankara: Eduser Yayınları.

Akarsu, F. (2004). Seçilmiş makaleler kitabı. I. Türkiye üstün zekalı çocuklar kongresi yayını dizisi:1 İstanbul.

Akgül, Ş. (2017). Üstün yetenekliler eğitim programı değerlendirme. S. Emir (Ed), Özel yeteneklilerin eğitiminde program tasarımı içinde (s. 265-298). Ankara: Pegem Yayıncılık.

Akgündüz, D. Ertepınar, H., Ger, A. M., Türk, Z. (2018). Stem eğitiminin öğretim programına entegrasyonu. İstanbul Aydın Üniversitesi.

Akgündüz, D., Ertepınar H., Ger M. A., Kaplan Sayı, A., Türk, Z. (2015). Stem eğitimi çalıştay raporu Türkiye Stem eğitimi üzerine kapsamlı bir değerlendirme. İAÜ STEM Merkezi ve Eğitim Fakültesi.

Altun, T., & Vural, S. (2012). Bilim ve sanat merkezinde (BİLSEM) görev yapan öğretmen ve yöneticilerin mesleki gelişim ve okul gelişimine yönelik görüşlerinin değerlendirilmesi. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 11(42), 152-177.

Anderson, M., & Auxier, B. (2021).2021'de sosyal medya kullanımı.Pew Araştırma Merkezi,1, 1-4.

Arda, Z., Şahin, H. ve Büyükkol, S. (2013). İlkçağdan modernizme; bilim, sanat ve felsefe buluşmaları. Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, 2(3), 136-144.

Arge, (2007). Zerenler, M., Türker, N., & Şahin, E. (2007). Küresel teknoloji, araştırma-geliştirme AR-GE ve yenilik ilişkisi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (17), 653-667.

Arnheim, R. (2004). Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley: University of California Press.

Artut, K (2004). İlköğretim (1. Kademe 4 ve 5. Sınıf) Öğrencilerinin estetik ve sanat kavramlarına yönelik bilgi düzeylerine ilişkin bir araştırma. Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi II. Sanat Eğitimi Sempozyumu, Ankara. http://egitim.cukurova.edu.tr/wp.asp?118 12.09.2022 adresinden alınmıştır.

Artut, K (2004). İlköğretim (1. Kademe 4 ve 5. Sınıf) Öğrencilerinin estetik ve sanat kavramlarına yönelik bilgi düzeylerine ilişkin bir araştırma. Gazi Üniversitesi.

Artut, K. (2001). Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri. Ankara: Anı Yayıncılık.

Ayaydın, A., & Mercin, L. (2013). Görsel sanatlar eğitiminde uygulamalar. Ankara: Pegem Akademi.

Bakıoğlu, A. & Levent, F., (2013). Üstün yeteneklilerin eğitiminde Türkiye için öneriler. Üstün yetenekliler eğitimi ve araştırmaları dergisi (Uyad),1(1), 31-44.

Baynes, K., (1981). Toplumda sanat. Çev. Yusuf Atılgan. Ankara: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, J. (2002). Görme biçimleri. İstanbul: Metis Yayınları.

Bilim Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı. (2015). Tükiye biyoteknoloji stratejisi ve eylem planı. Ankara.

Bilim Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı. (2016). Türkiye yazılım sektörü stratejisi ve eylem planı. Ankara.

Bilim ve Sanat Merkezi Yönergesi, 2017). Tbmm üstün yetenekli çocukların keşfi, eğitimleriyle ilgili sorunların tespiti ve ülkemizin gelişimine katkı sağlayacak etkin istihdamlarının sağlanması amacıyla kurulan meclis araştırması komisyonu raporu, Kasım 2012, Dönem: 24 Yasama Yılı: 3 (S. Sayısı: 427) Tebligler.meb.gov.tr. 12.09.2022 adresinden erişilmiştir.

Bilim ve Sanat Merkezleri Yönergesi 2021,s.582 https://orgm.meb.gov.tr/www/bilim-ve-sanat-merkezleri-yonergesi-yayimlandi/icerik/582 12.09.2022 adresinden erişilmiştir.

Blumen Pard, S. (2002) Effects of a Teacher Training Workshop on Creativity, Cognition, and School Achievement in Gifted and Non-gifted Second-grade Students in Lima, Peru, High Ability Studies, 13:1, 47-58.

Böyükparmaksız, M.A. (2016). "Güncel sanatın öğretilmesine yönelik yeni bir öğretim programının hazırlanması ve değerlendirilmesi". Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Konya.

Braund, M. (2015). A new Steam age: Towards one culture for learning science. ICEMST 2015: International Conference on Education in Mathematics, Science & Technology The Eurasia Proceedings of Educational & Social Sciences (EPESS), 2, 13-17.

Bulut, S. & Yaylı, A. (2006). Cumhuriyet dönemi üstün yetenekliler eğitim politikası. Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.

Buyurgan, S. & Buyurgan, U. (2007). Sanat eğitimi ve öğretimi. Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Demirbulak, A. (2007). Çağdaş Türk resminde otoportre (Doctoral dissertation, Marmara Eğitim Fakültesi II. Sanat Eğitimi Sempozyumu, Ankara.

Erdoğan, S. (2020). Steam ve sanat eğitimi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (44), 303-316.

Ersoy, Ayla. "Sanat eğitimini genel eğitime katkısı." Eğitim Bilimleri Birinci Kongresi, Eğitim Programları ve Öğretim. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1993:273-277.

Ertürk, F. E. ve Yayan, G. (2012). Bilim ve sanatı birleştiren iki usta. Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 1(1), 453-464.

Erzen, J. (2006). Çevre estetiği (1.Baskı). Ankara: Odtü Geliştirme Vakfı Yayınları. Erzen, Jale. (1990)."Çağdaş Avrupa'da sanat eğitimi." Ortaöğretim kurumlarında resim iş öğretimi ve sorunları. Ankara: Ted Yayınları, 41-61.

Eyuboğlu, B.R. (1986). Resme başlarken, Ankara: Olgaç Basımevi Fioriello, P. (2010). Understanding the basics of stem education. Retrieved from http://drpfconsults.com/understanding-the-basics-ofstem-education 12.09.2022 adresinden erişilmiştir.

Geake, J. G. & Gross, M.U.M. (2008). Teachers' Negative Affect Toward Academically Gifted Students, Gifted Child Quarterly 52 (3), 217-231.

Gel, H. Yücel. (1993)."Türkiye'de güzel sanatlar eğitiminin resim-iş olarak anılan disiplinlerinin ilk ve ortaöğretim düzeyindeki sorunları." Eğitim Bilimleri Birinci Kongresi, Eğitim Programları ve Öğretim, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 299-316.

Genç, M. A. (2014). Üstün yetenekli öğrencilerin görsel sanatlar eğitiminde disiplinlerarası öğretim etkinliklerinin değerlendirilmesi (Konya Bilsem Örneği). Sed-Sanat Eğitimi Dergisi, 2(1), 142-168.

Gökay, M. (2010). "Görsel sanatlar eğitiminde disiplinler arası yaklaşım ve uygulama örnekleri", Türk İslam Araştırmaları Dergisi, sayı: 57 (9), s. 49–60.

Gökdere, M., Ayvacı, H.Ş. ve Küçük, M. (2004). "Üstün yetenekli çocukların karşılaştıkları temel problemler", Çağdaş Eğitim Dergisi, 313, 23-32.

Gökdere, M., Çepni, S. (2003a). Üstün yetenekli öğrencilerin değer eğitiminde öğretmenin rolü. Değerler Eğitimi Dergisi, 1 (2), 93-107.

Gökdere, M., Küçük, M. (2003). Üstün yetenekli öğrencilerin fen eğitimindeki durum: Türkiye örneklemi. Kuramda ve Uygulamada Eğitim Bilimleri 3(1), 101-124.

Gözütok, T. (2011). Modernizmin kayıp çocukları. Turkish Studies (Elektronik), 6(1), 1167-1179.

Gülhan, F. (2016). Fen-teknoloji-mühendislik-matematik uygulamasının (Stem) 5. sınıf öğrencilerinin algısı, tutumu, öğrenme ve mantıksal öğrenmelerine etkisi. Doktora tezi. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Gülhan, F.& Şahin, F.(2018a). Steam (stem-sanat) eğitimine yönelik etkinlik uygulaması: Aynalar ve ışık. Araştırma Temelli Etkinlik Dergisi (ATED) / Journal of Inquiry Based Activities (JIBA) Cilt 8, Sayı 2, 111-126.

Gülhan, F., & Şahin, F. (2018). Steam (Stem+Sanat) etkinliklerinin 7. sınıf öğrencilerinin akademik başarı, steam tutum ve bilimsel yaratıcılıklarına etkisi. Journal of Human Sciences, 15(3), 1675-1699. doi:10.14687/jhs.v15i3.5430 pdf.12.09.2022 tarihinde indirilmiştir.

http://egitim.cukurova.edu.tr/wp.asp?118 12.09.2022 adresinden alınmıştır.

Karasar, N. (2012). Bilimsel araştırma yöntemi. Ankara: Nobel Yayıncılık.

Peters-Burton, EE (2014). "Stem'in doğası" var mı? Okul bilimi ve matematik, 114(3), 99–101. Peters-Burton, E. E. (2014). Is there a "Nature of STEM"? School Science and Mathematics, 114(3), 99– 101.

Plonczak, I. & Zwirn, S. G. (2015). Understanding the art in science and the science in art through crosscutting concepts. Science scope, 38(7), 57-63.

Poyraz, G.T. (2018). "Stem eğitimi uygulamasında Kayseri ili örneğinin incelenmesi ve uzaktan Stem eğitiminin uygulanabilirliği".Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Rabalais, M. E. (2014). Steam: A national study of the integration of the arts into Stem instruction and its impact on student achievement. Doctoral Dissertation, University of Louisiana Lafayette.

Read, H. (1943) Erziehung Durch Kunts. Münih: yy.,s.32.

Renzulli, J. S. (2012). Reexamining the role of gifted education and talent development for the 21st century: A four- part theoretical approach. Gifted Child Quarterly, 56, 150–159.

Robinson, K. (2003). Yaratıcılık aklın sınırlarını aşmak, İstanbul: Kitap Yayınevi.

Sabancılar, D. (2011). "Yükseköğretim sanat eğitimi programlarında güncel sanatın yeri". 2. Ulusal Güzel Sanatlar Eğitimi Sempozyumu, Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Çanakkale, Türkiye.

Sak, U. (2011). Üstün yetenekliler eğitim programları modeli ve sosyal geçerliği. Eğitim ve Bilim, 36 (161) 213-229.

San, İ. (1979). Sanatsal yaratma, çocukta yaratıcılık. Ankara: İş Bankası Yayınları, 56-65 San, İ. (1993) "Türkiye'de güzel sanatlar eğitimi." Eğitim bilimleri birinci

kongresi, Eğitim Programları ve Öğretim. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 245-250.

San, İ. (2003). Sanat Eğitimi Kuramları, Ankara: Ütopya Yayınları.

Sarı, H., & Öğülmüş, K. (2014). Bilim ve sanat merkezlerinde (BİLSEM) karşılaşılan sorunların öğretmen ve öğrenci görüşleri açısından değerlendirilmesi. Uluslararası Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, 2(2), 254-265.

Seglem, R., & Witte, S. (2009). You gotta see it to believe it: Teaching visual literacy in the English classroom. Journal of Adolescent & Adult Literacy, 53(3), 216-226. Retrieved from Academic Search Complete.

Selçuk, Z. (1999). Gelişim ve Öğrenme: Eğitim Psikolojisi Ankara: Nobel Yayınevi.

Sezer, A. O., & Brand, J. I. (2001). Chemical vapor deposition of boron carbide. Materials Science and Engineering: B,79(3), 191-202.

Smith, O. (2015). There is an Art to Teaching Science in the 21st Century. X. Ge et al. (Eds.), Emerging Technologies for STEAM Education, Educational Communications and Technology: Issues and Innovations, Springer International Publishing Switzerland, DOI 10.1007/978-3-319- 02573-5_5.Universitesi (Turkey).

Erişim Adresi: http://tf.metu.edu.tr/ 12.09.2022 tarihinde erişilmiştir.

Erişim Adresi: http:// http://www.scientix.eu/ 12.09.2022 tarihinde erişilmiştir.

Erişim Adresi: http://www.steamedu.com/2006- 2010_Short_WHAT_IS_ STEAM.pdf. 12.09 .2022 tarihinde erişilmiştir.

Erişim Adresi: https://biomimicry.org/solution/ricochet 12.09.2022 tarihinde erişilmiştir.

Erişim Adresi: https://ikgm.meb.gov.tr/bilim-ve-sanat-merkezleriguclenivor/21827/tr 12.09.2022 tarihinde erişilmiştir.

Erişim Adresi: https://www.dogadergisi.com/biyomimikri-dogadan-gelen-tasarimlar/ 12.09.2022 tarihinde erişilmiştir.

Erişim Adresi: steameader.weebly.com12.09.2022 tarihinde erişilmiştir.

ErişimAdresi:https://orgm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2015_08/27014859_bilsem ynerge.pdf 12.09.2022 tarihinde erişilmiştir.

Erişim Adresi: https://www.bilsemonline. com/bilsem-bilim-ve-sanat-egitimmerkezleri 12.09. 2022 tarihinde erişilmiştir.



BÖLÜM 17

ISBN: 978-625-6971-87-5

J. S. BACH'IN GOLDBERG VARYASYONLARI'NIN ŞİFRELİ BAS REALİZASYONU

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa AVŞAR[1]

1. GİRİŞ

Müziğin doğrudan doğruya "maddi" öğeleri bakımından Johann Sebastian Bach'ın bütün çağdaşlarının üstüne yükseldiğini kabul etmek gerekir. O çağa kadar gelişmekte olan birçok biçim - yazı tekniğinde (süit, füg, envansiyon, klavsen, klavikord ve org için yazılan müzikler) ve ileriki yüzyıllarda Bach'ı aşan olmamıştır. Çünkü çağına kadar olup bitenleri özetlemiş, bu yolda son sözü söylemiş, geleceğin müziğinin teknik öğelerini hazırlamış, kendinden sonraki bestecileri artık yeni biçimler, yeni yazı yöntemleri aramak zorunda bırakmıştır. O hem kendinden önceki ustaların hem de kendi çağının ileri gelen bestecilerinin yapıtlarını mütevazı bir şekilde incelemiş, kopyalarını çıkartmış ve bu yolla da sağlam bir işçilik elde ederek, kendi özgün müzik yolunda bu işçiliğinden yararlanmıştır (Mimaroğlu, 2009: 58-59).



Resim 1: Johann Sebastian BACH 1685-1750 (Discogs, 2023)

[1] Maltepe Üniversitesi Konservatuvarı, ORCID: 0000-0002-0046-2980

Varyasyon (Latince variatio); melodik-ritmik, kontrapuantal ya da armonik çeşitler yaratmaya dayanan ve dilimizde çeşitleme anlamına gelmekte olan bir terimdir. Biçimsel olarak bir müzik fikrinin (temanın), melodik-ritmik, kontrpuantal ya da armonik değişikliklerle ayrı birer küçük çeşitleme halinde birbiri ardı sıra yeniden sunulduğu müzik formudur. Tema üzerinde yapılan bu çeşitlemeler, temayı bozmak yerine temadaki ana fikri vurgulamayı amaçlar. Böylece elde edilen her bir çeşitleme parçası, ana fikir ile ilgili yeni bir tat, yeni bir soluk ve dinleyiciyi ana fikirle tekrar buluşturma imkanı sunar (Say, 2005: 128, 559).

Bir temayı çeşitlemek, onun aslını değiştirmeden süslemek ve yeni görünüşler vermek demektir. Canzone, chacone, koral ve pasakalya gibi türleri de içine alan çeşitleme, özündeki "çeşitleme" fikriyle beraber müziğin başlangıcından beri var olmuştur. Fakat bir biçim olarak çeşitlemenin ortaya çıkışı 16. yüzyıldır ve sonrasındaki 18. yüzyıl başlarında Haendel, Rameau ve özellikle Bach'ın ünlü yapıtlarıyla sergilenmiştir. Çeşitlemenin baş ilkesi, aynı temayı ezgisel-ritimsel, polifonal ya da armonisel bakımdan farklı görünüşler altında birçok kez işittirmektir. Vincent d'Indy'ye göre çeşitleme yöntemleri (1) *ezgisel-ritimsel süsleme,* (2) *polifon çeşitleme* ve (3) *temayı değiştirme* şeklinde üçer ayrılır. Ezgizel-ritimsel süsleme yönteminde temanın asıl yapısı tamamen bozulmamak koşuluyla, fazladan sesler ve ritimsel katmalarla tema, "içinden" değiştirilir. Polifonal çeşitleme yönteminde yalnız "dış görünüş" değişir ve tema genellikle hiç değişmez; yapılan şey temayla birlikte başka ezgi çizgilerinin duyurulmasıdır. Temayı değiştirme yönteminde ise "hem içten hem dıştan" değiştirmedir ve diğer yöntemlere göre çok daha ustacadır. Tema tam anlamıyla ortada yoktur; çoğu kez onu hatırlatacak bir çizgi bile kalmamıştır. Bununla birlikte benzetme noktaları görünürde olmasa bile, tema ile onun açıklaması demek olan çeşitlemede gizli bir yakınlık vardır (Hodeir, 2007: 29-31).

"Bach'ın çeşitlemelerine adını verdiği ünlü eser: Aria mit Verschiedenen Veraenderungen vor Clavicimbal mit 2 Manuelen, BWV 988 (İki Klavyeli Klavsen İçin Çeşitli Değişimleri İçeren Aryalar). Eser, Klavierübung 4. Teil (Klavye Alıştırmalarının 4. Bölümü) adıyla 1742'de basılmıştır. Goldberg Çeşitlemeleri, büyük bir olasılıkla Bach'ın öğrencisi olan, dönemin genç ve yetenekli bestecisi, org ve çembalo sanatçısı Johann Gottlieb Goldberg'e ithaf edilmiştir" (Say, 2005: 674). Bach'ın ilk yaşam öyküsünü yazan Johann Nikolaus Forkel'e göre, besteleniş hikayesiyle ilgili doğruluğu kuşku götüren bir başka deyiş; Rusya'nın Dresden Büyükelçisi Kont Keyserlingk'in hastalığı sebebiyle uyuyamadığı gecelerde kendisini yatıştırması amacıyla büyükelçinin emrinde çalışan ve Bach'ın da öğrencisi olduğu Johann Gottlieb Goldberg'e (1727-1756)

ISBN: 978-625-6971-87-5

klavsende çalması için bestelenmiştir (Büke, 2005: 370-371 ve Rye, 2008: 125). Kayıt literatüründe Glenn Gould, Rosalyn Tureck, James Friskin ve Miki Skuta'nın Goldberg Varyasyonları'nı icra ettikleri pek çok kayıt olmakla beraber bilgilik, ustalık ve eğlenceyi zarif bir karışım haline getiren yorumuyla Fransız klavsen sanatçısı Pierre Hantaï bu icra alanında başı çekmektedir (Rye, 2008: 125).



Resim 2: Johann Gottlieb GOLDBERG 1727-1756 (Music Metason, 2023)

Goldberg Çeşitlemeleri, bir arya[1] ve otuz çeşitlemeden oluşmaktadır. Çeşitlemelerin teması olan arya, 1725'te Bach'ın eşi olan Anna Magdalena'nın Nota Defteri'ne yazılmış bir parçadır. Sarabande karakterindeki bu 3/4'lük bu tema, büyük olasılıkla Bach'a aittir. Aryanın bas partisindeki inici hareket figürünü temel alan Bach, bir çeşit passacaglia gibi işleyerek çeşitlendirmiştir. Yapıtta iki çeşitlemede bir, bir kanon gelmektedir (Büke, 2005: 371). Temayı değiştirme yöntemi ile çeşitlendirilen arya teması, çeşitlemelerin başlamasıyla birlikte ortadan kaybolur; onu hatırlatacak olan ise armonik yapısıdır. Bu yapıyla birlikte hatırlanacak olan, tema çizgisi değil; armoninin hissettirdiği gizli akor yürüyüşü benzetme noktalarıdır (Bkz. Notasyon 6). Ustalık gerektiren bu yöntemle dahiyane bir şekilde çeşitlendirilen Goldberg Varyasyonları, onun bu özelliği ile klasik Batı müziği dışında, armonisindeki akor yürüyüşü temel alınarak caz müziğine de uyarlaması yapılmış ve varyasyon niteliğinde yeni

[1] Orkestra eşliğinde söylenen ya da çalınan ses ya da çalgı için büyük çapta ezgi (Hoider, 2007: 25).

doğaçlamalarla icra edilmiştir (Stuttgart Chamber Orchestra feat. Kálmán Oláh & Mini Shulcz, 2000).

Sürekli bas (İt. *basso continuo*), Barok müziğinin stenografisidir. İrticalen (doğaçtan) akorlarla tamamlanan şifreli veya şifresiz bir bas partisi ile yazılan sürekli bas için kullanılan enstrümanlar; lavta, theorbe, klavsen ve kilise orgu ile birlikte ayrıca bas partisi için gamba, çello, kontrbas, fagot ve trombondur. Üç sesli beşli akorun, 16. yüzyılda armoninin temeli haline gelmesi, sürekli basın oluşmasını sağlamıştır. Bu akorların çoğu, mevcut tonalite dizisine ait karmaşık olmayan, kesintisiz bir şekilde devam eden ve en önemli partisi bas olan akorlardır. Bu dönemde vokal eserler lavta, org vb için düzenlenir ve bu durum eserlerin seslendirilmesinde kolaylıkla eşlik edilmesini sağlardı. Diğer yandan kantorun (o dönemin melodik dualarını yöneten şef) org başından koroyu ses ve ölçü içinde tutmasına yardım ederdi. Ayrıca armonik temel olarak üst seslerin serbest, konçertant çalımlarını da güvence altına alıyordu (Michels ve Vogel, çev., 2013: 101). Özellikle Barok müziğin birçok türünde kullanılan sürekli bas, 18. yüzyılın ortalarından itibaren önemini yitirmeye başladıysa da günümüzde halen özellikle kilise müziği, armonik çözümleme ve uygulamalarda kullanılmaktadır.

"Sürekli bas müziğin en mükemmel temelidir. Sol el verilmiş notaları, sağ else bu notalara göre konsonans ve disonansları olmak üzere iki elle çalınır ki, Tanrı'nın şerefi ve caiz bir gönül eğlencesi için güzel tınlayan bir armoni meydana gelsin. Ve her müzik gibi, yani sürekli basın nihai ve son sebebi de bundan başka bir şey değildir yalnızca Tanrı'nın şerefi ve ruhun rekreasyonu için var olmalıdır. Bunun dikkate alınmadığı yerde ortaya çıkan gerçek müzik değil, olsa olsa şeytani bir yaygara ve zırvadır" (Bach, 1738; akt. Michels ve Vogel, 2013: 101).

Gerçekleştirme anlamında gelen (TDK, 2023) realizasyon (Fr. *réalisation*), armonik uygulamalardaki şifrelenmiş notaların, şifre kodlarına göre çözümlenmiş bir ortama taşınması için gerekli bütün işlemlerin sağlanmasıdır. Bunun için şifrelenmiş bas kodları, belirli ilkelere göre (o dönemin veya üslubun kendi müzikal estetik yaklaşımına göre) çözümlenir. Bu aslında kağıt üzerinde matematiksel bir işlemdir. Bu işlemi teknik bir alandan sanatsal bir alana taşımak için de, matematik içinde müzik aranır. Yani ortaya çıkan realizasyonun, kendine çekebilecek ve kendinde tutabilecek **dört partili zengin bir dikey tını (voicing)** oluşturması, oluşan bu dikey tını içinde **manalı-tematik yatay bir hat (guide line)** kıvılcımlanması ve akor yürüyüşünün "omurga" görevindeki bu hatta yaslanarak ilerlemesi beklenir. Ayrıca bu hat, kademeli bir şekilde bir üst veya bir alt dinamiğe doğru açılarak tekdüze olmayan müzikal bir ortam da

ISBN: 978-625-6971-87-5

yaratmalıdır. Bahsedilen bu niteliklerin sağlanabilmesi amacıyla bu çalışmada J. S. Bach'ın Goldberg Varyasyonları arya şifreli bas uyarlaması, realizasyon aşamalarıyla incelenmiştir. Bunlar; **(1) şifreli bas**, **(2) dört partili yazım** ve **(3) tematik hat** aşamalarıdır. Çalışmada realizasyon için kullanılacak olan kaynak şifreli bas, Avşar'ın "J. S. Bach'ın Goldberg Varyasyonları'nın Akor Yürüyüşü ve Şifreli Basa Uyarlamalı Analizi" (Avşar, 2023: 464) isimli araştırmasından alınmıştır.

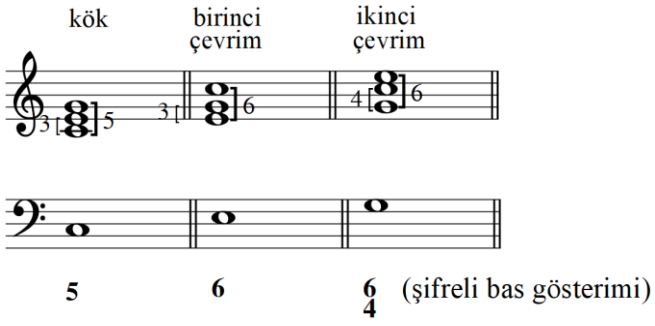
2. REALİZASYON AŞAMALARI

Bu bölümde realizasyon işlemi için gerekli bazı aşamalarından bahsedilmiştir. Bunlar; (1) çözümlenmesi gereken şifreli bas problemi, (2) bu problemin çözümlenerek ve/veya uygulanarak işlem sonucunun kağıda döküldüğü dört parti yazım biçimi ortamı ve (3) uygulanan bu işlemin anlamını ve manasını ortaya çıkaran tematik yapı gibi aşamalardır.

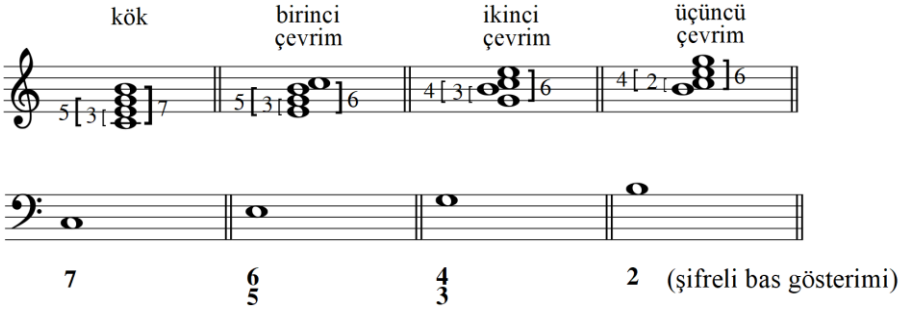
2.1. Şifreli Bas

Şifreli bas (İng. *figured bass*); bir akorun bas sesiyle, üzerinde bulunan diğer sesleri arasındaki mesafeleri gösteren ve o bas sesi üzerine hangi tür ve çevrim pozisyonunda akor kurulması gerektiğini belirten armonik uygulamalarda kullanılan bir yöntemdir. Alman ve Fransız olmak üzere iki farklı şifreleme yöntemi kullanılmaktadır (Avşar, 2022: s.18). Bu çalışmada da kullanılacak olan Alman şifreleme yönteminde, şifre rakamları ve rakamların yanına konan değiştirici işaretlerle birlikte (eğer işaret üçlüye konacaksa, rakamsız verilir) akor kurularak türü ve pozisyonu belirlenir. Bu yöntemde akor türü değişse de şifre değişmez. Aşağıdaki notasyonlarda bu çalışmanın içeriğinde bulunan iç sesli beşli akorların (bkz. Notasyon 1) ve dört sesli yedili akorların (bkz. Notasyon 2) şifreli bas rakamları Fa anahtarı kullanılarak verilmiş ve açılımı da üzerinde Sol anahtarı kullanılarak gösterilmiştir.

Notasyon 1: Beşli Akorların Şifreli Bas ile Gösterimi



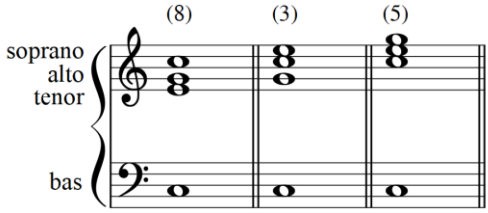
Notasyon 2: Yedili Akorların Şifreli Bas ile Gösterimi



2.2. Dört Partili Yazım

Armonik uygulamalarda akor sesleri partisyonlara dağıtılarak çok partili (aşağıdan yukarıya doğru bas, tenor, alto ve soprano) bir biçimde yazılır. Bunun dışında daha az veya çok parti ile de yazılabilmekle beraber standartlaşmış hali dört partilidir. Çünkü dört partili yazım her türden akor sesini karşılayabilme ve armonik ihtimalleri rahat görebilme avantajı sağlayabilmektedir. Koral ve klavye olmak üzere iki yazım biçimi kullanılır (Avşar, 2022: 18-19). Bu çalışmada kullanılacak olan klavye armonisi (İng. *keyboard harmony*) yazım biçiminde soprano, alto ve tenor partileri üst dizeğe Sol anahtarı kullanılarak; bas partisi de alttaki dizeğe Fa anahtarı kullanılarak yazılır. Armonik çözümlemenin başlangıcındaki akorun kökü sesi ile soprano partisi arasındaki mesafe, başlangıç pozisyonunun kaçlı olduğunu gösterir. Akor kaç sesli ise, o kadar farklı başlangıç pozisyonları verilebilir. Bu pozisyonlama başlangıç için verilir ve devamındaki akorların ilerleyişinin seyrini belirler. Aşağıdaki notasyonda Do majör beşlisinin akor sesleri klavye armonisi yazım biçimine göre dağıtılarak verilmiş olup 8'li, 3'lü ve 5'li başlangıç pozisyonlarında gösterilmiştir.

Notasyon 3: Klavye Armonisi Yazım Biçiminin 8'li, 3'lü ve 5'li Başlangıç Pozisyonlarında Gösterimi



ISBN: 978-625-6971-87-5

Herhangi bir akor seslerini dört partiye dağıtırken ve bu akoru sonrasında gelecek olan bir diğer akora bağlarken, belirli *akor bağlantı ilkeleri* göz önünde bulundurulur. Bu ilkeler, döneminin usta bestecilerinin yapıtlarındaki üslup ve estetiğe göre teorisyenler tarafından benimsenip, incelenerek belgelenir ve geçmişten günümüze doğru bazıları tavsiye niteliğinde, bazıları da kaçınılması gereken bir kural niteliğinde bizlere ulaşır. Bu çalışmada da aryanın şifreli bas realizasyonu yapılırken, klasik Batı müziği üslubundaki ilkeler dikkate alınmıştır. "Burada ilkeleri doğru-yanlış olarak değil de, o dönemin kendi üslup anlayışı içerisinde uygun-uygun değil şeklinde görmek gerekir" (Avşar, 2022: 21). Bahsedilen bu ilkelere, genel çerçevede, sıradan bir armoni kitabından ulaşılabilir.

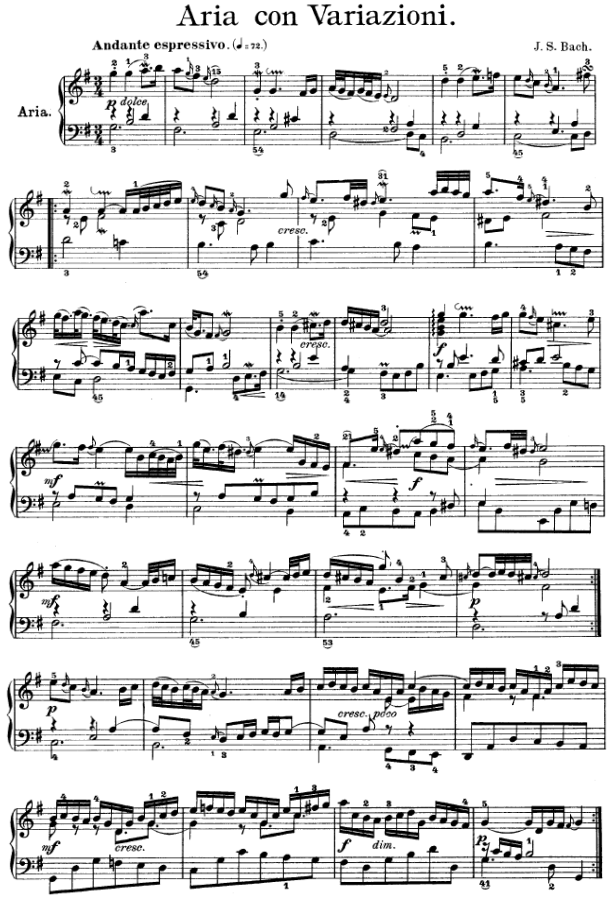
2.3. Tematik Hat

Tema; konu, temel motif veya fikir anlamına gelmektedir (TDK, 2023). Tematik ise o fikrin belirli bir tema etrafında oluşması durumudur. Armonik uygulamalarda akorların arka arkaya bağlanarak belirli bir ilerleyiş gösterdikten sonra, bağlantının seyir durumuna göre bazı partisyonlarda fikir çağrıştıran (belirli bir fikri oluşturabilecek melodik hatta ilerleme) tematik motifler oluşur. Bu durum, yapılan uygulamaya ilişkin bir anlam, çıkarım ve/veya mana arayışıdır. Konu her ne kadar akor yürüyüşü olsa da, bu akorlar içinden tematik hatlar kıvılcımlanabilir ve bu da çalışmaya olması gereken önemli bir nitelik kazandırır.

3. BACH'IN GOLDBERG VARYASYONLARI REALİZASYON AŞAMALARI

Toplam 32 ölçüden oluşan, 16+16 şeklinde iki bölmeli (AB) bir küçük şarkı formu olan arya temasının, (1) şifreli bas uyarlaması, (2) şifreli basının dört partili realizasyonu ve (3) realizasyonunu ortaya çıkardığı tematik hat gibi aşamaları bu bölümde notasyonlar üzerinde verilmiştir. Aşamalara geçmeden önce çalışmanın ana kaynağı olan aryanın orijinal notasyonu aşağıdaki gibidir.

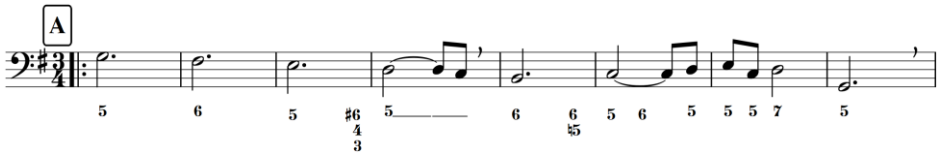
Notasyon 4: Aryanın Orijinal Notasyonu (IMSLP, 2023)



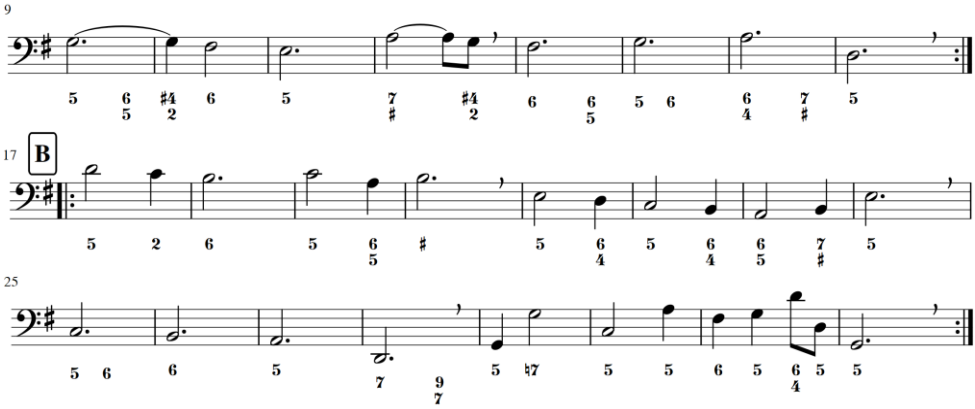
3.1. Şifreli Bas Uyarlaması

Aryanın şifreli bası, Avşar'ın aryayı şifreli basa uyarladığı "J. S. Bach'ın Goldberg Varyasyonları'nın Akor Yürüyüşü ve Şifreli Basa Uyarlamalı Analizi" (Avşar, 2023: 464) isimli araştırmasından alınarak aşağıdaki notasyonda verilmiştir.

Notasyon 5: Aryanın Şifreli Bas Uyarlaması (Avşar, 2023: 464)



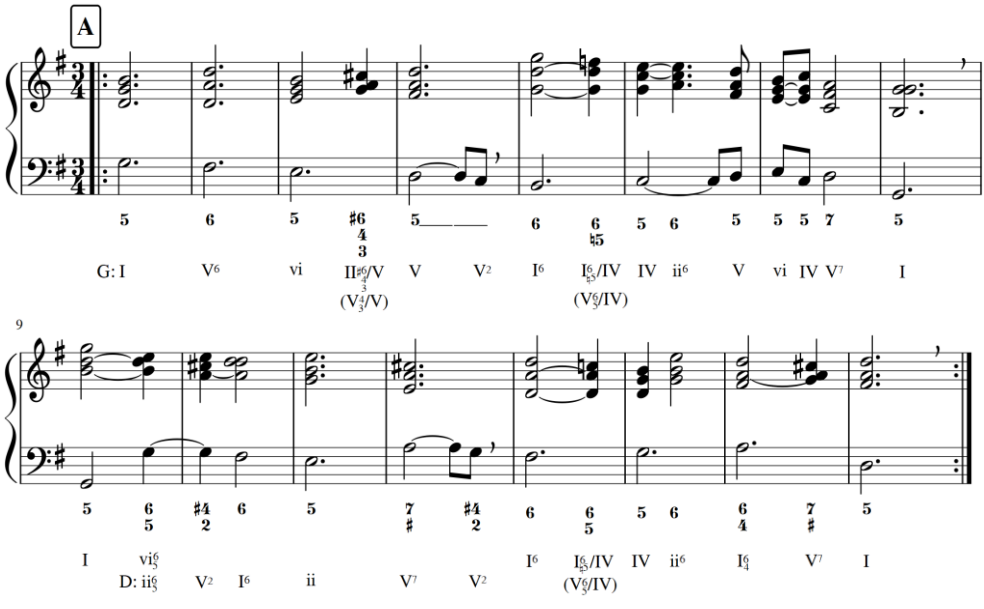
ISBN: 978-625-6971-87-5

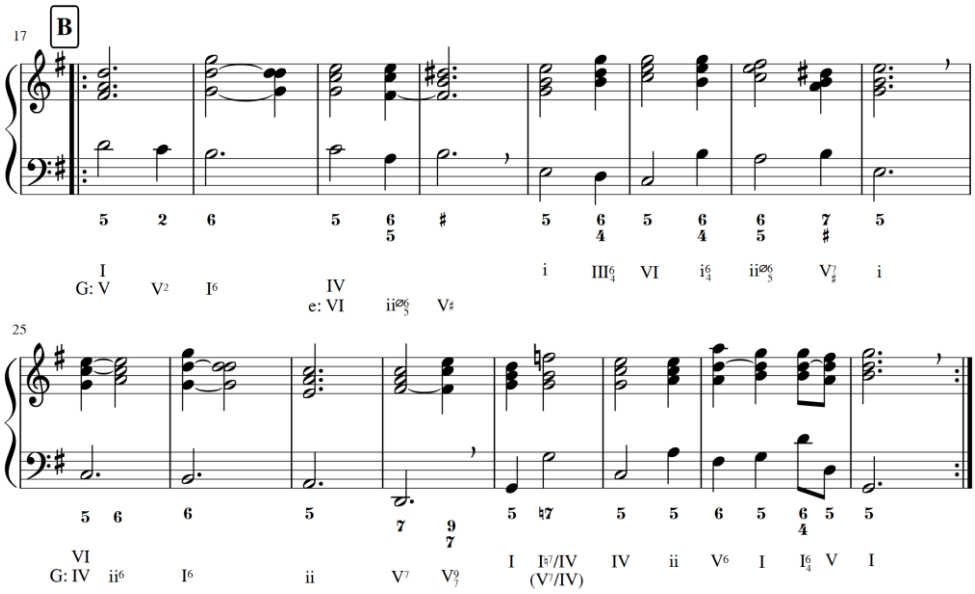


3.2. Şifreli Basın Dört Partili Realizasyon

Aryanın şifreli bas uyarlamasının, aşağıdaki akor bağlantı ilkelerine ve çalışmanın amacında belirtilen niteliklere göre dört partili klavye armonisi yazım biçiminde 3'lü başlangıç pozisyonu verilerek aşağıdaki notasyonda realizasyonu yapılmıştır.

Notasyon 6: Arya Şifreli Basının Dört Partili Realizasyonu

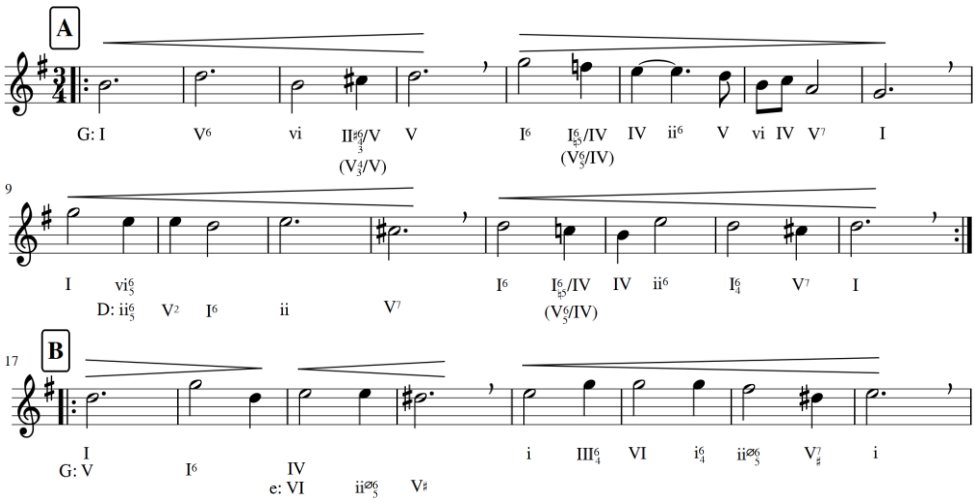




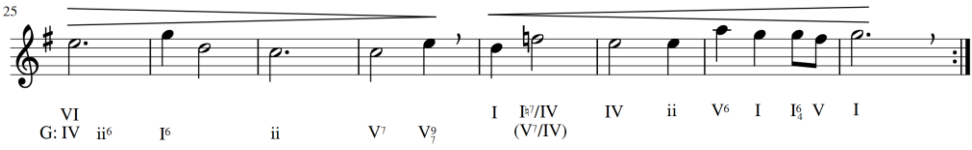
3.3. Realizasyonun Ortaya Çıkardığı Tematik Hat

Aryanın şifreli bas uyarlamasının, çalışmanın amacında belirtilen niteliklere göre realizasyonuyla kenar partide (soprano) ortaya çıkan tematik hat, armonik derece analizi, ifadelerin kalış yerlerini belirten virgül işaretleri ve yorumlama esnasındaki kademeli dinamikler içinde aşağıdaki notasyonda verilmiştir.

Notasyon 7: Arya Şifreli Bas Realizasyonundaki Tematik Hat



ISBN: 978-625-6971-87-5



4. SONUÇ ve ÖNERİLER

- Arya şifreli basının dört partili realizasyonunda aşağıda verilen klasik Batı müziği üslubundaki bağlantı ilkelerine tabi kalınarak, gerekçeleri ile birlikte genel çerçevede açıklanmıştır.
  - Beşli (üç sesli) akorların dört partili yazımdaki sesleri karşılayabilmesi için, akor seslerinden birisi katlanır. Bu realizasyonda akor kök pozisyonda olduğunda bas ses, birinci çevrim pozisyonda (II. derece dışında) bas dışındaki diğer sesler ve ikinci çevrim pozisyonda da yine bas ses katlanmıştır. Kök pozisyonda basın katlanma sebebi; akorun, üzerine kurulduğu bas ve aynı zamanda kök olan bu temel sesin katlanarak (çiftlenerek) güçlendirilmesidir. Birinci çevrim pozisyonda akorun kök sesi basta olmadığı için katlanmaz (ancak fonksiyon görevine göre katlanabilir); katlanırsa sert bir duyuma yol açar. İkinci çevrim pozisyonda basın katlanma sebebi ise, akorun kurulumunda basa göre dörtlü aralığının yarattığı "yönelme-çözülme" isteğini ve buna bağlı fonksiyonel (geçit, işleme ve kadans) özelliğini güçlendirmektir.
  - Yedili (dört sesli) akorlar ses sayısı bakımından dört partili yazımdaki sesleri tam karşılamaktadır. Sadece V^7-I bağlantısında; V^7 akorunun çözülme prensibi (çünkü akorun içinde barındığı disonans aralık sebebiyle) ve buna bağlı olarak 3'lüsünün çıkma, 7'lisinin inme ve 5'lisinin de inme durumundan dolayı ortaya çıkan çözülümdeki I. derecenin 5'lisine yönelecek bir ses kalmamıştır. Bu durumda akor "eksik" yazılmış (5'lisi atılmış) olur. 5'lisinin atılmama durumunda da bu sefer "tam" yazılmış olur. Tercihe bağlı önce hangisi tam ise diğeri eksik veya önce hangisi eksik ise diğeri tam yazılmış olur. V^7. veya I. derece akorunun eksik yazılması durumunda 5'linin yerine kullanılacak olan ses, 1'lidir.
  - Dokuzlu (beş sesli) akorlar ses sayısı bakımından dört partiyi aştığı için eksik yazılırlar. Bu durumda da yine atılan ses, akorun 5'lisidir. Realizasyondaki 9'lu akorun dominant fonksiyonunu en gösterişli

biçimde tınlatabilmek için, akorun 9'lusu soprano partisinde yazılmıştır.

- Realizasyonda olabildiğince ilkelere bağlı kalınarak akorlar arası ortak ses var ise tutulmuş, diğer sesler en yakın yere hareket etmişlerdir. Bazı tutan seslere, akor yürüyüşünün müzikal kurgusuna göre tekrar-tekrar yinelememek için, uzatma bağları eklenmiştir. Fakat hem kenar partide (soprano) manalı bir hat çıkarabilmek, hem de dikey pozisyonu daraltmamak için bazı noktalarda ilkelerin biraz dışına çıkılmıştır. Burada belirli bir gerekçeden dolayı ilkelerin dışına çıkılmış ise, bu telafi edilebilir bir durumdur. Bunlar; manalı bir hat yakalayabilmek için pozisyon değiştirme ve bazı noktalarda pozisyonu daraltabilecek durumların önüne geçmek gibi gerekçelerdir. Sonuç olarak belirli ilkeler vardır ve bilinmelidir fakat yakalanan güzel bir durum için kulağı rahatsız etmiyorsa, ilkeler iyi bilinse de göz ardı edilebilir.
- Tonal müziğin gerilim-çözülüm ilkesine dayalı olarak dominant fonksiyonu üzerindeki tonalitenin yeden sesi, her zaman birliye çözülmüştür.
- Akorların aynı partileri arasında duyum sertliği yaratacak paralel T5 ve T8 hareketinden kaçınılmıştır. Bununla ilgili olarak şifreli baslar (bkz. 9., 22. ve 23. ölçüler), realizasyon aşamasında paralel T8 hareketi yaratmaması için bir üst veya alt oktavından yazılmıştır.
- Bas ile tenor arası hariç, diğer partiler arasında oktav (T8) aşımı yapılmamıştır.
- Partiler birbirinin altına veya üstüne geçmemişlerdir (kesişmemişlerdir).

- Aryanın dört partili şifreli bas realizasyonunda armonik analiz edilirken aşağıdaki çözümlemelerle karşılaşılmıştır:

- Beşli, yedili ve dokuzlu akorlarla ilgili farklı tür ve çevrim pozisyonlarda akorlar bulunmaktadır. Bu akorlar dışında bazı noktalarda değişikliğe uğratılmış (altere edilmiş) ikincil dominant akorlarıyla da karşılaşılmıştır. Bu akorlar, tonalite dışındaki akorlarla olan ilişkiyi açıklayabilmek için kullanılan ve bu çalışmada IV/V^7 (tonalitenin IV. derecesinin V^7. derecesi) ile V/V^7 (tonalitenin V. deresinin V^7. derecesi) şeklinde gösterilen ifadeleridir.

- İkinci çevrim beşli pozisyonunda karşılaşılan akorlar, geçit (bkz. 21. ve 22. ölçüler) ve kadans dört-altı (bkz. 15. ve 31. ölçüler) işlevi taşımaktadır.
- Yapıtta dört farklı noktada modülasyon gerçekleşmiştir. Bu modülasyonların hepsi de ortak akor tekniği ile yapılan diyatonik modülasyon türündedir. Belirlenen ortak akor, her iki tonaliteye göre kademeli bir biçimde derecelendirilmiş olup, bu tonaliteler arasında da dominant (Re majör) ve ilgili minör (Mi minör) ilişkileri gözlenmiştir.

- Realizasyon ile ortaya çıkan böylesi bir dikey armoni ve yatay bir tematik hat, verilen 3'lü başlangıç pozisyonu ve sonrasındaki akor bağlantı tercihlerinin seyri ile ortaya çıkmaktadır. 5'li veya 8'li gibi farklı başlangıç pozisyonları verilseydi, armoni ve tematik hat da tamamen veya kısmen değişebilir, farklı tematik hatlar yakalanabilirdi. Dolayısıyla tek bir başlangıç pozisyonu ile realizasyon yapılan bu çalışma, sonrasında yapılacak olan çalışmalarla farklı başlangıç pozisyonları, bu pozisyonlar içinde farklı dikey akor ses dağıtımları (bu duruma bağlı farklı akor bağlantıları) ve yatay kılavuz hat arayışları denenebilir. Böylelikle realizasyon aşamaları değiştirilebilir veya üzerine farklı aşamalar eklenerek çok daha zengin realizasyonlar elde edilebilir. Bu durum şifreli bas realizasyonunu, çok basit bir akor yürüyüşü bile olsa nitelik olarak bambaşka bir noktaya taşıyabilir, çalışmanın önünü açabilir ve bambaşka formlara sokabilir.
- Temayı değiştirme yöntemi ile çeşitlendirilen ve temanın ortadan kaybolduğu böylesi bir yapıtta, tema ile çağrışım yapabilmek için armoniye ihtiyaç duyulmaktadır. Armoninin bu öneminden hareketle, temanın armonisine yoğunlaşan, üzerinde incelemeler yapan ve armonik noktaları hatırlatan böylesi bir araştırmanın çalışma aşamaları, literatürdeki diğer benzer yöntem ile çeşitlendirilen tema-varyasyon yapıtları üzerinde de uygulanabilir. Böylelikle çeşitlemelerde yapıtın teması kaybolsa da armonik çizgisi hatırlanır.

KAYNAKÇA

Avşar, M. (2022). *Armoni 2.0.* İstanbul: Pan Yayıncılık (birinci basım).

Avşar, M. (2023). *J. S. Bach'ın Goldberg Varyasyonlarının Akor Yürüyüşü ve Şifreli Basa Uyarlamalı Analizi.* Social Science Development Journal, 8(39), ss. 458-465.

Büke, A. (2005). *Bach Yaşamı ve Eserleri.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi (ikinci basım).

Hodeir, A. (2007). *Müzikte Türler ve Biçimler (Çev.: İlhan Usmanbaş).* İstanbul: Pan Yayıncılık (ikinci basım).

Michels, U. and Vogel, G. (2013). *Müzik Atlası (Çev.: Semih Uçar).* İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Mimaroğlu, İ. (2009). *Müzik Tarihi.* İstanbul: Varlık Yayınları (sekizinci basım).

Rye, M. (2008). *1001 Klasik Müzik.* İstanbul: Caretta Reklam ve Halkla İlişkiler Tic. Ltd. Şti.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi (1. Cilt).* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2005). *Müzik Sözlüğü.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları (ikinci basım).

Steglich, R. (1978). *Goldberg - Variationen BWV 988.* München: G. Henle Verlag - Urtex.

URL-1: www.dicogs.com (E. T.: 19.09.2023)

URL-2: www.imslp.org (E. T.: 14.09.2023)

URL-3: www.kalmanolah.com (E. T.: 24.09.2023)

URL-4: www.music.metason.net (E. T.: 19.09.2023)

URL-5: www.sozluk.gov.tr (E. T.: 15.09.2023)

ISBN: 978-625-6971-87-5



BÖLÜM 18

ISBN: 978-625-6971-87-5

GELENEKSEL İLÂHÎ İCRASI VE GÜNÜMÜZDE MEDYA ORGANLARINDA SÖYLENEN İLÂHÎLER

Kadir İNAN[1]

GİRİŞ

Geçmişten günümüze gelen süreç içerisinde Türk Din Mûsıkîsi'ne ait formlar kendilerine özgü icraları ile farklılıklarını ortaya koymaktadırlar. Bu formlar arasında en çok icra edileni ve büyük kitleler tarafından bilineni ve aynı zamanda edebiyatta da bir tür olan ilâhî formudur. Bu çalışmada ilâhî formu üzerine inceleme yapılmıştır. İlâhî formunun geleneksel icrası, bestelerinin içerikleri, güfte ve makam özellikleri ile günümüzde çeşitli medya organlarında icra edilen ilâhîler arasındaki farklılıklar üzerinde durularak yapılan yanlış icraların oluşturduğu zararlar üzerinde durulmuştur. Geleneksel ilâhî formunda mâna ve muhteva bakımından mutlaka olması gereken bir unsur olan tasavvufi anlayış, günümüzde çeşitli medya organlarında söylenen bazı ilâhîlerde bulunmamaktadır. Geleneksel ilâhî formundan uzaklaşılarak günümüzde arabesk, pop, rock ve fantezi tarzlarda ilâhîler okunmaktadır. Günümüz dünya düzeni ve popüler kültürün mûsıkîye olan olumsuz etkileri, dini mûsıkîde de etkisini göstererek günümüzde bestelenen bazı ilâhîlerde tasavvuf anlayışının değişmesine ve bozulmasına sebebiyet vermiştir. Özellikle geçmişten gelen ilâhîlerin medya organlarında topluma aktarılırken aslına sadık kalınmayarak icra edilişi, medya organlarında şöhret hevesi ile yapılan bazı yeni ilâhîlerin dinî ve tasavvufi gereklilikler açısından uygun yapıda olmamaları, geleneksel icra açısından bozulmalara giden bir etkiyi kuvvetlendirerek sürdürmektedir.

1. DİNÎ MÛSIKÎ

İnsanın tabiatında güzel duygulara, estetik ve din gibi hususlara fıtri bir yönelme eğilimi vardır. İnsanoğlu bu isteklerini karşılamak için gerek dinî inançları gerekse çeşitli ilim ve sanat alanlarını takip etmiştir ve şüphesiz

[1]İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Doktora Programı Türk Din Mûsıkîsi Ana Bilim Dalı Öğrencisi

bunlardan biri de mûsıkîdir. Mûsıkî ilkel insan topluluklarından itibaren inancın ve dinin içerisinde hep mevcut olmuştur. İslâm dininde de mûsıkî, hazreti peygamberin tavsiyesi ile yer almış ve günümüzdeki konumuna ulaşmıştır. İslâm peygamberi Hz. Muhammed ümmetine her zaman güzel olanı tavsiye ettiği gibi Kur'an-ı Kerim'in ve ezanın güzel bir ses ve kıraatle okunmasını, yine Kur'an-ı Kerim'in güzel yazılmasını ve dolayısıyla insanlığın güzel ve iyi ile olan münasebeti sonucu tekâmüle ulaşacağını işaret etmiştir. Bir Hadis-i Şerif'te: 'Li-külli şey'in hilyetün fehilyetü'l-kurani's-savtü'l-hasen' (Her şeyin bir süsü vardır. Kur'an-ı Kerim'in süsü de güzel sestir.) buyurduğu gibi bir başka Hadis-i Şerif'te de 'leyse minna men lem yeteganne bi'l Kuran' (Kur'an-ı Kerim'i ahenk ve makamla okumayan bizden değildir) buyurmuştur" (Sürelsan, 1972: 7). İşte insanın tabiatında bulunan güzele ve güzel sese ilgi duyma isteği, Hz. Peygamber'in böyle bir teşviki ile birleşince dinî mûsıkînin temelleri atılmıştır.

Dinî mûsıkîde amaç; Allah'ın birliğini ve yüceliğini, İslam dininin güzelliklerini, peygamber efendimizin üstün özelliklerini insanların manevi duygularını güçlendirecek nitelikte güfte ve nağme ile anlatmak, insanların gönlünde derin bir tesir bırakmaktır. Bu amaçlarla dinî mûsıkî, İslamiyet'in ortaya çıkışından itibaren çeşitli milletlerin katkılarıyla tarihsel süreç içerisinde olgunlaşmış, yine Türklerin elinde en yüksek dereceye ulaşmıştır.

Türkler dinî mûsıkînin gelişmesinde çok önemli adımlar atmış ve dinî mûsıkîyi sistemli, zengin ve form çeşitliliği ile yüksek bir kültür seviyesine ulaştırmışlardır. Dinî mûsıkînin formları tarihsel süreç içerisinde zamanla ortaya çıkmıştır. Bunlardan birisi de Türkler tarafından ortaya çıkarılan aynı zamanda edebiyatta da bir tür olan İlâhî formudur.

2. İLÂHÎ

İlâhî, Arapça bir kelime olup manası Allah'a ait demektir. Dinî mûsıkîde en çok kullanılan, sözleri ve ezgileri kısa, güzel, akılda kalıcı olan ve geniş kitlelerce bilinen bir formdur. İlâhîlerin konuları genellikle dinî ve tasavvufî duyguları dile getirmek, Allah ve Peygamber aşkını anlatmak veya din ve tarikat büyüklerinin üstünlüklerini dile getirmektir. Türk edebiyatında da nazım türleri içerisinde dinî muhteva taşıyan her türlü şiire İlâhî denirken daha sonraları tasavvufi konuları işleyen şiirlerin Türk Mûsıkîsi makam ve usulleriyle bestelenenlerine İlâhî denmiştir.

Dinî mûsıkîde İlâhî, güfteleri dinî duyguları içeren, aruz ve hece vezni kullanılarak yazılmış Türkçe manzum eserler olan; sofyan, düyek, devr-i hindî, evfer, aksak, yürük semâi, evsad gibi usuller ile bestelenen bir türdür. "İlâhîler bir veya birkaç kişi tarafından câmilerde, tekkelerde vb. ibadet meclislerinde

mevlîd sırasında ve terâvih namazı aralarında okunur. İlâhîlerin kendine mahsus tavırları vardır; bunları şarkı tavrından kurtarmak için bu noktaya dikkat edilmelidir. Her makamdan İlâhî bestelenebilirse de neşeli ve kıvrak makamlardan İlâhî bestelenmesi âdet olmamıştır. İlâhîler çeşitli usûllerle bestelenmiştir; ancak ritmik âhenklerini oyun havalarına benzetmemek için İlâhî tavrından dışarı çıkmamak gerekir. Büyük ve küçük usûllerle bestelenmiş pek çok İlâhî örnekleri Türk Mûsikîsi'nin zengin hazinesini teşkil eder" (Karadeniz, 2013: 166).

İlâhiler okunduğu yere, anlattığı konuya göre farklı isimler alırlar. Örneğin koro halinde okunmak için bestelenmişse "Cumhur İlahi", Hz. Peygamberi övüyorsa "Na't", Arapça ise "Şuğul", Bektaşilere aitse "Nefes", Durak Evferi usûlü ile bestelenmişse "Durak", Hz. Peygamberin sıfatlarını söylüyorsa "Tevşih" gibi isimler alır. İlahîlerin okunduğu mekân ve zaman açısından Ergun (1942) şöyle bahsetmektedir: Tekkelerde "yapılan zikirlerde dervişler zikrederlerken, Zâkirler de ilâhîler okurlardı. İdare Zâkirbaşı'nın elinde idi. Bu görev mühim ve zor bir işti. Zâkirbaşı okuyacağı ilâhîlerin usul ve güfte açısından dikkatli seçmesi gerekir, yoksa zikrin ahengi ve neş'esi kaybolabilirdi. Okunan ilâhîlerin güftelerinin de göz önünde bulundurulması önemlidir. Muharrem ve safer aylarında okunan ilâhîlerden bir kısmı İmam Hüseyin'in şehadetini tasvir eden veya bu meali andıran mersiyelerden intihab edilirdi. Rebiülevvel ve rebiülahir aylarında Hazreti Peygamberin medh ü senasını ihtiva eden ilâhîler seçilirdi. Cemaziyelevvel ve cemaziyelahir aylarında günahlardan tövbe ve istiğfarı muhtevi bulunan ilâhîler okunurdu. Receb ve Şaban aylarında "Regaip" ve "Mirac" gecelerinin kutlandığına dair olan ilâhîlere ehemmiyet verilirdi. Her ayın hususiyetlerini gösterebilen bazı ilâhîler mevcuttu. Mühim bir kısmı da umumi olarak her zaman okunabilecek mahiyetteydi" (s:10).

3. DİNÎ MÛSIKÎDE İLÂHÎ FORMU VE GELENEKSEL İCRASI

İlâhî, dinî mûsıkîde saz eşliğinde veya sazsız olarak icra edildiğinden cami ve tekke mûsıkîsinin ortak formu olarak kabul edilmektedir. İlahiler, içeriği itibariyle dinî ve tasavvufi öğeler taşımaktadır ve geçmişte çoğunlukla cami ve tekkelerde okunmuştur. Ancak günümüzde, saz eşliğinde ve sazsız olarak icra edilme yönü ile sadece cami ve tekkelerde icra edilen bir form olmayıp mevlid ve sünnet merasimleri, çeşitli dinî merasimler, dinî programlar, konserler ve çeşitli medya organlarında da icra edilmektedir. Bir mûsıkî eserinin icrası, icra edilen ortama ya da yayın organına göre değişmemeli ve icra üslubu bozulmadan gerçekleşmelidir. Bu anlamda ilâhîlerin icra alanının genişlemesi ile geleneksel icra üslubunun korunması ve aslına bağlı olarak icra edilmesi meselesi ortaya çıkmaktadır.

Geleneksel icra tarihi bir oluşum ve aktarım sürecinin sonucudur ve gelenek kavramının bir toplumda yer edinmesi uzun zaman alan bir süreçtir. Bu bağlamda öncelikle tanımlanması gereken konu gelenektir. *"Özellikle görenek kavramı ile birlikte anılan gelenek, klasik anlamı ile bir toplumda, bir toplulukta çok eskilerden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar olarak tanımlanmaktadır"* (Feyzioğlu, Yayınlanmamış Bildiri). Bu tanım mûsıkî bağlamında düşünüldüğünde; *"geçmişin mûsıkî mirası, tarihsel bir olgunlaşma ve birikim süreci sonunda saygın tutulmuş, kuşaktan kuşağa iletilmiş ve kuralları çerçevesinde gelenek haline gelmiştir"* denilebilir. Dinî mûsıkînin tüm formları da yine belli bir üslûp ve yorumlama biçimi ile gelişimini devam ettirmiş, ilgili çevrelerce ve toplum tarafından kabul görmüş kuralları ile gelenek haline gelen bir icra sistemi oluşmuştur. İşte bu geçmişten gelen kurallar bütününü geleneksel icra olarak tanımlamak doğru olacaktır.

Türk mûsıkisinde "*nesilden nesile aktarım meşk yoluyla yapılırdı. Bu meşk Mehterhâne, Mevlevihâne, Enderûn, mûsıkî esnafı loncaları ve özel meşkhâneler olmak üzere başlıca beş değişik mekânda yapılırdı ki mûsıkînin toplum içinde tanınıp sevilmesini, beste ve konserlerle yaygınlaşmasını sağlayan temel eğitim ve icra kurumu niteliğindeydiler"* (Tanrıkorur, 2016: 22). Meşk sisteminde usta-çırak ilişkisi halinde nesilden nesile aktarılan eserlerin ve böylece form yapılarının, kendine has biçimlerinin korunması da sağlanmıştır. Bu sistem içerisinde bir talebe hocasından öğrendiği kurallar ve ilmi tecrübe ile eser besteleme cesaretini zamanla kazanmakta, hocasının gösterdiği çizginin dışına çıkmadan ama o daire içerisinde yeni deryalar keşfederek mûsıkînin derinliklerine inebilmektedir. Burada kastedilen çizgi elbette mûsıkînin ilmi kuralları ve geleneksel icra üslubudur fakat katı kurallardan ibaret değildir. Çünkü mûsıkî ilmi içerisinde keşfedilecek birçok gizli hazine bulunduran bir ilimdir. Kuralları ve kaideleri sağlam esaslar üzerine kurulmak şartı ile bu ilimde keşfedilecek, ortaya çıkarılacak yeni formlar ve besteler mutlaka yapılacaktır. Burada dikkat edilmesi gereken şey beste yapacak kişinin katı kurallar ile engellenmesi değil, kurallara ve geleneğe bağlı kalarak yeni eserler yapmasına olanak sağlamaktır. Bu sayede geleneksel icra dediğimiz sistem ve formların asıl yapıları bozulmadan nesillere aktarılmış, mûsıkî ilminin gelişmesi sağlam esaslar üzerinde devam ettirilmiş olur.

Geleneksel ilâhî formunun üç önemli unsuru; güfte, makam ve usuldür. Bu üç unsurun açıklanması ilâhî formunun daha iyi anlaşılması açısından faydalı olacaktır.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Güfte

Türk din mûsıkîsinde ilâhî formu makam, güfte ve usul bakımından incelendiğinde bir bütün olduğu göze çarpmaktadır. Bir ilâhînin güftesi, bestelendiği makam ve usulle mutlaka ilmi mânâda uygun olmalıdır. Güfte, bestenin cismini teşkil ettiğinden bestekârın elinde beste ile ruh bulur. *"Bestekâr güfteyi aldığı zaman bütünlüğün yanında kelime olarak da inceler ve böylece kelimelerin perdeler ile münasebetini de tespit eder ve kullanacağı perdelerle uygun düşmesini ve o perdede sözün ruh bulmasını sağlar"*(Akmehmedoğlu, 2015).

Türk din mûsıkîsinde yetkin bestekârlar tarafından bestelenmiş, klasik eserler arasında yer almış ilâhîler incelendiğinde bestekârların dini mûsıkî alanında eğitim almış, çoğunlukla tekkelerde yetişmiş ya da bir ustanın rahle-i tedrisinden geçmiş kişiler olduğu dikkati çekmektedir. Bunun yanında bestekârların edebiyatı bildikleri ve şiire vakıf oldukları, güfte olarak seçtikleri manzumlardan, ya da kendi yazdıkları güftelerden belli olmaktadır. Bu anlamda dini mûsıkî formlarından biri olan ilâhînin bestelenebilmesi için seçilecek güftenin önemi büyüktür ve edebi bir birikim gerektirmektedir. Elbette günümüzde tekke gibi tasavvuf ya da dini mûsıkî öğrenimi alınabilecek kurumlar mevcut değildir. Ancak ülkemizin birçok üniversitesinde mevcut bulunan konservatuvarlarda, ilâhîyat fakültelerinde ve çeşitli mûsıkî derneklerinde bugün dini mûsıkî eğitimi yetkin ve geleneği bilen hocalar tarafından verilmektedir.

Makam

İkinci olarak güftelerin bestelenecekleri makam ile uygun düşmeleri gerekmektedir. *"Çünkü makamın ve güftenin uygunluğu da önemli unsurlardandır ve anlatmak istediği duyguyu yerinde ve doğru bir şekilde vermiş olması gerekmektedir"* (Akmehmedoğlu, 2015). Örneğin; Akdoğan (2010) makamları tarif ederken makamların kullanım alanları ve vermiş olduğu duygular üzerine değinmektedir. Mesela Uşşak makamını; "Âşıkların makamıdır, İlâhî aşk olsun, maddi aşk olsun her türlü aşkı yansıtan bir makam olduğu için, özellikle dinî formlarda aşk dolu güftelerin bu makamla okunması çok tesirli olur" (s: 147) şeklinde tarif etmiştir. Yine Bayati makamı için Akdoğan (2010); "Uşşak makamının derin zühd ifadesine karşılık, beyâtî makamının hüzne meyilli bir karakteri vardır" (s: 148) ifadesini kullanmıştır. Segâh makamı hakkında da Akdoğan (2010); "Segâh makamıyla okunan bir akşam ezanı, sanki ömür sayfasından bir günün daha sona erdiğini, güneşin batışıyla giden sevgililerin bir daha geri dönmeyeceğini ifade ederken, insana ebediyet âleminden bir muştu verir gibi teselli de etmektedir. Segâh makamı üzüntü yanında, verdiği kederden

daha çok teselli de vermektedir. Bu özellikleriyle makam, Müslüman olarak bizlere "korku ile ümit arasında" olmayı hatırlatır gibi bir vaiz durumundadır" (s: 159) ifadesini kullanmıştır. Bu makam örnekleri elbette çoğaltılabilir. Zira makamların mutlaka insanlar üzerinde çeşitli duyguları çağrıştırdığı ve bazı tesirleri olduğu bilinen bir gerçektir.

Usûl

İlahilere ve Türk Mûsıkîsi bestelerine baktığımız zaman, usul unsuru önemli bir yer teşkil etmektedir. Usûl, bir güftenin nağme ile bulduğu ruhu ayakta tutan ve onu beste haline getiren iskelet unsurudur. Usûl seçilirken ilk önce şiirin vezni bulunur ve vezni yansıtan usûller tercih edilir. Güfte-makam uygunluğu ile beraber usuller de önemli ölçütlerdir. Vezinleri iyi bilen bestekârlar çoğunlukla usûlleri aynı düşürmüşlerdir. Bu konuda Tanrıkorur'un (2011) tespiti ile: "Türkçenin açık-kapalı (veya kısa-uzun) hece yapısı, usûllerin de kısa-uzun zamanlarıyla uyumlu olarak bestelere yansımıştır. Mesela, Orhan Seyfi Orhon'un (Dün yine günümüz geçti beraber) mısraını Refik Fersan da, Bimen Şen de ayrı makamlarda, ama ikisi de hece yapısıyla uyumlu olan Aksak usûlüyle bestelemişlerdir" (s: 93).

Dini mûsıkîde ilâhî formu incelendiğinde Evsat, Ayin devr-i Revanı, Raksan, Çifte Düyek, Fahte gibi büyük usullerle bestelenmiş ilâhilerin de var olduğu görülür; ancak repertuvardaki ilâhîlerin büyük çoğunluğu küçük usuller ile bestelenmiştir. Bunlar genellikle Sofyan, Nim Sofyan, Düyek, Semâi, Yürük Semâi, Aksak gibi on zamana kadar bilinen usuller olup icra ve beste açısından da kolaylık sağlayan usullerdir. Bunların içinden aksak usuller zikrin ritmine uygun düşmeyeceğinden tercih edilmez. Aynı zamanda ilâhîlerin, mûsıkî ilmi hakkında bilgisi olmayan kişiler tarafından da kolayca öğrenilip okunması için çoğunlukla küçük usuller ve fazla geçkili olmayan makamlar ile bestelendiği düşünülmektedir. Bu yönü ilâhî formunun sanat seviyesinin düşük olduğu anlamına gelmez. Çünkü büyük usullerde olup yine mevcut makam geçkileri ile icrası ve bestelenmesi mûsıkî bilgisi gerektiren ilâhîler de bestelenmiş ve bugün bunlar halen icra edilmektedir.

Geleneksel İcrada İlâhi

Geleneksel ilâhî icraları esasen tekkelerde ve camilerde yapılan icralar olup belli disiplinleri barındıran icralardır. Yukarıda bahsedilen beste yapma unsurlarındaki titizlik icrada da mutlaka korunmuştur. Özellikle tekkelerde zikir esnasında ilâhîler okunması bir mûsıkî icrasından ibaret değil, bir ibadet unsurudur. Zikir esnasında okunan ilâhîler; güfte, makam ve usulün mükemmel bütünleşmesi ile dervişleri mana âleminin iklimine dâhil edip, tefekkür

ISBN: 978-625-6971-87-5

etmelerine, yüce Allah'ın büyüklüğünü ve faziletlerini kalplerine nakşetmeye vesile olmaktadır. İcra esnasında kişi, Allah'ın rızasını kazanma ve onun kudretinden, gazabından korkma duygusu ile bu manevi atmosferi yakalamakta ve huzuru arayışa devam etmektedir. İşte tasavvuf mûsıkîsinde de amaç kişiyi bu duygular içerisine dâhil etmek ve manevi huzuru yakalamasına yardımcı olmaktır. Geleneksel ilâhî formuna ait eserler işte bu duyguları çağrıştırmalı, kişide bu hissiyatı oluşturan ilâhîlerdir.

4. GÜNÜMÜZ ÇEŞİTLİ MEDYA ORGANLARINDA YAYINLANAN İLÂHİLER

Günümüzde çok farklı müzik türlerinin etkin bir şekilde kullanılması ve bu müziklerin çeşitli dinleyici kitleleri tarafından dinlenmesi sebebiyle, icracılar ve dinleyiciler farklı arayışlar içinde olmaktadırlar. İcracılar farklı form ve müzik icrası arayışlarına girerek, gelenekte olmayan yeni icra tarzları ve yorumları ortaya çıkarmaktadır. Dinî mûsıkî alanında da bu tür çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Çeşitli pop, rock, fantezi ve arabesk şarkıcıları tarafından okunan geleneksel ilâhî örnekleri ile bu müzik türlerinde yapılan yeni besteler, geniş kitlelere ulaşabilen internet, televizyon, radyo ve sosyal medya araçlarıyla kendilerine has bir dinleyici kitlesi yakalamaktadır. Hatta bu müzik türleri ile seslendirilen ilâhîler konserlerde, dini toplantılarda ve çeşitli programlarda yine dinleyici ile buluşmaktadır. Bu yeni icra ve beste arayışları, farklı müzik tarzlarının dinleyicilerinin dini duyguları anlatan müzik duymayı istemelerinden kaynaklandığı gibi bu besteleri yapan ve söyleyen kişiler tarafından da çoğunlukla sanat değeri ihlal edilip, maddi kazanç elde etme arzusu ile yapılmaktadır. Örneğin günlük hayatında arabesk müzik dinleyenler, daha çok arabesk tarzda yapılan ilâhîleri dinleme eğilimi göstermektedir. Bu talep doğrultusunda da bu tür ilâhîleri seslendiren kişiler ve yayın organları, yapılan bu yeni tarz müziğin devamında ısrarcı olmaktadırlar. Bunun diğer müzik türlerinde de örnekleri mevcuttur.

Tüm sanat alanlarında olduğu gibi mûsıkîde de zamanın gerekliliklerine uymak, maddi kazanç sağlamak, beklenti üzerine ya da takdir edilmek için beste yapmak, şöhret olma arzusu gibi tehlikeli hevesler vardır. Kişi eğer sanat düşüncesinin önüne bu gibi hevesleri geçirecek olursa ortaya çıkacak çalışma mutlaka sanat anlayışından uzak olacak, bir takım bozulmalardan kaçamayacaktır. İşte günümüzde çeşitli medya organlarında gördüğümüz geleneksel ilâhî üslubundan uzak, insanların dini duygularını sömürmeye çalışan, mûsıkînin ilmi yönü ile münasebeti bulunmayan bu ilâhîlerin söylenme ve yayınlama sebepleri de bunlar olarak sıralanabilir.

Geleneksel ilâhî formu dışında yapılan ilâhîlerin veya adına ilâhî denilen bestelerin toplum üzerine yansıyan olumsuzlukları, bu besteleri yapan bazı kişiler tarafından da inkâr edilemeyen bir gerçektir. Bu tür ilâhîlerin ya da dini mûsıkî örneklerinin gelenek anlayışının dışında yapılması, yeni nesiller tarafından geleneğin yanlış anlaşılmasına sebebiyet vermektedir. Günümüz dünyası sanatın hemen tüm alanlarında popüler olanı ve ticari yönü yüksek olanı insanlara sunmaktadır. Dini mûsıkîye de ilk defa ilgi duyan bir kişi bu sanata yöneldiğinde ilk örnekleri maalesef en kolay ulaşım aracı olan internet organları veya medyadan dinlemektedir. Medya organları çoğunlukla maddi kazanç getiren ve insanlar tarafından çok dinlenilen örnekleri yayınlayıp öne çıkardıkları için, bu örnekleri ilk defa dinleyen kişiler bunların kaliteli ve iyi örnekler olduğu yanılgısına düşmektedir. Bu ilgi kişiyi daha sonra beğendiği müzik tarzına yakın örnekleri arama çabasına yönlendirmektedir. İşte bu ihtiyacı gören besteciler ve icracılar sanat düşüncesini göz ardı edip bu tarzlara yönelerek, geleneksel ilâhî formu dışında kalan ve bestelerin dini tesirleri açısından sakıncalı sayılabilecek arayışlara girebilmektedir.

Medyanın toplumlar için bazı işlevleri vardır. Bunlar haber aktarma, bilgilendirme, eğitme, toplumsallaştırma ve eğlendirme işlevidir. Günümüz dünyasına hâkim olan popüler kültürün, medya organlarının işlevlerine de etkisi büyük olmuştur. Medya organları eğitim ve bilgilendirme gibi toplumlar açısından çok önemli işlevleri arka plana atıp, toplumları kalitesiz yayın ve programlarla eğlendirerek bir oyalama çabasına girişmiştir. Bu durumun ülkemizdeki hali de maalesef pek iç açıcı değildir. Medya içinde bulunulan zaman dilimine, toplumsal olaylara ve beklentilere göre eğlendirme mekanizmasını çalıştıran bir olgu haline gelmiştir. Medya her alana pazarlama yaklaşımıyla eğildiğinden dini mûsıkî de bu yaklaşımdan nasibi almakta ve bugünkü vahim manzara ortaya çıkmaktadır.

Geleneksel ilâhî formu dışında yapılan arabesk, pop, rock, fantezi ve diğer müzik tarzlarına ait ilâhîler yeni güftelerle bestelendiği gibi var olan bir ilâhînin bu tarzlara uyarlanmış halleri de karşımıza çıkmaktadır. Bazen de toplumun büyük çoğunluğu tarafından bilinen türkü ya da şarkı formuna ait eserler üzerine yeni sözler yazılma yöntemi de kullanılmaktadır. Yine bir melodi üzerine "giydirme" denilen yöntem de tercih edilmektedir. Bu yöntemlerle yapılan besteler insan gönlüne tesir etmek yerine, sanat kalitesinden yoksun, özgün ve yenilikçi olmayan, taklitten ibaret, insana korku, ümitsizlik ve hüzün aşılayan mûsıkî ilmi ile bağdaşmayan kötü ürünlerden başka bir şey değildir. Şüphesiz mûsıkî otoriteleri tarafından kayda değer bulunmayan bu çalışmalar hiçbir

ISBN: 978-625-6971-87-5

repertuvara alınmayacağı gibi, hafızalardan kısa sürelerde silinen ve mûsıkî tarihinde yeri olmayacak değersizliktedir.

Medyada Yayınlanan İlahiler ve Gelenek Açısından Sakıncaları

Geleneksel ilâhî formunun üç önemli unsurunun güfte, makam ve usul olduğunu daha önce belirtmiştik. Günümüz bazı medya organlarında çalınan ilâhîler bu unsurlara göre incelendiğinde ne gibi sakıncalar doğurduğu ve form yapısının nasıl bozulduğu ortaya çıkmaktadır. Örnek olarak arabesk tarzda yapılmış birkaç çalışmayı güfte unsuru açısında inceleyeceğiz. Örnek alınan bir ilâhînin sözleri:

Yer kazılır derin olur
Kazıldıkça serin olur
İçine giren kaybolur
Ah kabrimin ilk gecesi

Kabir kurdu acı olur
Başların tacı olur
İlk gecesi acı olur
Ah kabrimin ilk gecesi

şeklindedir. Burada daha önce bahsettiğimiz ölçütlere göre güfteye dikkat edilirse, güftenin tasavvuf edebiyatına ait bir şiir olmadığı dikkati çekmektedir. Güftede kabre girecek bir kişinin yaşayacağı kötü duygular dile getirilerek onun ölümün korkunç yüzü ile baş başa bırakılacağı anlatılmaktadır. Aynı zamanda ölen kişinin kabir içerisinde canlı bir insanın yaşayacağı gibi bir hayat yaşayacağı ve bu zaman diliminin çok acı ve korkunç olduğu çağrıştırılmaktadır. Oysa İslâm dini ümitsizlik dini değildir ve ölen her insan Allah katında günahkâr olmayabilir. Dolayısıyla arabesk müziğin temel malzemesi olan karamsarlığa tasavvufta yer verilmez ve bu örnekte yer alan ilâhî güftesi geleneksel ilâhî formu ile bağdaşmamaktadır.

Başka bir örnekte;

Hani oğlun kızın vardı
İlkbaharın yazın vardı
Acı tatlı sözün vardı
Ne yatarsın kuru kafa

Kuru kafa kuru kafa
Selam sana kuru kafa
Viran olmuş bu yerlerde
Ne yatarsın kuru kafa

sözleri yer almaktadır. Bu ilâhî güftesine bakıldığında yine arabesk tarzda olduğu ve tasavvuf edebiyatına ait bir örnek olmadığı görülmektedir. Bu güftede yer alan ve en çok dikkati çeken kuru kafa sözleri tüm dünyada korkuyu ve ölümü çağrıştıran bir simge olarak kabul edilmektedir. Her insan doğası gereği ölümden ve işlediği günahlardan ötürü azap çekmekten korkar. Ancak İslâm dininde ölüm, insan varlığı için bir âlemden diğerine intikal etmektir. Bu anlamda ölüm yok

olmak değildir ve ruh bakîdir. Dolayısıyla İslam'da ölüm korkusu bir kuru kafa haline gelmekten korkmak yerine imanlı bir şekilde ölmekten öteye gitmemelidir.

Geleneksel ilâhî formunun diğer bir unsuru makam seçimi ve nağmelerin kullanımıdır. İlahinin güftesinde anlatılan duygular ile makamın insan üzerindeki tesiri mutlaka örtüşmesi gerekir. Yani hüzünlü sözleri olan bir ilâhînin insanı rahatlatan veya eğlendiren bir nağme ile bestelenmesi uyumsuz olur. Geleneksel dini mûsıkî örneklerinde makam ve bu makamlarda yapılan nağmeler, besteyi makamın karakteristiği dışına çıkarmadan ve verdiği hissiyata göre kullanılır. Yine ilâhî yapılan müzik tarzı tasavvuf ile örtüşmeli, kişiyi isyana, acıya, korkuya, ümitsizliğe sevk etmemelidir. Bu yaklaşımla örnek olarak rock müziği tarzında yorumlanmış ilâhîlerde güftenin anlattığı duygular ile müzik tarzının uyuşmadığı görülmektedir. Rock müziğinin özelliği olan isyan etme ve aykırı duyguların tasavvuf mûsıkîsinde yeri yoktur. Yine müzik tarzlarında kullanılan çalgıların da rolü büyüktür. Örneğin rock müziğinde çoğunlukla elektrogitar kullanılır ve en büyük sebebi ise distortion isminde olan ses efektinin kulakları tırmalayıcı tınısının isyanı ve acıyı en iyi şekilde yansıttığının düşünülmesidir. Tasavvufta isyana yer yoktur, aksine Allah'a teslimiyet ve koşulsuz itaat vardır. Pop müziği tarzında yapılan ilâhîlere bakıldığı zaman bunların insanlar üzerinde gelip geçici duyguları çağrıştırdığı görülür. Pop müzik insanlara eğlenme, hareketlenme ve oynama duygularını çağrıştırdığı gibi kalıcı olmayan günlük hevesleri çağrıştırır. Tasavvuf mûsıkîsinde insanın doğumdan ölüme kadar geçireceği hayat temel alınıp, kalıcı ve tesirli duygular işlenir. Yine bir ilâhî dinlenildiği zaman kişide eğlenme ya da oynama duygusu oluşmamalı, aksine dini duyguları çağrıştırarak kişiye iç huzura yöneltmelidir. Bu anlayış haricinde yapılan ilâhîler geleneksel ilâhî formundan uzaktır.

Son olarak günümüzde bazı medya organlarında yapılan ilâhîler usul açısından değerlendirilecektir. Mûsıkîde usul seçilirken güftenin vezni dikkate alınır ve uygun düşecek bir usul seçilir. Dini mûsıkîde ilâhîler büyük usullerle ölçüldüğü gibi çoğunlukla Sofyan, Nim Sofyan, Düyek, Semâi, Yürük Semâi, Aksak gibi küçük usullerle ölçülmüşlerdir. Günümüzde bazı medya organlarında yayınlanan ilâhîlere bakıldığı zaman büyük usullerde örneklerle hiç karşılaşılmamaktadır. Çoğunlukla Nim Sofyan ve Sofyan ile Düyek usullerinde ilâhîlere rastlanılır. Ancak bu ilâhîlerde yapılan çok önemli bir hata usullerin bilinçsiz kullanımı yani usulü güfte vezinlerine bilinçli bir şekilde uygun düşürme kaygısının olmayışıdır. Bu usullere güfteyi uygun düşürmek fazla çaba gerektirmez ve çoğunlukla bu besteleri yapan kişiler bu durumdan habersizdir. Usullerin icra sırasında gereğinden hızlı vurulması okunan ilâhîyi bir anda oyun havasına dönüştürebileceğinden, usullerin pop müzik türlerinde kullanılan

davullar veya buna benzer ritim sazları ile icra edilmemesi gerekir. Geleneksel ilâhî icrasında usullerin vurulduğu bendir veya kudüm bu hissiyatı vermediğinden ilâhînin hızı onu oyun havasına dönüşme tehlikesine düşürmemektedir.

Günümüz medya organlarında yayınlanan arabesk, pop veya diğer müzik türlerinde yapılmış ilâhîlerin gelenekle bağdaşmayan bir yönü de ritim ile beraber ilâhînin başından sonuna kadar devam eden zikir sesleridir. Bu sesler dinlenildiği zaman ne oldukları açıkça belli olmayan gürültülü bir nefes alma sesine benzese de çoğunlukla İsm-i Celâl zikri okumaktadır. Ancak geleneksel ilâhîler tekkelerde okunduğu esnada dervişlerin usule göre yaptığı zikirler net bir şekilde anlaşılmaktadır. Aynı zamanda tekkelerde zikirler ağır bir tempoda başlayıp, zakirbaşının yönlendirmesiyle giderek hızlı bir tempo halini alır. Bu süreç tek bir zikir lafzı ile devam etmez sırası ile Kelime-i Tevhid, İsm-i Celâl, Beyyumi Halaka Zikri, Tavaf Tevhidi, Demdeme Zikri, İsm-i Hû zikri okunur ve zikir sona erdirilir. Gelenek harici yapılan ilâhîlerde ise çoğunlukla hızlı, oynak bir tempo halinde okunan tek zikir, ilâhînin başından sonuna kadar devam etmektedir. Bu ilâhîlerde zikir sesleri mutlaka vardır fakat geleneksel ilâhî icralarında olmak zorunda değildir.

SONUÇ

Günümüz medya organlarında yayınlanan pop, arabesk, rock, fantezi veya diğer müzik türlerinde yapılmış ilâhîler incelendiğinde bunların geleneksel formu ile örtüşmeyen yönleri tespit edilmiştir. Bu ilâhîlerin güftelerinde yer alan karamsarlık, isyan ve ümitsizlik gibi duygular dinleyici kitlesi üzerinde olumsuz etkiler çağrıştırdığından dini ve tasavvufi yönden uygun düşmemektedir. Mevcut bir ilâhînin çeşitli müzik tarzlarında yorumlanması onların manevi iklimini bozmakta ve amacından çok uzaklaştırmaktadır.

Bir müzik türüne ait klasikleşmiş eserler üzerine giydirme denilen yöntem ile dini içerikli sözlerin eklenip aynı melodilerle okunması, taklitten öteye gidememekte ve bu ilâhîyi ilk defa dinleyen kişiler için eserin aslını taklitle suçlamaya varan yanlış sonuçlar doğurmaktadır.

İlahilerin tasavvufi yönü kişiye dünya hayatının güzelliklerini görüp tefekkür etmesini, bir âlemden diğerine göçüş olan ölümü düşünerek güzel amellerle dolu bir hayat yaşamayı anlatırken, özellikle arabesk tarzdaki ilâhîlerin bu duygulardan çok uzak kalıp karamsarlık ve ümitsizlik aşıladığı sonucu tespit edilmiştir.

Günümüz medya organlarında şöhret olup insanların dini duygularını sömürerek maddi kazanç sağlamaya çalışan kişiler, dini mûsıkînin yanlış tanıtılmasına sebep olmaktadır. Bu besteleri yapanlar formların bozulmalarına ve dini mûsıkîde yozlaşmaya sebep olmaktadır.

Günümüz medya organlarında yayınlanan bu yozlaşmış ilâhîlerin sakıncaları dini mûsıkî alanındaki bilim insanlarınca anlatılmalı, mûsıkî ile ilgisi olmayan kişilerin bilinçlendirilmesi gerekmektedir. Ülkemizin en önemli kamu kuruluşlarından olan TRT, geleneksel icra örneklerini diğer medya organlarına örnek teşkil edecek şekilde çokça yayınlamalıdır.

Ülkemizde özellikle Ramazan ayında rağbet gören dini mûsıkî icraları için alanın klasik icracıları tercih edilmelidir. Bu konuda yerel yönetimlere ve medya organlarına görev düşmektedir. Gelenek harici icracıların tercih edilmemesi ve bu kişilerin desteklenmemesi bu müzik türünün halk tarafından da zamanla tercih edilmemesini sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Akdoğan, B. (2010). *Türk Din Mûsikîsi Dersleri.* Ankara: Bilge Matbaası.

Akmehmedoğlu, N. (2015). *18. yüzyıl klâsik Türk mûsıkîsi bestekârlarının dindışı sözlü eserlerinde yer alan tasavvufî mazmunlar üzerine bir inceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demirtaş, Y. (2009). "Türk Din Mûsıkîsi Formları". *Fırat Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*. 14 (1). 213-227.

Eraydın, S. (1997). *Tasavvuf ve Tarîkatlar.* İstanbul: Emre Matbaası.

Ergun, S. N. (1942). *Türk Mûsıkîsi Antolojisi Dini Eserler*. 1. Cilt. İstanbul: Rıza Coşkun Matbaası.

Feyzioğlu, N. Klasik Türk Mûsıkîsi Eserlerinde Artistik Sus ve Kullanım Biçimleri, Basılmamış Ders Notları.

Karadeniz, E. (2013). *Türk Mûsıkîsinin Nazariye ve Esasları.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Mûsıkînde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Özkan, İ. H. (2010). *Türk Mûsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri.* İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş. Yayınları.

Sürelsan, İ. B. (1972). *Dini Türk Mûsıkîsine Giriş.* Ankara: TRT Merkez Müzik Dairesi Yayınları.

Tanrıkorur, C. (2015). *Müzik Kültür Dil.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsıkîsi.* (Haz. İsmail Kara, Rehâ Sağbaş, Barihüda Tanrıkorur, Başak İlhan) İstanbul: Dergâh Yayınları.

Uzun, M. (2000). "İlâhî", *İslâm Ansiklopedisi*, (XXII, 64-68). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.



BÖLÜM 19

ISBN: 978-625-6971-87-5

TÜRK KÜLTÜRÜNDE AHŞAP VE SAFRANBOLU EVLERİNDEKİ UYGULAMA ÖRNEKLERİ

Doç. Dr. Evrim ÇAĞLAYAN[1]

GİRİŞ

Ahşap, insan yaşamını şekillendiren temel kaynaklardan biridir. Paleolitik çağın mağara yerleşimlerinden Orta Asya'nın steplerine kadar tarihin pek çok döneminde kökeni ahşap olan pek çok alet görülebilir. Ahşap malzeme kimi zaman taş ile birleşerek bir baltaya dönüşmüş, kimi zaman ise yanık haliyle bir tebeşir gibi kullanılmıştır. İnsanoğlu yaşamına devam edebilmek için daima bu malzemeden destek almıştır. Bu nitelikleriyle ahşap, kültürün gelişiminde önemli görevler üstlenmiştir. "Kültür ve insan arasında karşılıklı bir ilişki söz konusudur" (Diker ve Deniz, 2017, s.2).

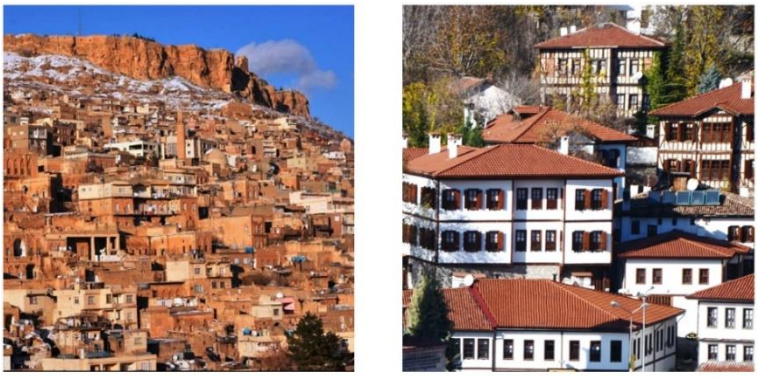
Türklerin Orta Asya'daki köklerini oluşturan en eski Türk Devletleri olan Hun İmparatorluğu ve Göktürk Devleti incelendiğinde, Türklerin göçebe bir yaşam sürdükleri görülmektedir. M.Ö. 7. ve 6. yüzyıllarda çeşitli sebeplerle sürekli yer değiştiren Türkler, tüm diğer ihtiyaçlarıyla birlikte yaşam alanları olan çadırlarını da yanlarında taşımışlardır. İnşa edilen büyük oba çadırlarının ana bileşenlerinden birini de ahşap oluşturmaktadır. Kilim ve keçe kaplı ahşap dikmeli çadırlar devam eden yüzyıllarda da yerlerini yerleşik yaşamın mimari yapıların bırakmıştır. Türklerin yerleşik yaşama geçişi ve çeşitli mimari yapılar inşa etmeleri M.Ö. 5. yüzyılda Uygur Türkleri zamanında görülmektedir.

Kolay erişilebilen, esnek ve dayanıklı bir malzeme olduğu için ahşap; kaleler, burçlar, ahşap direkli camiler başta olmak üzere pek çok dini ve askeri yapıda kullanılmıştır. Bununla birlikte insanların bireysel yaşam alanı olan evlerin inşasında da ahşap malzeme yer almaktadır. "Aile bireylerinin beslenme, dinlenme, yaşama ihtiyaçlarının yanı sıra ailenin toplumsal, ekonomik, fizyolojik

[1] Karabük Üniversitesi, Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
ORCID: 0000-0001-7360-6984

ve estetik gereksinimlerini karşılamakta ev daima önemli bir role sahip olmuştur" (Işık, 1992: 9).

Kuban'a (1976) göre Türk evi; "geleneksel Türk ailesinin yaşam kültürü ve törelerine uygun şekil ve plan özelliklerini gösteren asırlarca Türk insanının gereksinimlerine cevap vermiş bir konut tipi olarak bilinmekte ve tanımlanmaktadır" (akt. Bozkurt, 2013, s.38). Türk kültüründe ev inşa ederken kullanılan malzemeler iklim ve bitki örtüsü gibi coğrafi etmenlere göre farklılaşmaktadır. "Ağacın hakim olduğu bölgelerde ahşap, taş yataklarının bulunduğu bölgelerde taş yapılar gelişmiş, buna bağlı olarak her malzeme kendi özelliklerine uygun bina tiplerinin oluşumunda etkili olmuştur" (Ahundzade, 2014, s.146). Türkiye'nin Doğu ve Güney bölgelerinde ağırlıklı olarak taş ve kerpiç evler görülürken, Kuzey ve Batı bölgelerinde ahşap ve kerpiç malzemeler ana malzeme olarak öne çıkmaktadır (Resim 1).



Mardin evleri **Safranbolu Evleri**

Resim 1. Bölgelere göre kullanılan yapı malzemelerinin karşılaştırılması

Söz konusu bölgesel farklılıklar evlerin mimari planlarını etkilemiş ve görünüşleri birbirinden farklı olan yapıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Malzemeye bağlı oluşan bu çeşitlilik Türk kültürünün zenginliğini oluşturmaktadır. Bu çalışma, Türk kültüründe ahşap malzemenin kullanım çeşitliliğini araştırmak ve Safranbolu evlerinde görülen ahşap işçiliği örneklerini incelemek amacıyla gerçekleştirilmiştir.

SAFRANBOLU EVLERİNDE AHŞAP İŞÇİLİĞİ

Türk konut mimarisinin en önemli örneklerini barındıran Safranbolu, sahip olduğu zenginlikle tanınmaktadır. Türkiye'nin farklı bölgelerinde benzer mimari örnekler yer alsa da bu evler yeteri kadar korunamadığı için zamanla yıkılmıştır. Yıkılmadan günümüze ulaşan örnekler ise çoğunlukla modern binaların gölgesinde kalmıştır. Bu anlamda Safranbolu, 1970'li yıllardan itibaren

uygulanan korumacılık faaliyetleri sayesinde kent ölçeğinde korunan ve günümüze ulaşan eşsiz bir örnektir. "Safranbolu evleri belirli özellikler açısından birbirine benzemektedir. Ancak bir apartmandaki daireler veya bir müteahhidin bir sitede yapıp satışa sunduğu, günün deyimiyle villalar ya da sahillerdeki yazlık evler gibi ne dış görünümü ve ne de iç döşeme ve donanımı bakımından Safranbolu'da tümüyle birbirine benzeyen iki ev gösterilmez" (Ulukavak, 2007, s.39).

Tarihi Çarşı bölgesindeki özgün örnekler genellikle iki kat olarak inşa edilmişlerdir. Evlerin giriş bölümünü oluşturan taş zemin üzerine ahşap malzemeyle inşa edilen ikinci kat ile evler tamamlanmıştır. Bu genel özelliğin yanında az sayıda evin taş zemin üzerine iki kat şeklinde inşa edildiği de görülebilir. "Akçasu Mahallesinde Hocaanalar ve Mollalar evi ile Arasna Arkası Sokak'ta Hacıbakizade Şükrü Efendi evi, zemin üstünde üç katı olan ender evlerdendir. Evler, zeminde birinci kata kadar kalın taş duvarlarla çevrilidir ve bu duvarların üzeri birinci kattan itibaren ahşaptır" (Ulukavak, 2007, s.41)**.**

Safranbolu evlerinin ana yapım malzemesi ahşaptır. Hakim olan genel düşünce, bu malzemenin bölgede bol miktarda yer alan ormanlarla ilişkili olarak seçildiği yönündedir. Ahşap malzemenin tercih edilmesiyle ilişkili olarak farklı görüşleri de görmek mümkündür. İlgili literatürde, Safranbolu evlerinin ahşap olmasının dini inançla ilişkili olduğunu belirten Ulukavak (2007, s.47) bu düşüncesini şu şekilde dile getirmektedir;

> "*İslam dininin temel inançlarından biri, bu dünyanın geçici bir mekân ve bir sınav yeri olduğu, sürekli yaşamın öte dünyada olacağıdır. Dolayısıyla insanlar kendileri için, bu dünyada sürekli yaşanacakmış gibi uzun ömürlü, kalıcı ve bir başka anlatımla kargir konutlar yapmamalarıdır; kısa ömürlü ahşap yapılarla yetinmediler. Kargir yapılar ancak cami, mektep, medrese, han, hamam, gibi kişisel değil, kamusal amaçlı yapılar için düşünülebilir."*

Literatürdeki görüşler değişiklik göstermekle birlikte; ahşap malzeme Safranbolu evlerinin yapımında en fazla kullanılan yapı malzemesidir. "Genelde ahşap malzeme konutun konstrüksiyonunu belirleyici bir etken olduğundan çok kullanılan bir malzeme olmuştur" (Bozkurt, 2013, s.41). Safranbolu evleri sahip olduğu özellikler bakımında ahşabın çeşitli kullanımlarını ortaya koymaktadır. Çalışma kapsamında Safranbolu evlerinde ahşap kullanımı; dış cephe ahşap işçiliği ve iç mekan ahşap işçiliği olmak üzere iki alt başlıkta ele alınmıştır.

Ahşap İşçiliği Uygulama Örnekleri

Safranbolu evlerinde ahşap malzeme dış cephede yapının ana taşıyıcıları olan kolon ve kirişler ile pencerelerde sıklıkla kullanılmıştır. Bazı evlerde ahşap

balkonların yer aldığı da görülmektedir. Nadiren de olsa ahşabın Safranbolu'nun birkaç noktasında kiremit olarak kullanıldığı gözlenmektedir.

Dış Cephe Ahşap İşçiliği

Dış cephe ahşap işçiliği, Safranbolu evlerinin dışarıdan gözlem yoluyla algılanabilen işçiliğini ifade etmektedir. "Geleneksel sanatlar içerisinde yer alan; ahşap işleme örnekleri, taş ve demir işçiliği, kalem işi boyama, bağdadi (eğri yüzeyler), malakari (yüzey kabartma) gibi birçok süsleme örneği Safranbolu evlerinin dış cephelerinde görülmektedir" (Belder, 2023, s.93). Evlerin dış yapılarında görülen ahşap işçiliği örnekleri iç mekandaki işçilikten farklıdır ve mimari yapıların temel unsurlarına bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu evlerde ilk dikkati çeken ahşap örnekleri, yapının ayakta durmasını sağlayan destek kirişleridir. Bu kirişler pek çok yapıda dışarıdan görülebilmektedir (Resim 2).



Resim 2. Dış Cephe Ahşap Kullanımı

Yapıların dış cephesinde gözlenen diğer ahşap işçiliği örneklerini kapı, pencere, balkon oluşturmaktadır (Resim 3). Safranbolu evlerinin dış cephelerinde görülen çıkmalar gerek iç mekanın genişletilmesi gerekse yapının temelini dış etkenlerden korumak gibi işlevler üstlenmektedir. Bu çıkmalar sayesinde, evlerin

ISBN: 978-625-6971-87-5

iç mekanını oluşturan odalar kare bir plana sahip olmuştur. Odaların dışa bakan iki duvarına genel bir karakteristik olarak üçer adet ahşap pencere yerleştirilmiştir. Pencerelerin geniş tutulması iç mekanın daha aydınlık olmasını sağlamıştır. Pencereler üzerine yerleştirilen ve gerektiğinde kapanan kapaklarda evlerin karakterini tamamlayan diğer detayları oluşturmaktadır. Evlerde gözlenen çıkma, pencere ve kapakların tamamı ahşap kullanılarak yapılmıştır.



Resim 3. Dış Cephe Ahşap İşçiliği Örnekleri: Pencere, Kapı, Balkon

İç Mekan Ahşap İşçiliği

Safranbolu evlerinin dış cephesinde ortaya çıkan ve genellikle temel ihtiyaçların karşılanmasıyla ilişkili olduğu anlaşılan ahşap işçiliğinin aksine, iç mekanda estetik beğeninin ön planda olduğu çok çeşitli türlerde ahşap işçiliği örnekleri görülmektedir. Kapı, dolap, merdiven, yüklük, ocak, pencere, tavan, sedir ve döşeme gibi iç mekan unsurları dönemin ahşap ustalarının elinde sanatsal bir nitelik kazanmışlardır. Yapıların çok katlı olmasından dolayı binaya girişte ilk dikkati çeken unsur sofaya çıkışı sağlayan merdivenlerdir (Resim 4). "Safranbolu'da sofada yer alan merdivenler çok yalındır. Genellikle düz kollu, köşe sahanlıklı ve 'L' şeklinde olur. Döner veya üç kollu merdivenler büyük konaklarda görülür" (Bozkurt, 2013, s.62).



Resim 4. Ahşap Merdiven Örneği

Odaların orta noktasında yer alan ve merdivenle ulaşılan sofada gözlenen bir diğer unsur oda kapıları ve çeşitli amaçlar için yapılmış ahşap dolaplardır. Evin planına göre sayıları değişkenlik gösteren oda kapıları odaların içine doğru açılmaktadır. Kapıların kendisi ise genellikle üzerinde işleme bulunmayan ve üç ahşap parçadan oluşan yalın bir görünüme sahiptir.

Odaların içine girildiğinde genellikle içe bakan duvarlara gömülü şekilde konumlandırılan ahşap dolaplar dikkati çekmektedir. İşlevlerine göre bazen tek bazen çift kapaklı olan bu dolaplar günlük kullanım eşyalarının konulduğu alanlardır. İç mekanda, ahşap dolapların ilginç örnekleri de bulunmaktadır. Mutfak ile sofa arasında kalan duvarın içine yapılan 'dönme dolap', haremlik-selamlık düşüncesinin bir ürünü olarak görülmektedir. Mutfakta pişirdiği yemeği sofada bulunan yabancı erkeklere servis ederken yüzünü göstermek istemeyen ev kadını, bu dolabın raflarına yiyecekleri yerleştirir ve yarım tur çevirerek yemeğin duvarın diğer tarafındaki erkek misafirlere ulaşmasını sağlar. Boş yemek kapları da yine aynı şekilde mutfağa iletilir (Resim 5). Türk deyimleri arasında yer alan 'dolap çevirmek' deyiminin de buradan türediği düşünülmektedir.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Resim 5. Dönme Dolap

Özellikle misafir odalarında bulunan ve konaklamak için gerekli yastık, çarşaf ve yorganların koyulduğu büyük yüklükler iç mekanda yer alan ahşap dolapların bir diğer örneğini oluşturmaktadır. Bu yüklüklere bitişik olarak planlanmış ve oda içinde yıkanmaya olanak sağlayan banyo bulunmaktadır (Resim 6). "Yüklükler genellikle girişte ve ocak duvarına yakın yapılırlar. Dolap ve yüklüklere bağlı özelleşmiş bazı bölmeler vardır. Bunlar; Musandıra, Oymalar, Çiçeklik ve Sergen'dir" (Bozkurt, 2013, s.58).



Resim 6. Oda İçi Gusülhane

"Odanın bir yaşama birimi olmasından dolayı, ısınma ve yemek pişirme işlevini gerçekleştirmek için her oda da bir ocak yer alır (Resim 7). Ocağın bulunduğu duvar diğer duvarlara göre daha kalındır" (Ahundzade, 2014, s.186). "Safranbolu'da ocaklar biçimlerine göre; külahlı ocaklar, oymalı ve çiçeklikli ocaklar" (Bozkurt, 2013, s.59) şeklinde sınıflandırılmaktadır.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Resim 7. Oda İçi Ocak

Safranbolu evlerinin bazılarının tavanlarındaki ahşap işçiliği dikkat çekmektedir. Safranbolu evi iç mekan ahşap işçiliğinin en özgün örnekleri ahşap tavanlarda izlenmektedir. "Safranbolu evleri mimari yapı ve tavan işlemeleri olarak zengin bir yapıya sahiptir. Anadolu'daki Türk evleri ve odalarında görülen ahşap tavanlar evlerin önemli öğeleri arasında yer almaktadır" (Çelik, 2023, s.39).

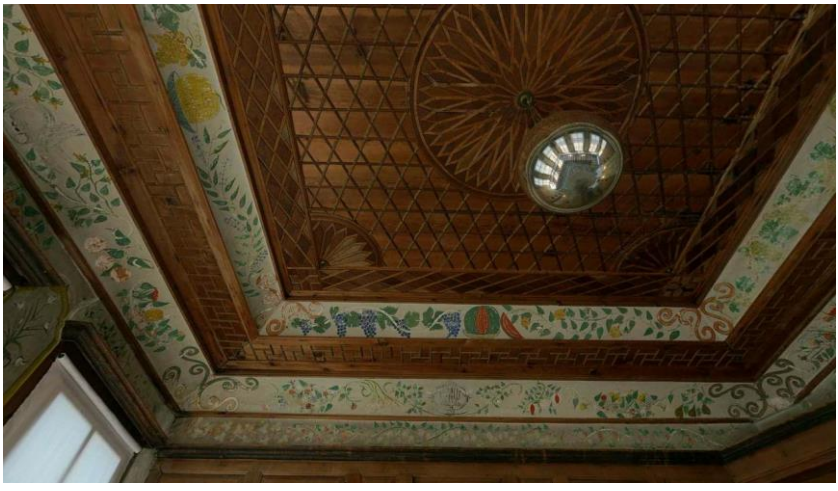
"İşlemeler, genellikle ortada daire biçiminde bir göbek ve göbek içindeki ince çıtalar arasına yerleştirilmiş çok düzgün geometrik ve simetrik biçimli parçalar; dört köşede çeyrek daire biçiminde köşe süslemeleri ve bunlar arasına baklava dilimi ya da kare biçiminde yatak, dikey ya da çapraz çakılmış ince uzun çubuklarla oluşturulmuştur" (Ulukavak, 2007, s.45)**. "**İstanbul ve çevresinde uygulanan Barok ve Ampir gibi sanat akımlarının yansıması olarak, eğrisel hatların ahşaba uygulanması sonucu, üçgen alınlıklar, ''S'' ve ''C'' kıvrımları, daire ve düz kemerler, iri silmeler gibi yapısal ve estetik farklılıklar Safranbolu evlerinde de görülmektedir" (Bozkurt, 2013, s.56-57).

Yıldırım ve Hidayetoğlu (2014) çalışmalarında; geleneksel Türk konutlarında ters, düz, tekne ve kırlangıç örtü olmak üzere dört çeşit tavan türü olduğunu

belirtmektedir. Bu tavan türlerinde kullanılan süsleme çeşitleri ise; çıtakari, kündekari, aplike ve kalemişi, eğmeçli ahşap başlıkları altında incelenmiştir. "Düz tavanlar; kirişlemenin altına parlatılmış veya düz tahtaların uzunlamasına yüzeye düzgün bir görünüm oluşturacak şekilde yerleştirilmesiyle oluşturulmuş tavanlardır" (İşler ve Aras, 2013, s.166). "Kündekâri, ağaç malzemelerin küçük ölçülü olan parçalarının birbirine geçmeli olarak birleştirilmesi ile oluşturulur. Oluşturulacak büyük ve bezemeli yüzeyler geometrik şekilli ve küçük ölçülü parçaların birbirine geçmeli olarak birleştirilmesi ile uygulanan yapım tekniğidir" (Söğütlü, 2004, s. 5). Resim 8 – 14'te zengin ahşap tavan işçiliği örnekleri sunulmuştur.



Resim 8. Havuzlu Asmazlar Konağı Ahşap Tavan Örneği



Resim 9. Sipahioğlu Konağı Ahşap Tavan Örneği

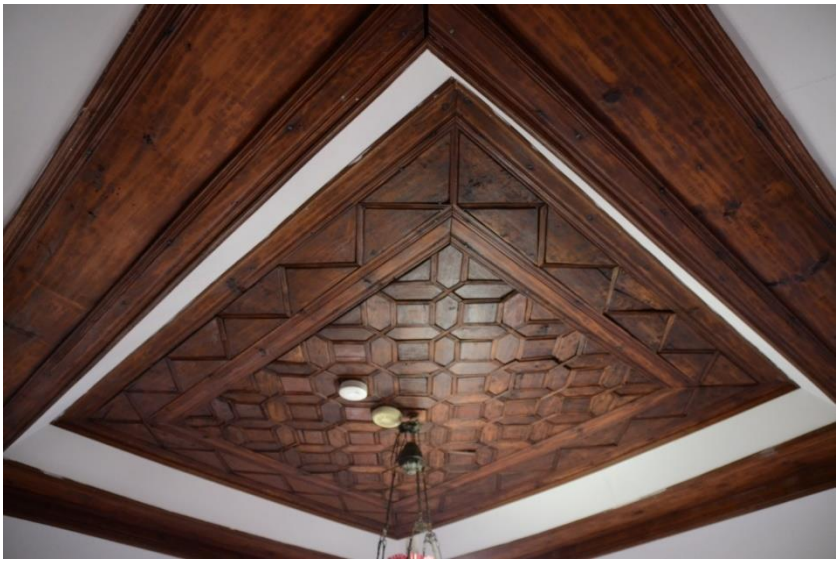
ISBN: 978-625-6971-87-5



Resim 10. Mümtazlar Konağı Ahşap Tavan Örneği



Resim 11. Kaymakamlar Konağı Ahşap Tavan Örneği



Resim 12. Kaymakamlar Konağı Ahşap Tavan Örneği



Resim 13. Kileciler Konağı Ahşap Tavan Örneği

ISBN: 978-625-6971-87-5



Resim 14. Kileciler Konağı Ahşap Tavan Örneği

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk kültüründe ahşap göçebe yaşam biçiminin hakim olduğu erken dönemlerde günlük kullanım eşyalarında, yerleşik yaşama geçişle birlikte özellikle mimaride kullanılmıştır. Türkler ahşap malzemeyi kültürün bir parçası haline getirmiş ve kurganlardan çadırlara kadar pek çok alanda bu malzemeden faydalanmışlardır. Anadolu'ya yerleşimden sonra ahşap mimarinin ana malzemelerinden biri olmuştur. Hem dini yapılar hem de sivil yapılarda ahşabın kullanıldığı çok sayıda örneği Anadolu'da görmek mümkündür. Bu örnekler arasında Türk evi de yer almaktadır. Geleneksel Türk evlerinin en güzel örnekleri Safranbolu'da yer almaktadır.

Safranbolu evlerinde yapıların giriş kapılarından tavanlarına kadar pek çok alanda ahşap işçiliği gerek dış cephede gerekse de iç mekanda yaygın olarak kullanılmıştır. Gerçekleştirilen bu çalışma sonucunda pek çok evin ahşap işçiliği konusunda eşsiz örneklere sahip olduğu sonucunda ulaşılmıştır.

Ulaşılan sonuçlara bağlı olarak; geleneksel değerlerimiz arasında yer alan ahşap işçiliği örneklerinin gelecek kuşaklara aktarılması için birtakım çalışmaların yararlı olacağı düşünülmektedir. Bu doğrultuda kapsamlı bir envanter çalışması yapılması ve çeşitli kaynaklarda parçalar halinde yer verilen örneklerin bir araya getirilerek gelecek kuşaklara aktarılması önerilebilir. Ayrıca ahşap işçiliği ile ilişkili örgün eğitim kurumlarının da bu zenginliği ders materyali

olarak değerlendirmeleri ve işlenecek konulara ait örnekleri yerinde incelemeleri yararlı olacaktır.

KAYNAKÇA

Ahundzade, E. (2014). *Sosyo Kültürel Değişim Kapsamında İç Mekanda Renk Kullanımı ve Analizi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara.

Belder, B. (2023). Safranbolu evlerinin dış süslemeleri üzerine bir araştırma "Müderrisler Evi". *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 87-104.

Bozkurt, S. G. (2013**).** 19.yy da Osmanlı konut mimarisinde iç mekan kurgusunun Safranbolu evleri örneğinde irdelenmesi. *Journal of the Faculty of Forestry, Istanbul University, 62(2), s. 37-70.*

Çelik, D. (2023). Geleneksel Safranbolu evi tavan işlemlerinin deri üzerinde yeniden yorumlanması. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 38-48.

Diker, O. ve Deniz, T. (2017). Coğrafya ve tarih perspektifinden somut kültürel miras ve Türkiye (2. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.

Işık, Z. (1992). *Geleneksel ve Günümüz Konutlarının İç Mekan Analizi.* Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

İşler, E. ve Aras, R. (2013). Kastamonu Merkez, Daday ve Safranbolu Geleneksel Türk Evi Tavanları. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6(11).166-173.

Söğütlü, C. (2004). *Bazı Yerli Ağaç Türlerinin Kündekâri Yapımında Kullanım İmkanları* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Ankara.

Ulukavak, K. (2007). *Bir Safranbolulunun penceresinden Safranbolu (gözlemler-derlemeler-denemeler).* Ankara: Bizim Büro Basımevi.

Yıldırım, K. ve Hidayetoğlu, M. L. (2014). Geleneksel Türk evi ahşap tavan süsleme özelliklerinin ve yapım tekniklerinin çeşitliliği üzerine bir inceleme. *Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu Bildiri Kitabı.*

Görsel Kaynakça

Resim 1: Mardin evleri: https://www. kulturportali. gov. tr/medya/fotograf / fotodokuman /4920 /mardin- genel-gorunum, Safranbolu evleri: Yazar arşivi

Resim 2: Yazar arşivi

Resim 3: Yazar arşivi

Resim 4: Yazar arşivi

Resim 5: Yazar arşivi

ISBN: 978-625-6971-87-5

Resim 6: Yazar arşivi

Resim 7: Yazar arşivi

Resim 8: http://3dmekanlar.com/tr/asmazlar-konagi-2.html (Erişim: 28 Kasım 2019)

Resim 9: http://3dmekanlar.com/tr/sipahioglu-konagi-2.html (Erişim: 26 Kasım 2019)

Resim 10: http://3dmekanlar.com/tr/mumtazlar-evi-2.html (Erişim: 26 Kasım 2019)

Resim 11: Yazar arşivi

Resim 12: Yazar arşivi

Resim 13: Yazar arşivi

Resim 14: Yazar arşivi



BÖLÜM 20

ISBN: 978-625-6971-87-5

MÜZİKTE İKİNCİL DOMİNANTLAR VE TONİKLEŞTİRME

Dr. Arş. Gör. Oya ÇINAR KANIK[1]

Giriş

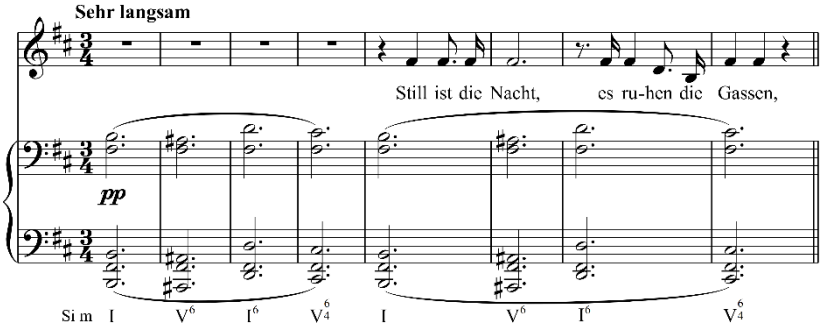
Müzik, insan kültürünün zengin bir ifade biçimi olarak yüzyıllar boyunca evrimleşmiş ve büyümüştür. Müziğin teorik anlamda anlaşılması ve analiz edilmesi, bestecilerin eserlerini oluştururken, icracıların ise bu eserleri yorumlarken kullandıkları temel araçlardan biridir. Tonal müzik, belirli bir tonalitenin etrafında dönen ve bu tonalitenin notalarını içeren bir yapıya dayanır. Bu bağlamda, müzik teorisinin temel taşlarından biri olan 'ikincil dominantlar ve tonikleştirme' konusu bir müziğin yapısal özelliklerini anlamada önemli bir rol oynar. İkincil dominantlar, bir müzik parçasının tonal yapısını ve dinamiklerini derinleştirir. Temel olarak, tonalitenin V. derecesi olan dominant akorları müziğin enerjisini yukarı doğru yönlendirir. Ancak, ikincil dominantlar, bu dominant akorlarının kendisi gibi davranarak, tonalitenin içindeki başka akorlara geçişi kolaylaştırır ve müziğin ifade gücünü daha da zenginleştirme fırsatı sunar.

Bu çalışmada, ikincil dominantların müzik içindeki rolü ve kullanımı ele alınmıştır. İlk olarak, 'ikincil dominantlar ve tonikleştirme' konusunun temel tanımı ve çalışma prensipleri açıklanmıştır. Ardından, bu kavramların müziğin analizi ve bestelenmesindeki rolüne odaklanılmıştır. Son olarak, bu kavramların eserlere müzikal anlamda nasıl bir zenginlik ve çeşitlilik kattığına dair repertuardan seçilmiş örnekler sunulmuş ve müziğin içinde nasıl kullanıldıkları incelenmiştir. Bu çalışma, ikincil dominantların bu işlevlerini ele alarak, müzik teorisyenleri, besteciler ve icracılar için önemli bir kaynak sunmayı amaçlamaktadır.

[1] Mimar Sinan Üniversitesi Bestecilik ve Orkestra şefliği Anasanat Dalı, ORCID: 0000-0001-9343-7962

Diyatonizm, Kromatizm ve Altere akorlar

Diyatonizm[1], içinde bulunulan tonaliteye ait olan perdelerin kullanımını ifade eden bir terimdir. Örneğin, bir müzik pasajında sadece, o an içinde bulunulan tonalitenin sesleri ve/veya akorları hâkimse burada, diyatonizmden bahsedilebilir. Tonal sistemde yazılmış bir eserde, sadece tonaliteye ait seslerle sınırlı kalınması sık rastlanan bir durum değildir. Aşağıda bu az rastlanan duruma bir örnek sunulmuştur.



Şekil 1: F. Schubert, *Schwanengesang*, D. 957, no. 13, 'Der Doppelgänger', ölçü 1-8.

Kromatizm[2], içinde bulunulan tonaliteye ait olmayan (diyatonik olmayan) perdelerin kullanımını ifade eden bir terimdir. Kromatizmde sadece tonaliteye ait diyatonik seslerle sınırlı kalınmaz, tonalite dışı yani, o an içinde bulunulan tonalitede yer almayan sesler ve/veya akorlar da bulunur. Kromatizmin iki türü vardır.[3] Birincisi, akor-dışı seslerin (akora yabancı sesler)[4] kullanımı ile ortaya çıkar.[5] Tonal müzikte, tonaliteye ait dizi dereceleri ve o dizi dereceleri üzerinde

[1] Manav ve Nemutlu (2012, s. 234), diyatonizm kavramını şu şekilde açıklar: 'Standart majör/minör dizilerin ses perdelerine uygun aralık ilişkileriyle biçimlenen ses ortamı. Genelde, farklı tonalitelere değinilen, dolayısıyla yarım perde aralığına sıkça başvurulan "kromatik" ilişkilerin karşıtı olarak kullanılır. Diyatonik ilişkide, donanımda yazılanlara ek olarak yeni değiştireçler (arızalar) kullanılmasına gerek kalmaz.'

[2] Manav ve Nemutlu (2012, s. 234), kromatizm kavramını şu şekilde açıklar: 'Kromatik öğelerin diyatonik öğelerden daha yoğun biçimde yer aldığı bir yazıyı bilinçli olarak tercih eden bestecilik anlayışı. Gesualdo ve Bach gibi erken örnekleri saymazsak, kromatizm bir geçromantik dönem eğilimidir ve genellikle, Wagner'in *Tristan ve Isolde* (1857-59) operasına tarihlendirilir.'

[3] Kostka, Payne & Almén (2018, s. 255), kromatik akor-dışı seslerle gerçekleşen kromatizmin birinci türünü 'işlevsel olmayan kromatizm' olarak tanımlar. İçinde bulunduğu akorun üyesi olan bir perdenin, tonaliteye ait olmaması durumunu ise 'işlevsel kromatizm' olarak adlandırır ve bu akorlara altere veya kromatik akorlar adı verir. [*Some people use the term nonessential chromaticism to describe the use of chromatically altered tones as NCTs. Essential chromaticism refers to the use of tones from outside the scale as members of chords. Such chords are called altered or chromatic chords.*]

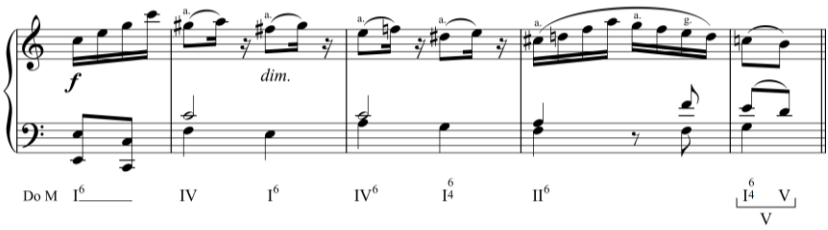
[4] İng. *non-chord notes*.

[5] Çöloğlu ve Arat (2017, s. 25) akor-dışı sesleri (akora yabancı sesler) şu şekilde tanımlar: 'Bildiğimiz gibi, akorlar üçlü, beşli ve yedili gibi ayrık aralıklardan oluşmuş yapılardır. Ezgi ise genelde yanaşık kıvrımlarla ilerleyen, yani büyük ölçüde ikili aralıklar içeren bir tasarımdır. Bu durumda,

ISBN: 978-625-6971-87-5

gene tonaliteye ait seslerle kurulan akorlar bulunmaktadır. Bu akorlar aynı zamanda, tonalite içinde bir işlevi, bir fonksiyonu olan akorlardır. Yukarıda da bahsedildiği gibi, bir müzikal pasajın sadece o an içinde bulunulan tonalitede, tek bir akor/fonksiyon kullanılarak oluşması oldukça nadir görülen bir durumdur. Daha çok karşılaşılan durum, pasajın tonalitesine ait olan ancak, o an tınlayan akora ait olmayan 'diyatonik akor-dışı sesler' ya da pasajın hem tonalitesine hem de o an tınlayan akora ait olmayan 'kromatik akor-dışı sesler' şeklinde ifade edilebilir. Bir müzik eserinde, akor-dışı seslerin, kromatik olarak kullanımı ile ortaya çıkan kromatizmden, yukarıda bahsedilen kromatizimin iki türünden birincisi olarak söz edilebilir.

Aşağıdaki pasaj hem diyatonik akor-dışı seslere hem de kromatik akor-dışı seslere örnek oluşturmaktadır. Pasajda Do majör dizisine ait olmayan 'Sol♯-Fa♯-Re♯-Do♯' sesleri kromatik akor-dışı seslerdir. Diğer akor-dışı sesler ise tonaliteye ait olan ancak akora ait olmayan diyatonik akor-dışı seslerdir.[1]



Şekil 2: W. A. Mozart, *Piyano Sonatı*, K. 309, III. bölüm, ölçü 24-26.

Kromatizmin ikinci türü ise, içinde bulunulan tonaliteye yabancı ancak, o an tınlayan akora ait olan ve üyesi bulunduğu akorun işlevini etkileyen bir ses perdesini ifade etmektedir. Kromatik akorlar 'altere[2] akorlar' olarak da adlandırılabilirler.

akor ile ezgi arasında bir uymazlık ortaya çıkar. Ezginin çizgisel bir kimlik kazanabilmesi için akorda olmayan seslerin de kullanılması gerekir. Bu seslere akora yabancı sesler denir.'

[1] Çalışmada, nota üzerinde yer alan akor-dışı sesler g.(geçit), i.(işleme), a.(apojyatür), k.(kaçak), r.(rötar), ped.(pedal), ö.(önceleme) şeklinde kısaltılarak gösterilmiştir.

[2] Manav ve Nemutlu (2012, s. 230) alterasyon kavramını şu şekilde açıklar: 'Bir gama ait (belli bir tonal bağlamdaki) seslerin yerine, geçici olarak o gama yabancı kromatik seslerin kullanılması durumu; aynı zamanda, bu yolla elde edilmiş seslere verilen ad.'

Tonikleştirme ve İkincil Dominantlar

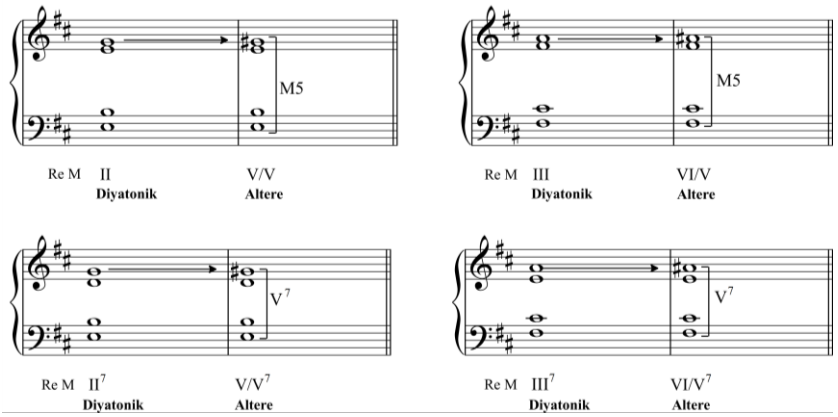
Tonal müzikte en sık karşılaşılan altere akorlar, 'ikincil dominant'[1] akorlarıdır. Tonalitenin dizi dereceleri üzerine kurulan herhangi bir majör, minör ya da yedili diyatonik akor altere edilerek, ikincil dominant akorlarına dönüştürülebilir. İkincil dominant akorları, diyatonik olmayan ses ya da sesler içeren majör beşli ya da dominant 7'li (V^7) akorlarıdır. Bir başka anlatımla, sadece altere edilmiş majör beşli ya da dominant 7'li akorlar ikincil dominant akorları olabilirler.[2]

İkincil dominant akorlarında genellikle, orijinal tonalitenin donanımında yer almayan değiştireçler[3] ortaya çıkmaktadır. Örneğin Re majörde V. derecenin tonikleştirilmesi, II. derece akorunun 3'lüsünün (sol) tizleştirilerek altere edilmesi ile gerçekleşir. Bu esnada II. derece 'Mi-Sol♯-Si' akoruna dönüşür. Aynı şekilde, Re majörün VI. Derecesinin tonikleştirilmesi ise III. derecenin 3'lüsünün tizleştirilerek (La'nın La♯ yapılmasıyla) elde edilir. Romen rakamları ile gerçekleştirilen analizlerde bu akorlar II ya da III. derece olarak derecelendirilmezler. Derecelendirme esnasında yeni tonik akorunun dominantı olarak yani, bir ikincil dominant akoru olarak incelenirler. Akorun analizdeki gösterimi ise iki derece arasına konulan yan çizgi (/) ile yapılır (V/V, VI/V, vb.) (Gauldin, 2004, s. 366).

Aşağıdaki örnekte, Re majör tonalitesinde diyatonik II. ve VI. derece akorlarının 3'lüsü yarım perde tizleştirilerek altere edilmiştir. Böylelikle majör 5'li (M5) ve dominant 7'li (V^7) akorları ortaya çıkmıştır. Bu akorlar, Re majör tonalitesine yabancı, diyatonik olmayan akorlardır ve dolayısıyla, ikincil dominant akorları olarak derecelendirilmişlerdir.

[1] İng. secondary dominant.
[2] Laitz (2008, s. 539). The Complete Musician kitabında 'secondary dominant chords' yerine 'applied dominant chords' ifadesini kullanır.
[3] Manav ve Nemutlu (2012, s. 234), değiştireç kavramını şu şekilde açıklar: 'Ses tizliğiyle/pesliğiyle (perdeyle) ilgili geçici (donanıma konulması halinde kalıcı) değişim işareti; arıza. Değiştireçler, önüne konulduğu notanın sesini değiştiren, yani tizleştiren, pesleştiren ya da eski doğal durumuna getiren işaretlerdir. Diyez, bemol, bekar (natürel), çift diyez, çift bemol olmak üzere beş tür değiştireç vardır.'

ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 3: Altere edilerek ikincil dominant akorlarına dönüşen II. ve III. derece akorları

İkincil dominant akoru daha önce de bahsedildiği üzere ya bir majör 5'li akoru, ya da bir dominant 7'li (V^7) akorudur. Bu akorun çözümü ise I. derece dışında başka bir akora gerçekleşir. İkincil dominantın çözüldüğü bu akora 'tonikleştirilmiş'[1] akor denir. Bir başka ifadeyle tonikleştirme, I. derece olmayan bir akora, öncesinde sanki tonik akoruymuş gibi kendi dominantı ile yaklaşmak şeklinde özetlenebilir.[2] Diyatonik armonide, $V^{(7)}$. derece akoru I. derece akoruna doğru bir gerilim ve çözülüm isteği içindedir. İkincil dominant akorunun çözümü de klasik $V^{(7)}$ - I bağlantısı gibidir. Öte yandan, tonikleştirilmiş akorun sıklıkla 7'li bir akor olduğu da görülebilir.

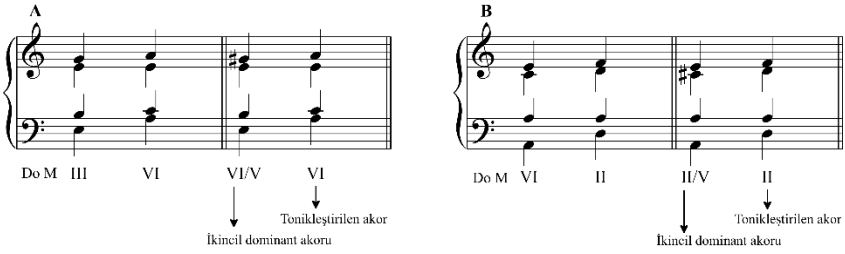
Majör ya da minör olan bir dizi derecesini tonikleştirilmesi aşamasında kullanılan akorlar 'ikincil dominant akorları' olarak adlandırılırlar. Bunlar $V^{(7)}$, $vii^{\circ(7)}$ ya da (tonikleştirilecek derecenin sadece majör bir akor olması durumunda) $vii^{ø7}$ akorlarıdır.[3]

[1] İng. tonicizes.

[2] Gauldin (2004, s. 366) modülasyon kavramını, anlık bir tonikleştirmeden daha uzun sürecek şekilde gerçekleşen bir tonalite değişimi olarak tanımlar. [A shift to another key that last longer than a momentary tonicization is called a modulation.]

[3] Piston, (1959, s. 151) ikinci dominantlar ile ilgili şunları ifade etmiştir: Rasgele seçilmiş neredeyse herhangi bir müzik sayfası, tonal donanımda belirtilen değiştireçler dışında olan farklı tonalitelere ait birçok diyez, bemol ve natürel işareti barındırabilir. Bu değiştireçlerin, bir modülasyonun gerçekleştiğini zorunlu olarak göstermediği bilinen bir gerçektir. Bunlardan bazıları, minör modda yeden ses kullanımı, diğerleri akora ait olmayan süsleme sesleri olabilmektedir. Değiştireçlerin neredeyse en büyük kaynağı, bestecilerin ana tonalitede dominant olmayan bir fonksiyonu dominant haline getirme eğiliminde olmasıdır. Bu eğilim, armoni teorimizi temel aldığımız dönem boyunca hâkim olmuştur. Eklenen yeni notalar sayesinde armoni ve tını anlamında zengin bir renk ortamı sağlanmıştır. En uç biçiminde, her akorun bir sonrakinin dominantı olmasını sağlayan bir armonik düzen ortaya çıkmıştır. [Almost any page of music chosen at random will show the presence of numerous accidentals, sharps, flats, and natural signs, which indicate alterations of the tones other than the qualifications announced by the key signature. We know that these chromatic signs do not

Aşağıda, ikincil dominant akorları daha detaylı bir biçimde gösterilmiştir. A örneğinde, ilk ölçüde VI. derece akorundan önce III. derece akoru gelmiştir. Aynı örneğin ikinci ölçüsünde ise VI. dereceden önce kendi dominantı getirilerek akor güçlendirilmiştir. III. derece akoru (Mi-Sol-Si) ikincil dominant akoruna dönüştürülerek majör bir akor (Mi-Sol♯-Si) haline getirilmiştir. Dolayısıyla, Do majör tonalitesi için altere edilmiş bir akor olan 'Mi-Sol♯-Si' akoru, 'La-Do-Mi' akorundan önce getirildiğinde La minör tonalitesi için bir dominant gibi duyulmakta ve ortaya bir çeşit V-I bağlantısı çıkmaktadır. Fakat buna rağmen, aslında bu durum Do majörden La minöre bir modülasyon gerçekleştiğini göstermemektedir. Esasında, tonalite halen Do majördür ve 'La-Do-Mi' akoru Do majör tonalitesinin 'tonikleştirilmiş' VI. derecesidir. Bir başka anlatımla, Do majörün III. derece akorunun (Mi-Sol-Si) 3'lüsü yarım perde tizleştirildiğinde (Sol♯) akorun işlevi de değişmiş, bir ikincil dominant -VI/V (altının beşi)- akoruna dönüşmüştür. B örneği de benzer şekilde analiz edilebilir. Bu sefer, ilk ölçüde II. dereceden önce VI. derece akoru gelmiştir. İkinci ölçüde ise VI. derece altere edilerek bir ikincil dominant akoruna dönüşmüştür. Yani II. derece akorundan önce kendi dominantının (La-Do♯-Mi) getirilmesi ile II. derece güçlendirilmiştir. İlk örnekte de açıklandığı üzere, bu durum akorun işlevini değiştirerek onu, II/V (ikinin beşi) akoruna dönüştürmüştür. Özetle, örnekte görülebileceği gibi ikincil dominantlar, tonikleştirilmiş akora çözülürken genellikle birincil dominantlar gibi hareket ederler. Yani ikincil dominant akorunun çözümü de standart $V^{(7)}$ akorunun I. derece akoruna bağlanması ile aynı şekilde yapılmaktadır.



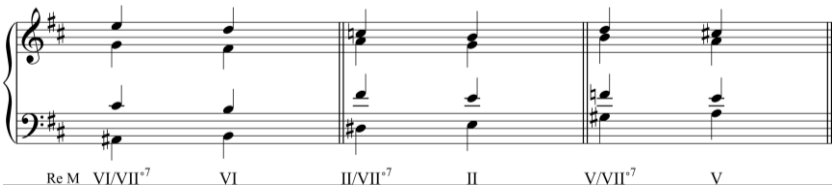
Şekil 4: Do majörde VI/V ve II/V akorları

necessarily signify that a modulation has taken place. Some of them are accounted for as the required notation of the leading-tone in the minor mode. Others are seen to be alterations of nonharmonic tones, like the auxiliary acting as temporary leading-tone beneath the principal note. Perhaps the largest source of these accidental signs lies in the tendency of composers to prefer the sound of dominant harmony to that of nondominant function, a tendency which prevailed throughout the period on which we base our harmonic theory.]

ISBN: 978-625-6971-87-5

Majör ve minör tonalitelerde, sıklıkla tonikleştirilebildiği görülen dereceler şu şekilde gösterilebilir. Majör tonalitelerde en yaygın kullanılan tonikleştirilebilen dereceler V, IV, VI, II ve III; minör tonalitelerde en yaygın kullanılan tonikleştirilebilen dereceler ise V, IV, III, VI, VII'dir.

Bu bağlamda, yukarıda söz edilen tonikleştirilmiş derecelerin ikincil dominant akorları ise V/V, IV/V, II/V, VI/V, III/V ve VII/V olarak sıralanabilir. Bunların dışında 7. dizi derecesi üzerine kurulan eksilmiş 5'li (VII°), eksilmiş 7'li (VII°7), yarı eksilmiş (yeden) 7'li (VIIø7) akorları da dominant fonksiyonunun vekili işleviyle kullanılan akorlardır. Ancak bu akorları bazı sistemler ikincil dominant adlandırması yerine 'ikincil yeden akorları'[1] olarak sınıflandırır.[2] İkincil yeden akorları da ikincil dominantlar gibi diyatonik olmayan ses ya da sesler içerdikleri için altere akorlar olarak tanımlanırlar.[3] İkincil yeden akorlarının üç türü bulunur. Bunlar derecelendirme esnasında VII°, VII°7, VIIø7 şeklinde gösterilirler. Aşağıda ikincil yeden akorları[4] ile ilgili birkaç bağlantı örnek olarak verilmiştir.



Şekil 5: Yeden akorlarının ikincil dominant akorları olarak kullanımı

Aşağıdaki Barok dönem örneğinde, birinci çevrim ikincil yeden akoru (Si♮-Re-Fa), hemen ardından gelen tonikleştirilmiş V. derece akoruna çözülmektedir. Bir başka anlatımla, Fa majör tonalitesine yabancı bir ses olan Si♮, o an içinde tınladığı akora yabancı olmayan altere edilmiş bir sestir. Burada 'Si-Re-Fa' akorunun Fa majör tonalitesinden çok Do majör tonalitesi içerisinde işlev

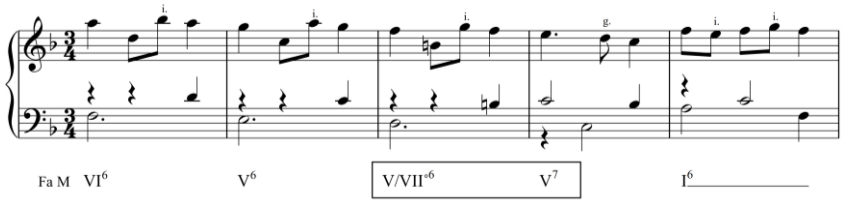
[1] İng. *secondary leading-tone chords*.

[2] Kostka, Payne & Almén ile Benward ve Saker gibi teorisyenlere ait bazı sistemlerde V(7). derece akorunu ikincil dominantlar, 7. dizi derecesi üzerine kurulan akorları (eksilmiş 7'li, eksilmiş 5'li ve yarı eksilmiş 7'li/yeden 7'li) ikincil yeden akorları olarak adlandırır ve bu şekilde ayrım yaparak inceler. Gauldin (2004, s. 366) ise bu iki akor türü arasında herhangi bir ayrım yapmayarak tek bir başlık (secondary dominants) altında ele alır. Bu çalışmada Gauldin'in yaklaşımı benimsenmiş ve V, V7, VII°, vb. dereceler arasında herhangi bir ayrım gözetilmemiştir.

[3] Benward ve Saker (2008, s. 287.) *Music Theory and Practise* kitabında bu konuyu şu şekilde ifade eder: 'İkincil dominant ve ikincil yeden akorları benzer işlevlere sahip akorlardır. Bu akorlar tonikten farklı dizi derecelerine doğru hareket eden dominant ve yeden akorlarıdırlar.' [*Similar in function to these chords are the secondary dominants and secondary leading-tone chords. These chords act as dominants and leading tones to scale degrees other than the tonic.*]

[4] Yeden akorları, bir dizinin 7. dizi derecesi üzerinde oluşturulan akorlardır. Yeden (sansible) ses içerirler. Yeden ses tonik sesin yarım perde altında bulunur ve toniğe çözülme isteği yaratır.

kazanan bir akor olduğu görülmektedir. Ancak pasaj incelendiğinde burada, Do majöre yapılan bir modülasyondan söz edilemez. Burada olan durum şu şekilde açıklanabilir. Fa majörde 'Do-Mi-Sol-Si♭' V^7 akoru (12. ölçü) tonikleştirilmiş bir akordur. Hemen öncesinde yer alan 'Si♮-Re-Fa' akoru ise bu akorun VII° derecesidir. Dolayısıyla V/VII° olarak derecelendirilir.



Şekil 6: H. Purcell, *Suit no. 8*, Minuet, Z. 669, ölçü 9–13.

Özetle, tonal müzikte herhangi bir diyatonik akordan önce onun dominantı getirilebilir ve bu akor ikincil dominant akoru olarak analiz edilir. Başka bir anlatımla, herhangi bir derece kendi dominantıyla güçlendirilebilir. Buradaki güçlendirme 'anlık' bir durumu ifade eder. Dolayısıyla ortaya çıkan durum, bir 'modülasyon' değildir.

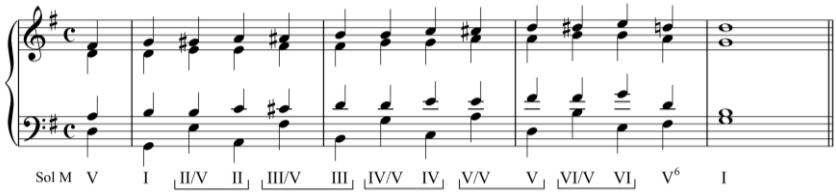
Tonikleştirme[1] bir dizinin majör ya da minör olan bütün dereceleri üzerinde gerçekleştirilebilir. Ancak eksilmiş 5'li, eksilmiş 7'li ve artmış 5'li akorları majör ya da minör tonalitelerin tonikleştirilemeyen akorlarıdır. Çünkü bu akorlar majör ya da minör bir tonaliteyi ifade etmezler. Aşağıdaki örnekte, Do majöre ait her bir diyatonik derece akorunun öncesinde kendi dominant akoru yer almaktadır. Bu akorlar ikincil dominant akorları olarak derecelendirilmişlerdir. Her ikincil dominant akorunu tonikleştirilmiş majör ya da minör bir akor takip etmektedir. Örnekteki armonizasyonda, model-sekans[2] kullanımı ve soprano partisinde,

[1] Gauldin, (2004, s. 366) tonikleştirme kavramını, orijinal tonikten farklı bir dizi derecesinin veya akorunun geçici olarak tonik işlevini üstlendiği süreç olarak tanımlar. [*The term tonicization describes the process by which a scale degree or harmony other than the original tonic temporarily assumes a tonic function.*] Yine Gauldin'e göre, bu süreçte, tonik rolünü üstlenen dizi dereceleri sadece, majör ve minör dizilerin kök hali majör ve minör olan akorlarıdır. Yalnızca eksilmiş ve artmış akorlar tonik işlevi ile kullanılamazlar, onlar tonikleştirilmeye aday akorlar değildirler. Örneğin yeden akoru majör ve minör modlarda tonikleştirilemez, çünkü eksilmiş bir akorun kök hali tonik işlevi taşımaz. [*For the time being, the only scale degrees that can assume the role of a tonic are those that are the roots of majör or minör scales. Since diminished and augmented triads cannot function as tonic chords, they are therefore not can candidates for tonicization. The leading tone, for example, in both the major and minor modes, cannot be tonicized, because it is the root of a diminished triad that cannot function as a tonic chord.*]

[2] İng. *Sequence*. Türkçede 'yürüyüş', 'marş', 'sekvens' olarak da adlandırılır. Gencer ve Kanık (2023, s. 149.), model-sekans kavramını şu şekilde tanımlar: 'Bir motifin aynı partide farklı perdelerden başlanarak tekrar edilmesidir. Sunulan motife 'model' (kalıp), onun farklı perdeden tekrarı ya da tekrarlarına da 'sekans' (yürüyüş) adı verilir. Sekanslar genellikle en az iki ya da en fazla dört

ISBN: 978-625-6971-87-5

ikincil dominantlar aracılığıyla ortaya çıkan çıkıcı kromatik hat dikkat çekmektedir.



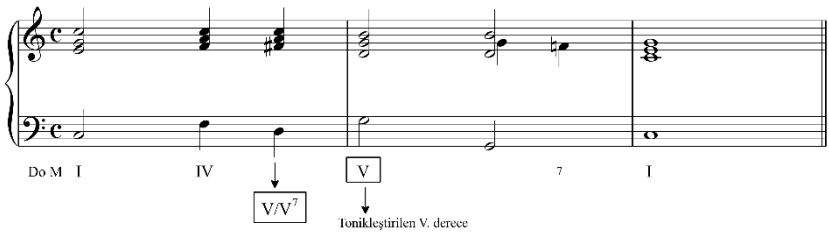
Şekil 7: Model-sekans kullanımı ve ikincil dominant akorları

Yukarıdaki pasaj aynı zamanda bir ikincil dominant akorunu bir diğer ikincil dominant akorunun takip etmesine örnek olarak gösterilmiştir. Bu gibi durumlarda çoğunlukla aşağıdaki yukarıdaki gibi model-sekans ilerleyişleri ortaya çıkabilmektedir. Bu örnekte kök pozisyonundaki ikincil dominant akorları birbirine bağlanmaktadır.

Aşağıdaki örnek şu şekilde analiz edilebilir. Do majör tonunda Fa♯ sesi tonaliteye yabancı bir sestir. Ancak içinde bulunduğu 'Re-Fa♯-La-Do' akoruna yabancı değildir, bu akorun üçlüsüdür. Söz konusu akor, altere edilerek değiştirilmiş bir II. derece akoru olarak da düşünülebilir ancak, bu durumu ile II. derece işlevini de üstlenemez. Çünkü bir dominant yedili (V^7) akorudur ve bu haliyle bir ikincil dominant akoruna dönüşmüştür. Bir başka anlatımla, eğer bir akorun fonksiyonu, ait olduğu tonaliteden çok başka bir tonaliteye daha yakınsa, bu akor ikincil dominant akoru olarak adlandırılır. Yukarıda anlatılan 'Re-Fa♯-La-Do' V^7 akoru, Do majörden çok Sol majör tonalitesine yakındır, Sol majörün V^7 akorudur. Burada olan durum şu şekilde açıklanabilir. Pasajda 'Re-Fa♯-La-Do' V^7 akorunun duyulması ve ardından gelen 'Sol-Si-Re' akoru, Sol majöre yapılan bir modülasyonu değil, Do majörün kök pozisyonundaki V. derecesinin 'tonikleştirilmesi' durumunu gösterir. Bu nedenle akor ikincil dominant akoru - V/V^7 (beşin beşi)-[1] olarak derecelendirilir.

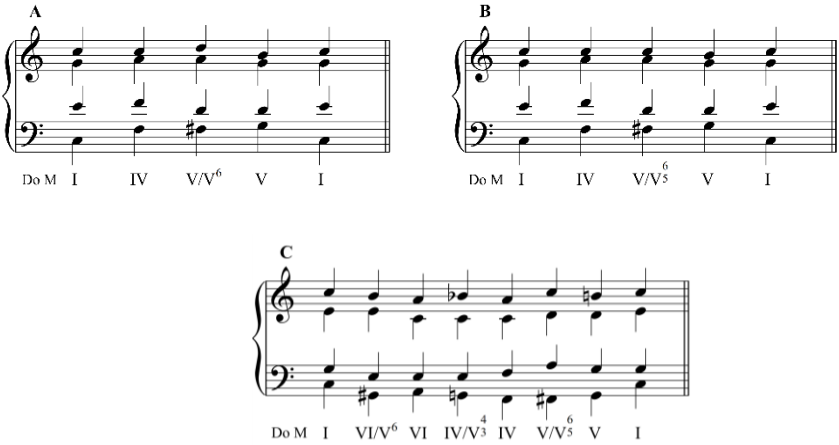
kez devam ederler. Kısa bir modelin (armonik ya da melodik) farklı ses yüksekliklerinde ve aynı partide tekrarlanması anlamına gelir.'

[1] V/V akoru dominanta yönelmek isteyen bir subdominant fonksiyonudur. Bu nedenle V/V, bir müzik cümlesinin kadansa yönelim sürecinde, dominant fonksiyonundan önce kullanılan bir pre-dominant akorudur.



Şekil 8: V/V akorunun tonikleştirilmiş V akoruna çözülmesi

Kök pozisyonundaki ikincil dominant akorlarının, bir armoni bağlantısını nasıl zenginleştirip canlandırabildiğini gördük. İkincil dominant akorları çevrim pozisyonunda da kullanılabilirler. Çevrim akorlarının kullanımı, kök pozisyonundaki akorların işlevsel ağırlığını azaltırken, bas partisine daha yumuşak bir gidişat sağlar. Aşağıdaki örneklerde, çevrim pozisyonunda ikincil dominant akorları gösterilmiştir. A örneğinde, ikincil dominant akoru (V/V) birinci çevrim pozisyonunda beşli akor iken, B örneğinde birinci çevrim dominant 7'li akorudur. C örneğinde ise VI/V6-VI, IV/V6-IV ve V/V6-V akorları art arda getirilmiş ve birinci çevrimlerin de katılımıyla daha yumuşak bir bas hattı elde edilmiştir.

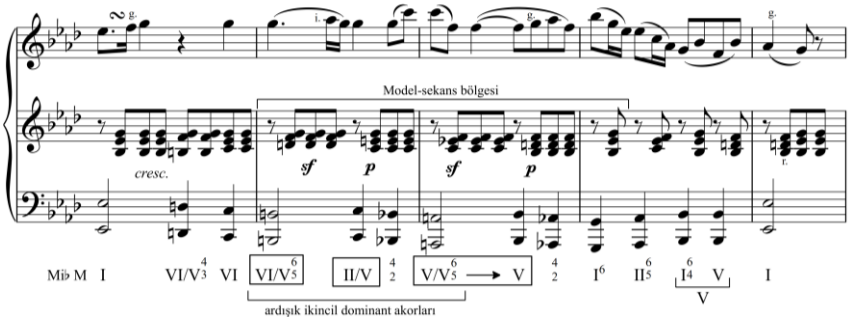


Şekil 9: Çevrim akorlarının katılımıyla ikincil dominant kullanımı

Aşağıdaki pasajın 21. ve 22. ölçülerinde 'ardışık ikincil dominant akorları' yer almaktadır. Aynı zamanda, bu akorlar arasında armonik bir model-sekans ilişkisi göze çarpar. Akorlar arasındaki bağlantı ilişkileri analiz edildiğinde şunlar dikkat çeker. Mi♭ bemol tonundaki pasajda, 21. ölçüde VI/V (Sol-Si♮-Re-Fa) akoru sonrasında VI. derece akoruna çözülmemiş, bunun yerine altere edilerek II. derece akorunun dominantı yani, II/V (Do-Mi♮-Sol) akoruna dönüşmüştür. Bu akora aynı ölçünün son vuruşunda 7'lisi eklenmiştir. Onu izleyen 22. ölçüde II.

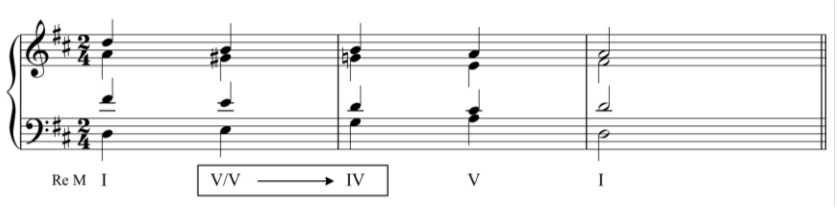
ISBN: 978-625-6971-87-5

derece akoru da altere edilerek ikincil dominant akoruna dönüşmüş ve V/V (Fa-La♮-Do-Mi♭) olarak derecelendirilmiştir. Daha sonra V/V akoru standart biçimde V. dereceye bağlanmış ve son vuruşta akora 7'lisi eklenmiştir. 23. ölçüde V. derece akorunun I. derece birinci çevrim (I^6) akoruna bağlanması ile model sekans sona ermiştir. I^6 akoru aynı zamanda kadansa yönelim sürecini başlatmış ve pasaj tam kadans ile bitmiştir.



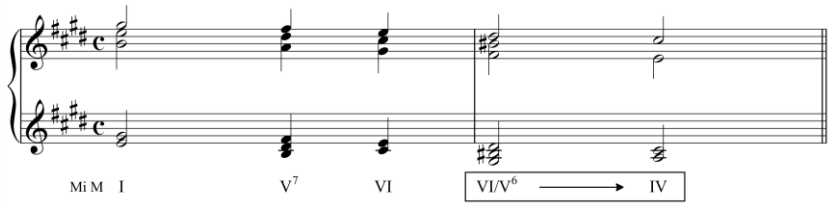
Şekil 10: W. A. Mozart, *Keman Sonatı*, K. 481, 2. Bölüm, ölçü 20-24.

İkincil dominant akorları her zaman tonikleştirilmiş akorlara çözülmezler, seyrek de olsa kimi zaman bir ikincil dominant akorunun beklenmedik başka bir akora çözüldüğü durumlarla da karşılaşılabilir. Aşağıda bu durum bir örnekle gösterilmiştir. Burada, V/V (Mi-Sol♯-Si) akorudan sonra beklenen tonikleştirilmiş V. derece (La-Do♯-Mi) duyurulmayarak IV. dereceye bağlanılmıştır. Bir başka anlatımla, Re majörün V/V akoru V. dereceye gitmek yerine beklenti dışında hareket ederek IV. derece akoruna çözülmüştür.



Şekil 11: V/V akorunun IV akoruna ilerlemesi

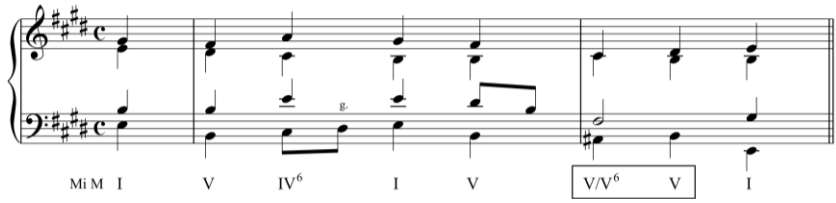
Aşağıdaki pasajda, Mi majörde VI/V^7 akorunun beklenen çözümü olan VI. derece akoruna gitmesi yerine IV. derece akoruna çözüldüğü görülmektedir. Bu bağlantı, yarattığı beklenmedik etki ile IV. derece için bir çeşit kırık kadans bağlantısı olarak da düşünülebilir.



Şekil 12: L. V. Beethoven, *Piyano Sonatı*, No.21, Op.53, I. bölüm, ölçü 34-35.

Repertuardan İkincil Dominant Örnekleri

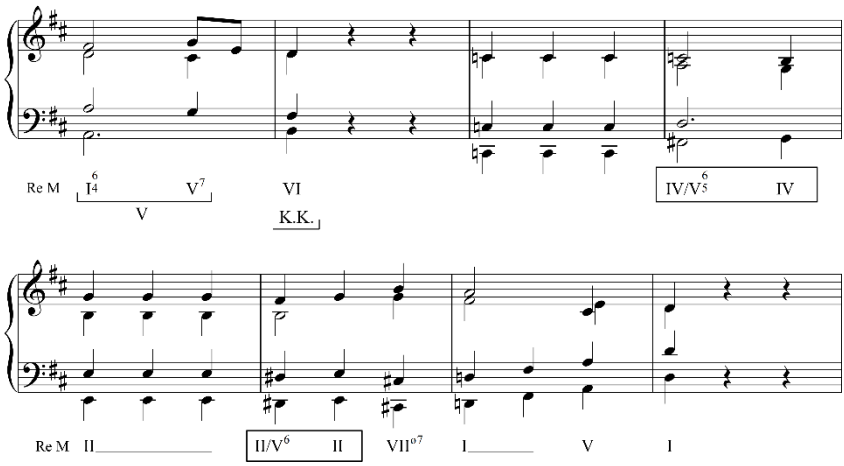
Barok dönem bestecisi Bach'ın koralinden alıntılanan aşağıdaki pasajda, 10. ölçüdeki 'La♯', Mi majöre yabancı altere bir sestir. Fakat bu ses, içinde bulunduğu akora (Fa♯-La♯-Do♯) yabancı olmayıp akorun üçlüsü konumundadır. Akor sonraki vuruşta 'Si-Re♯-Fa♯' akoruna çözülür. Bu akor Mi majörün V. derecesidir. Hemen öncesinde gelen altere 'Fa♯-La♯-Do♯' ise bir ikincil dominant akorudur. V/V^6 şeklinde derecelendirilir.



Şekil 13: J. S. Bach, *Es ist das Heil uns kommen her* (Salvation Unto Us Has Come), BWV 86, ölçü 9–10.

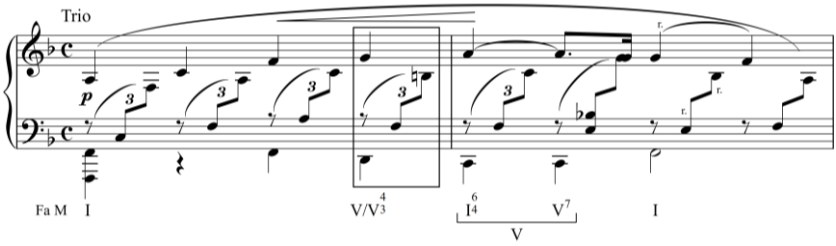
Aşağıdaki pasajın ilk iki ölçüsünde müzik cümlesi standart bir kırık kadansla sona ermektedir. Daha sonra yeni cümle 'Re-Fa♯-La-Do♮' akoru ile başlamaktadır. Bu akorun Re majörden çok Sol majöre yakınlık gösterdiği, Sol majörün V^7 akoru olduğu da düşünülebilir. Ancak cümle sonunda yapılan kadanstan da anlaşıldığı üzere, tonalite halen Re majördür, yani başka bir tonaliteye modülasyon yapılmamıştır. Dolayısıyla burada, Re majörün IV. derecesinin (Sol-Si-Re) tonikleştirildiği ve 'Re-Fa♯-La-Do♮' akorunun da bir ikincil dominant (IV/V) olduğu söylenebilir. Pasajın 28. ölçüsünde, yine söz konusu olan, Mi minöre yapılan bir modülasyon değildir. Re majörde II. derecenin tonikleştirilmesi ve öncesinde bulunan 'Si-Re♯-Fa♯' akorunun da II/V akoru olduğu görülmektedir.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 14: J. Haydn, *Yaylı Dörtlü*, Op.20, no.4, 1. Bölüm, ölçü 23-30.

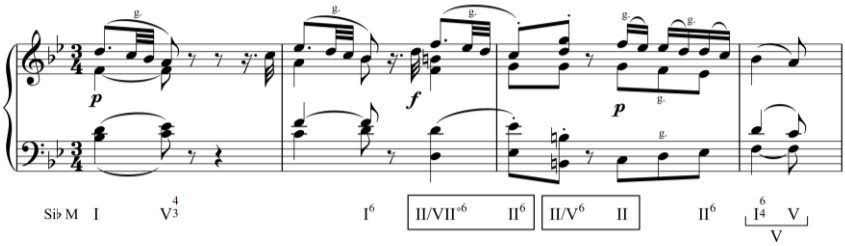
Pasajın ilk ölçüsündeki 'Sol-Si♮-Re-Fa' akoru, ana tonalite Fa majörden çok Do majör ile ilişkilendirilebilecek bir akordur. Do majörün V^7 akorudur. Ancak burada Do majöre yapılan bir modülasyon olmadığı için akor V/V^7 olarak derecelendirilmiştir. V/V^7 akoru en sık karşılaşılan ikincil dominant akorudur. Tonalitenin tonikleştirilmiş V. derecesi ise, kadans I_4^6 akoru tarafından geciktirilmiştir. Bu durum V/V^7 akorunun çözümü için sıklıkla karşılaşılan bir durumdur.



Şekil 15: R. Schumann, *Noveletten*, op. 21, no. 1, ölçü 21-22.

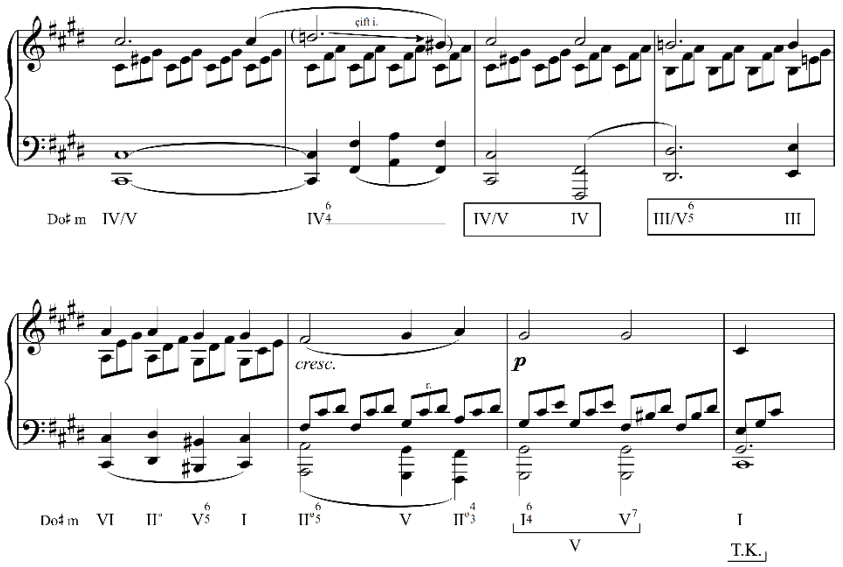
Mozart'tan alıntılanan pasajda, 92. ölçünün son vuruşundaki 'Si♮', tonalite Si♭ majöre yabancı, altere bir ses perdesidir. Öte yandan bu ses, o an içinde bulunduğu 'Si♮-Re-Fa' akorunun bir üyesidir. Akor Si♭ majörde, II. derece akorunun (Do-Mi♭-Sol) VII. derecesi olarak kullanılmış ve $II/VII^{\circ 6}$ olarak derecelendirilmiştir. Dolayısıyla bu akor, bir ikincil yeden akorudur ve sonraki ölçüde II. derece akorunun birinci çevrimine (II^6) çözülmüştür. Aynı ölçüde, yer alan 'Sol-Si♮-Re' akoru gene altere edilmiş bir akordur. Bu sefer II. derecenin dominantı (V) işlevine sahiptir ve II/V^6 olarak derecelendirilir. Bu akor da bir

ikincil dominant akorudur ve kök pozisyonunda II. derece akoruna çözülür. Yukarıda anlatılan her iki bağlantıda da II. derece akoru tonikleştirilmiş akor işlevine sahiptir.



Şekil 16: W. A. Mozart, *Do minor Fantezi*, K. 475, ölçü 91–94.

Aşağıdaki pasaj Do♯ minör tonalitesindedir. Pasajda IV/V-IV bağlantılarını III/V-III bağlantısı takip eder. III. derece akorundan önce kendi dominantı 'Si-Re♯-Fa♯-La' akoru getirilmiştir. Burada, 'Si-Re♯-Fa♯-La' akoru bir ikincil dominant (III/V), onu izleyen III. derece ise tonikleştirilmiş akordur.

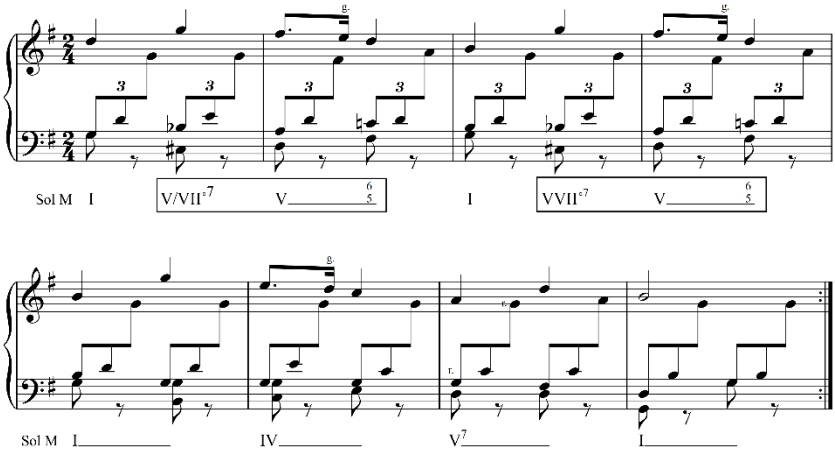


Şekil 17: L. V. Beethoven, *Piyano Sonatı*, No.14, Op.27, 1. bölüm, ölçü 53-60.

Sol majör tonalitesindeki aşağıdaki örnekte, kök halindeki ikincil yeden akoru (Do♯-Mi-Sol-Si♭), hemen ardından gelen tonikleştirilmiş V. derece akoruna çözülmektedir. 'Do♯-Mi-Sol-Si♭' akoru ($VII^{\circ 7}$) Sol majör tonalitesine yabancı olan altere bir akordur ve Sol majörden ziyade Re minör tonalitesi ile ilişkilidir. Buna rağmen pasajda, Re minöre yapılan bir modülasyon yoktur. Bu akor Sol

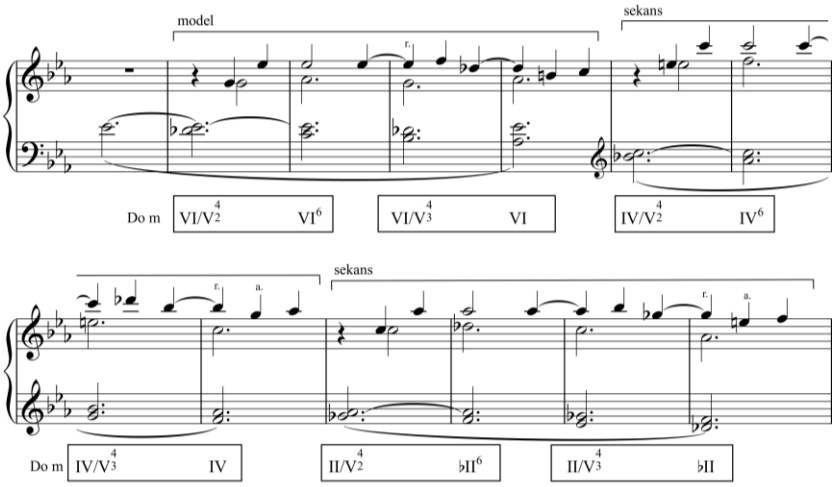
ISBN: 978-625-6971-87-5

majörün V. derece akorunun (Re-Fa♯-La) VII˚. derecesi olarak kullanılmış ve V/VII˚ olarak derecelendirilmiştir.



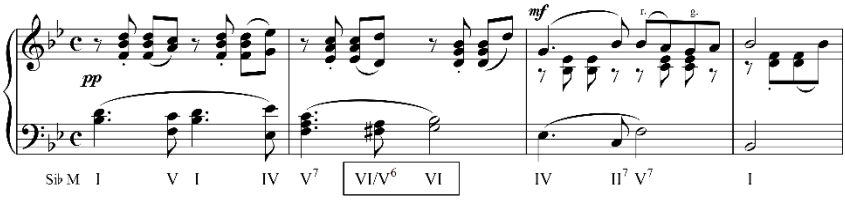
Şekil 18: R. Schumann, *Kinderszenen* (Çocuk Sahneleri), Von fremden Ländern und Menschen, Op. 15, ölçü 1-8.

Pasaj Do minör tonalitesindedir. Pasajda, dört ölçülük bir model ve onu takip eden sekans ilerleyişleri bulunur. Modelin içerisindeki akor dizilimi, devamındaki sekans grupları içinde aynı şekilde tasarlanmıştır. Modelde VI. derece akoru (La♭-Do-Mi♭) ikincil bir dominant (Mi♭-Sol-Si♭-Re♭) ile tonikleştirilmiş ve VI/V olarak derecelendirilmiştir. Sekansta, IV. derece akorundan (Fa-La♭-Do) önce kendi dominantı (Do-Mi♮-Sol-Si♭) getirilerek yine bir ikincil dominanta dönüştürülmüş ve IV/V olarak derecelendirilmiştir. Son sekansta ise yarım perde pesleştirilmiş II. derece ($\flat II^6$) akoru bir ikincil dominant (La♭-Do-Mi♭-Sol♭) ile tonikleştirilmiş ve II/V olarak derecelendirilmiştir.



Şekil 19: L. V. Beethoven, *Piyano Sonatı*, Op. 10, No.1, ölçü 32-44.

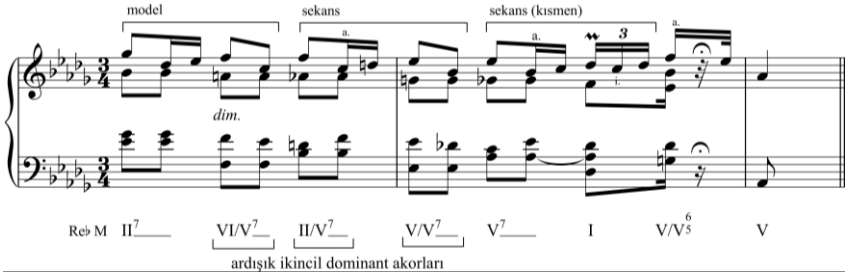
Aşağıdaki pasaj Si♭ majör tonalitesindedir. Pasajda standart kırık ilerleyişe ait V^7 ile VI akorları arasına VI. derecenin dominantı (Re-Fa♯-La) girmiştir. Bu akor bir ikincil dominant akorudur ve VI/V^6 olarak derecelendirilmiştir.



Şekil 20: R. Schumann, *Eintritt*, op. 82, no. 1, ölçü 1-4.

Aşağıdaki pasaj Re majör tonalitesindedir. Pasajda, birbirini takip eden ardışık ikincil dominant akorları gösterilmiştir. Daha önceden de bahsedildiği gibi ikincil dominantların birbirini takip ettiği durumlarda çoğunlukla model-sekans ilerleyişleri ortaya çıkmaktadır. Pasajda, ikincil dominant akorundan sonra gelen tonikleştirilmiş akorlar, altere edilerek ve 7'lisi ile birlikte getirilmiş olarak birer ikincil dominant akoruna dönüştürülmüştür. Böylece, aşağıdaki örnekte olduğu gibi her seferinde farklı bir ses perdesi üzerinde tekrarlanan bir model-sekans ilerleyişi doğmuştur.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 21: F. Chopin, *Polonez*, op. 26 no. 1, ölçü 82–83.

Sonuç

Müzik teorisinin temel yapı taşlarından biri olan dominant akorları, birçok müzikal kompozisyonun temelini oluşturur. Bu akorlar, eserlerdeki tınısal gerilimi artıran ve dinleyiciye yoğun bir müzikal deneyim sunan önemli unsurlardır. Dominant akorları, genellikle müzikteki en güçlü akorlar olarak kabul edilir ve birçok kompozisyon bu akorların etrafında inşa edilir. Ancak, müzikal zenginliği artırmak ve eserlerde daha fazla tınısal çeşitlilik sağlamak amacıyla ikincil dominant akorlarına başvurmak mümkündür. İkincil dominantlar, bir müzikal kompozisyona tınısal çeşitlilik katmanın ve dinleyiciye beklenmedik deneyimler sunmanın etkili bir yolunu temsil eder. Bu akorlar, temel tonaliteyi herhangi bir modülasyon yapılmaksızın geçici olarak değiştirerek, müziğin beklenen yolundan sapma ve daha zengin bir müzikal palet oluşturma fırsatı sunar.

Bu çalışmada, müzikte ikincil dominantlar ve tonikleştirme konusu incelenmiştir. İncelemeler esnasında, önemli teorisyen ve müzikologların yazdıkları kitapların ışığında hareket edilerek konu ile ilgili geniş bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Çalışmada ikincil dominantlar ve tonikleştirme konusu teorik yönden kapsamlı şekilde araştırılmıştır. Farklı besteciler tarafından bu akorların nasıl kullanıldığına dair, ilgili repertuardan seçilmiş eserler üzerinde detaylı bir biçimde armonik analizler yapılmıştır.

Sonuç olarak, ikincil dominantların eser içindeki kullanımını doğru şekilde anlayarak analiz etmek, müziğin teorik olarak daha derinlemesine anlaşılmasına ve kavranmasına katkı sağlar. İkincil dominant akorlarının müzikteki rolünü daha iyi anlamak için yapılan bu çalışma, konuyu daha derinlemesine incelemek isteyen teorisyenler, besteciler, icracılar ve müzik öğrencileri için faydalı bir kaynak olacaktır.

Kaynakça

Aktüze, İ. (2003). *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Bağçeci, S. E. (2005). Tonal Müzikte Armoni Dışı Sesler ve Kullanımları. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 6, Sayı 1.

Barut, V. (2021). *Saygun Yaklaşımıyla Armoni Eğitimi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Benjamin, T., Horvit, M.&Nelson, R. (2008). *Techniques and Materials of Music: From the Common Practice Period Through the Twentieth Century*. 7. Basım. USA: Thomson Higher Education.

Benward, B.&Saker, M. (2008). *Music in Theory and Practice*. Volume I. Eighth Edition. New York, NY: Published by McGraw-Hill.

Briggs, K. D. (2011). *The Language and Materials of Music: A Treatise of Common Practice Harmony.* Third Edition. New York: Highland Heritage Press.

Cangal, N. (2005). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Çöloğlu E. & Arat D. (2017). *Terminolojiden Analize Alıştırmalı: Müzik Teorisi.* 2. Cilt. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Gauldin, R. (2004). *Harmonic Practice in Tonal Music*. Second Edition. New York, NY: W. W. Norton & Company.

Gencer, A. Y. & Kanık, O. Ç. (2023). *Barok'ta Dans Müziği II*. İstanbul: Kriter Yayınevi.

Károlyi, O. (2007). *Müziğe Giriş* (M. Nemutlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kostka, S., Payne, D. & Almén, B. (2018). *Tonal Harmony: with an introduction to post-tonal music*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

Laitz, S. G. (2008). *The Complete Musician. An Integrated Approach To Tonal Theory, Analysis and Listening*. Second Edition. New York, Oxford: Oxford University Press.

Manav Ö. & Nemutlu M. (2012) *Müzikte Alımlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Meyer, L. B. (1989). *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Piston, W. (1959). *Harmony*. London: Victor Gollancz Ltd.

Tchaikovsky, P. I. (2005). *Guide to the Practical Study of Harmony*. Emil Krall/James Liebling. New York: Dover Publication (Rusça aslının ilk yayınlanışı: Moscow: P. Jurnenson, 1872).

Usman, O. (2017). *Temel Armoni: Çoksesli Batı Müziğinde Yazım ve Analiz*. 2. Cilt. Konya: Eğitim Yayınevi.

ISBN: 978-625-6971-87-5



BÖLÜM 20

ISBN: 978-625-6971-87-5

YAPAY ZEKA VE MÜZİK EĞİTİMİ

Dr. Berk CEVİZ

Giriş

Müziğin büyülü dünyası, insanlık tarihinin derinliklerine uzanan, duygusal bir ifade biçimi, kültürel bir ifade aracı ve zihinsel bir egzersiz alanıdır. İnsanoğlu, binlerce yıldır müziği yaratmanın ve keşfetmenin tadını çıkarırken, bu evrensel sanat dalı sadece eğlence ve duygusal ifade alanlarıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda öğrenme ve kişisel gelişim için de önemli bir rol oynamıştır. Müziğin öğrenilmesi ve icrası, bireylerin zihinsel becerilerini geliştirirken aynı zamanda kendilerini ifade etmelerini, iş birliği yapmalarını ve yaratıcılıklarını sergilemelerini sağlayan güçlü bir araçtır.

Geleneksel müzik eğitimi, öğrencilere bu sanatsal ifade biçimini öğrenme ve icra etme fırsatı sunar. Öğrenciler, nota okuma, enstrüman çalma, müzik teorisi ve tarihi hakkında temel bilgileri öğrenirler. Ancak, bu süreç bazen öğrenciler için zorlu olabilir ve birçok farklı öğrenme tarzına sahip olanları ihmal edebilir. İşte tam bu noktada, teknolojinin gücü devreye giriyor. Yapay zeka (YZ), müzik eğitimi alanında devrim yaratmak üzere sahneye çıkıyor. YZ, öğrencilere daha etkili bir şekilde öğrenme, özelleştirilmiş rehberlik ve yaratıcılık fırsatları sunarak müzik eğitimini dönüştürebilir.

Müzik ve yapay zeka, hiçbir zaman önce olmadığı kadar sıkı bir şekilde bağlantılıdır. Yapay zeka, müziği daha derinlemesine anlamak, yaratmak ve paylaşmak için yenilikçi araçlar sunar. Bu teknoloji, öğrencilere nota okumayı öğrenmekten müzikal analize kadar birçok farklı yönüyle müziği keşfetme fırsatı sunar. Ayrıca, yapay zeka, bestecilere ve müzisyenlere yeni ilhamlar sağlar, müziği yeniden tasarlar ve tanımlar. Bu bağlamda, geleceğin müzik eğitimi, yapay zeka ile el ele gelişerek daha erişilebilir, kişiselleştirilmiş ve yaratıcı bir deneyim sunabilir.

Ancak, yapay zeka müzik eğitimine entegre edildiğinde, bazı tartışmalar ve endişeler de beraberinde gelir. Bu teknoloji, öğrenci-öğretmen etkileşimini nasıl etkiler? İnsanın yaratıcılığı ve ifadesi, yapay zeka tarafından desteklendiğinde ne tür sonuçlar doğurur? Bu makale, yapay zekanın müzik eğitimindeki rolünü ve etkilerini anlamak amacıyla ilerleyen bölümlerde daha derinlemesine inceleyecektir. Müziğin ve teknolojinin bu heyecan verici kesişim noktası hem geleceğin müzik eğitimi hem de müziğin kendisi için büyük potansiyeller taşımaktadır. Bu makalede, yapay zekanın müzik eğitimine olan katkıları incelenecek ve bu teknolojinin öğrencilere, öğretmenlere ve müzisyenlere sağladığı avantajlar üzerine odaklanılacaktır.

Müzik Eğitiminde Yapay Zekanın Yeri

Yapay zeka (YZ) teknolojisi, derslere YZ destekli sohbet robotlarının dahil edilmesiyle müzik eğitimini yeniden şekillendirebilir, bu da öğrenci performansını artırabilir (Li, 2023). YZ, öğrencilerin müziğe olan ilgi düzeylerini, öğrenme hızlarını ve özel ihtiyaçlarını anlamaktadır. Öğrencilerin müziği farklı bir hızda ve tarzda öğrendiğini göz önünde bulundurarak, YZ destekli sohbet robotları öğrencilere kişiselleştirilmiş öğrenme deneyimleri sunmaktadır. Örneğin, bir öğrencinin zorlandığı bir müzik konusunda ekstra pratik yapmasına yardımcı olabilir veya öğrencilere kendi ilgi alanlarına ve becerilerine uygun parçalar önererek motivasyonlarını artırabilir.

YZ destekli sohbet robotları, öğrencilere anında geri bildirim sağlayabilir. Öğrencilerin çaldıkları enstrümanın sesini analiz edebilir ve doğru notaları veya teknikleri çalmaları konusunda geri bildirimde bulunabilir. Bu, öğrencilerin hatalarını düzeltebilmeleri ve daha hızlı ilerleme kaydetmeleri açısından son derece faydalıdır.

Yapay zeka destekli müzik eğitimi uygulamalarına bir örnek olarak, "Yousician" adlı platform verilebilir. “Yousician”, çeşitli müzik enstrümanlarını öğrenmeyi hedefleyen öğrencilere yönelik interaktif bir öğrenme deneyimi sunmaktadır. Bu uygulama, öğrencilere enstrüman çalmayı çeşitli seviyelerde öğretmeye çalışıp, öğrencilere çaldıkları notaları ve teknikleri değerlendirme ve geri bildirim sağlama yeteneği sunmaktadır.

Müzik dinleme platformlarından "Spotify" ve "Pandora," yapay zeka tabanlı müzik tanıma ve öneri sistemlerini benimsemektedir. Bu sistemler, kullanıcıların dinleme geçmişini ve müzik tercihlerini analiz ederek, kişiselleştirilmiş müzik önerileri sunup, şarkıları tanıma teknolojisi aracılığıyla öğrencilere nota veya akor tanıma konularında yardımcı olabilirler.

“GarageBand” ve “Ableton Live” gibi uygulamalar dijital müzik üretimi ve enstrüman çalma uygulamaları arasında yer alır. Bu yazılımlar, öğrencilere dijital enstrümanlar ve MIDI kontrolcüler kullanarak müzik üretme yeteneği sunmaktadır. Özellikle müzik üretimine ilgi duyan öğrencilere, gerçek zamanlı nota görüntüleme ve çalma pratiği yapma imkanı sağlamaktadırlar.

"Musiio" gibi özelleştirilmiş eğitim botları, öğrencilere kişiselleştirilmiş müzik eğitimi sunma kapasitesine sahiptir. Bu botlar, öğrencilerin müzikal yeteneklerini değerlendirmekte ve bu değerlendirmeleri temel alarak özel eğitim materyali sunmaktadırlar. Öğrencilere nota tanıma, akorlar ve müzik teorisi hakkında özelleştirilmiş dersler sağlama yeteneğine sahiptirler.

Bu bağlamda müzik eğitiminde YZ; akıllı teknolojiyi yerinde eğitimle birleştirerek geleneksel yöntemlerdeki bireyselleştirme eksikliğini ele alır ve öğrenci ilgisini artırır (Yu vd., 2023). YZ'nın müzik öğretimine uygulanması, öğrenme sonuçlarına dayalı kişiselleştirilmiş stratejilere ve hedefli analizlere olanak tanır, bu da öğrenci performansını artırır (Hu, 2021). Akıllı teknoloji, müzik psikolojik rehberliğini, akıllı yaratımı ve platformların geliştirilmesini artırarak müzik öğretim sistemini optimize eder, bu da eğitim etkilerini artırır (Xiang, 2022). YZ, kablosuz ağlar ve VR, AR ve büyük veri gibi teknolojilerle bütünleştirilmesi, akıllı müzik eğitiminin gelişimini teşvik eder, öğretim modlarını, yöntemlerini ve etkileşimli deneyimleri iyileştirir (Jiang, 2022). Genel olarak, müzik eğitiminde YZ’nın yeni gelişme olasılıkları sunduğu, akademik performansı arttırdığı, bireyselleşmeyi geliştirdiği ve bu alandaki yenilik ve gelişimi teşvik ettiği söylenebilir.

Günümüzde yaygın bir biçimde kullanılan ChatGPT adlı uygulamadan, birçok araştırma için görüş ve destek alındığı bilinmektedir (Şenyaman, 2023; Altıntop, 2023; Çavuşoğlu 2023; Boduroğlu vd., 2023; Yiğit, 2023; Aydın ve Karaarslan, 2022; Aşkun, 2023). Aşağıdaki başlıklar, ChatGPT adlı yapay zeka sohbet uygulamasının, yapay zekanın müzik eğitimine nasıl destek verebileceği konusundaki görüşlerini yansıtmaktadır:

Kişiselleştirilmiş Öğrenme: Yapay zeka, her öğrencinin öğrenme hızını ve tarzını anlayarak kişiselleştirilmiş öğrenme planları oluşturabilir.

Nota Okuma ve Temel Bilgi: Temel nota okuma, müzik teorisi ve müzik tarihine dair bilgileri öğrencilere sunar.

Pratik Yapma ve Geri Bildirim: Yapay zeka, öğrencilere enstrümanlarını çalarken geri bildirimler sağlayarak performanslarını geliştirmelerine yardımcı olabilir.

Bestecilere ve Şarkı Yazarlarına İlham: Yapay zeka, bestecilere ve şarkı yazarlarına yaratıcı ilhamlar sunabilir ve özgün müzikler üretmelerine destek olabilir.

Yapay Zeka Kullanımında Karşılaşılan Sorunlar

Müzik eğitiminde yapay zeka (YZ) kullanımı konusunda çeşitli zorluklarla karşı karşıya kalınmaktadır. Sorunlardan biri, eksik algoritma tasarımıdır ve bu durum, eğitimde YZ uygulamalarının etkinliğini engelleyebilir (Li, 2023). Yapay zeka, müzik eğitiminde önemli bir rol oynaması gereken karmaşık işlemleri yürütmek için algoritmaları kullanır. Ancak bu algoritmaların eksik veya yetersiz tasarlanmış olması, müzik eğitimi sürecini olumsuz etkileyebilir. Eksik algoritmalar, öğrencilere yanlış yönlendirmelerde bulunabilir, özelleştirilmiş öğrenme deneyimlerini sınırlayabilir ve müziği daha iyi anlama ve ifade etme becerilerini engelleyebilir. Ayrıca, eksik algoritmaların müzik öğrencilerine sağladığı geri bildirimlerin kalitesini azaltabileceği ve yanıltıcı olabileceği de unutulmamalıdır.

Bu sorunun çözülmesine ilişkin, algoritmaların geliştirilmesi ve iyileştirilmesi için müzik uzmanları, eğitimciler ve yapay zeka geliştiricileri arasındaki işbirliğinin artırılması gerekmektedir. Bu, algoritmaların müziğin özgünlüğüne ve öğrenme sürecinin özel gereksinimlerine daha iyi uyarlanmasına yardımcı olabilir. Ayrıca, algoritmaların öğrenci performansını daha iyi değerlendirebilmesi için daha fazla veri ve geri bildirim toplanmalıdır. Bu, öğrencilerin güçlü ve zayıf yönlerini belirlemek ve müzik öğrenimlerini daha iyi yönlendirmek için kullanışlı olabilir. Son olarak, algoritmaların sürekli izlenmesi, test edilmesi ve güncellenmesi gerekmektedir. Yapay zeka teknolojileri sürekli olarak geliştiğinden, algoritmaların müziğin dinamik doğasına ayak uydurabilmesi için güncel tutulmaları önemlidir. Eksik algoritma tasarımı sorunu, müzik eğitiminde yapay zeka kullanımının daha etkili hale getirilmesi için aşılabilecek bir engel olarak görülmelidir. İş birliği, veri toplama ve sürekli güncelleme, bu zorluğun üstesinden gelmeye yardımcı olabilir.

Başka bir sorun, yetersiz etiketli verilerdir ve bu, YZ sistemlerinin doğru ve kişiselleştirilmiş öğrenme deneyimleri sunma yeteneğini sınırlar (Ventura, 2019). YZ sistemleri, müzik eğitiminde öğrencilere kişiselleştirilmiş öğrenme deneyimleri sunmak ve etkili geri bildirimler sağlamak için geniş veri kümelerine ihtiyaç duymaktadır. Ancak, müzik eğitimiyle ilgili yeterli ve doğru etiketli veri toplamak ve düzenlemek karmaşık ve zaman alıcı bir süreçtir. Yetersiz veya hatalı etiketli veriler, YZ sistemlerinin öğrencilerin performansını yanlış değerlendirmelerine ve kişiselleştirilmiş öğrenme deneyimlerini sınırlamalarına

neden olabilir. Ayrıca, bu veriler, YZ sistemlerinin müziği daha iyi anlama ve öğrencilere en iyi şekilde rehberlik etme yeteneklerini sınırlayabilir.

Yetersiz etiketli veri sorununu aşmak için bazı çözüm yolları önerilebilir. İlk olarak, daha fazla ve daha iyi kalitede etiketli veri toplamak için işbirliği ve veri paylaşımı teşvik edilmelidir. Müzik eğitimi uzmanları, öğrenciler, eğitimciler ve YZ geliştiricileri, bu verileri toplamak ve düzenlemek için birlikte çalışabilirler. Ayrıca, YZ sistemlerinin daha iyi öğrenme deneyimleri sunabilmesi için veri toplama süreçlerini optimize etmek önemlidir. Otomatik etiketleme ve veri madenciliği teknikleri, etiketli verilerin daha hızlı ve daha doğru bir şekilde oluşturulmasına yardımcı olabilir. Bu süreçte, veri güvenliği ve gizliliği konuları da göz önünde bulundurulmalıdır. Daha fazla veri toplama, bu verilerin korunması gerekliliğini ortaya çıkarır ve bu konuda gerekli güvenlik önlemleri alınmalıdır. Yetersiz etiketli veri sorunu, YZ sistemlerinin müzik eğitimindeki potansiyelini tam olarak gerçekleştirmesini sınırlayan önemli bir zorluktur. İş birliği, veri kalitesi ve güvenlik önlemleri, bu zorluğun aşılmasına yardımcı olabilir.

Aşırı teknik bağımlılık da bir zorluktur, çünkü bu, YZ sistemlerine fazla bağımlılığa ve insan uzmanlığının ihmal edilmesine yol açabilir (Qin ve Wang, 2022). Aşırı teknik bağımlılık, YZ sistemlerine fazla güvenilmesine ve insan uzmanlığının ihmal edilmesine yol açabilir. Özellikle öğrenciler ve öğretmenler, YZ sistemlerinin sunduğu kolaylık ve hız nedeniyle geleneksel öğretim yöntemlerini veya insan öğretmenleri terk edebilirler. Bu, insan etkileşimini azaltabilir, kişisel bağları zayıflatabilir ve müzik eğitimindeki insana özgü deneyimi eksiltebilir. Ayrıca, teknik araçlara aşırı güvenmek, öğrencilerin kendi yaratıcılıklarını ve eleştirel düşünme becerilerini geliştirmelerini zorlaştırabilir.

Bu sorunla ilgili olarak, YZ sistemlerinin insan öğretmenleri ve geleneksel öğretim yöntemleriyle birlikte çalışması teşvik edilebilir. Bu, insan uzmanlığının önemini ve eşsiz katkılarını vurgularken teknolojik avantajları da kullanmayı mümkün kılar. Ayrıca, müzik eğitimi programları, YZ'nin entegrasyonunu dengelemek için tasarlanabilir. YZ, öğrencilerin ve öğretmenlerin daha verimli çalışmalarını sağlamak amacıyla kullanılmış olsa da yaratıcılığı teşvik etmek, öğrencilerin kendi seslerini keşfetmelerine yardımcı olmak ve insana özgü deneyimi sürdürmek için kullanılmalıdır. Bu bağlamda, eğitimciler ve öğrenciler, YZ sistemlerini sadece bir araç olarak görmelidir. YZ, müzik eğitimini destekleyen bir unsur olmalıdır, ancak insana özgü öğretim ve müziğin insan boyutu asla göz ardı edilmemelidir. Aşırı teknik bağımlılık sorunu, dengeli bir yaklaşım ve insan faktörünün önemini vurgulayarak aşılabilir. Müzik eğitiminde

YZ'nın, öğretmenlerle işbirliği içinde kullanılması, bu zorluğun üstesinden gelmeye yardımcı olabilir.

Diğer bir sorun ise YZ sistemlerinin güvenlik garantisinin olmamasıdır, çünkü YZ sistemleri siber tehditlere ve gizlilik ihlallerine karşı savunmasız olabilir (Qin ve Wang, 2022). YZ sistemleri, internete bağlıdır ve bu, siber tehditlere karşı savunmasız olmalarına neden olabilir. Müzik öğrencilerinin ve öğretmenlerinin kişisel verileri, müzik materyalleri ve öğrenme verileri bu tür saldırılara maruz kalabilir. Ayrıca, gizlilik ihlalleri, öğrencilerin ve öğretmenlerin kişisel müzikal deneyimlerini tehlikeye atabilir ve bu durum güvensizlik yaratabilir.

YZ sistemlerinin güçlü ve güncel güvenlik önlemleri ile korunması gerekmektedir. Veri şifreleme, güçlü parolalar ve siber güvenlik yazılımları kullanarak, YZ sistemlerinin siber saldırılara karşı daha dirençli hale getirilmesi önemlidir. Ayrıca, kullanıcıların eğitilmesi de önemlidir. Öğrenciler ve öğretmenler, güvenli internet kullanımı konusunda bilinçlendirilmelidir. Bu, bilinmeyen kaynaklardan gelen e-postalara tıklamaktan veya kişisel verileri paylaşmaktan kaçınmalarına yardımcı olabilir. Düzenleyici kuruluşlar ve eğitim kurumları, YZ sistemlerinin güvenliğini denetlemeli ve gerektiğinde düzeltilmelerini veya güncellemelerini sağlamalıdır. YZ sistemlerinin güvenlik sorunu, müzik eğitiminde bu teknolojinin daha yaygın bir şekilde kullanılmasının önünde engel oluşturan bir faktördür. Güçlü güvenlik önlemleri, kullanıcı eğitimi ve düzenleyici denetimler, bu zorluğun aşılmasına yardımcı olabilir. Bu sayede YZ sistemleri müzik eğitiminde daha güvenli ve etkili bir şekilde kullanılabilir.

Bu sorunlar, müzik eğitiminde YZ'nın sağlıklı bir şekilde gelişmesini sağlamak için ele alınmalıdır. Uygulanabilir çözüm önerileri, kullanıcı ihtiyaçları ve tercihlerini önceliklendirmek için kullanıcı odaklı tasarımı içerebilir (Yu vd., 2023). Kullanıcı odaklı tasarım, her türlü teknolojik gelişme ve uygulamanın başarılı olması için temel bir ilkedir. Müzik eğitiminde YZ gibi teknolojilerin kullanılmasının temel amacı, öğrencilerin ve öğretmenlerin öğrenme süreçlerini iyileştirmek ve onlara daha iyi bir deneyim sunmaktır. Bu nedenle, bu teknolojilerin tasarımında ve uygulanmasında kullanıcıların ihtiyaçları ve tercihleri göz önünde bulundurulmalıdır.

Yapay Zeka (YZ) sistemleri, müzik eğitiminde her bir öğrencinin bireysel özelliklerini ve öğrenme tarzlarını dikkate almalıdır. Bu, her öğrencinin müzik eğitimine farklı bir hızda ve benzersiz bir şekilde yaklaştığını kabul etmek anlamına gelir. Müziğin özgün yapısı göz önüne alındığında, YZ sistemleri, kişiselleştirilmiş öğrenme deneyimleri sunarak öğrencilere özel ihtiyaçlarına

daha iyi yanıt verebilir. Bu, öğrencilerin müziği daha derinlemesine anlamalarına, öğrenmelerine ve bu süreçten daha fazla keyif almalarına olanak tanır.

YZ sistemleri, kullanıcıların geri bildirimlerini titizlikle değerlendirmeli ve bu geri bildirimleri tasarımın ve işlevselliğin sürekli gelişimine katkı sağlayacak bir kaynak olarak kabul etmelidir. Kullanıcılar, sistemi kullanırken karşılaştıkları sorunları, eksiklikleri veya özel gereksinimleri tespit etmelidir. Bu geri bildirimler, YZ sistemlerinin iyileştirilmesinde temel bir rol oynar. Kullanıcıların ihtiyaçları ve talepleri, bu sistemlerin daha etkili ve kullanıcı dostu hale gelmesine katkıda bulunabilir.

YZ uygulamalarının kullanıcı dostu arayüzler sunması son derece önemlidir. Bu arayüzler, kullanıcıların verilere kolay erişim sağlayabileceği ve bu teknolojileri etkili bir şekilde kullanabileceği bir ortam sağlamalıdır. Kullanıcı dostu arayüzler, öğrencilere ve öğretmenlere bu teknolojileri kullanma konusunda rahatlık sağlar, bu da onların müziğe daha fazla odaklanmalarına yardımcı olabilir.

Kullanıcı odaklı tasarım, aynı zamanda eğitimcileri ve öğrencileri bu teknolojileri etkili bir şekilde kullanma konusunda eğitme gerekliliğini içerir. Eğitimciler ve öğrenciler, bu teknolojilerin potansiyelini tam olarak anlamalı ve kullanmalıdır. Bu, müzik eğitiminde daha etkili bir deneyim sağlamak için gereklidir ve bu teknolojilerin verimli bir şekilde kullanılmasını teşvik eder.

Geleceğin Müzik Eğitimi

Müzik eğitimi alanında yapay zeka (YZ) kullanımının geleceği oldukça umut vericidir. Yapay zeka (YZ), müzik eğitiminde grup çalışmalarını geliştirmek ve iş birliğini teşvik etmek konusunda önemli bir rol oynayabilir. Benson'un (2023) çalışmasında da belirtildiği gibi, YZ'nin bu alandaki potansiyeli oldukça büyüktür. Özellikle bu, müzik eğitimi süreçlerinde öğrenciler arasında iş birliği ve müzikal yaratıcılığı artırabilir. YZ, grup çalışmalarını desteklemek için sanal iş birliği araçları ve platformlarını kullanabilir. Örneğin, öğrenciler farklı coğrafi bölgelerden gelerek çevrimiçi olarak bir araya gelebilirler. Bu, öğrencilere farklı kültürel ve müzikal perspektifleri keşfetme fırsatı sunar. Bu tür bir iş birliği ve fikir paylaşımını kolaylaştıran örnekler aşağıdaki gibidir:

Çevrimiçi İş birliği Platformları: Yapay zeka tarafından desteklenen iş birliği platformları, öğrencilere farklı bölgelerden gelen müzisyenlerle çevrimiçi olarak etkileşimde bulunma imkanı sunar. Öğrenciler, müzikal projelerde iş birliği yapabilir, şarkılar oluşturabilir ve kayıtlar yapabilirler. Bu, öğrencilerin

kültürel çeşitliliği anlamalarına ve iş birliği yeteneklerini geliştirmelerine yardımcı olabilir. Bunu sağlayan örnekler aşağıdaki gibidir:

JamKazam: JamKazam, müzisyenlere dünya çapında sanal olarak bir araya gelme ve canlı müzik yapma olanağı sunar. Bu platform, farklı enstrümantasyonlardan gelen müzisyenlerin çevrimiçi olarak performans sergilemelerine ve birlikte çalmalarına olanak tanır.

Endlesss: Endlesss, müzisyenlere çevrimiçi olarak iş birliği yapma ve canlı performanslar sergileme fırsatı sunar. Kullanıcılar, farklı sesleri bir araya getirerek özgün müzikler oluşturabilir ve diğer kullanıcılarla iş birliği yapabilirler.

Flat.io: Flat.io, öğrencilere notaları paylaşma ve birlikte çalışma imkanı sunar. Öğrenciler, aynı projeyi çevrimiçi olarak düzenleyebilir ve fikirlerini paylaşabilirler. Bu platform, müzik öğrencilerinin iş birliği yapma ve besteleme yeteneklerini geliştirmelerine yardımcı olur.

Kompoz: Kompoz, müzisyenlere dünya çapında iş birliği yapma ve birlikte çalışma fırsatı sunar. Kullanıcılar, farklı enstrümantasyonlarla birlikte müzik oluşturabilir ve çevrimiçi olarak performanslar sergileyebilirler.

Müzikal Veri Analizi: YZ, müzikal verileri analiz ederek öğrencilere daha derinlemesine bir anlayış sunabilir. Örneğin, YZ, öğrencilerin müziğin yapısını, akorlarını veya ritimleri anlamalarına yardımcı olabilir. Bu, öğrencilerin müziği daha iyi anlamalarını ve iş birliği içinde daha iyi çalışmalarını sağlar. Örnek uygulamalar aşağıdaki gibidir:

MuseScore: MuseScore, öğrencilere müzik notalarını analiz etme ve düzenleme imkanı sunar. Öğrenciler, müziğin yapısını görsel olarak inceleyebilir ve notalara dair derinlemesine analizler yapabilirler.

Sonic Visualizer: Sonic Visualizer, müziği spektral analiz ve görsel olarak inceleme yeteneği sunar. Öğrenciler, bir şarkının spektral yapısını analiz edebilir ve müziğin farklı bileşenlerini inceleyebilirler.

AnalyticalLexiconofMusic: Bu özel yazılım, öğrencilere müzikal analiz için bir araç sağlar. Öğrenciler, müziği analiz ederken terimler ve konseptler hakkında daha fazla bilgi edinebilirler.

SoundGrain: SoundGrain, öğrencilere ses manipülasyonu ve analiz yapma yeteneği sunar. Öğrenciler, müziği farklı etkilerle deneyerek ve analiz ederek yaratıcı bir şekilde müziği anlayabilirler.

Beste ve Düzenleme İş birliği: Yapay zeka, öğrencilere parçaları bir araya getirme, düzenleme ve yaratma konularında yardımcı olabilir. Öğrenciler farklı müzikal unsurları birleştirebilir ve özgün parçalar oluşturabilirler. Bu, iş birliği içinde yaratıcılığı teşvik edebilir ve öğrenciler arasında fikir paylaşımını kolaylaştırabilir.

Amper Music: Amper Music, öğrencilere Yapay zeka ile beste yapma fırsatı sunar. Öğrenciler, müziği özgün bestelerle zenginleştirebilir ve farklı enstrümantasyonları bir araya getirebilirler.

Noteflight: Noteflight, öğrencilere çevrimiçi olarak notalar oluşturma ve düzenleme yeteneği sunar. Öğrenciler, farklı nota ve ritim kombinasyonlarıyla özgün müzikler yaratabilirler.

Amplify Push: Amplify Push, öğrencilere elektronik müzik üretme imkanı sunar. Öğrenciler, farklı sesleri bir araya getirerek özgün elektronik müzikler oluşturabilirler.

Tracktion T7: Tracktion T7, öğrencilere dijital ses düzenleme ve prodüksiyon fırsatı sunar. Öğrenciler, ses efektleri ve düzenlemeleri ile özgün parçalar oluşturabilirler.

Bu örnekler, YZ'nın müzik eğitiminde grup çalışmalarını ve iş birliğini teşvik etme konusundaki rolünü desteklemektedir. Öğrencilere farklı enstrümantasyonlardan gelen müzisyenlerle iş birliği yapma, müziği analiz etme ve özgün eserler oluşturma fırsatı sunmaktadırlar. Bu, öğrencilerin müzikal yeteneklerini geliştirmelerine ve iş birliği yeteneklerini artırmalarına yardımcı olabilir. Bu uygulamaların gelişmesi ve yaygınlaşması beklenmektedir.

YZ'nın müzik kompozisyonu, performansı ve eğitimini geliştirmek için insan yeteneklerini aşabilme potansiyeline sahip olduğunu unutmamak önemlidir (Sun, 2020). Örneğin, YZ sistemleri, karmaşık orkestrasyonları ve besteleri hızlı bir şekilde oluşturabilir ve öğrencilere farklı müzik türlerinde eserler yazma fırsatı sunabilir. Bu, müzik eğitiminin kalitesini artırabilir ve öğrencilere yaratıcılıklarını geliştirme imkanı sağlayabilir.

YZ teknolojileri, öğrenci performansını değerlendirmek ve müzik öğretim sistemlerini optimize etmek için kullanılabilir. Örneğin, YZ tarafından desteklenen derin öğrenme ağları, öğrencilerin müzikle ilgili egzersizlerini ve performanslarını analiz edebilir ve öğretmenlere bu analizlerle ilgili değerli bilgiler sunabilir. Bu, öğrencilere özgün geri bildirimler sağlayarak müzikal yeteneklerini geliştirme fırsatı sunabilir (Zhang ve Yang, 2021).

Ayrıca, YZ'nın müzik alanındaki araştırmalar, müzik uygulayıcıları için erişilebilir YZ modelleri oluşturarak, değerlendirme için YZ tarafından üretilen materyalleri oluşturarak ve ortak çalışma için araçlar sunarak müziğin gelişimine katkıda bulunabilir (Ben-Tal vd., 2021). Örneğin, YZ sistemleri, müzik öğrencilerinin bestelerini incelemek ve analiz etmek için kullanılabilir, bu da öğrencilerin yaratıcı süreçlerini derinleştirebilir ve onlara yeni bakış açıları sunabilir.

YZ'nın müzik eğitimine dahil edilmesi, dijital okuryazarlığı, disiplinler arası çalışmayı ve değerlendirme ve yaratma süreçlerinin daha yüksek düzeylerini içerebilir, bu da öğrencileri akademik müzik yapmaya teşvik edebilir (Mamedov, 2021). Örneğin, öğrenciler YZ tabanlı besteleri ve performansları analiz ederek, müziğin daha geniş bir bağlamını ve etkileşimli öğrenme deneyimlerini keşfedebilirler.

Bu nedenle, Yapay Zeka'nın müzik eğitimindeki rolü, öğrencilerin müzikal yeteneklerini geliştirmek, iş birliğini teşvik etmek ve müziğin çeşitli yönlerini keşfetmek için büyük potansiyele sahiptir. Bu teknolojinin müzik eğitimine entegrasyonu, öğrencilere daha derinlemesine bir anlayış kazandırabilir ve müziği daha erişilebilir ve eğlenceli hale getirebilir.

Sonuç

- YZ'nın, kişiselleştirilmiş öğrenme deneyimleri ve özelleştirilmiş rehberlik sunarak müzik eğitimini dönüştürme potansiyeline sahip olduğu görülmektedir.

- YZ sistemleri müzik verilerini analiz ederek öğrencilerin müzik yapısı, akorları ve ritimler hakkında daha derin bir anlayış kazanmalarına yardımcı olmaktadır.

- YZ, orijinal parçalar oluşturmalarına ve düzenlemelerine yardımcı olarak, yaratıcılığı teşvik ederek ve fikir paylaşımını kolaylaştırarak öğrenciler arasındaki iş birliğini kolaylaştırabilir.

- YZ, öğrencilerin notları öğrenmekten müzik analizine kadar müziğin çeşitli yönlerini keşfetmelerini sağlamakta ve daha derin anlama ve keşif için yenilikçi araçlar sunmaktadır.

- YZ, her öğrencinin öğrenme hızını ve tarzını anlayarak kişiselleştirilmiş öğrenme planları sağlayabilir ve onlara özel talimatlar sağlayabilir.

- YZ sistemleri, müzik eğitimindeki her öğrencinin bireysel özelliklerini ve öğrenme stillerini göz önünde bulundurmalı ve ihtiyaçlarını karşılayan kişiselleştirilmiş öğrenme deneyimleri sağlamalıdır.

Sonuç olarak, YZ'nın müzik eğitimine entegrasyonu, geleceğin müzik eğitimini daha etkili ve eğlenceli hale getirme potansiyeli taşır. Bu teknoloji, öğrencilere müziği daha derinlemesine anlama, iş birliği yapma, yaratıcılıklarını geliştirme ve özgün besteler oluşturma imkanı sunar. Ancak bu değişim sadece teknoloji odaklı değil, aynı zamanda pedagojik ve kullanıcı odaklı bir yaklaşımı gerektirir. Müzik eğitimcileri, öğrencilerin ihtiyaçlarına en uygun şekilde YZ teknolojisini entegre etmeli ve geleceğin müzik eğitimini şekillendirmelidir. YZ'nin bu alandaki potansiyeli büyüktür ve dikkatle yönetildiğinde, müzik eğitimini daha zengin, ilgi çekici ve erişilebilir hale getirebilir.

Kaynakça

Altıntop, M. (2023). Yapay zekâ/akıllı öğrenme teknolojileriyle akademik metin yazma: chatgpt örneği. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2(46), 186-211.

Aşkun, V. (2023). Sosyal bilimler araştırmaları için chatgpt potansiyelinin açığa çıkarılması: uygulamalar, zorluklar ve gelecek yönelimler. Erciyes Akademi, 37(2), 622-656. DOI: 10.48070/erciyesakademi.1281544

Aydın, Ö., Karaarslan, E. (2022). OpenAI ChatGPT Generated Literature Review: Digital Twin in Healthcare. In Ö. Aydın (Ed.), Emerging Computer Technologies 2 (pp. 22- 31). İzmir Akademi Derneği.

Benson, A. (2023). The Future of AI in Education: AI Classroom Partners. Crossroads, doi: 10.1145/3589646

Ben-Tal, O., Harris, M. T., Sturm, B. L. (2021). How music AI is useful: engagements with composers, performers, and audiences. Leonardo, doi: 10.1162/LEON_A_01959

Boduroğlu, E., Koç, O. & Yiğiter, M. S. (2023). Madde Güçlüklerinin Tahmin Edilmesinde Uzman Görüşleri ve ChatGPT Performansının Karşılaştırılması. Disiplinlerarası Eğitim Araştırmaları Dergisi, 7 (15), 202-210 . DOI: 10.57135/jier.1296255

Çavuşoğlu, K. (2023). Chatgpt ile muhasebe üzerine sohbet. Ahi Evran III. International Conference on Scientific Research.

Hu, Y. (2021). Application Value of Artificial Intelligence System in Music Education. doi: 10.1145/3482632.3483173

Jiang, Q. (2022). Application of Artificial Intelligence Technology in Music Education Supported by Wireless Network. Mathematical Problems in Engineering, doi: 10.1155/2022/2138059

Li, P. (2023). Artificial Intelligence in Music Education. International Journal of Human- computer Interaction, doi: 10.1080/10447318.2023.2209984

Mamedov, N. (2021). E-Learning Perspectives: Rethinking the Purpose of Music Analysis in K-12 Music Programs. doi: 10.1145/3474995.3475039

Qin, H. & Wang, G. (2022). Benefits, Challenges and Solutions of Artificial Intelligence Applied in Education. doi: 10.1109/ICEIT54416.2022.9690739

Sun, H. (2020). The Research of Music AI in the Context of Information Security. doi: 10.1007/978-3-030-60796-8_51

Ventura, M. D. (2019). Exploring the Impact of Artificial Intelligence in Music Education to Enhance the Dyslexic Student's Skills. doi: 10.1007/978-3-030-20798-4_2

Xiang, Y. (2022). Analysis of Psychological Shaping Function of Music Education under the Background of Artificial Intelligence. Journal of Environmental and Public Health, doi: 10.1155/2022/7162069

Yiğit, S. (2023). Yapay Zekâ Gastronomi Eğitimine Katkı Sunabilir Mi? ChatGPT Örneği (Can Artificial Intelligence Contribute to Gastronomy Education? Example of ChatGPT). Journal of Tourism & Gastronomy Studies, 11(3), 1970-1982.

Yu, X., Ma, N., Zheng, L., Wang, L., Wang, K. (2023). Developments and Applications of Artificial Intelligence in Music Education. Technologies (Basel), doi: 10.3390/technologies11020042

Zhang, X., Yang, D. (2021). Research on Music Assisted Teaching System Based on Artificial Intelligence Technology. doi: 10.1088/1742-6596/1852/2/022032

ISBN: 978-625-6971-87-5



BÖLÜM 21

ISBN: 978-625-6971-87-5

SANAL GERÇEKLİK SİSTEMİNDE OYUN VE SANAT İLİŞKİSİ[1]

Dr. Öğr. Üyesi Derya AYDOĞAN[2]

Prof. Dr. Lütfü KAPLANOĞLU[3]

GİRİŞ

Fiziksel dünya ile düş dünyasını birleştiren bir ekosistem olarak tanımlanabilecek sanal gerçeklik, algıya yönelik etkisi kapsamında içine daldırma ve dolayısıyla kurguya inandırma gücüne sahiptir. Oyun ve sanat kavramları da aynı şekilde açıklanabilir. Bu durumda teknolojinin bir getirisi olan sanal gerçeklik, insan zihninin kurgusu olan oyun ve insanın yaratıcı ediminin dışavurumu olan sanatın ortak bir paydada buluştukları söylenebilir.

Yeni iletişim ortamlarında geliştirilen sanal dünya ile birlikte gerçek kavramı, çeşitli disiplinler tarafından belirlenmiş sınırlarından arınarak, muğlak bir yolculuğa çıkarılmıştır. Geçmişten bugüne gelen mevcut tanımlamalar ve açıklamalar, gerçeğin günümüzde edindiği yeni anlamları kapsamadığı için gerçek kavramına yeni kümeler, sıfatlar eklenmiştir. Sanal gerçeklik, bu kümelerden birini oluşturmaktadır. Kullanıcısına üç boyutlu bir ortam sunarak daldırma derecesine göre gerçekten orada olduğu algısını veren sanal gerçeklik, birçok disiplinin yararlandığı bir ortam olmasının yanında oyun ve sanat uygulamaları için de kullanılmaktadır. Duyuların manipüle edilmesine olanak tanıyan bu yeni ortamda fiziksel dünyanın etkisini verecek yapılara ek olarak gerçek ötesi, düşsel ya da herbirinin harmanlandığı melez yapılar da oluşturulabilmektedir. Gözleri aracılığı ile bu ortamlara dalan kullanıcının duyuları yanılsamalarla manipüle edilmekte, algısı etki altına alınmaya çalışılmaktadır. İnsanın duyu organları ile zihnine ilettikleri, zihinde bir temsil oluşmakta bu temsil de düşünce ve inanç biçimini şekillendirmektedir. Teknoloji

[1] Bu çalışma, "Aydoğan, Derya. (2021) Sanal Gerçeklik Sistemleri ile Sanatın Dijital Dönüşümü, Yıldız Teknik Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi" kapsamında üretilmiştir.

[2] Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, ORCID: 0000-0002-0445-3248

[3] Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, ORCİD: 0000-0002-7094-8302

ile aracılanmış ortamlar illüzyonu içerebildiği için de duyulara sihirli bir dünyadan iletiler yöneltilebilmektedir.

Yeni iletişim teknolojilerinin bir getirisi olan zaman ve coğrafi konumdan bağımsız olarak çoklu iletişim ve etkileşim özelliği, sanal gerçeklik ortamlarında yeni bir sosyal ortamın inşası anlamına gelebilmektedir. Sanat pratiklerinin bu ortamlarda yapılabilmesi, etkileşim özelliği ile birlikte gerçek hissine yakın duyuları harakete gerçirebilmektedir. Sanat alanlarının kurgulanabilmesi, sanat eserlerinin yerleştirilebilmesi, sanatın başka bir ortamda alımlanabilmesi, yeni bağlamları da ortaya çıkarmaktadır. Bu ortamlarda oyun uygulamaları için de oldukça ileri teknoloji yönünden gelişmiş uygulamalar kullanılabilmektedir. Dolayısıyla oyunu da içine alan sanal gerçeklik teknolojisi, sanat pratiklerinin deneyimlenmesinde yeni açılar da sunmaktadır. Sanat izleyicisi, kullanıcıya ve deneyimleyiciye dönüştüğünde; sanat prtaiğinin de bir parçası haline gelebilmektedir. Bu nedenle sanat yönetiminin bu ortamlara uygun ele alınması ve bu ortamlara uygun biçimlerin ortaya çıkarılması, terminolojiye yeni kavramların ve sıfatların eklenmesi üzerine çalışmalar yapılması gerekmektedir.

Sanal gerçeklik ortamına dalan kullanıcı, yapay ortama kapatılarak nispeten fiziksel dünyadan arınmaktadır. Bu arınma, yeni gerçeklikleri deneyimleme, fiziksel sınırlılığın ötesine geçme, zaman ve mekân kavramlarını altüst etme gibi durumları getirmektedir. Yaratıcı düşünce ve uygulamalarda düşsel formları keşfetme ve uygulama için de işlevsel yaklaşımlar, alanlar sunulmaktadır.

Bu çalışmada yeni iletişim teknolojisi bağlamında yeni versiyonlar, yeni anlamlar kazanan gerçek kavramı; sanal gerçeklik, oyun ve sanat yönünden incelenmiştir. Sanat yönetimi uygulamalarında yeni bakış açıları geliştirilmesi gerekliliği üzerinde durulmuştur. Bu doğrultuda sanal gerçeklik, oyun ve sanat ilişkisi yapı ve anlam açısından incelenmiş, aralarındaki ortaklıklar saptanmaya çalışılmış, iş birliği ve kolektif süreç anlamında oluşabilecek etki ve niteliğin önemi vurgulanmıştır.

Gerçek Kavramı, Sanal Gerçeklik

Geçek kavramı, insanlık tarihi boyunca bilim, psikoloji, felsefe gibi birçok farklı alanda en çok üzerinde durulan, sorgulanan, araştırılan konularından biri olmuşur. Bir şekilde ortak bir tanıma kavuşturulmuş gibi olan bu kavram daha sonra bilgisayar teknolojisi ile aracılanmış ortamlarda yeni ve eskisine zıt açılımlara gitmiştir. Dijital araçlar ve sanal ortamlar gerçek kavramını algısal boyutta değiştirmiş, kendisine ek yeni tanımların getirilmesini gerektirmiştir.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Sözlük anlamlarına bakıldığında Misalli Büyük Türkçe sözlükte birçok açıklama arasında "İnkar edilmeyecek şekilde var olan, var olmuş bulunan, hakiki, vaki, reel; Bir şeyin benzeri, örneği veya taklidi değil kendisi durumunda olan, sahici; Fikir, tasavvur ve tahayyül halinde değil fiili olarak var olan şey" (Ayverdi, 2010, s. 413) gibi anlamları vardır. Özellikle felsefe alanında öne çıkan tartışma konuları arasında yer alan gerçek kavramı, felsefe sözlüğünde; "İdeal, koşullu ya da potansiyel olana karşıt olarak fiili, somut, olgusal ve zihinden bağımsız olarak var olan için kullanılan bir sıfat; Bir durum, bir nesne veya nitelik olarak var olan, varlığı inkar edilemeyen, olgu durumunda olan" (Flew, 2005, s. 224) şeklinde açıklanmıştır. Felsefe ansiklopedisinde fizik açısından; metafiziğin yorumladığı gibi gerçek yoktur anlamında değil, gerçek bağıntılıdır anlamında olduğu, hiçbir kavramın gerçekliği yansıtamayacağı ama birçok kavramın bağıntılı olarak ve birlikte yansıtabileceği dolayısıyla gerçeğin saltık ve soyut değil, bağıntılı ve somut olduğu ifade edlmiştir (Hançerlioğlu, 2000, s. 215). Düşüncecilik yönünden ise; idealist felsefenin doruğu olan Hegel'e göre gerçek, ussal olandır. Eleacılara göre oluş yadsınmış, tek gerçeklik varlık olarak kabul edilmiştir, duyularımızla algıladığımız her şey ve var olan şeylerin tümü bir yanılsamadır. Gerçek olan yalnızca usla bilinebilir, tanınabilir. Platon açısından en yalın duyumlarımızın getirdiklerinde bile ussal olan bir yan vardır ve bu yüzden duyumlar asla bilgi veremezler. Sıcaklık, soğukluk, sertlik, acılık gibi bir şeyler duyularla kıyaslanarak elde ediliyor ve bir sınıflama yapılarak ussal bir işlem gerçekleştiriliyor. Bu yüzden bilgiler, duyusal değil, kavramsal ve bundan ötürü de ussaldır, zihnimizin ürünüdürler. İdealist felsefeye göre; gerçek, başkaca hiçbir varlığa borçlu olmaksızın bağımsız bir varlığa sahip olandır. Onlara göre dış dünyada ne varsa varlığını bir başka varlığa borçludur, bağımlıdır ve bundan ötürü de gerçek değil, görüntüdür (Hançerlioğlu, 2000, s. 215). Eytişimsel özdekçilik açısından; "Gerçek, bilinçten bağımsız, somut ve nesneldir. Bilinçten bağımsız olarak tüm varolanlar gerçektirler. (...) Gerçeğe uygun düşmeyen öznel kanılarımız, tasarımlarımız, düşlerimiz, yapıntılarımız ve yanılsamalarımız hakikat değildir. Örneğin; 'hayalet' hakikat değildir, uydurmadır ve yanılsamadır, çünkü düşüncemizin dışında varolan bir gerçeği yoktur" açıklaması yer alır (Hançerlioğlu, 2000, s. 216). Gerçek kavramının açıklamasının yer almadığı ama gerçeklik kavramının açıklandığı psikoloji sözlüğünde ise gerçeklik maddesi içerisinde öznel ve nesnel gerçeklik olarak ikiye ayrılmıştır. Öznel gerçeklik; "kişinin dış dünyada gerçek olduğuna inandığı her şey. Bu tanıma göre tanrı, ruhlar, cinler, hayaletler, büyü, halüsinasyonlar vb. gerçekliğin bir parçasıdır". Nesnel gerçeklik; "Yanılsamada, hayalde değil, fiilen, olgusal olarak varolan"dır. Ek olarak başka bir maddede "psikanalizde, düşüncelerden, duygulardan, fantazilerden vb. oluşan iç dünyanın tersine çevre veya dış dünya"

denilmiş, gerçeklik ilkesi, gerçeklik testi kavramlarına bakılması önerilmiştir. Gerçeklik ilkesi; psikanalizde, içgüdüsel arzuları doyurmayı hedefleyen haz ilkesinin normalde dış dünyanın şartlarına ve gereklerine uygun bir kalıba dökülmesidir. İçgüdüsel dürtüleri temsil eden haz ilkesinin tersine gerçeklik ilkesi, dürtülerimizi kontrol eden ve yaşamın gereklerini ussal ve etkili bir şekilde yerine getirmemizi mümkün kılan egoyu temsil eder. (Budak, 2003, s. 323).

Açıklamalar ışığında gerçek; insan zihninden bağımsız, halihazırda somut olarak var olandır. Ancak felsefi açıdan birçok kavramın biraraya gelerek gerçeği yansıtabileceği, eleacılara göre gerçeğin ussal olduğunun vurgulanmış, idealist felsefe tarafında ise dış dünyadaki her şeyin varlığını başka bir varlığa borçlu olduğu için gerçek değil, görüntü ve yanılsama olduğu belirtilmiştir. Psikolojideki öznel gerçekliğin kişinin dış dünyada inandığı her şeyi kapsaması ise diğer açıklamalarla kıyaslandığında başka bir pencere açmaktadır. Buradan hareketle; insanın aslında gerçek ile bir uğraşı olduğu, onu kendine göre biçimlendirmeye çalıştığı ve daima yeni gerçekler arayışında olduğu, birşeylerin ötesini keşfetme güdüsü ile mevcut gerçeklikten kaçma isteği arasındaki ikilemde hayatını sürdürebilmek için harekete geçtiği söylenebilir. Teknoloji ile birlikte dış dünyada olanın ve olmayanın kurgulanabilmesi, insanın doğada olanı taklit etme çabası, doğayla bir mücadeleye girme, onu aşma istenci başka bir boyuta evrilmiştir. Dijital araçlar yardımı ile oluşturulabilen sanal ortamlarda yeni bir dünya kurulmaya başlanmıştır. Fiziksel dünyaya alternatif bir alan yaratan, fiziksel dünyanın hem bir uzantısı olan hem de onu aşan yapabilirlikleri barındıran bu ortamlarda gerçek, bir illüzyona dönüşmüştür. Bir açıdan da o ortamlarda gerçek, varlığını fiziksel dünyaya borçlu olduğu ve ilhamını oradan aldığı için idealist felsefede geçtiği gibi gerçek değil, yanılsama ve görüntüden ibarettir. Duyu organları ve algıya yönelik hamlelerden dolayı gerçek olarak algılanabilmektir. Dolayısıyla teknolojik olarak kurgulanan bu alanlarda "gerçek" kavramı için yeni bir belirteçe ihtiyaç duyulmuştur. Bu alanlar, kullanıcıyı içine kapatabildiği, fiziksel dünyadan arındırıp kurgusal dünyaya geçirebildiği için "sanal gerçeklik" (Virtual Reality-VR) adını almıştır. Son yılların öne çıkan ortamı olan sanal gerçekliğin "her şeyden önce kullanıcı tarafından etkileşimli olarak manipüle edilen bilgisayar tarafından üretilen bir gerçeklik olarak görülmesi" (Gilyazova ve Sergeevna, 2019, s. 198) gerekir. "Sanal gerçeklik, gerçeği taklit eden ve başa takılan ekranlar, dokunsal eldivenler, hareket izleyicileri ve sensörler gibi belirli etkileşim aygıtları tarafından bu yaratıcı dünyadaki kullanıcı etkileşimini sağlayan bilgisayar tarafından oluşturulan bir arayüzdür (Domagoj ve Kunica, 2018, s. 111). Lv'ye göre (2019, s. 3) burada amaç kullanıcılar için gerçekçi bir varlık oluşturmaktır

ve böylece kullanıcılar sanal ortamı gerçek hayatta olduğu gibi hissedebilir ve kullanıcıları yeni dünyayı anlama ve keşfetme konusunda yönlendirir. Sanal gerçeklik teknolojisinin ortaya çıkışı dünyayı anlama ve dönüştürme konusunda eşi görülmemiş bir bakış açısı sunmaktadır. İnsanların fizyolojik engelleri aşmalarını ve araştırma yapmak için erişilemeyen makro ya da mikro dünyaya girmelerini sağlamaktadır. Ayrıca, zaman ve mekan sınırlamalarının aşılmasını, "gerçek" hissedilmesini ve dünyada zaten olanların hissedilmesini sağlamaktadır.

Sanal gerçeklik, yapay bir dünya sunsa da aslında önemli olan onun daldırma seviyesine bağlı olarak ne kadar gerçek hissettirdiğidir. Sonuçta fiziksel ya da sanal dünya algısal düzlemde insanın duyu organları aracılığıyla beynine ilettiği sinyaller sayesinde bir dünya ya da varlık çerçevesi sunmaktadır. Scales'in (2018, s. 67) belirttiği gibi tüm gerçeklik deneyimleri, yalnızca duyusal bilgilerin ve bu bilgi için beynin duyu-verme mekanizmalarının bir birleşimidir. Eğer duyulara tamamlanmış bilgiler sunulabilirse, gerçeklik algısı da buna cevaben değişecektir. Gerçekten orada olmayan bir gerçeklik versiyonu sunulacak ama kullanıcının ya da deneyimleyicinin bakış açısına göre gerçek olarak algılanacaktır. Buna göre Yadin'in (2018, s. 864) açıkladığı gibi; "sanal gerçeklik, algıyı sahte duyusal işaretlerle manipüle etmenin psikoteknolojik bir yoludur". Genel olarak sanal gerçekliğin algıya oynadığı oyun ile birlikte gerçekliğin yeni bir versiyonu olduğu hem fiziksel dünyanın bir temsilini hem de düşsel atmosferi yansıtabilecek teknolojik bir yaklaşım olduğu, mevcut dünya gerçekliğine alternatif bir alan açtığı, insana yeni bir deneyim alanı sunabilecek bir yapı olduğu söylenebilir.

Gerçek kavramının teknoloji ile edindiği yeni biçimler ya da alt kümeleri olarak ona eklemlenenler ile birlikte gerçeğe yeni bir perspektif sunulacaksa bunun gerçekliğin insan zihnine yansıyanların bir anlamda yargıya erişmiş son hali olduğu ve bu nedenle dönem, kişi, toplum, coğrafya, teknoloji gibi bir sürü dinamiğe bağlı olarak değişen, evrilen bir kavram olduğu söylenebilir. Başka bir ifade ile yeni sistemlerle birlikte gerçeklik kavramının aslında bir inanç sisteminden ibaret olduğu, insanın tüm duyu organları aracılığı ile algıladığı dış dünyanın, yaşamını çevreleyen diğer her şey ile faklı örüntülerle çevrelenerek zihinde bir temsil oluşturduğu ve bunun da gerçek olarak algılandığı/kabul edildiği ifade edilebilir.

Sanal Gerçeklik ve Sanat

Sanat, algıyı etkileyen, şekillendiren bakış açıları ile mevcut gerçeklik inancına yeni katmanlar ekleyebilme gücünü barındırır. İnsanın zihninden bağımsız var olan gerçek, sanat aracılığı ile duyu organlarını ve inanç sistemlerini

etkileyerek zihinle bağıntılı yeni bir gerçek ortaya çıkabilir. Bu "gerçek" kavramının ilk ifade biçimlerine ters olsa da ona yeni bir alan açma anlamında düşünüebilir.

Sanatın kökleri, klasik olarak mağara resimlerinde aranır ve mağara resimleri de aslında farklı gerçeklik katmanlarına gönderme yapmaktadır. Sanal gerçeklik, insanı gözleri aracılığı ile başka bir ortama daldırır ve mağara duvarlarındaki resimler de mağaranın içine gireni başka bir boyuta götürür. Bu anlamda fiziksel ya da algısal olarak başka bir gerçeklik katmanında sarmalamaları ile aralarında bir ortaklık oluşur. Bir manzaranın tam çevresini veren panorama tarzı resimlere de bakıldığında; belli bir çerçevedeki resimlerin aksine daha geniş bir bakış açısı sundukları, izleyiciyi sarmalarak kendi içine daha çok gömülme hissi yaşattığı görülebilir ve bu anlamda yine sanal gerçeklikle bağ kurulabilir. Sanat yapıtlarında genel olarak görülen izleyiciyi bulunduğu noktadan alıp zihinsel olarak başka bir ortam, durum, his, anlayış noktasına doğru yolculuğa çıkarma özelliği; sanal gerçeklikteki fiziksel ortamdan koparıp algısal olarak kurgusal uzama yerleştirme özelliği ile paraleldir.

Bilgisayar teknolojisi ile resim, heykel, enstalasyon, grafik, animasyon, baskı gibi sanatın farklı kollarında dijital yöntemlerle de üretim yapılabilmiştir. Ek olarak dijital araçlar, ortamlar ve uygulamalar üç boyutlu yeni çalışma alanları açmıştır. Geliştirilen teknikler ve yeni sistemlerle klasik yöntemlerle üretilen sanat eserlerinin de dijital yöntemlerle üretilen sanat eserlerinin de sanal gerçeklik gibi üç boyutlu alanlara yerleştirilebilmesi hatta doğrudan bu ortamlar içerisinde üretim yapılabilmesi mümkün olmuştur. "Kafaya monte ekranların (Head Mounted Display-HMD) ve sanal görüntü odalarının/sanal mağaraların (Cave Automatic Virtual Environment-CAVE) geliştirilmesi ve sanal gerçeklik gözlüğü olarak son kullanıcıya ulaşması, basit kullanımlı kumandalarla kullanıcının rahatlıkla uygulamaları kullanabilmesi sanatın sanal gerçeklik ortamında boyut atlamasını sağlamıştır" (Aydoğan, 2021, s. 201) Bu yeni yapılabilirlikler, sanat üretim pratiklerinde yeni açılımlar getirerek daha zengin, daha fonksiyonel ve fiziksel olarak yapılamayacak boyuttaki üretimlerin hayal gücü kapsamında yapılabilmesini sağlamıştır. Başka bir deyişle "Çağdaş sanat anlayışı ile üretim halinde olan sanatçılar, teknolojinin sağladığı imkanları geleneksel sanatın birikimi ile harmanlayarak yaratım süreçlerini geliştirmişlerdir. Sıradanlaşan yorumlamalara uzak olan bu yeni yaklaşım ile kendini sınırlamayan eserler ortaya çıkmaktadır" (Çakmak, 2019, s. 56). Sanatta genişleyen alan, sanatçılara kendilerini sunabilecekleri yeni bir mecra, yeni ifade anlayışları kazandırmış, alımlamada yeni pencereler açmıştır. Ayrıca dijital üretim biçimlerinin biraradalığa bağlı olmaksızın uzaktan çalışmaya izin veren

yapısı, kolektif üretim süreçleri için zaman ve mekan sınırlılıklarını aştırarak zengin işbirliklerine, etkileşimli çalışma ve izleme olanaklarına ortam hazırlamıştır. Böylece üretimde, alımlamada, deneyimlemede, yorumlamada çok katmanlılık oluşmuştur.

Kesin sınırlamaları olmayan ve sürekli olarak gelişen sanal gerçeklik teknolojisinde sanat eseri üretme, sanat eseri yerleştirme, sanat alanı oluşturma, sergileme gibi çeşitli açılar vardır. Ek olarak fiziksel ve dijital olanın kaynaştırılabilmesi, ikiz versiyonlar olarak sunulabilmesi, yeniden tasarlanabilmesi mümkündür. Bu açılar birçok farklı bileşen, başka teknolojiler, alanlar ile birlikte disiplinlerarası çok modlu yaklaşımları, yapılabilirlikleri barındırmaktadır. Sanat literatürüne yeni bir değer katan bu teknolojiyle fiziksel anlamda yakınlık koşulu olmadan sanatçının zihni, sanatçının ya da teknoloji uzmanının bilgisi, izleyicinin deneyimi birleştirilebilmektedir. Dolayısıyla sanat yönetimi için de başka bir boyutta yeni bir uzamda çalışma olanağı doğmaktadır. Bu yeni uzamda fiziksel dünyadaki kuralların, yöntemlerin, estetik ve nitelik anlayışlarının korunması ile birlikte her birine yeni açılımlar ve anlamlar da gemiştir. Hibrit formlarda düşünce ve uygulama tarzları ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla sanat pratiklerinin uygulama, sunum, sergileme anlayışına yönelik olarak teknolojik ortamlardaki versiyonları gözden geçirilmeli, literatüre yeni alanlar kazandırılmalı, estetik ve nitelik unsurları yeniden ele alınmalıdır.

Oyun ve Sanat

İnsanın buluşlarına yönelik sürecin kökenini oluşturan fikir ve daha sonra bu fikir doğrultusundaki deney alanı, aslında kurgusal düşünce biçimi ile örtüşür ve kurgusallık da özünde oyun güdüsünü barındırır. Tasarıların, eylemlerin zihinde oyun dürtüsü ile yeşerdiği düşünülürse; bunların dışavurum ile bir varlık bulması, yeni gerçeklikler yaratma istencine gönderme yaptığı belirtilebilir.

İnsanlar hayatta kalmanın bir koşulu olarak doğada olanı taklit etmeye başlamış bu da doğa ile uyumlanma konusunda bir anlamda oyun alanı yaratmıştır. “Uygarlıkların aynası olan oyunların kökeni, ilkel dinlerin bereket ayinlerine, güneşe, aya, toprağa tapınmalara kadar gitmektedir” (Igit, 2019, s. 27). Huizinga (2006, s. 16), oyunun kültürden de eski olduğunu söyler. Hayvanların ayini andıran tavır ve jestlerle birbirlerini oyuna davet ettiklerini ve oyunun temel yapısını hayvanların oluşturduğunu, insanların oyuna temel bir özellik katmadıklarını anlatır. Dolayısıyla oyun, insandan önce de vardır ve insan doğayı taklit ettiği için oyunu da hayvanlardan devşirmiştir.

Eğlence anlayışı, iletişim biçimi, düşünsel aktarım ortamı gibi birçok paradigmayı barındıran oyun, zaman içerisinde bir sektör haline gelmiş ve

ekonomik döngüden en büyük pay alanlardan biri olmuştur. Yeni iletişim teknolojileri ile birlikte oyun, dijital platformlarda, sanal ortamlarda da belirgin bir şekilde kendisini göstermiş hatta birçoğunun ortaya çıkma ve/veya geliştirilme sebeplerinden biri olmuştur. "Dijital oyunlar küresel anlamda gündelik tüketimci yaşamın en önemli metaları haline dönüşmüş durumdadırlar. Her yaştan insan grupları gündelik yaşamlarının önemlice bir bölümünü bu oyunlara ayırmaktadırlar" (Binark ve Bayraktutan, 2008, s. 23). Pazar payının büyüklüğü ile dikkat çeken oyun sektörü, teknolojik açıdan ilerleme konusunda itici bir güç yaratmıştır.

Günümüzün önemli iletişim araçlarından olan ve oyun oynanabilmesine olanak tanıyan akıllı telefonlar ve tablet bilgisayarlar, taşınabilir oluşu, ulaşılabilirliği, uygulamaların kolaylıkla kullanılabilirliği gibi açılardan her yaştan kullanıcıyı içine almakta böylece oynayan sayısı giderek artış göstermektedir. Ayrıca dijital ortamın etkileşim özelliği, çok kullanıcılı oyunlara izin vermektedir bu da kullanıcıların ilgisini çekmektedir. "Dijital olarak evirilen oyun mekân, zaman, uzam, ortam, araç ve kişilerin aidiyetlerini gerçeklikten sanal gerçekliğe taşımada aracı olmuştur. Bu taşıma hali geleneksel sosyalleşme ortamlarının dijitalde yeni bir uzam olarak varlık bulmasına olanak sağlamıştır" (Güregen, 2020, s. ii) Böylece fiziksel gerçeklikte olduğu gibi hatta dijital ortamın küresel bir bütünü kapsamasından dolayı fiziksel gerçeklikten çok daha ötede etkileşim, katılım ve sosyalleşmeyi artırmıştır. Ayrıca oyunların kayıtlarının ya da canlı yayınlarının izlenebilmesi, oyun alanına tıpkı bir gösteride ya da spor müsabakasında olduğu gibi bir izleyici kitlesi çekmiştir. Sanal gerçeklik oyunların önemli bir özelliği ise dalma etkisini artırması ve gerçekten oyunun içinde olma, orada yaşıyormuş hissini vermesidir. Böylece yeni gerçeklik katmanları, oyun ile kurulabilmekte, oyun ile yaşanabilmektedir, anlatı olanakları genişlemektedir, oyuncuya son derece gerçekçi ya da düşsel dünyalara doğru bir keşif serüveni sunulmaktadır.

Yeni iletişim teknolojisi bağlamındaki oyun alanlarında ister fiziksel ortama uygun bir biçimde gerçekçi alanlar oluşturmak, ister düşsel atmosferler kurgulamak için olsun sanat ve tasarım alanından yoğun bir biçimde yararlanılmaktadır. Bir oyun alanı içerisinde sanat ya da tasarım öğelerinin barınmasına ek olarak sanat ya da tasarım ürünü olarak doğrudan bir oyun da kurgulanabilir. Fakat sanat ve oyun ilişkisine bakıldığında; oyunun sanat olarak değerlendirilip değerlendirilmeyeceği tartışma konusu olmuştur.

> Oyunu bir mecra olarak kullanan sanatçı girişimleri, genellikle oyun metninin oyunsallığını törpüleyerek onu oyun olmayan bir yapıta dönüştürürler. Oyunun sanatsal üretim sürecinin bir parçası olarak

> kullanıldığı oyun sanatı olan "game art" ve sanat oyunları olarak anılan "artgame" birbirlerinden farklıdır. Sanat oyunlarında sanatsal ifadeler oyunsal niteliklere bağlıdır, görsel-işitsel yüzeye eklenmiş etkileşim unsurlarıyla sanat eseri izleyicisini etkileşimciye dönüştürür. Bu nedenle sanat eseri olan oyunla etkileşime girmenin yöntemi onunla oynayabilmek olarak ortaya çıkar. Oyun oynanabilen medyayı sanat eserinin üretim ve sergileme sürecinde bir araç olarak kullanma, var olan bir oyunu dışardan müdahalelerle değiştirme ve doğrudan sanatsal bir oyun tasarlama olarak sanat ve oyun ilişkisinde farklı biçimlerden söz edilebilir. (Sayılgan, 2019, s. 331-335)

Oyunun ritim ve armoni ile dolu olduğunu belirten Huizinga, oyunun estetik ile yakın ilişkide olduğunu savunur. Dünyanın kusurluluğu karşısında geçici ve sınırlı da olsa bir mükemmellik ortaya koyar ve düzen ile olan yakınlığı, oyunun estetik ile bağlantısının varlığını anlatır. Gerilim, denge, salınım, birbirinin yerine geçme, zıtlık, çeşitleme, birbirine eklenme, ayrılma ve çözüm gibi oyunun tanımlayıcı öğeleri, estetik alanda da vardır (Huizinga, 2006, s. 23-215). Alver'e (2020, s. 27-111) göre ise; sanat da oyun da teatrallik, drama, temsil, gerçeklik, kurgu, manipülasyon, metafor, montaj gibi edimler üzerinden üretilmektedir. Her ikisi de fiziksel gerçekliktekinden algısal gerçekliğe alan açan, hayal ve gerçek arasında bir fantezi ürünüdürler.

Yeni iletişim teknolojileri içerisindeki oyun alanlarında sanat pratiklerinin yer alması, sanat pratiklerinde oyunun, oyun alanlarının kullanılmasının yanı sıra müze, galeri gibi sanatın sergilendiği fiziksel ortamlarda da oyun bağlamındaki uygulamalara yer verilmektedir. İzleyiciyi çekmek, merak uyandırmak, interaktif ortam yaratmak, bilgilendirici içerikleri eğlenceli bir biçimde sunmak, etkileşim yakalamak gibi birçok konuda oyunun gücünden yararlanılmaktadır. Sonuç olarak sanat ve oyun disiplinlerarası alanlar olarak birbirlerine çeşitli açılardan hizmet etmekte, yeni deneyim ve alımlama şekillerinin ortaya çıkmasına, zengin ifade biçimlerine, yeni estetik anlayışların doğuşuna sahne olmaktadırlar.

Sanal Gerçeklikte Oyun ve Sanat

Sanal gerçeklik teknolojisi, oyun ve sanat alanlarına bakıldığında; kendi içine daldırma, manipülasyon, fiziksel gerçeklik ile düşsel gerçekliğin hem ayrıklığı hem biraradalığı, yanılsamalar yaratılması gibi ortaklıklara rastlanabilir. Bu ortaklıklar ise tek bir ortak noktada birleşir; "algı". İnsanın duyu organları aracılığı ile algıladığı her şey zihninde bir temsil yaratır bu temsil de onun gerçeklik anlayışına, bakış açısına, birşeyleri alımlama şekline etki eder.

Çeşitli alanlarda farklı yönlerden tanımları, açıklamaları olan algı; psikoloji sözlüklerinde, duyu organları aracılığı ile edinilen duyumların biraraya gelerek, işlenerek anlamlandırılması sürecidir (Masaroğulları ve Koçakgöl, 2011, s. 8); nesnel dünyaya dair duyusal uyarımların anlamlı deneyimlere çevrilme süreci olan algı, yalın öğelerden çağrışımlarla oluşturulan karmaşık bir yapıdır ve öğrenilenlere bağlı olarak duruma göre değişir (Bakırcıoğlu, 2006, s. 8-9). Algının ne olduğu anlaşıldığında; bahsedilen üç alan için de illüzyon ve manipülasyon tekniklerinin uygulanabilmesinin anahtarı bulunmaktadır. Sanal gerçeklik teknolojisi, oyun alanı, sanat pratikleri birarada kullanılarak disiplinlerarası yaklaşımın ötesinde hedefini doğrudan ve daha fazla kendi içine kapatabilme, etkileme, inandırma, deneyimi artırma gibi unsurların etkisi artırılabilir. Sanatçının dışavurmak istediği sanatsal fantezilerinin gerçekleştirilebilme olasılığı daha gerçekçi bir hal alabilir. Sonuç olarak; sanatını üç boyutlu sanal alana taşıyan ya da orada gerçekleştiren sanatçı, izleyicisini de o ortam içine taşıyabilme, üretimiyle orada oyun oynatabilme şansı ile birlikte zaman ve mesafe kavramlarını da aşarak illüzyonun, algının, gerçeklik temsilinin, yanılsamanın doruk noktasına ulaşan durumları yakalayabilmektedir. "Ancak bir oyunun sergilenebilir sanat ürünü bağlamında üretilemesi veya kullanılması konusunda elbette, sanatın niteliksel unsurlarına uyup uymadığına, anlam, his, düşünce dışavurumunun nasıl sağlandığına, alt metin okumalarında doluluk oranına, arka planına, izleyiciyle karşılaşma durumuna bakılmalıdır" (Aydoğan, 2021, s. 179). Genel olarak belli kurallara bağlı olmakla birlikte esnek yapıda olan sanal gerçeklik teknolojisi, oyun alanı ve sanat pratiklerinin kesişme noktasında yeni katmanlar yaratılabilmesi, olanakların artırılması, izleyicinin katılım, eğlence, sorgulama ve düşünceyi aynı anda derinlemesine yaşayabileceği yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu durumda sanatın yönetim faaliyetlerinin de yeniden biçimlendirilmesi, sanal uzamın disiplinlerarası anlayışına uyumlanacak biçime kavuşturulmasının önemli olduğu açıktır.

SONUÇ

İletişim teknolojisinde dijitalleşme ile yaşanan devrim, sanal ortamları hayatın içine sızdırmış, fiziksel yaşamın alternatif bir versiyonu haline getirmiştir. Öteden beri gerçek ile bir uğraşı olan insan, bu kavramı çeşitli disiplinlerde incelemiş, içerisine anlamlar eklemiş, sonra da onu aşmaya çalışmıştır. Yeni iletişim ortamları ile birlikte gerçek kavramına eklenenler yapıbozuma uğramıştır. Gerçek kavramı eskiden edindiği anlamlara artık sığmadığı için yeni teknolojilerin ışığında kendisine ek sıfatlar almıştır. Bunlardan biri aynı zamanda gerçek kavramının başka bir kümesi olarak da yerleştirilebilecek sanal gerçekliktir. Sanal gerçeklik, insanı gözleri aracılığı ile kurgusal bir atmosfere

daldıran, orada olduğu hissi ile sarmalayan üç boyutlu bir teknolojidir. Günümüzde birçok disiplin tarafından kullanılan bu teknoloji, oyun ve sanat alanının da kapsama alanına girmiştir.

Fiziksel ortamın ve oraya ait olanların görsel bir ikizinin oluşturulabileceği sanal gerçeklik platformlarında ayrıca hayal gücü kapsamında gerçek ötesi, düşsel atmosferler de oluşturulabilmektedir. Bu atmosferler daldırma, çevreleme gibi özellilerle duyu organlarına doğrudan etki ederek algıyı etkileyecek özellikleri barındırmaktadır. Oyun alanında oyuna inandırma, kendisine kaptırma; oyun esnasında bir illüzyon yaratarak kullanıcıyı daha çok içine çekebilmektedir. Sanat pratiklerinde sanatçının nispeten fiziksel çevre koşullarından uzaklaşmış hali ile üretim alanında eseriyle olan başbaşalığı, sanat eserlerinin sunumu ve sergilenmesinde teknolojik yapılabilirlikler doğrultusundaki yeni yapılabilirlikler, izleyicinin kullanıcı ve deneyimleyici olarak sanatı başka bir bağlamda alımlaması, oyun uygulamalarında kullanılan yöntemlerin sanat pratiklerinde yaratıcı yöntemler sunması gibi birçok açı, akışın yönünü çeşitlendirmiştir.

KAYNAKÇA

Alver, Aysel. "Sanatta Oyunsallık ve Kurgu". Sanatta Yeterlilik Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2020.

Aydoğan, Derya. (2021) Sanal Gerçeklik Sistemleri ile Sanatın Dijital Dönüşümü, Yıldız Teknik Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Ayverdi, İlhan. (2010). Misalli Büyük Türkçe Sözlük, İstanbul: Kubbealtı Yayınları.

Bakırcıoğlu, Rasim. Ansiklopedik Psikoloji Sözlüğü. Ankara: Anı Yayıncılık, 2006.

Binark Mutlu. Sütçü, Günseli Bayraktutan. (2008) "Dijital Oyun Kültürü ve Türkiye'de Gençliğin Internet Kafe Kullanım Pratikleri, s. Çevrim İçi ve Çevrim Dışı Kimlik Egzersizleri, Hareketsiz Toplumsallaşma ve Sanal Kariyer Yapma - Ankara'da Etnografik Alan Çalışması" https://dijitaloyun.files.wordpress.com/2016/02/107k039.pdf [04.09.2023].

Budak, Selçuk. (2003) Psikoloji Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Buzjak, Domagoj. Zoran Kunica. "Towards Immersive Designing Of Production Processes Using Vırtual Reality Techniques". Interdisciplinary Description of Complex Systems. c. 16, s. 1 (2018), ss. 110-123.

Çakmak, Sinan. "Dijital Sanatta Yaratıcı Bir Uygulama Olarak Airbrush Tekniği". Inonu University Journal of Art and Design. c. 9. s. 7 (2019), ss. 54-68.

Flew, Antony. (2005) Felsefe Sözlüğü, çev: Nurşen Özsoy. Ankara: Yeryüzü Yayınevi.

Gilyazova, Olga Sergeevna. "The Relationship Between Virtual and Actual Reality, Phenomenological - Ontological Approach". Journal of History Culture and Art Research. c.8. s.1 (2019), ss. 196-204.

Güregen, Esin Selin. "Mobil Oyunlarda Hikâye Anlatımının Oyun Deneyimine Etkisi". Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020.

Hançerlioğlu, Orhan. Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar. c.2 (E-I), 3. bs. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2000.

Huizinga, Johan. Homo Ludens Oyunun İşlevi Üzerine Bir Deneme. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. 2. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.

İgit, Aslı. "Dijital Oyunlar Aracılığıyla Empatik İletişim İnşası". Doktora Tezi. Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Lv, Zhihan. "Virtual Reality in the Context of Internet of Things". Neural Computing and Applications, 2019.

Masaroğulları, Güncel, Muhammet Koçakgöl. Psikoloji Sözlüğü. Ankara: Nobel Yayın, 2011.

Sayılgan, Özge. "Bir Sanat Formu Olarak Dijital Oyun". Sanat ve Tasarım Dergisi. c. 9. s. 2 (2019), ss. 322-339.

Scales, Tim. "The Reality from Virtual Reality". International Journal of the Academic Business World. c. 12 s. 2 (2018), ss. 67-68.

Yadin, Gilad. "Virtual Reality Exceptionalism". Vanderbilt Journal of Entertainment & Technology Law. c. 20 s. 3 (2018), ss. 839-880.

ISBN: 978-625-6971-87-5



BÖLÜM 22

ISBN: 978-625-6971-87-5

BAROK VE KLASİK DÖNEMLERİN ÖZELLİKLERİ: LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN PİYANO/ORG İÇİN NO. 1 VE NO. 2 OP. 39 PRELÜDLERİNİN ANALİZİ*

Dr. Öğr. Üyesi Leyla GAFAROVA[1]

1.1. Giriş

Bu çalışmanın[2] amacı, Ludwig van Beethoven'ın piyano/org için No. 1 ve No. 2 Opus 39 prelüdlerinin müzikal analizi doğrultusunda, Barok ve Klasik dönemlerinin polifoni (kontrpuan) ve homofoni (armonik yapı) üsluplarına dair özellikleri tespit etmektir. Bu bağlamda No. 1 ve No. 2 prelüdleri, kontrpuan teknikleri, armonik yapıları, müzikal dokuları, tonal planları ve tema-motif açısından incelenmiştir. Temelde tarama modeliyle yapılan bu çalışma, analiz yaklaşımı kullanılarak tasarlanmıştır.

Müzik sanatı tarihinin her dönemi, kendine özgü müzikal tonlama özellikleri ile karakterize edilmektedir. Müzik sanatının farklı stilistik özelliklerinin aynı tarihsel dönem içinde bir arada bulunduğu ve birbiri ile etkileşimde olduğu sıkça görülmektedir. Bu bakımdan dönem ve stil kavramları birbirinden bağımsızdır. ''Barok, klasik veya romantizm çağından bahsederken, elbette "çağ" ve "stil" kavramlarını eşleştirmiyoruz" (Kirillina, 1996: 52).

Bilindiği üzere 17. yüzyıl Avrupa müzik stilinde, büyük ölçüde opera türünün ortaya çıkışıyla ilişkilendirilen bir dönüşüm yaşanmıştır. Müzik sanatı tarihinde bu müzik stili ve dönemi Barok olarak bilinmektedir. Bu dönem görsel sanatlar, mimari yapılar, abartılı formlar, karmaşıklık ve dinamiklerle karakterize

* Bu çalışma, 16-20 Kasım 2021 tarihlerinde düzenlenen ARİTMİ I. Uluslararası Sanat Sempozyumu ve Sergisi'nde tam metin bildiriden üretilmiştir.

[1] Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü ORCID ID: 0000-0002-5194-4023

edilmiştir. İtalyanca'da "barok" kelimesi *barocco*, kaprisli, abartılı, tuhaf anlamına gelir, Portekizce'de ise bu kelime *perola barocco,* "düzensiz şekilli inci" anlamını taşır. "Barok, 17. ve 18. yüzyılın ilk yarısının sanatındaki genel eğilimleri, büyük orantıları, dramatik davranışları ve süsleme ile ilgili beğenileri tanıtmak için kullanılan bir terimdir"(Cangal, 2010: 280). Ayrıca, Barok müziği yüksek düzeyde bir duygusal tatmin ifade etmeye çalışmıştır. Genel olarak bir Barok eseri, belirli tek bir duyguyu tanımlar. Barok döneminde, Johann Sebastian Bach'ın eşsiz mirası, Georg Friedrich Handel, Antonio Vivaldi, Arcangelo Corelli, Giovanni Gabrieli, Heinrich Schütz, Johann Pachelbel, Georg Philipp Telemann, Dietrich Buxtehude, Claudio Monteverdi, Jean-Philippe Rameau, François Couperin, Giuseppe Domenico Scarlatti ve Giovanni Battista Pergolesi gibi ünlü sanatçıların eserleriyle birlikte müzik sanatı tarihinde büyük ve sanatsal bir temel oluşturmuştur.

Barok müziğinin zıtlık ilkesi (kontrast) müzikal stilin ana özelliğidir. Kontrast, bu dönemin müziğinde, ritminde, temposunda, ses dinamiklerinde, müzikal dokular ve majör-minör karşıtlığında kendini göstermektedir. Ayrıca, Barok müziğinin temel yenilikleri arasında, melodinin öne çıkması ve solo rolü kazanması, ritmik özelliklerin zenginleşmesi, "fonksiyonel tonalite" kavramının gelişimi, müzik türleri ve yeni müzik formlarının ortaya çıkması dikkat çekmektedir. Aynı zamanda, füg biçiminin polifonik sanatın zirvesinde olması, süslemelerin etkisini arttırması, sürekli basın[1] önem kazanması, retorik figürlerin melodik yapılarının etkilenmesinin yanı sıra, armonik dilde kromatizmaların ve dissonansların kullanılması gibi özellikler Barok stilinde mevcuttur.

17. yüzyıl boyunca müzikal Barok ile gelişimini aynı parelellikte sürdüren Klasisizm akımı, Fransa'daki devrim öncesi ideolojik değişimler ve diğer ülkelerin sanatı üzerindeki etkisi ile ilişkilendirildi. Viyana Klasik okulunun faaliyetleri, Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart'ın ve Ludwig van Beethoven'ın eserleri müzikte klasisizmin zirvesi olarak tanımlandırılabilir.

"Klasisizm (Latince *classicus*), 17. yüzyılın başlarından 19. yüzyıla kadar edebiyat ve sanatta, felsefi rasyonalizm fikirlerinin ve aynı zamanda Rönesans estetiğinin antik sanata yönelmesiyle oluşan eşsiz bir sanatsal stil olarak karşımıza çıkmaktadır" (Keldış, 1990: 253). Pamir'e (1989: 28) göre, "Klasik kavramı, müzik yapıtlarında örnek olabilecek, evrensel bir mükemmelliği, tarihsel akımların bireşimini, üslup özdeşliğini, orantıyı, saltlığı, temizliği, açık seçikliği içerir. Biz başka değişle, ezgi, armoni ve ritim sorunları en ideal çözüme

[1] *Basso continuo*, bas partisyonun altında yer alan armonik şifreleme yazı tekniğidir.

varmış olmalıdır". Böylece Klasisizm müziği netlik, sadelik, doğallık, ahenk ve hafiflik olarak tanımlanabilir.

Bilindiği üzere belli bir dönemin ya da bestecinin stilini belirleyen pek çok faktör arasında müzikal doku önemli bir yer tutar. Müzik doku (Latince *musica textura*), müzik eserinin tüm sesleri arasındaki ilişki türünü: ezgilerin yatayları ve dikeyleri arasındaki bağlantının sürdürülmesi, müzikal bütünlüğün tınısı gibi kavramlarla doğrudan ilişkilidir. "Doku, müzik eserini veya bizzat müziğin 'nasıl yapıldığını' belirtmektedir" (Alekseyev & Myasoyedov, 1986: 214). Bu bağlamda, bir müzik eserinde, stilin müzik dokusuna dayandığı söylenelebilir.

Avrupa'da 17. yüzyılın başından 18. yüzyılın ilk yarısına kadar olan dönem, enstrümantal stilin, çeşitli müzik formları ve türlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte, müzikal stillerin ve müzikal doku türlerinin gelişimiyle ilişkilendirilebilir. Bu dönem, polifonik (Latince *polyphonic*) ve homofonik (Latince *homophonic*) olmak üzere iki ana müzik dokusunu içinde barındırır.

" 'Polifoni', yatay çok sesliliği niteleyen kontrpuan ile eşanlamlı olarak kullanır: İki veya daha fazla melodinin kendi bağımsız yolunda belirli kurallara göre ilerleyerek birliktelik oluşturması" (Say, 2005: 432) olarak tanımlanmaktadır. Polifoni, taklitli (Latince *imitatio*) ve taklitli olmayan olarak iki kategoriye ayrılmaktadır. Taklitli polifoninin[1] (imitasyon), partiler arasında kurallı ve belirli ilkelere dayalı dengeli bir yapı olduğu bilinmektedir. Homofonik müzik dokusu ise, "… bir (üst, daha az sıklıkla orta veya alt) sesin öncü bir anlama sahip olduğu formlardır" (Sposobin, 1962: 55). Böylece, homofonik dokuda öncü rol oynayan melodi, çoğunlukla armonin temeli olan baslara dayanır. Leopold Stokowski'ye [2] (1959:105) göre "Homofonik müzik, tüm seslerin melodiye öncülük eden ana sese tabi olmasını ifade eder ve polifonik yapı, kendi melodik ve ritmik bağımsızlığına sahip bir dizi bağımsız sesin organik birleşimine ve gelişimine dayanır".

Müzikte farklı dokuların ve stillerin aynı anda birleşimi bestecilerin pek çok eserinde bulunmaktadır. "J. S. Bach, polifonik ve homofonik sunuş yöntemlerini birleştirerek bir donuk oluşturur" (Eral, 2004: 3). Sıklıkla, polifoni ile yakından ilişkili olan Barok stili ile, homofoniye daha fazla yönelen Klasik stilin sentezi aynı bestecinin yapıtlarında gözlemlenebilir. Bu eserlerden biri de çalışmada ele alınan Ludwig van Beethoven'ın piyano/org için Opus 39'unun No.1 ve No. 2 prelüdleridir.

[1] Taklitli polifonin en basit biçimi kanon olarak bilinmektedir.

[2] Leopold Stokowski (1882-1977) İngiliz ve Amerikan orkestra şefidir.

1.2. Beethoven'ın Op. 39 İki Prelüd

Flaman asıllı Alman besteci Ludwig van Beethoven (1770-1827), zamanında var olan tüm müzik türlerinde eserler bestelemiştir. Örneğin, besteci piyano solosu 32 sonat dışında, yirmiden fazla çeşitlemelere (varyasyonlar) ve ünlü *Für Elise* dahil olmak üzere otuzdan fazla *bagatelle*'ye sahiptir. Ayrıca opera, dramatik sahne müziği, koro eserleri, dokuz senfoni, beş piyano konçertosu ve on sekiz yaylı çalgı dörtlüsü dahil olmak üzere toplam 240'tan fazla eseri gelecek nesillere bırakan Beethoven, bugüne kadar dünyanın en ünlü bestecilerinden biri olmaya devam etmektedir.

Bununla birlikte, Beethoven'ın çalışmalarının her döneminde piyano için eserler yarattığı söylenebilir. Eserlerin her biri, sanatsal içerik ve beste yazma tekniklerinin yeniliği ile ayırt edilir. Besteci, "…her yapıtı bir değişkenliği içerir, ama bu değişkenlik, her yapıtta daima bestecinin imzasını taşır, onun yaratıcı kişliğini sergiler" (Say, 1997: 321). Beethoven'ın piyano için bestelediği minyatürlerin, bestecinin sanatsal dünyasında uzun yıllar boyunca yakından ilgilendiği bir müzik türü olduğu söylenebilir.

Op. 39 No. 1 ve No. 2 piyano/org için bestelediği prelüdleri[1], Beethoven *Op. 39: Two Preludes through all twelve major keys for piano* ("12 Majör Tonalitesinde Piyano için Prelüdler") olarak adlandırmıştır. Prelüdlerde org pedalı partisyonu yazılmadığı için, eser hem kilise orgunda hem de piyanoda icra edilebilmektedir. "Yazarın kreşendo, *diminuendo* ve *sforzato* gibi dinamik yönleri orgdan ziyade kendini piyanoda gösterir. Bu bağlamda, org pedalına burada ihtiyaç yoktur"(Kirillina, 2009: 64).

Beethoven'ın, Op. 39 piyano/org için iki prelüdü 1789'da yazılmış ve 1803'te yayınlanmıştır. Bu eser bestecinin 1802' den önce yazdığı ilk yaratıcı döneme aittir. Beethoven'ın kilise orguna karşı olan ilgisi tesadüfi değildir. Beethoven'ın on iki yaşından itibaren şapelde org asistanı olarak org çaldığı ve orgda improvize yapma konusunda ender görülen bir yeteneğe sahip olduğu bilinmektedir.[2] "Beethoven'ın org çaldığı ve kendisine verilen herhangi bir tema-ezgi üzerinde improvize yapabilme gibi olağanüstü beceriye sahip olduğu yadsınamaz bir gerçektir" (Alşvang, 1966: 37).

1.3. Prelüd Türü Üzerine

[1] Beehoven'ın Opus 39'un iki prelüdüne ek olarak 1787'de piyano için *fa minör* prelüdünü bestelediği bilinmektedir.

[2] Beethoven'ın Viyana'ya taşındıktan sonra piyanist olarak sahneye çıkmaya başladığı ve hızla dahi bir virtüöz ve doğaçlama sanatçısı (empravizatör) olarak ün kazanmıştır.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Polifonik müziğin derinliklerinden evrilen homofoni, enstrümantalizmin ve yeni müzik türlerinin gelişimi ile doğrudan ilişkilidir. Bu dönemin Avrupalı bestecilerinin favori enstrümantal türlerinden biri de "prelüd" türüdür. Prelüd (Latinceden *prae* önce ve *ludus* oyun), giriş özelliğindeki çalgı müziği eseri olarak bilinmektedir.

Müzik tarihinde uzun bir yol katetmiş olan prelüd türü, Rönesans döneminde kilise organı, klavesin ve lavt için yazılmış olan yapıtlarına kadar dayanmaktadır. Barok döneminde prelüd genellikle bir sonraki esere girişi, veya eserin ayrı bir bölümüydü. Bunun örnekleri, Bach'ın koral prelüdleri, *Das Wohltemperierte Klavier*'deki (Eşit Düzenlenmiş Klavye) prelüdleri ve İngiliz süitlerindeki, BWV 806—811 prelüdleridir. 18. yüzyılın başlarındaki enstrümantal müzikte prelüd, döngüsel eserlerin sonraki bölümleriyle kontrastı arttırmak için kullanılmıştır. Bilindiği gibi I. S. Bach'ın eserlerindeki prelüd benzeri bir işlev, fügden önce gelen organ *toccata*'ları ve fanteziler tarafından gerçekleştirildi.

"Prelüd, barok dönemi bestecilerin, Fransız klavsen ustalarının ve daha sonra romantizm, izlenimcilik ve diğer müzik sanatı akımlarında klavye enstrümanlarında yaygın olarak kullanılan evrensel bir enstrümantal müzik türü olarak bilinmektedir" (Sadıkova, 2020: 91). Piyanonun icadı ve gelişimi ile birlikte, piyano için doğaçlamalı karakterdeki prelüd türü, diğer çeşitli form ve türler ile birlikte ilgi görmüş ve besteciler arasında popüler olmaya başlamıştır.

2. 1. Piyano/Org İçin No. 1, Op. 39 Prelüdlerinin Müzikal Analizi

Her iki prelüd *Do Majör* tonunda yazılmıştır ve her prelüdde, ilk tematik motif aracılığıyla tüm ana tonaliteler sırayla beşliler çemberinden geçer. Böylece Beethoven, eserin yazıldığı *Do majör*'deki tüm armonik olasılıkları vurgular. Eserde, polifonik yazı tekniklerine ve gelişmiş armonik yapıdan oluşan çizgisel ve bileşik katmanlara çeşitli olanaklar sağlanmıştır.

Prelüd No. 1, Op. 31 adlı eserin formu on iki bölümden oluşmaktadır. Bölümler serbest ve dinamik bağlılıklarıyla, çeşitli müzik akımlarının izleriyle şekillenmektedir. Her bölüm yeni bir majör tonalitede gerçekleşir. Bölümlerin tonal planı beşli çember içinde hareket eder. Başlangıçta, prelüdün tonal planı diyez tonalitelere doğru yön alır, daha sonra bemol tonaliteler sırayla *Do majör* tonuna doğru dönüş yapar. Böylece, Prelüd'ün 1.-57. ölçüleri arasında tonal planı şu şekildedir: ***C-G-D-A-E-H-Fis-Cis.*** 58.-124. ölçüler arasında ise tonal planı ***Des-As-Es-B- F-C*** .

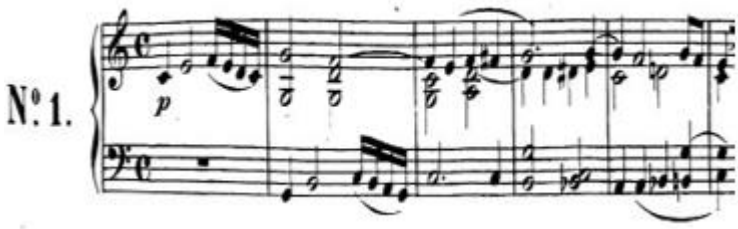
Prelüdün ana teması kararlı, gergin ve dinamik yapısıyla dikkat çekmektedir. Cesur bir karakterde olan ana tema, fügün başlangıç teması gibi tek sesli olarak

seslendirilmektedir. Tema (motif) çıkıcı, büyük bir üçlü aralık ile başlar; ikinci ölçüde ise bas partisinde tonalitenin beşinci (dominant) derecesi ile aynı motif, taklit edilerek seslendirilmektedir.

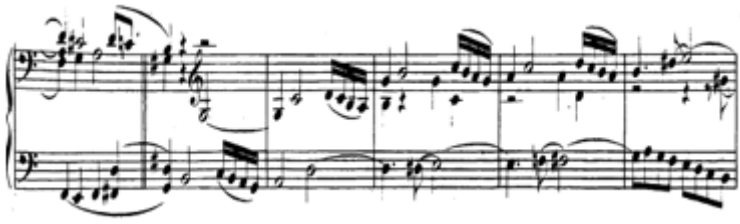
Prelüd'ün bütünlüğünü sağlayan ana temadır. Bu temanın polifonik ve armonik gelişim potansiyeli vardır. Girişte sunulan temalar ve çeşitli tarzda geliştirilen lirik temaların şekil değiştirmesi bu çizgilerin temelini oluşturur.

Prelüdün en başında taklit tekniği vardır. Başta taklit edilen ses, üst seslerdeki akor yapısıyla tezat oluşturur. Böylece, prelüdün en başından itibaren polifonik ve armonik dokuların kombinasyonu meydana getirilir.

Şekil 1, 1. – 6. ölçüler



Üçüncü ölçüden altıncı ölçüye kadar zengin bir armoni değişimi gerçekleşir. Sadece üç ölçü sürecinde **T – S_{64} – DD_2 – D_6 – D_2 → S_6 – D_{65} – T** akor ardışıklıkları ortaya çıkar (Şekil 1, 3.-6. ölçüler arası). Bu akor ilerlemesi, 9. ölçü dominant akorunda kadansa yol açar (Şekil 2).



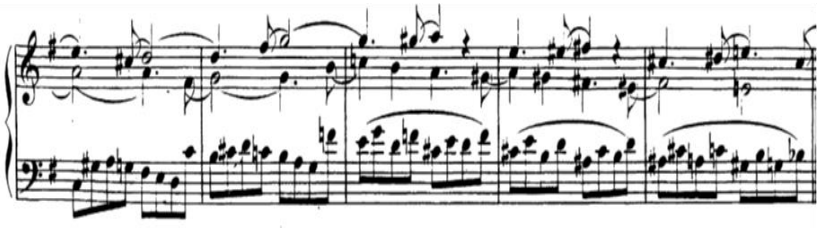
Şekil 2, 8.-13. ölçüler

9. ölçüdeki dominant akor, *Sol majör'* deki tonik üç sesliliğe eş değerdir. Böylece, yeni yapı *Sol majör* tonunda seslendirilmektedir. Bu bölümde (9. – 18. ölçüler) müzikal doku tamamen değişir ve polifoniktir (Şekil 2, 3). Burada, müzik dokularının kontrastı vardır. Ayrıca bölümün ilk dört ölçüsünde tema, üç

ISBN: 978-625-6971-87-5

yatay sesin hepsinde (bas-tenor-soprano) ve *Sol Majör* tonik sesinin her seferinde dönüşümlü olarak seslendirilmektedir. Fakat, ana tema dördüncü seslendirmede *Sol Majör*'ün ikinci basamağında *la* sesiyle başlamaktadır.

13. ölçü ile 18. ölçü arasında bölümün müzikal dokusu değişir (Şekil 2). Müziğin yapısı üç sesli akorun üzerine kurulur. Sopranoda, gecikmeli notalarla sekvens aralık dizisi, piyanonun bas temasında ise sekizlik hareketleri, müzik gelişim prensiplerine bağlı olarak kullanılmaktadır.

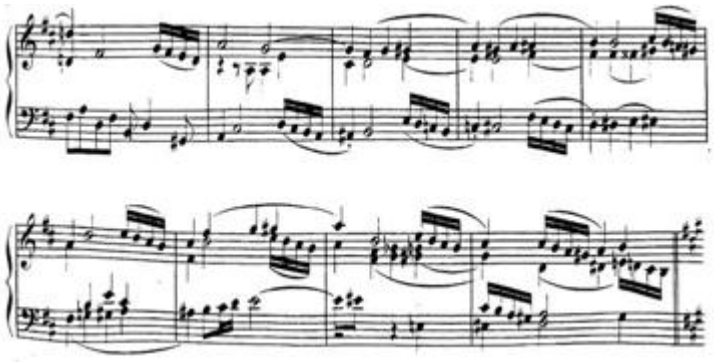


Şekil 3, 14.-18. ölçüler

19. ölçüde yeni kısım başlar. Burada melodik materyalin gelişimi sıralı sekvense dayanır. Sekvens ise, temadaki on altılıklardan oluşan ritim motifine dayanmaktadır (Şekil 4).

Temanın tonik-dominant (T – D) bağlantısındaki taklitçi davranışıyla birlikte armonik bir düzey de vardır. 20. ölçüde dominant yedilinin hatları belirgin olarak görülmekte ve sonraki 21. ölçüde bu akor aniden VI. dereceye çözülmektedir. Yani *Re Majör'*ün paraleli olan *si minör* tonalitesi geçici olarak seslendirilmektedir.

19 - 27. ölçüleri arasındaki bölüm *Re Majör* tonunda yazılmıştır, ancak tonal sapmalar ile doludur. 22. ölçüde ise minörden majöre keskin bir geçiş görülmektedir. Majörden minöre böylesine keskin bir değişime, söz konusu prelüdün tamamında sıklıkla rastlanır.



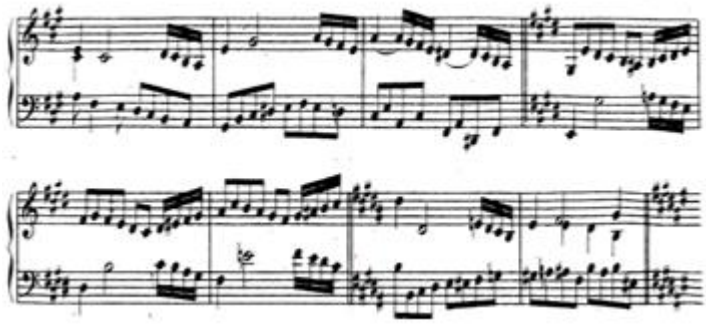
Şekil 4, 19. – 23. ölçüler

Buradaki genel tonal plan **D7 – VI (h) – a – A – h -fis -h** olarak gözlemlenmektedir (Şekil 4, 20. - 26. ölçüler). Bu kadar sık yapılan tonal değişiklikler aslında *Re majör* tonalite arka plana itilir. *La Majö*r'de bir sonraki bölüme geçiş olağan dışıdır. *La majör'*e geçişin gerçekleştiği akor, *Re majör'*deki ikinci derecenin altıncı akorudur; ancak bu, *La Majör* için ikinci derecenin altılı akorudur (II_6) ve bu akorun ana sesi pesleştirilmiş VII. derecedir. Yani, burada kilise (eski) modların belirtileri görülmektedir. 26. – 27. ölçülerde dikey yapı aşağıdaki akorlardan oluşur: **D_7 (A) – D_6 (fis) – I_{65} (fis) – II_6=V_6(A).** *La majör* tonuna geçiş, yeden sesi kullanmadan gerçekleşmiştir (27. ölçü).

Sonraki 28. – 37. ölçülerde müzikal dokunun stili değişir. Buradaki müzik materyali polifonik olarak sunulmuştur. Doku, ezgisel ve ritmik olarak zıt iki temaya dayanmaktadır. Soprano partisinde, prelüdün ana temasının ilk seslendirilmesi tersten verilir. Bas partisinde ise, sekizlik notaların eşit hareketi gözlemlenmektedir.

Bu bölümden başlayarak, tonalitelerin değişimi daha hızlandırılmış bir şekilde gerçekleşir. Böylece, 28.-30. ölçüler *La Majör* tonunda, 31. - 33.ölçüler ise *Mi Majör* tonunda seslendirmektedir (Şekil 5). Alt sesteki temanın aralık yapısı değişir ve 31.-33. ölçülerde, tema sırasıyla desima, seksta ve septima aralıklarıyla gerçekleştirilir. 34.-35. ölçülerde *Si Majör* tonunda yazılmıştır (Şekil 5).

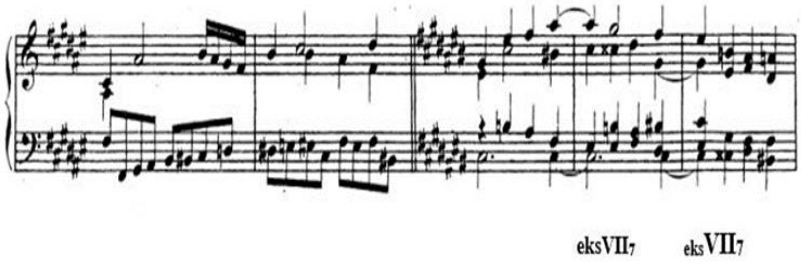
ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 5, 28.-35. ölçüler

38.'den 57.'ye kadar olan ölçüler, prelüdde geliştirici role sahip olmasıyla önem arz etmektedir. Bu bölüm, *Do Majör* tonalitesine dönüş için bir tür başlangıç noktasıdır. Burada kademeli yapılmış modülasyon ve *Do diyez majör* tonundan *Re bemol majör* tonuna doğru geçiş gerçekleşmektedir. Dokunun akorlu yapısına rağmen, ana temanın motifleri bütün müzikal dokuya serpiştirilmiştir.

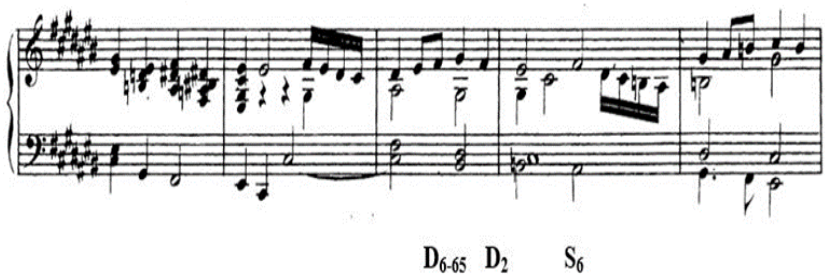
Akor dışı geçeci kromatik seslerin bolluğu, yan derecelerin tonalitesine sık sapmalar, basılı bir ses üzerinde eksiltilmiş ve yarı eksiltilmiş akorlar aracılığı ile sapmalar, sekvensler, elipsis ve doğal minörde seslendirme, prelüdün bu bölümünde armonik stilin karakteristik özellikleridir. Bunlara örnek olarak, 39. ölçüde basılı *do diyez* ses üzerinde eksiltilmiş yedili akor (eks. VII_7) ve 40. ölçüde *re diyez minör* tonuna bir sapma olarak yine eksiltilmiş yedili akor gözlemlenmektedir (Şekil 6).



Şekil 6, 36.- 40. ölçüler

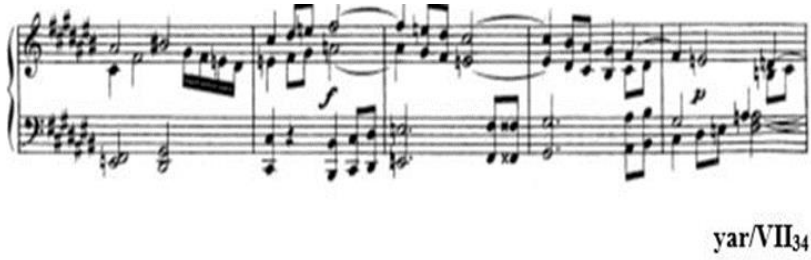
41. - 44. ölçülerde armonik yapı oldukça zengin ve çeşitlidir (Şekil 7). Başka bir deyişle, söz konusu bölümün armonik dili bir tür "armonik hazine"dir. Müzikal doku stili yine akor tipindedir ve bu bölüm *Do diyez Majör* ile başlar, ancak ikinci akorda, *si doğal* sesi *Fa diyez Majör'ün* tonalitesine yol açar. 43.

ölçünün üçüncü vuruşunda alınan D_{65} (*Cis*) akoru, aniden tonik yerine dominant ikili akoruna D_2 (*Fis*) dönüşmektedir (Şekil 7).



Şekil 7, 41.- 45. ölçüler

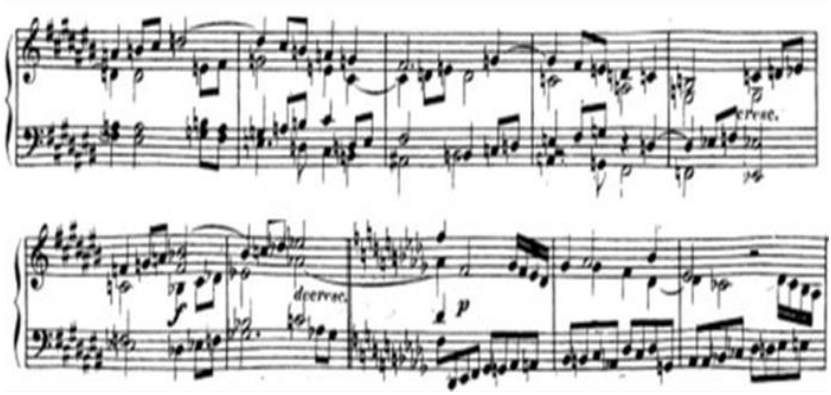
50. ölçüde, yarı eksiltilmiş yedili (yar/VII_{34}) akorun ikinci çevirimi (*fa diyez-la doğal-si doğal-re doğal*) görülmektedir (Şekil 8).



Şekil 8, 46. -50. ölçüler

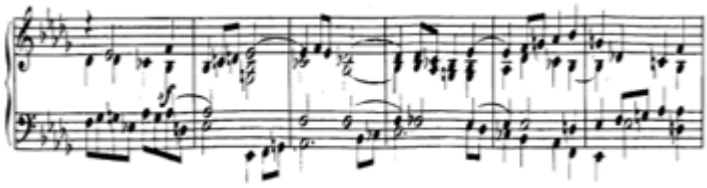
Modülasyon anı 56. ölçüde gerçekleşir. Bu ölçünün güçlü vuruşunda alınan dominant ikili akor ($D_{2)}$ *si bemöl minör* tonuna çözülür, ardından bu tonaliteden sonraki 57. ölçüde alınan VI_{35} ve D_2 (Des) akorları aracığıyla yeni bölümde *Re bemol Majör* tonuna modülasyon yapılmaktadır (Şekil 9, 58. ölçü). Böylece, anarmonik modülasyon 58. ölçüde *Re bemol Majör* tonalite olarak seslendirilir. Polifonik üç sesli müzik dokusu burada yeniden ortaya çıkmaktadır. Bas partisyonda, sekizlik notaların yukarı doğru kademeli hareketi kromatik yarım tonlardaki hareketle değişir. Bu hareket Barok dönemi müzik üslubunun özelliklerinden biridir.

ISBN: 978-625-6971-87-5



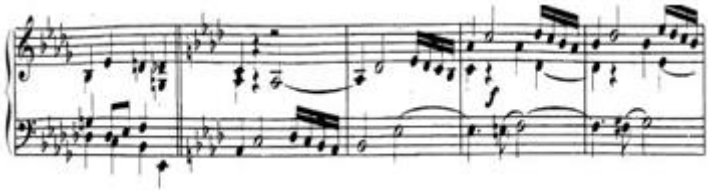
Şekil 9, 51.- 60. ölçüler

Belirtmek gerekirse, bu bölümün on ölçüsü sırasında *Re bemol Majör* tonalitenin sadece başlangıçta duyulduğuna dikkat edilmelidir. Burada tonalite ve armonilerdeki sık değişikliklerden, sapmalardan ve ani kararlardan bahsedebilir. Bu bağlamda, aşağıdaki örnekte son iki ölçülerde (65. ve 66. ölçülerde) akor ve tonalite, merkezi değişiklikler ile karakterize edilir (Şekil 10). 61.-66. ölçüler arasında sürekli eliptik dizilerinden oluşur. Böylece bundan sonraki bölüm *La bemol Majör* tonunu hazırlamaktadır.



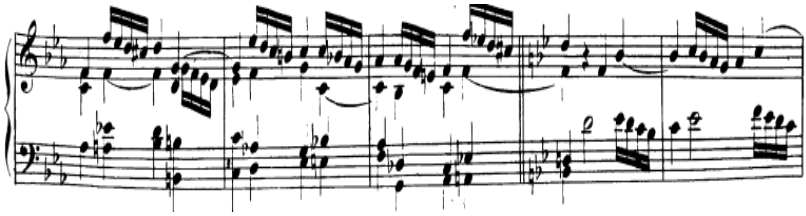
Şekil 10, 61.- 66. ölçüler

68. ölçüden itibaren, önce bas partisyonunda, sonra dönüş sesinde yine temanın taklidi ile polifonik bir doku vardır. Bu nispeten küçük bölüm *La bemol Majör* tonunda yazılmıştır; ancak bu bölüm, öncekilerin yanı sıra, müziğe dinamik bir karakter veren kromatik sesler ve sık tonalite değişiklikler ile karakterize edilmektedir (Şekil 11). Burada prelüdün ana teması taklit tekniği olarak gerçekleştirilir.



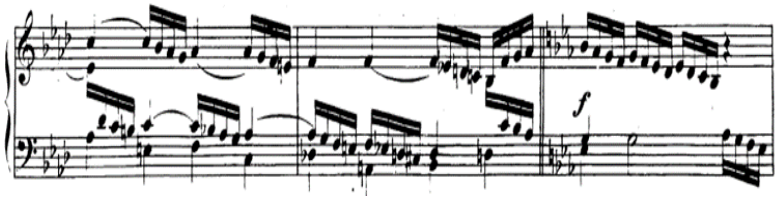
Şekil 11, 67. - 71. ölçüler

72'den 83'e kadar ölçüler arasında bölümün müzikal dokusu Barok stili özelliklerine sahiptir (Şekil 12).



Şekil 12, 72. - 77. ölçüler

Sopranodaki on altılık seslerin hareketinin arka planına karşı, bas rejisterde tonal sekvens duyulur. 78.- 80. ölçüler arasında, seslerin dikey bir kombinasyonu vardır. Burada tema üst sesle, üç kez farklı seslerden (*do, re, mi*) tekrarlanır (Şekil 13).



Şekil 13, 78.-80. ölçüler

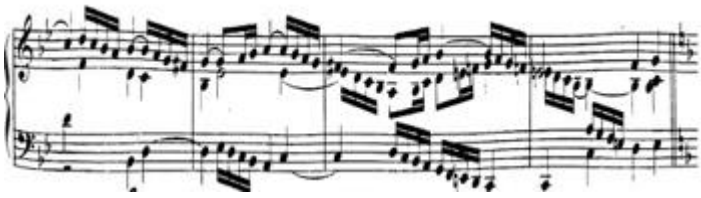
Prelüdün sonraki 81.-83. arasında ölçüleri sapmalarla dolu ölçülerdir. Armonik bas çizgisi ilgi çekicidir ve bas hareketi kromatik yarı tonlarda (*do-re* sesleri hariç, 82. ölçü) gerçekleştirilmektir. *Si bemol Majör, do minör, fa minör* tonalitelerde D_{65} ile tonal sapmalar meydana gelir ve bütün bu sapmalar 83. ölçüde, yeni *Si bemol Majör* tonunda seslenen bölüme gelmektedir (Şekil 14).

ISBN: 978-625-6971-87-5



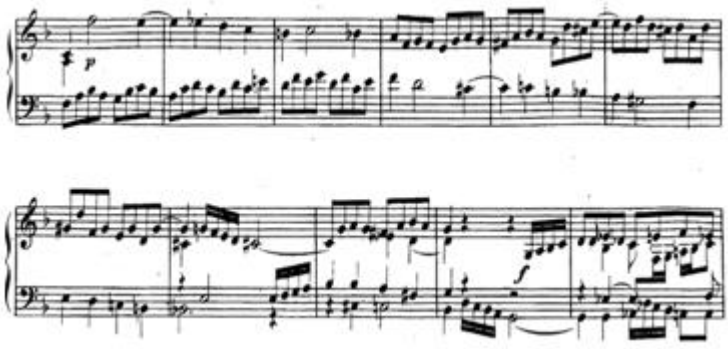
Şekil 14, 81. -85. ölçüler

89. ölçüde, subdominant fonksiyon (II_{65}) yoluyla *Si bemol Majör* tonundan *Fa Majör* tonuna doğru yönelme gerçekleşmektedir (Şekil 15).



Şekil 15, 86. - 89 ölçüler

Daha sonra, bu prelüddeki 90. ile 115. ölçü arasındaki en büyük bölüm başlar. Bu bölüm *Fa Majör* tonu ile başlamaktadır. Ancak, üç ölçüden sonra bas hattındaki kromatik alçalan hareketin, tonal sabitliği bozduğu gözlemlenmektedir (Şekil 16, 93.-97. ölçüler).

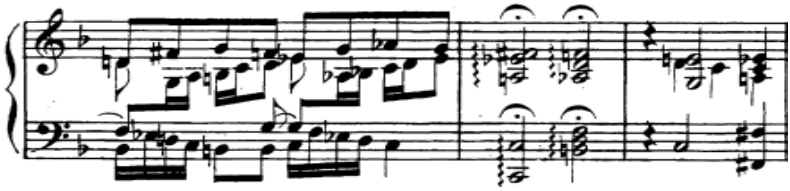


Şekil 16, 90.-100. ölçüler

Karmaşık armonik ve kromatik hareketlerin, sık sapmaların, eliptik[1] ardışıklıkların, tonal dengesizliklerin ve 98.- 101. ölçülerinin müzikal doku

[1] Sovyet ve Sovyet sonrası müzik biliminde "eleptik akor ilerlemesi" veya "elips" terimi genellikle beklenen bir akorun başka bir akorla değiştirilmesini ifade etmek için kullanılır.

doygunluğunun, 103. ölçü (Şekil 17) içinde iki art arda gelen eksiltilmiş yedili (VII_7) akora yol açtığını gözlemlenmektedir.



Şekil 17, 101.-103. ölçüler

Prelüdün son iki bölümünün karakteri dinamiktir. Eksiltilmiş armoniler *Do Majör* tonundan (DD_{VII34} ve VII_7, 102. ölçü) alınır, ancak akor çözünürlüğü ertelenmektedir. Bu hareket, *Do Majör* dominant üzerinde uzun süre devam eden pedal sesine yol açmaktadır. Ana tonalitenin baskın ses üzerindeki uzun pedal sesinin, Klasik dönem müziğinde ve özellikle Beethoven'ın eserlerinde karakteristik, dramatik, geliştirici ve biçimlendirici bir yöntem olduğu bilinmektedir.

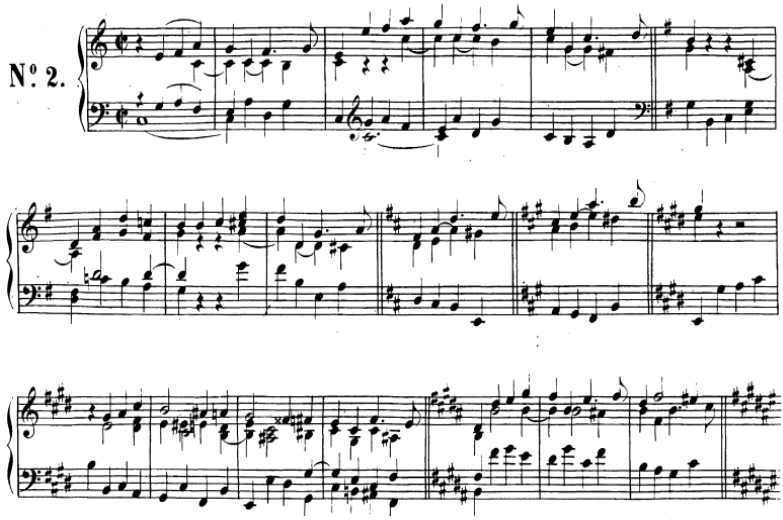
2.2. Piyano/Org için No. 2, Op. 39 Prelüdün Müzikal Analizi

Prelüd No. 2, ölçek olarak çok daha küçüktür. Prelüdün müzikal dokusu dört sesli polifonik (kontrpuan) özellikleriyle bir armonik yapı olarak tanımlanabilir. Belirgin armonik "monolit"ler, burada taklit tekniği polifonik dokuyla iç içedir. Bu sayede doku akıcı bir karaktere sahiptir. Dokuda üst sesin melodik çizgisi izlenir. Ezginin karakteri lirik ve melodiktir. Tema iki ölçü uzunluğunda ve belirgin bir armonik temele sahiptir.

Prelüdün formu yirmi dört alt bölümden oluşmaktadır. Birinci prelüdde olduğu gibi, her bölüm beşli (kvinta) aralığı sırası ile hareket ederek yeni bir majör tonalitede yazılmıştır. Fakat, bu prelüdde, "kvinta aralıklı tonalitelerin koridordan" geçiş zamanı daha hızlı ve daha sıkıştırılmıştır. Ayrıca Beethoven, bu şekilde tonal planı prelüdde iki kez işlemiştir. Başlangıçta, bu tonal plan 1.-46. ölçüler arasında gerçekleştirilmiştir. Ardından, 47. - 52. ölçüler arasında, başlangıcın ilk cümlesinin tekrarı tam olarak gerçekleştirilir. Bu cümlenin prelüd içinde tekrar seslendirilmesi, biçimlendirici rolü üstlenir ve bu esere iki bölmeli formun özelliklerini getirir.

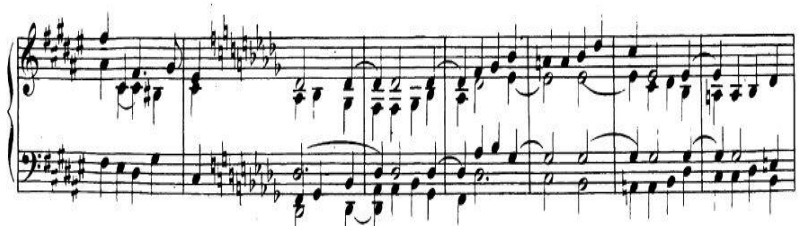
ISBN: 978-625-6971-87-5

Besteci, prelüd'ün ilk on dokuz ölçüsü sırasında, *Do majör*'den *Fa diyez Majör* tonuna kadar beşlilerin diyez çemberinin tonaliteleri arasında yürütülmüştür (Şekil 18 , 1.- 19 ölçüler).



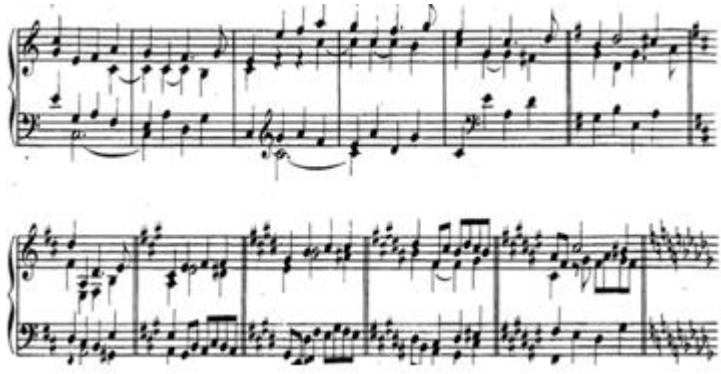
Şekil 23, 1.-19. ölçüler

20. ölçüde bemol tonlara doğru radikal bir dönüş meydana gelir. Ölçünün ilk vuruşunda, *Fa diyez Majör* tonik akoru duyulur ve dördüncü vuruşta ise, ikili dominant yoluyla son diyez tonaliteye, *Do diyez Majör'*e bir dönüş meydana gelir. 21. ölçünün başlangıcında *Do diyez Majör*'ün tonalitesinin ardından anarmonik olarak tonalite değişikliği yaparak *Re bemol Majöre* geçilir (Şekil 24).



Şekil 24, 20.- 26 ölçüler

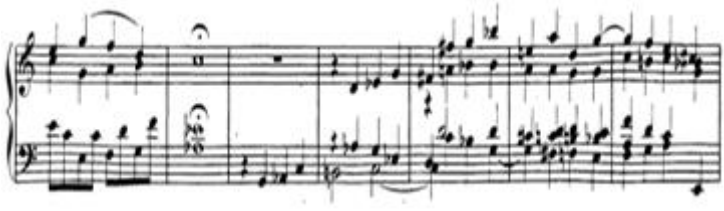
Besteci, 52. ölçüden başlayarak, tonal zinciri oldukça sıkıştırılmış bir biçimde tekrarlar. Buradaki her tonalite bir ölçüye karşılık gelmektedir. Büyük ölçeklerin sırası aşağıdaki gibidir: **G-D-A-E-H-Fis** (Şekil 25).



Şekil 25, 47.- 57. ölçüler

Bas melodisinin otantik kadanslı hareketleri forma netlik getirir. Daha sonra tema ikinci oktavda gerçekleştirilir; ancak temanın bu hareketi zaman içinde bir vuruşla kaydırılır. Tema iki defa bir değişiklik yapılmadan gerçekleştirilir ve kadans (D-T) cümlenin biçimini belirler (47.-51. ölçüler, Şekil 24). Böylece besteci Klasisizm akımının geleneklerine olan bağı vurgular.

No. 2 Prelüdü'nün son 12. bölümü, VI^{b} pesleştirilmiş *Do Majö*r kırık kadanstan sonra 65. ölçüde başlar (Şekil 26, 64. ölçü). Bu bölümün müzikal dokusu yoğundur ve kromatizmalarla dolu bir yapıdır. Bu kısım gergin ve dramatik bir karaktere sahiptir. Akorların eliptik sapmaları ve temanın *stretto* şeklinde yürütüldüğü görülmektedir. Burada besteci Barok kontrpuan tekniğinin geleneklerini uygulamıştır. Aynı zamanda müzikal dokuda armonik "arkitektonik" yapı gözlemlenir. Tema, önce bas partisinde (65. ölçüde) seslendirilmesiyle, aynı anda tenor, alto partilerinde ve son olarak soprano partisinde seslendirilmesiyle taklit (imitasyon) edilir.



Şekil 26, 63.-69. ölçüler

ISBN: 978-625-6971-87-5

3.Sonuç

Beethoven'ın Op. 39 No. 1 ve No. 2 prelüdlerinde, sürekli bir müzikal gelişim ve improvizasyon karakteri gözlemlenir. Besteci prelüdlerin sunumunda Barok çokseslilığin tüm seslerin eşit önemde olduğu polifonik doku ve temaların taklit tekniklerini kullanır. Her prelüdde, başlangıçtaki tematik çekirdek, tüm ana tonlardaki beşli çember sırayla geçer. Aynı zamanda, tematik çekirdeğin melodik yapısı, ölçünün güçlü vuruşlarındaki durucu seslere olan vurgular Beethoven'ın bestecilik stil özelliklerini içerir.

Beethoven'ın No. 1 ve No. 2 Op. 39 piyano/org için prelüdlerinin analiz sonuçlarına göre Barok ve Klasik dönemlerin kompozisyon stil özellikleri belirlenmiştir. Op. 39' un prelüdlerindeki Barok stilinin polifonik müzikal dokusu ile birlikte, armonik yapı ve armonik Klasisizm stilinin özellikleri oldukça açık bir şekilde ifade edilmiştir.

Beethoven, prelüdlerin kompozisyon yapısında Barok stili müziğinin özelliklerini kullanmıştır. Bu özellikler, eserlerinde müzikal materyalin akışkanlığı, temaların (konuların) taklit (imitasyon) edilmesi, stretta tekniğinin kullanılması, temanın ters teknikte kullanımı, oldukça gelişmiş bas hattı gözlemlenmesi, melodik sekvenslerin sıkça kullanımı, melodik yapı üzerindeki belirgin etkisi olarak ortaya çıkmaktadır.

Op. 39 Prelüdlerin kompozisyon yapısı Klasik müzik stilinin teknik ilkeleri göz önünde bulundurularak bestelenmiştir. Bu eserde açıklık ve rasyonalite, beşli sıralı çember kullanımı, prelüdün armonik planda çeşitliliği, dikey akor yapısının kullanımı, gecikmeler, ani majör-minör değişimi ve uzak tonalite modülasyonlarının kullanımı, kromatik gidişler, tonalite sapmalarının kapsamının genişletilmesi ve otantik dönüşümlerin (T-D, D-T) belirgin bir şekilde kullanımı göze çarpmaktadır. Prelüdlerdeki, Klasik stildeki eserlerin tonal gelişim ilkesinin bir özelliği olarak, subdominant yönde modülasyonların tonal mantığı, ardından başlangıç tonalitesine geri dönüldüğü gözlemlenir.

Prelüdlerin dikkat çekici bir özelliği, modülasyonların yoğun bir şekilde kullanım tekniğidir. Bu teknikte modülasyonlar o kadar hızlı gerçekleşir ki tonaliteler her ölçüde veya bazen her akor da değişebilir.

Beethoven'ın piyano/org için iki prelüdleri Op. 39, geleneksel olarak daha çok polifonik yapıyla ilişkilendirilen Barok stilinin ve homofoniyle bağlantılı olan Klasik stilin sentezinin parlak bir örneğidir. Bestecinin bu prelüdlerinde polifonik ve homofonik (somut olarak armonik yapı) dokuyu bir arada kullandığını

vurgulamak gerekir. Bu eserde, Barok ve Klasik müzikal stilin özellikleri bir arada bulunur ve olağanüstü güzelliklerle dokunmuştur.

Kaynakça

Alşvang, A. (1966). *Beethoven Yaşam ve Yaratıcılık*. Moskova: Müzik.

Alekseyev, B. & Myasoyedov, A. (1986). *Elenmentarnaya Teoriya Muziki* (Temel Müzik Teorisi). Moskova: Muzıka.

Cangal N., (2010). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayın Evi. Beşinci Basım.

Eral, A. (2004). *Kontrpuan Dersleri*. İstanbul: Arya Matbaacılık Yayıncılık.

İlyasoğlu, E. (2003). *Zaman İçinde Müzik – Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A. Ş. Yadinci Basım.

Keldış, G. B. (1990). *Muzıkalnıı Ensiklopediçeskii Slovar* (Müzikal Ansiklopedik Sözlük). Moskova: Sovet Ansiklopedesi.

Kirillina, L.V. (1996). *Klassiçeski stil v muzıke XVII.-XIX. vekov: samosoznanie epoxi i muzıkalnaya praktika* (18. - 19. yüzyılın başlarında müziğinde klasik stili: çağın öz farkındalığı ve müzik pratiği). Moskova: Moskova Devlet Konservatuvarı.

Kirillina, L.V. (2009). *Bethoven Jizn i Tvorçestvo* (Beethoven Yaşamı ve Eserleri). Moskova: Bilimsel Yayın Merkezi "Moskova Konservatuarı".

L. Beethoveen. Piyano/Org için 2 Prelüd. https://libnotes.org/images/e/ec/2_%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BB%D1%8E%D0%B4%D0%B8%D0%B8_op.39.pdf, Nota. Erişim tarihi: 08. 10. 23.

Pamir, L. (1989). Müzikte Geniş Soluklar. İstanbul: Ada Yayınları. Özal Matbaası.

Sadykova, Z. S. (2020). Prelude Genre In Pop Musıc Of Uzbekıstan. Department Pop Instrumental Performance, State Conservatory Of Uzbekıstan, Tashkent, Republıc Of Uzbekıstan.https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-prelyudii-v-estradnoy-muzyke-uzbekistana/viewer Erişim tarihi: 12. 10. 23.

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

Say, A. (2005). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. İkinci Basım.

Sposobin, İ. V. (1962). *Muzıkalnaya Forma*. (Müzikal Formu). Москва: Devlet Müzik

Stokovski, L. (1959). *Muzıka dlya vsex*. (Herkes için müzik). Moskova: Sovyet bestecisi Yayınevi.

ISBN: 978-625-6971-87-5



BÖLÜM 23

ISBN: 978-625-6971-87-5

KENTSEL BİLDİRİŞİM TASARIM ÖĞELERİNİN KENTTE UYGULAMA SÜRECİ VE PRAGMATİK BOYUTLARININ İRDELENMESİ

Doç. Dide AKDAĞ SATIR[1]

GİRİŞ

Bilgilendirme ve bilinç sağlama sürecini etkili bir şekilde yönlendirmede önemli bir unsur olan kentsel bildirişim tasarım ögeleri, kentsel mekanın okunmasına olanak sağlayacak öğeler bütünüdür. Fiziki ortamda ihtiyaç duyulan bilgileri sağlayan, uyarıcı olan, yön gösteren, düzen ve atmosfer yaratan çevresel grafik tasarım unsurları; iç ve dış mekanlarda kullanılan yönlendirme ve uyarı işaretleri, trafik işaretleri, panolar, açık ve kapalı alanlar için reklam elemanları, dijital ekranlar, bayrak ve flamalar, bez afiş, uyarı levhaları ve tabelalarıdır.

Tasarımın kentte geniş bir yer bulması ile grafik tasarımcının bu bağlamdaki toplumsal sorumluluğu da artmıştır. Bu kapsamda önemli bir örnek teşkil eden Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü Öğretim Üyesi Bülent Erkmen ile mimar Aykut Köksal'ın tasarladıkları İstanbul Kentsel Bildirişim Tasarımı Kılavuzu'na ait uygulamalar ve kentte yer alış biçimleri incelenmektedir. Hazırlanan bu detaylı ve örnek teşkil eden kılavuz çalışmanın kentte uygulanması sürecinde, uygulama ilkelerinde karşılaşılan aksaklıklar, tabelalar çoğaltılırken oluşan teknik sorunlar, bulunduğu ortamdaki yanlış uygulamalar ortaya konularak, kimliğin devamlılığının sağlanması için önlem alınması ve farkındalık yaratılması amaçlanmıştır.

Çalışmada Grafik Tasarım Öğeleri ve Kentte Uygulama esasları, Reklam, İlan ve Tanıtım Kuralları ve Kentsel Bildirişim Tasarımı çerçevesinde örnekler üzerinden irdelenmiştir. Tasarlanan kentsel bildirişim tasarımı öğelerinin kentte kullanım boyutu, pragmatik bağlamda karşılaşılan sorunlar değerlendirilecektir.

[1] Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, https://orcid.org/0000-0001-6238-8731

Görsel iletişimde kullanılan göstergelerin kullanım boyutunda değerlendirilmesinde dikkate alınması gereken özellikler: Ulufer Teker'in tasarım alanında kullandığı "Grafik Tasarım ve Reklam" kitabında da yer verdiği kriterlerden biri olan pragmatik değerlendirme ölçütü olacaktır (Teker, 2009: 112). İşaret sistemlerinin kullanım boyutunda ise işaretleri kullanan insanların aralarındaki amaca uygunluk ilişkisi değerlendirilmektedir. Değerlendirilecek unsurlar; baskı teknolojisi, büyültme- küçültme unsurları ile ışık şartları ve baskı yüzeyi ölçütleridir. Değerlendirme gösterge insanlar tarafından görülebiliyor mu ve göstergenin vermek istediği anlam çıkartılabiliyor mu? Bu gösterge ya da işaret görsel algılamayı olumsuz yönde etkileyecek özelliklere sahip midir? Bu gösterge kullanım amacına göre farklı yerlerde, farklı boyutlarda ya da farklı iletişim araçlarında başarı ile kullanılabilir mi? sorularına karşılık bulan işaret/tasarım göstergelerle yapılmaktadır.

1. KENTSEL BİLDİRİŞİM TASARIMI ÖĞELERİNİN KONUMLANDIRILMASI

Kentsel mekanın okunması iki farklı anlam katmanı olan yer bilgisi ve mekânsal konumlandırma bilgisidir. Yer bilgisi, kentsel mekan içinde özelleşmiş bir kodla o yerin adlandırılmasını içermektedir. Bu bilgi kendi içinde kapı numarasından ilçe adına dek ulaşan bilgi düzeyleri oluşturmaktadır. Mekansal konumlandırma bilgisi ise o yerin hangi konumlandırmanın parçası olduğunu, bütünle ilişkisini vermektedir. Kentsel bildirişim ögeleri iki farklı anlam katmanını da içermeli, böylece hem yer hem de konum bilgisini taşımalıdır. İlk doğrultu bütünden birime ulaşmalı, ikinci doğrultu ise birimden giderek bütüne ilişkin bilgi vermelidir (Erkmen ve Köksal; 2005). İstanbul'da bugüne dek gerçekleştirilen cadde ve sokak tabelalarında bu iki okuma doğrultusunun gözetilmediği görülmektedir. Bu çalışmada iki doğrultuda birlikte ele alınmış, böylece kentsel bildirişim öğelerinden yola çıkarak kentsel mekanda konumlandırma bilgisine ulaşma olanağı ortaya çıkmıştır.

Hem fiziksel hem de olgusal bir yapı olan kent her yönüyle insanı çevrelemekte ve etkisini sürdürmektedir. Grafik tasarımın birlikte çalıştığı mimarlık, şehir planlama, endüstri tasarımı, iç mimarlık ve peyzaj mimarlığı gibi disiplinlerin etkisinde kalarak ortaya çıkan çevresel grafik tasarımının insan ve mekanla olan ilişkisi ele alınarak, işaretleme yön bulma sistemleri, işlevleri ve kapsamlarını oluşturan öğelere açıklık getirilmiştir. Metinlerin kolaylıkla okunabilir ve görünür olmalarını sağlayan tipografinin kamusal alandaki uygulamalarının önemi anlatılmıştır.

ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 1. İstanbul'un cadde, sokak, kapı numaraları tabelası.

(Kaynak: İstanbul Kentsel Bildirişim Tasarımı Kılavuzu)

Projede İstanbul'un cadde, sokak, kapı numaraları tabelaları yazı karakterinden başlayarak, bütünsel bir bilgilendirme çalışması bağlamında ele alınarak yenilenmiştir. İstanbul Kentsel Bildirişim Tasarımı kapsamında kentin bilgi veren öğelerinin hem bu kente özgü bir tipolojiye sahip olması hem de yerel farklılıklarına göre birbirinden ayrışarak bölgelere göre özelleşebilmesi hedeflenmiştir. Tabelaların hepsinde zemin rengi kırmızı (Ral 3001 Signalrot/ Pantone 1945) kullanılarak tabelaların bir bütünün parçası olması sağlanırken tabelaların alt kısmında bulunan semt isimlerinin arka fonunda her semte özgü farklı bir renk kullanılarak tabelaların kente kimlik verici bir öğe olarak değerlendirilmesi, bölgenin ayırt edilmesi sağlanmıştır (Erkmen ve Köksal; 2005). Ayrıca İstanbul'a özgü yeni bir yazı karakteri geliştirilerek tabelaların İstanbul'la özdeşleşebilecek ayırıcı bir özelliğe sahip olması amaçlanmıştır. İlçeleri birbirinden ayıran renk tonlarının belirlenmesinde 10 ayrı ton düşünülmüş, birbirine komşu ilçelerde ise aynı ton kullanılmamıştır.



Tablo 1. Semt isimlerinin arka fonunda her semte özgü farklı bir renk kullanımı (Kaynak: İstanbul Kentsel Bildirişim Tasarımı Kılavuzu).

2. KENTSEL KULLANIM ALANLARINDA KARŞILAŞILAN SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Çevresel grafik tasarım ve grafik tasarım unsurları insanları yönlendirmeye yarar sağlarken karmaşık bir atmosferi, düzenlemeye de yardımcı olmaktadır. İyi tasarlanmış çevresel grafik tasarımları daha fazla dikkat çekerek basit ancak etkili bir iletişim kurabilmektedir. Bilgilerin doğru grafiklerle sunulması kadar dil ve iletişimi de önem taşımaktadır. Pragmatik yaklaşımlarda toplumsal geri bildirim ve sürekli iyileştirme değişen koşullara göre tasarımların sürekliliğinin ve gelecekteki olası sorunların öngörülmesi gerekmektedir. Bildirişim öğeleri tasarlanırken ne tür bir etkisi olması istenildiği ve hedef kitlenin beklentileri iyi analiz edilmeli, kentin ihtiyaçları ve öncelikleri iyi belirlenmelidir.

Denge ve ilgi noktalarının izleyicide doğru bir etki bırakması ve gözü yakalaması önemlidir. Kimin göreceği, ne tür bir tepki vereceğine gibi tüm çevresel faktörlerin hesaplanması gerekmektedir. Başlık ve alt başlıklar da kullanılan görsel ve tipografik hiyerarşi, bilgilendirme tasarımlarında net ayrımların yapılmasını sağlamaktadır. Yine seçilen doğru renk önermeleri ile oluşturulacak algı ve atmosfer, destekleyici ve yönlendirmenin vurgusunu artıran özelliklerdir. Seçilen malzeme ve yöntemin de tasarım kadar önemsenmesi gerekmektedir. Başarılı bir yönlendirme ile insanlar hedeflerine daha hızlı ve kolay bir şekilde ulaşacağı gözönünde bulundurulmalıdır. Dış mekanda doğru tasarlanan bir yönlendirme tasarımı, bireylerin güvende hissetmesini

sağlamaktadır. Yönlendirme tasarımının acil durumlarda tehlikeli alanlara ve güvenli bölgelere ulaşmada da ayrı bir önemi bulunmaktadır. Başarılı bir şehir planlamasının olması için etkili bir yönlendirme tasarımı bulunması önceliklidir. Ayrıca yönlendirme tasarımlarının şehrin marka algısını oluşturmasında da tanınabilirlik yaratma özelliği bulunmaktadır. Çevrenin estetik ve bütünlüğünün sağlanmasında da payı olan yönlendirme tasarımlarının temel görevi akışı düzenlemesidir. Bu nedenle kamusal alanların olduğu kadar özel işletmelerin de ölçütleri belirlemesi ve görsel kimliğin parçası olarak yönetmesi önem taşımaktadır.

Kentsel alanların yaşanabilirliğini, etkili yönetimini sürdürülebilirliğini bile etkileyebilecek kadar önem taşıyan, çözüm odaklı yaklaşımlar sunan çevresel grafik tasarımı planlama ve karar alma süreçlerinde önem verilmesi gereken başlıklardandır. Pragmatik yaklaşımlar sayesinde trafik sorunlarından, ulaşım sistemlerine kadar alt yapı sistemine dahi destekleyici etkisi bulunabilmektedir.

Uzman görüşleri alınan ve üzerinde uzun süre çalışılan okunaklılık ve okunabilirlik kriterlerinin özenle tasarlandığı, kente özel olarak özgün bir çalışma yapıldığı görülmektedir. Net yazı karakteri ve doğru tasarlanmış harf ve satır aralıkları, dikkat çekici ve anlaşılabilir yazı karakteri sayesinde yönlendirmede karışıklığın önüne geçilmiş ve sadece majiskül harf kullanımı ile yeni bir düzen oluşturulmuştur. Yönlendirmenin başarısı için gerekli görünürlük, anlaşılabilirlik ve etkileşim sağlanmıştır.

Çalışmada belgelenen örneklerde, kentte yer alan uygulamalarda sorunlar olduğu görülmektedir. Üst üste sıkışık nizamda yerleştirilmiş tabela örneklerinin görsel açıdan karmaşa ve okunurluk sorunu yarattığı belirlenmiştir. Örneklerde görülen kapı numaralarına ait gofre özelliği ise belirlenen pragmatik ilkelerden farklı olarak hatalı bir biçimde ve ölçekte uygulanmıştır.



Resim1. (Fotoğraf Çekimi: Şevkibey Sokağı, Balmumcu, İstanbul, 2013)

Yine gözlemlenen bir örnekte yeni duvar tabelaların yanında, eski duvar tabelalarının da kullanımına devam edildiği birarada kullanılan tabela örnekleri görülmektedir.



Resim 2. (Fotoğraf Çekimi: Şevkibey Sokağı, Balmumcu, İstanbul, 2013)

ISBN: 978-625-6971-87-5



Resim 3. (Fotoğraf Çekimi: Safa Sokağı, Kadıköy, İstanbul, 2013)



Resim 4. (Fotoğraf Çekimi: Susam Sokağı, Beyoğlu, İstanbul, 2013)

İlçenin farklı alanlarında izlenen bir örnekte de yenilenen kapı numarasının konumu doğru olarak belirlenmemiş, aralık bırakılmadan harflerin hemen yanına bitişik bir konumda yerleştirilmiştir. Ayrıca düzensiz bir biçimde yerleştirilen kablolar apartmanın adını kapatmakta ve okunurluğu engellemektedir.



Resim 5. (Fotoğraf Çekimi: Cihangir yokuşu, Beyoğlu, İstanbul, 2012)



Resim 6. (Fotoğraf Çekimi: Kumrulu yokuşu, Beyoğlu, İstanbul, 2013)

ISBN: 978-625-6971-87-5



Resim 7. (Fotoğraf Çekimi: Mustafa Paşa Bostanı Sokağı, Fatih, İstanbul, 2013)

Art arda belirlenen örneklerde yeni kurallara uygun olarak değiştirilmeyen eski sokak tabelaları ve kapı numaraları görülmektedir.



Resim 8. (Fotoğraf Çekimi: Leblebici Sokağı, Beyoğlu, İstanbul, 2012)



Resim 9. (Fotoğraf Çekimi: Cihan Apartmanı, Merter, İstanbul, 2012)

Bu bölümde ise Türkiye'nin çeşitli illerinde kentsel bildirişim tasarımı kılavuzu uygulamasından esinlenerek hazırlanan farklı uygulama örnekleri ile kullanılan tabelalar görülmektedir. Ayrıca uygulamanın eski ve yeni biçimleri ile birlikte devam ettiği de izlenmiştir. Belirlenen örneklerde Kentsel bildirişim tasarımı kılavuzundan esinlenerek yenilenen Yalıkavak Belediyesi'ne ait turuncu ve mavi zeminli cadde tabelaları bulunmaktadır (Bknz. Resim 10/11).



Resim 10. Kentsel bildirişim tasarımı kılavuzundan esinlenerek yenilenen Yalıkavak Belediyesi'ne ait turuncu zeminli cadde tabelası (Fotoğraf çekimi: Yalıkavak, Muğla, 2014).

ISBN: 978-625-6971-87-5



Resim 11. Kentsel bildirişim tasarımı kılavuzundan esinlenerek yenilenen Yalıkavak Belediyesi'ne ait mavi zeminli sokak tabelası (Fotoğraf çekimi: Yalıkavak, Muğla, 2014).



Resim 12. Kentsel bildirişim tasarımı kılavuzundan esinlenerek hazırlanan Bandırma Belediyesi'ne ait turkuaz zeminli sokak tabelası (Fotoğraf çekimi: Bandırma, Balıkesir, 2014).

SONUÇ

Kentsel mekanının başarılı bir iletişim işlevi sağlaması öncelikle insanların kentte bulunduğu bir noktada kolayca kentin tümüne göre konumunu kestirebilmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda sağlanan görsel iletişim ve hazırlanan tasarımlar hem mekansal hem de kültürel tarihe bağlı gerçekleştirilmeli, aynı zamanda geleceğe dönük esnek bir şekilde üretilmelidir.

Bu doğrultuda hazırlanan Kentsel Bildirişim Tasarımı için seçilen ve düzenlenen, yazı karakteri seçimi, harf boşlukları, punto, renk, harf, arka fon kontrastlığı, oran, orantı, boyut, konumlandırma, denge, bütünlük ölçütleri değerlendirildiğinde projenin başarılı olduğu görülmektedir. Bülent Erkmen, Aykut Köksal ile ekibi tarafından tasarlanan öğeler ve Yetkin Başarır tarafından tasarlanan yazı karakteri değerlendirildiğinde birbiri ile ilişkisi ve uyumunun tasarımın amacına uygun olduğu gözetilmektedir.

Yönlendirmenin bütününde yer alan yapısal elemanların kullanışı bütünsellik, boyutlar, bölmeler, renk ve diğer biçimsel özellikler tanımlanabilir bir düzeni ve yapıyı yansıtmaktadır. Çalışmada yönlendirmelerinin içeriğini oluşturan en önemli vurgusu öncelikle algılanmaktadır. Söz konusu göstergeler ve onun diğer öğeleri, ilişkiler sisteminin değişip gelişmesi durumunda da bir sistem olarak kullanılmaya uygundur.

Sonuç olarak yönlendirmelerin diğer tabela ve işaretlerle ilişkisinin uygun tasarlanmış olduğu ancak kentte yerleştirilmesi esnasında bazı noktalarda doğru planlama yapılamadığı belirlenmiştir. Bu kapsamda tasarlanan ve düzenlemesi yapılan alanın hangi tür birimlerin denetimi altında bulunacağı geliştirilmeli, kentte uygulanması sürecinde, uygulama ilkelerinde karşılaşılan aksaklıklar düzeltilmeli, konumu irdelenmeli ve bu sayede günümüz kamusal mekanları korunmalıdır.

* Bu çalışma Prof. Ayşegül İzer danışmanlığında 2014 yılında tamamlanan “Grafik Tasarım Öğelerinin Kent Dokusu İçinde Yer Alış Biçimleri: İstanbul Örneği” başlıklı sanatta yeterlik tezi esas alınarak hazırlanmıştır.

(T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye, 2014).

KAYNAKÇA

ERKMEN B., KÖKSAL A. (2005) İstanbul Kentsel Bildirişim Tasarımı Kılavuzu, İstanbul.

ULUFER, T. (2009), Grafik Tasarım ve Reklam, Yorum Sanat ve Yayıncılık, İstanbul, 112.

Kentsel Tasarım Müdürlüğü, Reklam, İlan ve Tanıtım Yönetmeliği , http://www.ibb.gov.tr/tr-TR/e-belediye/Documents/Gelirler/rit.pdf

Görüntü Kirliliği Kontrolü Yönetmeliği, http://www.csb. gov.tr/db/cygm /editordosya/goruntu_yon_taslak_cygm_20052013- son.docx.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Grafik Tasarım Öğelerinin Kent Dokusu İçinde Yer Alış Biçimleri: İstanbul Örneği Sanatta Yeterlik Tezi, T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye, 2014.



BÖLÜM 24

ISBN: 978-625-6971-87-5

FÜR ALİNA VE SPIEGEL IM SPIEGEL ÖZELİNDE ARVO PART'IN MÜZİĞİ

Dr. Öğretim Üyesi Ruken GÜLERYÜZ[1]

1. Arvo Part

Arvo Part 1935 yılında Estonya'da dünyaya gelmiştir. Henüz küçük bir çocukken ailesinin boşanmasıyla velayetini annesi üstlenmiştir.[2] Müziğe erken yaşlarda çeşitli enstrümanları öğrenerek başlamıştır. İlerleyen zamanlarda piyanoya daha bir ağırlık vermiş ve bu alanda ilerleyerel konserler vermiştir. Piyano eğitiminin yanı sıra müzik teorisi ve armoni dersleri alarak beste çalışmalarına başlamıştır. Yazdığı eserlerle genç bestecilere yönelik yarışmalara katılmıştır. Talin'de Harri Otsa'yla teori ve kompozisyon çalışmaya başladı ve belki de en büyük şansı, Sovyetler Birliği üyesi olan Estonya'da yaşayan biri olarak, Otsa'yla batı teknikleri öğrenebilme imkânı bulmasıdır.[3] Otsa öğrencilerini bu konuda motive etmekteydi. Part ilk olarak Neo romantik stilde daha sonra da Neo klasik stilde eserler üretmeye başladı. İlk iki senfonisi bu stilde yazılmıştır. Batı kaynaklı 12 ton müziği üzerine çalışmalar yapmış ve bu teknikle eserler de üretmiştir. Ne yazıktır ki o dönemde bu stilde yazdığı eserleri de yine batı özentisi olarak görülmüş ve kendi ülkesinde eleştirilere neden olmuştur. Sovyetlerdeki Sosyalist yapını neden olduğu dinden uzaklaştırılma politikası bazı kesimler tarafından ters karşılanmış ve tepkisel bir şekilde maneviyata ilgi duyulmasına neden olmuştur. Part ve onun gibi bazı sanatçı ve yazarlar eskiye öykünmeye başlamıştır. Part'ın Ortaçağ müziğine ilgi duymasının bir nedeni de bu baskıya karşılık gösterdiği tepki olabilir. Kendisi gibi birkaç besteci de Ortaçağ müziğine, Organuma ve Gregoryen ezgilerine ilgi duymuş ve bu yönde besteler üretmişlerdir.

1 İstanbul Topkapı Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü. ORCID No: 0009-0005-9396-4320

[2]Hiller: (1997: 26)

[3] Hiller: (1997: 26)

İlk dönemlerinde eleştirmenlerden genelde olumsuz yorumlar almıştır. Olumsuz yorumların hepsi de müziğinin dinsel öğeler taşıması, batı tekniğinde yazılmış olması ya da ulusalcı olmayan motifler kullanması üzerinedir. Yaşadığı yıllarda Estonya Sovyetler Birliğine üye bir ülke olduğu için müzikte batı teknikleri kullanılması ve dini öğelere yer verilmesi eleştirmenlerden büyük tepki almasına neden olmuştur. Bir süre sonra bu tepkiler sonucunda inzivaya çekilmiş, uzunca bir süre beste yapmamıştır. 1976 yılında Für Alina isimli bestesiyle ortaya çıkmış ve tüm dünyaya kendi özgün besteleme tekniği olan Tintinabuli stilini göstermiştir. Tintinabuli çan anlamına gelmektedir.

Part'ın Müziği

İnzivaya çekildiği dönemde Antik Yunan modları ve Ortaçağ Organumuyla ilgilenmiş, eski eserleri analiz etmiştir. İnançlı bir kişiliği olması nedeniyle Ortadoks kilisesine katılmıştır. Bu süreç dini müziklerin yanı sıra kilise çanlarının tınısından etkilenmesine ve Tintinabuli stilini geliştirmesine olanak sağlamıştır. Tintinabuli stili bir melodik hat bir de eşlik niteliğinde arpej hattından oluşmaktadır. Doğuşkanların yoğun kullanılması çan tınısının oluşmasına neden olmaktadır.

Tintinabuli stili bir melodik hat bir de eşlik niteliğinde arpej hattından oluşmaktadır. Doğuşkanların yoğun kullanılması çan tınısının oluşmasına neden olmaktadır.

Part eserlerinde Tintinabuli stilinin yanı sıra aritmetiğe de önemli oranda yer vermiştir. Part denildiğinde çoğunlukla Tintinabuli stili hakkında bilgi verilir ya da analizler genelde bu yönde olur. Ancak Tintinabuli kadar anlatılması gereken diğer konu da bestelerinde ölçü sayısından, nota değerine, nota aralıklarından partiler arasındaki örüntüye kadar neredeyse her noktasında matematiksel bir kurgu kullanmasıdır. Tabula Rasa, Spiegel im Spiegel ve Für Alina'da bu örüntü dikkat çekmektedir. Müziğinde duyuşsal bir besteleme yönteminden ziyade matematiksel bir kurgu bulunmaktdır. Aşağıda özellikle Spiegel im Spiegel'de bu bariz olarak görülmektedir. Für Alina'da biraz daha az, Tabula Rasa'da ise oldukça yoğun bir şekilde görülmektedir.

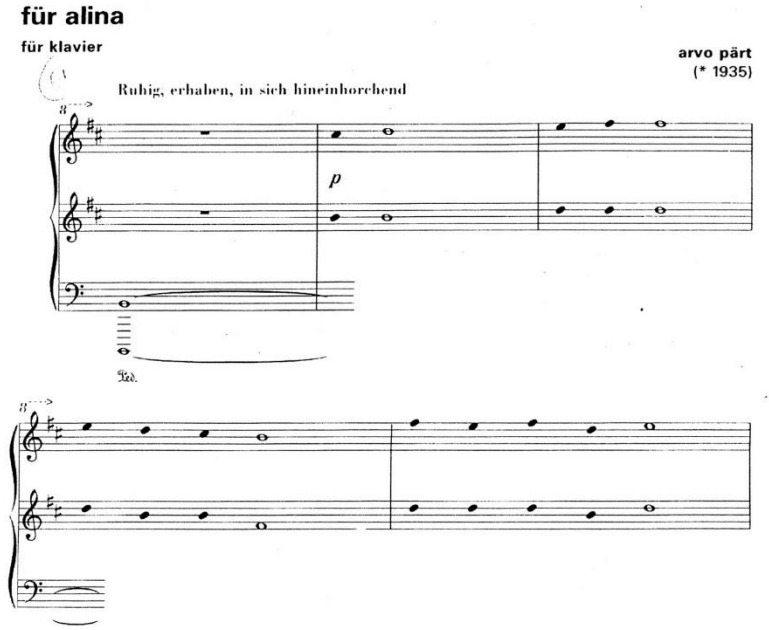
Part'ın müziği estetik olarak Ortaçağ etkisinde, mistik, minimalist, post minimalist, dizisel ve sade olarak tanımlanabilir.

- Gregoryen modları ve melodilerini kullanıyor olması onu Ortaçağ tınılarının müziğinde duyulmasına olanak vermektedir.

ISBN: 978-625-6971-87-5

- Latince metinleri ve dini metinleri eserlerinde kullanıyor olması mistik ve kutsal, dinsel müziğe yakın görülmesine,
- Çok az malzemeyle ve basit ritim kalıplarıyla hatta çoğunlukla dörtlük nota değerleriyle beste yapıyor olması minimalistlere
- Amerikan Minimalizminden farklı daha dingin ve sade bir müzik stili olması post minimalist olarak görülmesine,
- Eserlerinde tonalite arızalarını kullanmasına karşın, ayna simetrisiyle dizi üzerinden müzikal cümle kurması yönüyle diziselcilere
- Suslara belirgin bir oranda yer vermesiyle de yeni yalınlara ya da puantalistlere bile yakın görülmesine neden olabilir. Part bunların hepsi ve hiçbiridir. Kendisi de sınıflandırılmasıyla hiç ilgilenmediğini ve bu yakıştırmalara göre eser üretmediğini söyleşilerinde belirtmektedir.

2.Für Alina



Şekil 1: Fürl Alina, ilk iki satırı

Für Alina "Alina için" anlamındadır. Part bu eseri arkadaşının kızı için yazmıştır. Arkadaşı kızıyla ayrı ülkelerde yaşamakta ve kızına büyük özlem duymaktadır. Eser solo piyano için Si minör tonunda gibi görülmekle birlikte tonalden çok modal bir eserdir. Serbest ölçü birimiyle yazılmıştır. Notaların tahmini süreleri nota başlarının içi dolu veya boş olmasıyla belirlenmiştir. Herhangi bir notada sap bulunmamaktadır.

Eser Tintinabuli stilinde yazılmış ilk eserdir. Tintinabuli stili Arvo Part tarafından geliştirilmiş bir müzik stilidir. Stilin temel özelliği bir M bir de T hattından oluşmasıdır. M hattı melodi hattı, T hattı da çan efektli arpej hattıdır. Part T hattını genelde ya alt seslerde ya da çok tizlerde efektif bir etki vermesi için kullanmıştır. Bu eserde Rönesans Organum tekniği, paralel ezgi hatları ve doğuşkanlar kullanılmıştır. Bastaki ilk ses olan Si sesi pedala basılı olarak pesten seslendirilmektedir. Bu sayede Si notasının doğuşkanlarının duyulması sağlanmıştır. Eser oldukça basit bir çalıma sahiptir, kesin bir nota değerine sahip olmaması sebebiyle yorumcuyu serbest bırakmıştır. Part'ın müzik yazısı çoğu zaman geleneksel notasyondadır ancak bu eserde nota saplarının kullanılmamış olması gibi ufak tefek gelenek dışı yazımı olabilmektedir. Yazımdan ziyade müziği estetik olarak çağdaş stildedir ve ağırlıklı olarak minimalistlere dahil edilir.

Her ne kadar ölçü birimi yazılmamış da olsa birlik bir notadan ibaret olduğu düşünülerek

İlk ölçüsü: 4/4,

İkinci ölçü: 5/4

Üçüncü ölçü: 6/4

Dördüncü ölçü: 7/4

Beşinci ölçü: 8/4

Altıncı ölçüsü: 9/4

Yedinci ölçüsü: 10/4

Sekizinci ölçüsü: 11/4

Dokuzuncu ölçüsü: 10/4

Onuncu ölçüsü: 9/4

On birinci ölçüsü: 8/4

On ikinci ölçüsü: 7/4

ISBN: 978-625-6971-87-5

On üçüncü ölçüsü: 6/4

On dördüncü ölçüsü: 5/4

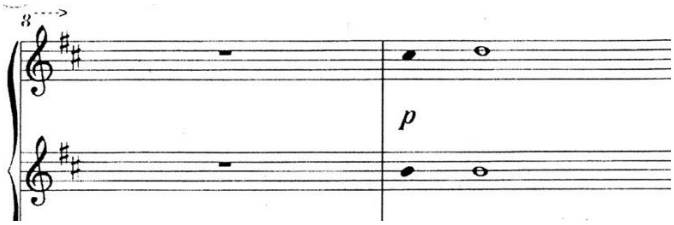
On beşinci ölçüsü: 6/4

Ölçü birimlerinde ya da nota değerlerinin serbest de olsa nota başları üzerinden düşünüldüğünde yine de belirli bir vuruşa sahip olduğu görülmektedir. Bu yaklaşımla bakıldığında Part'ın diğer eserlerinde de görülen matematiksel kurgu burada da görülmektedir. Buna göre sekizinci ölçüde süre en uzun noktasına ulaşmakta ve oradan geriye doğru bir dönüşe geçmektedir. Bir çeşit ayna simetrisi kullandığı görülmektedir. Yedi ölçü adım adım nota sayısının artmasıyla genişlediği için süreleri de uzamaktadır. 8. Ölçü en uzun süreyle ezginin tamamlandığı ölçüdür. Bu ölçüden sonra melodi yine eksilerek ölçüler kısalmaya başlamakta ve 5/4'e kadar gerilemektedir. Son ölçüde 4/4 olması beklenebilirdi ancak 5/4'ü tercih etmiş olduğu görülmektedir.

Sol elde T dediğimiz arpej ağırlıklı bir hat görülmektedir.

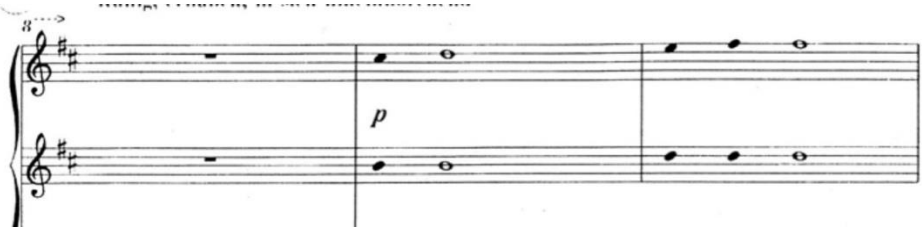
İlk ölçüde pedalla Si notası oktav olarak basılmakta ve sesin tutması sağlanmaktadır. Bu sayede Si Notasının doğuşkanları armonik doğal bir tınıya imkan vermektedir.

2. Ölçüde: Do ve Re sesleriyle dizinin ilk sesleri piyanoda üst partide duyurulur. Alt partide ise Si minör triadın kök sesiyle armoni oluşturulmaktadır. Tüm eser boyunca sol elde sadece si minör triadın arpej sesleri duyurulmaktadır.



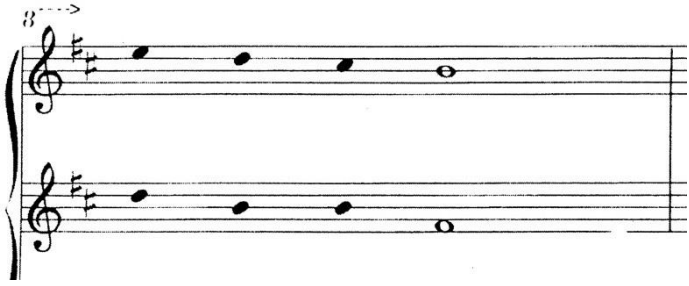
Şekil 2: Für Alina**, i**lk iki ölçü

Üçüncü ölçüde; diziye iki ses daha eklenir; Mi ve Fa sesleri. Sol elde Si minör Triad'ın üçlüsü seslendirilir.



Şekil 3: Für Alina 3. ölçü

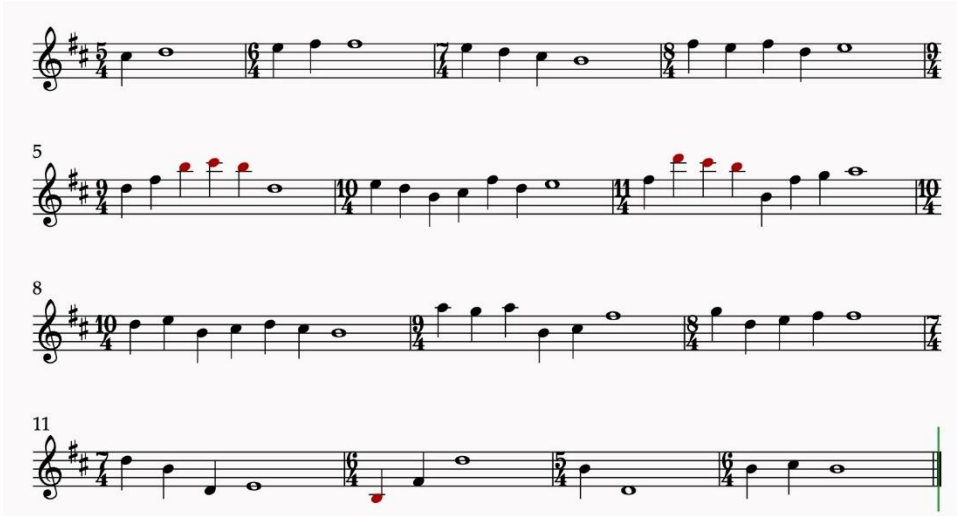
Dördüncü ölçüde Mi-Re-Do-Si sesleriyle yukarı doğru hareket eden melodi gerileyerek si notasına geri dönüş yapmaktadır. Sol el Si minör triad arpejini seslendirir.



Şekil 4: Für Alina 4. ölçü

Diğer ölçülerdeki hareket de benzer şekilde ilerlemektedir. Bu nedenle nota kalabalığına yer vermemek için melodi hattı aşağıda çıkarılmıştır. Ölçü birimleri eserin serbest yapısı göz önünde bulundurularak dikkate alınmayabilir. Ölçüler her defasında bir vuruş artarak ilerlemektedir. Ölçüde en uzun halini alır ve tekrar vuruş eksiltilerek azalmaya başlar.

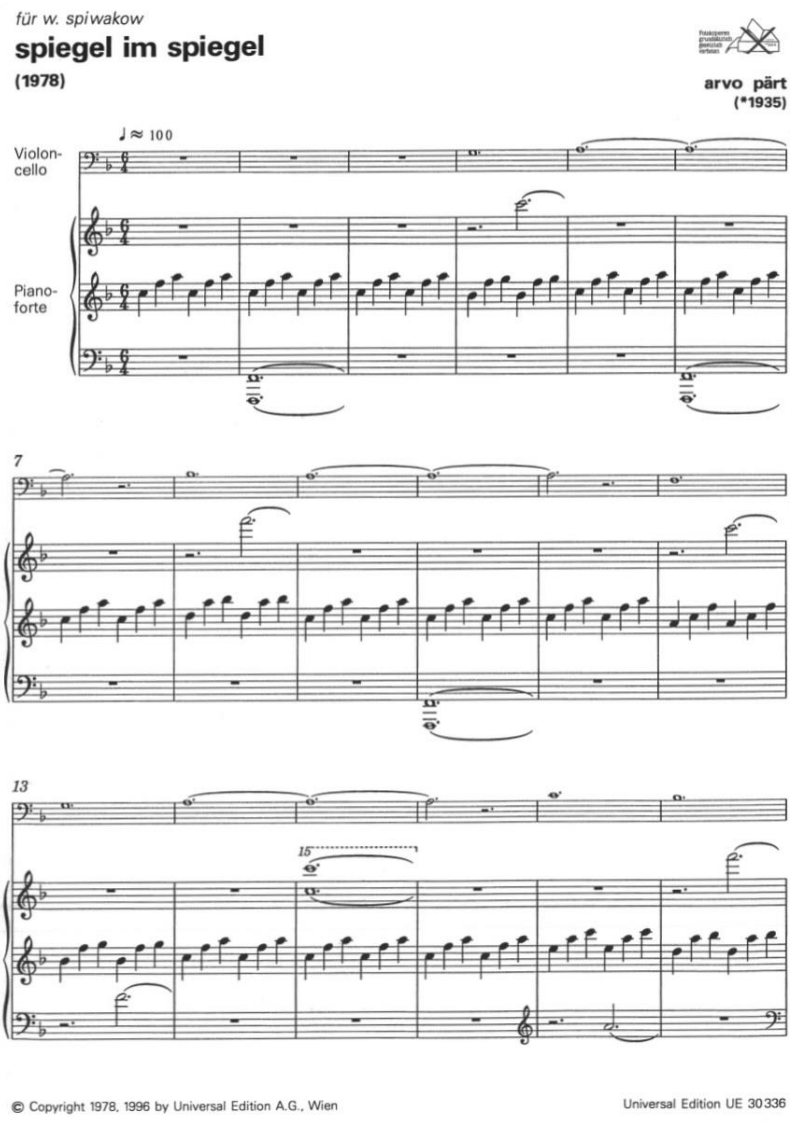
ISBN: 978-625-6971-87-5



Şekil 4: Für Alina Melodi Hattı

Melodide bir ayna simetrisi görülmemektedir, simetri sadece ölçülerdeki vuruşlarda bulunmaktadır. Eserde uzun seslerle oldukça dingin, çocuksu bir hüzün duyulmaktadır. Part'ın tipik dingin, sade, mistik ve felsefik derinliği tüm eserde hissedilmektedir.

3.Spiegel Im Spiegel



Şekil 5: Spiegel im Spiegel ilk sayfa

Spiegel im spiegel ayna içinde ayna anlamına gelmektedir. 100 metronomda, 6/4 ölçü biriminde, 126 ölçüden oluşan, solo çello ve piyano için yazılmış Fa majör bir eserdir. Farklı aranjelerle keman-piyano gibi başka enstrümanlara uyarlamaları da bulunmaktadır. Bu çalışmada Universal Edition tarafından basılmış çello-piyano versiyonun göre olan partitür kullanılacaktır.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Eserde dizisel melodi hatlarında simetrik ayna yansıması kullanılmıştır. Arvo Part'ın diğer eserlerinde de olduğu gibi; tamamen sade, tonal hatta doğuşkan seslerden örülü armoni kullanılmış olmasına rağmen,12 ton müziğinde sıklıkla kullanılan dizinin "inversion"ı, bu eserde de kullanılmıştır.

1.melodi hattında baskın ses Do notasıdır. Yatay bir düzlem üzerinde do notası referans ses olarak kabul edilmiş ve her yeni melodi hattında Do notasından çıkışla ve Do notasına geri dönüşle melodi tamamlanmıştır.

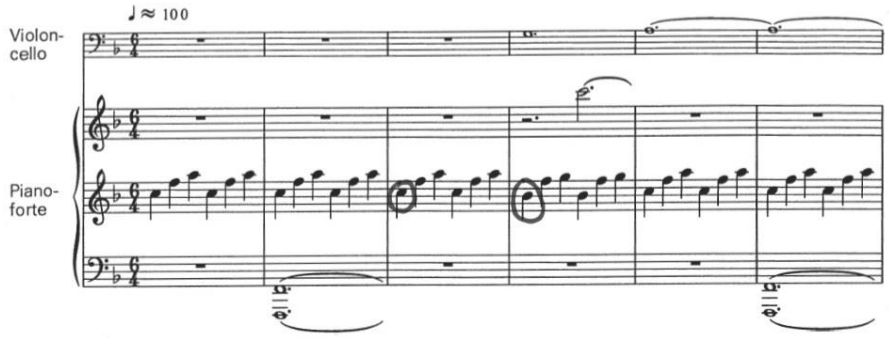
Eserde iki farklı melodi hattı ve bir tane de arpej hattı bulunmaktadır. Part bunu Tintinabuli stiline göre M hattı ve T hattı olarak kullanmaktadır. Bu eser Tintinabuli stiline göre yazıldığı için; iki M ve bir T hattı vardır denmelidir. İlk M hattı piyanonun orta partisinde ölçülerin 1.ve 4. sesleri olarak gelmektedir. İkinci M hattı çello ve piyanonun orta partisinin ölçünün 3. Ve 6. seslerinde gelmektedir. T hattında ise Fa majör arpej sesleri çok geniş bir ses genişliğinde aralıklarla seslendirilmektedir.

Birinci Melodi Hattı

16 melodi hattı bulunmaktadır. Aşağıda şekillerde diziden türetilen melodi hatları işaretli olarak gösterilmektedir.

Birinci cümle: Do-Si-Do

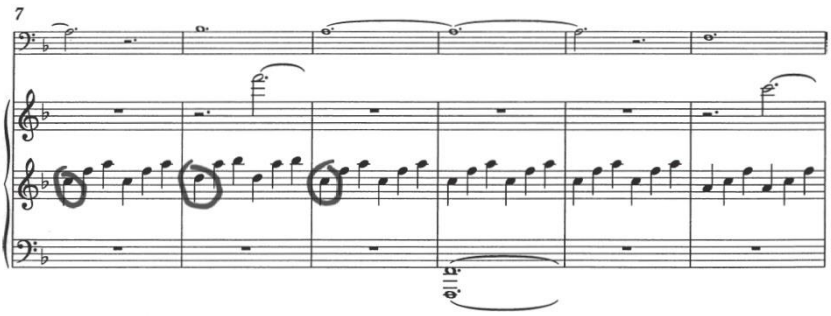
Ölçüler: 3-4-5



Şekil 6: Spiegel im Spiegel 1. cümle

İkinci cümle: Do-Re-Do

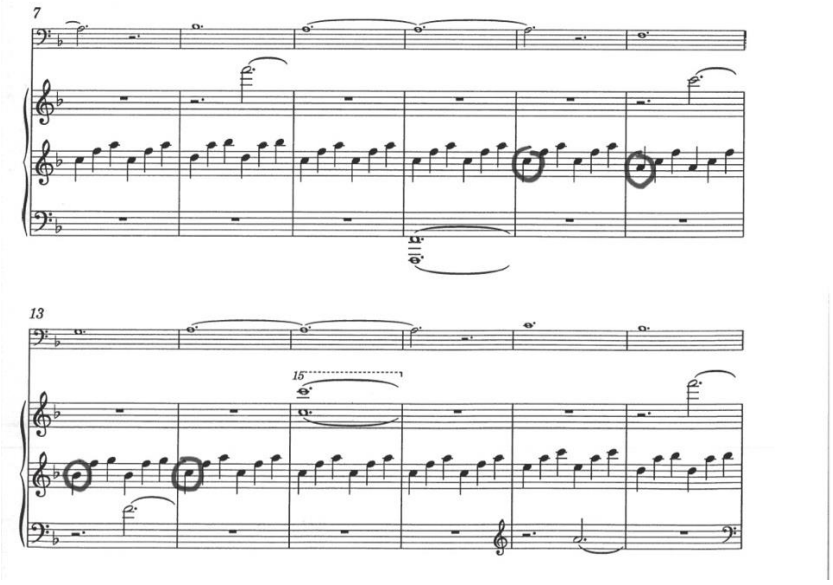
Ölçüler: 7-8-9



Şekil 7: Spiegel im Spiegel 2. cümle

Üçüncü cümle: Do-La-Si-Do

Ölçüler: 11-12-13-14

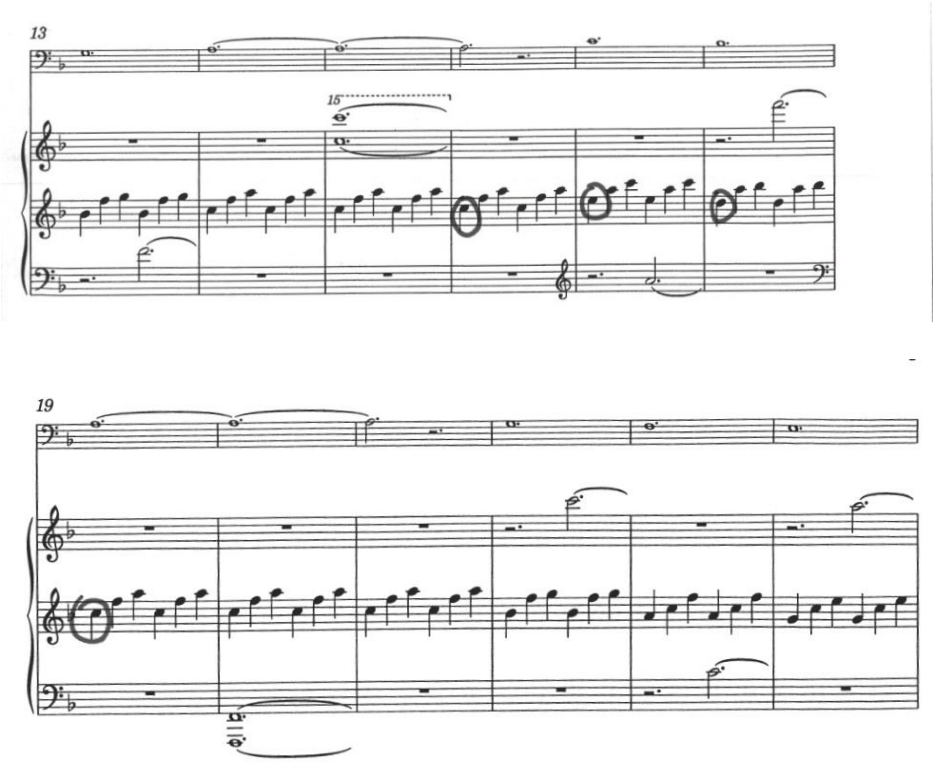


Şekil 8: Spiegel im Spiegel 3. cümle

Dördüncü cümle: Do-Re-Mi-Do

Ölçüler: 16-17-18-19

ISBN: 978-625-6971-87-5

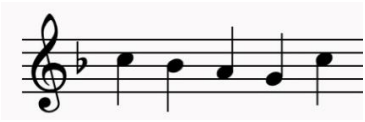


Şekil 9: Spiegel im Spiegel 4. cümle

Buradan sonrasında diziyi göstermek için nota yazım programında yazılmış hali kullanılacaktır.

Beşinci cümle: Do-Si-La-Sol-Do

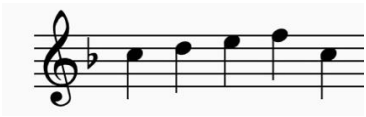
Ölçüler: 21-22-23-24-25



Şekil 10: Spiegel im Spiegel 5. cümle

Altıncı cümle: Do-Re-Mi-Fa-Do

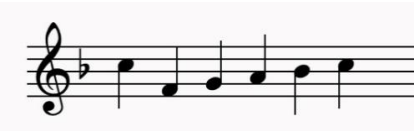
Ölçüler: 27-28-29-30-31



Şekil 11: Spiegel im Spiegel 6. cümle

Yedinci cümle: Do-Fa-Sol-La-Si-Do

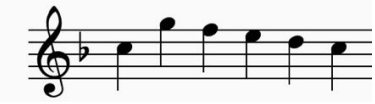
Ölçüler:33-34-35-36-37-38



Şekil 12: Spiegel im Spiegel 7. cümle

Sekizinci cümle: Do-Sol-Fa-Mi-Re-Do

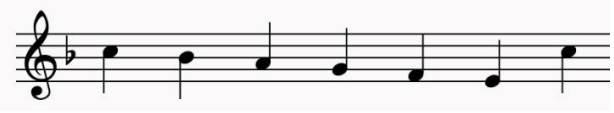
Ölçüler:40-41-42-43-44-45



Şekil 13: Spiegel im Spiegel 8. cümle

Dokuzuncu cümle: Do-Si-La-Sol-Fa-Mi-Do

Ölçüler: 47-48-49-50-51-52-53

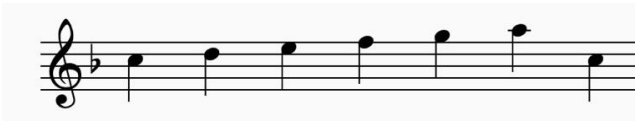


Şekil 14: Spiegel im Spiegel 9. cümle

ISBN: 978-625-6971-87-5

Onuncu cümle: Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Do

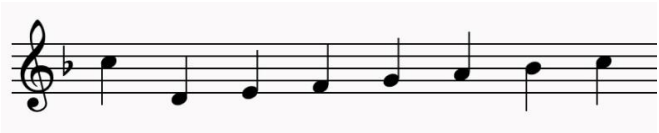
Ölçüler: 55'ten 61'e kadar



Şekil 15: Spiegel im Spiegel 10. cümle

On birinci cümle: Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si-Do

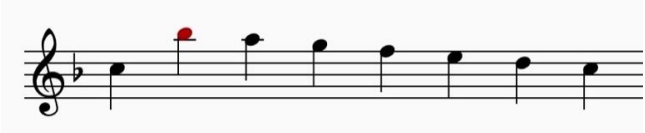
Ölçüler: 63'ten 70'e kadar



Şekil 16: Spiegel im Spiegel 11. cümle

On ikinci cümle: Do-Si-La-Sol-Fa-Mi-Re-Do

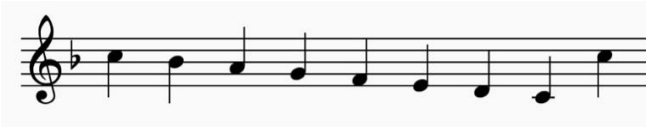
Ölçüler: 72'den 79'a kadar



Şekil 17: Spiegel im Spiegel 12. cümle

On üçüncü cümle: Do-Si-La-Sol-Fa-Mi-Re-Do-Do

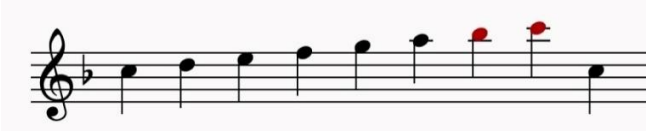
Ölçüler: 81'den 89'a kadar



Şekil 18: Spiegel im Spiegel 13. Cümle

On dördüncü cümle: Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si-Do-Do

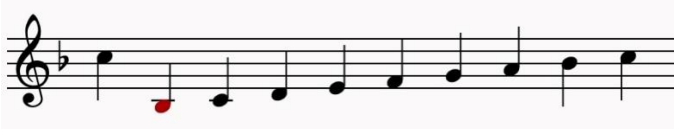
Ölçüler: 91'den 99'a kadar



Şekil 19: Spiegel im Spiegel 14. cümle

On beşinci cümle: Do-Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si-Do-Do

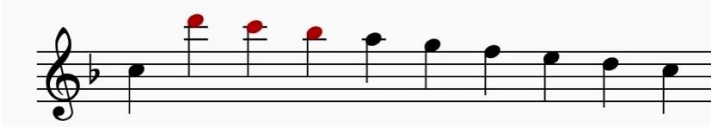
Ölçüler: 101'den 110'a kadar



Şekil 20: Spiegel im Spiegel 15. cümle

On altıncı ve son cümle: Do-Re-Do-Si-La-Sol-Fa-Mi-Re-Do

Ölçüler: 112'den 121'e kadar

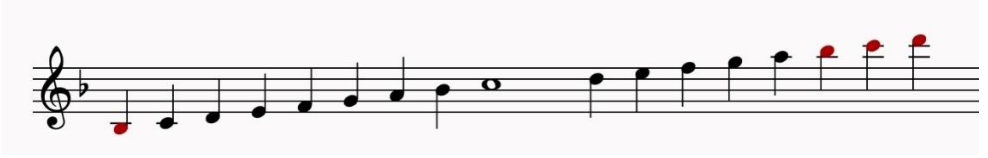


Şekil 21: Spiegel im Spiegel 16. Cümle

ISBN: 978-625-6971-87-5

Birinci melodi hattındaki cümleler; belirli bir düzen içerisinde, 5. oktavdaki do sesi referans alınarak, aşağı ve yukarı doğru yanaşık seslerin birer birer eklenmesiyle oluşmaktadır. İlk cümle Do-Si, ikinci cümle Do-Re şeklinde, 3.oktavdaki Si ve 6. oktavdaki Re seslerine kadar bu düzenle ilerlemektedir.

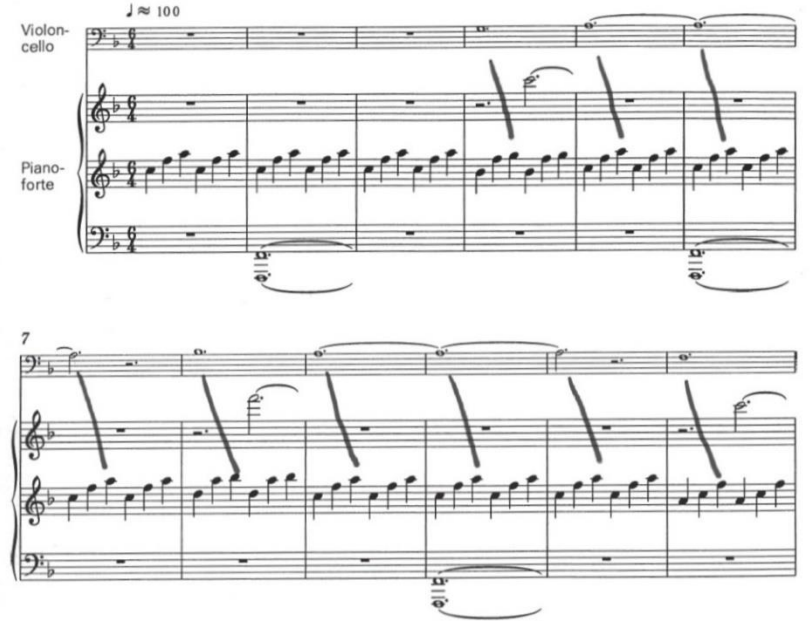
Sİ-DO-RE-Mİ-FA-SOL-LA-Sİ-**DO**-RE-Mİ-FA-SOL-LA-Sİ-DO-RE



Şekil 22: Tüm dizi

İkinci Melodi Hattı

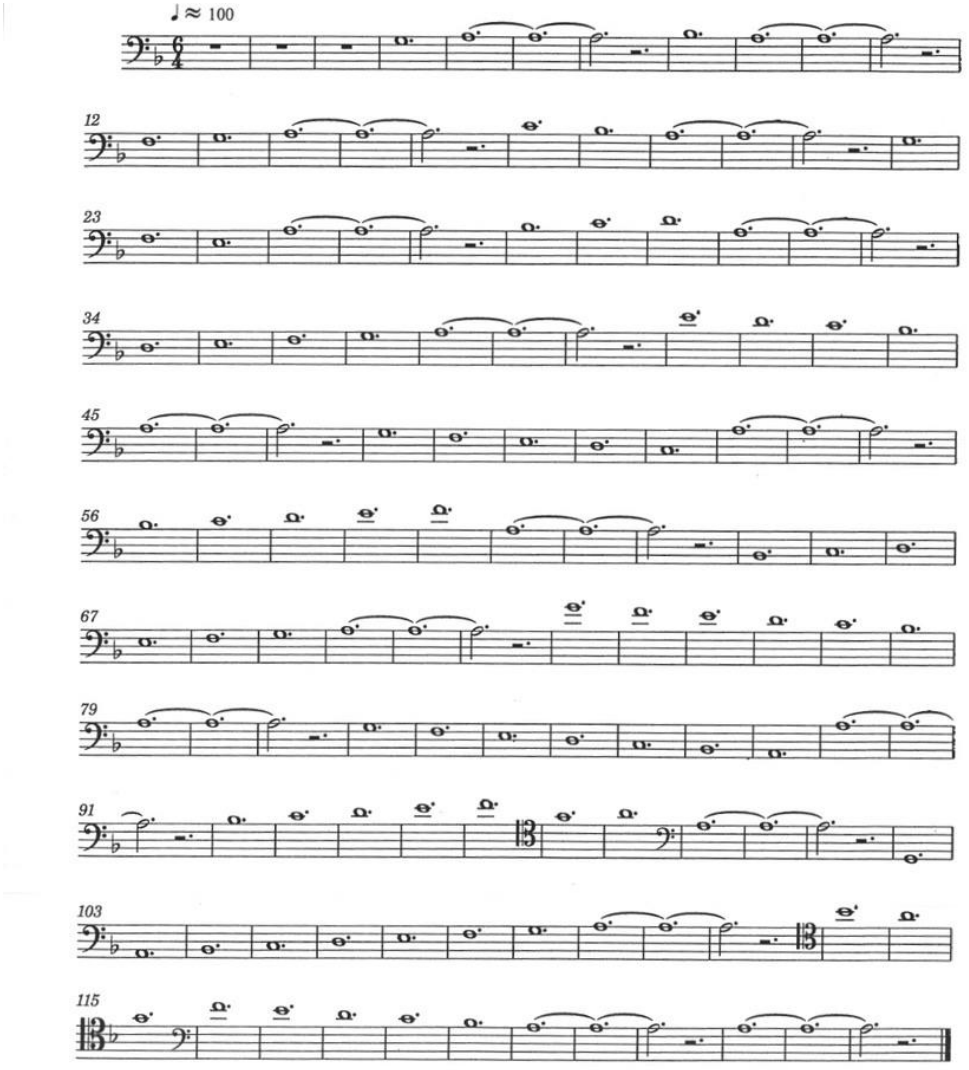
Cümleler esasen çellodadır. Piyanonun orta partisinde, ölçülerin üçüncü esleri, çelloya eşlik etmektedir. Aşağıda örnekte aynı notalar gösterilmektedir.



Şekil 23: 2. Melodi hattının ilk kısmı

Bu melodi hattında referans sesi La'dır. La notasına alttan ve üstten yanaşık olarak birer ses eklenmektedir. Bu şekilde 16 cümle vardır. Cümleler çelloda üç vuruşluk suslarla ayrılmaktadır

Cümleler çello partisinde daha rahat görülebilmektedir bu nedenle çello partisi aşağıda verilmiştir.

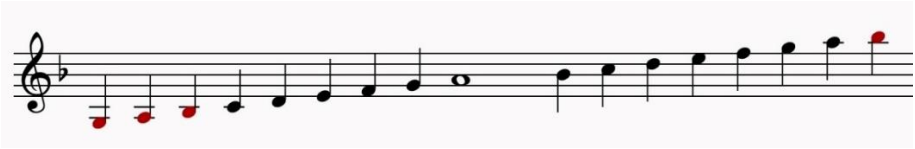


Şekil 24: 2. Melodi hattı

ISBN: 978-625-6971-87-5

2. Melodi hattının dizisi aşağıdaki gibidir.

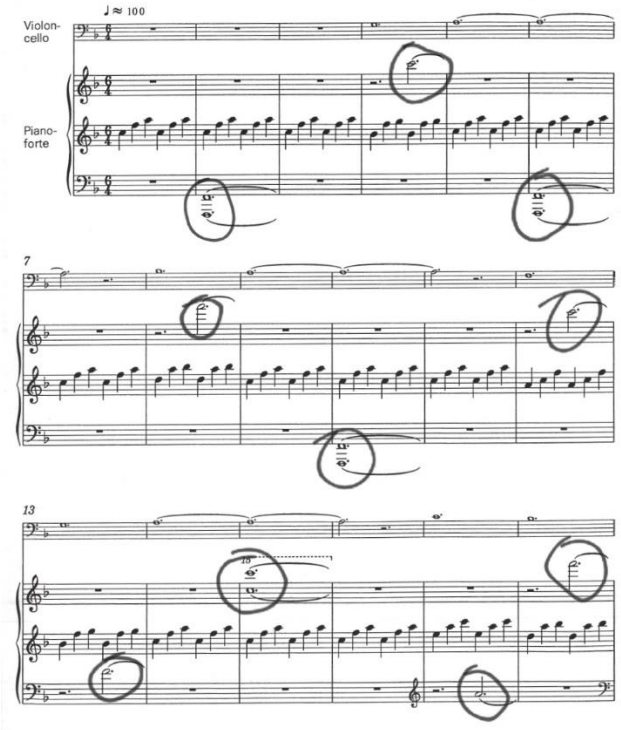
SOL-LA-Sİ-DO-RE-Mİ-FA-SOL-**LA**-Sİ-DO-RE-Mİ-FA-SOL-LA-Sİ



Şekil 25: 2. Melodi hattı

T Hattı:

T hattının Fa majör arpej olarak geldiği daha önce de belirtilmişti, aşağıdaki örnekte işaretli olarak gösterilmektedir.



Şekil 26: T hattı

T hattı eserin sonuna kadar bu şekilde devam etmektedir.

Eserde Tabula Rasa kadar olmasa da önemli ölçüde matematiksel bir kurgu bulunmaktadır. Her bir nota önceden hesaplanmış olarak partitürde yer bulur. Duyuşsal bir üretimden ziyade kurgusal matematiksel bir eserdir. Bu yoğun matematiksel kurguya karşın eser oldukça dingin, huzurlu, anlamlı, düşüncelere dalınmasına olanak sağlayacak dinginlikte ve yavaştır. Ritmik olarak dörtlük notaların varlığı dinlerken hiçbir uyaran olmadan, dingin, sade bir duyuş sağlamaktadır. Bu yönüyle minimalistlerle oldukça benzerdir.

Sonuç

Arvo Part Tintinabuli gibi özgün bir stille, müzik tarihinde belki John Cage ya da Terry Riley gibi sansasyonel bir devrim yaratmamıştır ancak duyuşsal olarak büyük bir etki sağlamıştır. Dinginlik ve Tintinabuli stili dışında matematiksel kurgusu oldukça güçlü ve yer yer karmaşıktır. Bestelerinde tesadüfi kullanılan hiçbir nüans, nota, sus, aralık, dizi vs yoktur. İnanılmaz bir iskelet yaratıp üzerine eserini inşa etmektedir. Bu yaklaşım çağdaş müzik bestecilerinin hepsinde bulunmaz, genelde 12 ton müziği tekniğinde bu kadar yoğun bir matematik kullanımı bulunmaktadır ki onların da çoğu sadece dizi özelinde olmaktadır. Kontrpuntal bir yazı stili vardır. Minimum iki hat bazen 3-4-5'e kadar çıkabilmektedir. Dizilerde benzerlik olması durumunda nota değerlerindeki farklılıklarla aynı hat gibi duyulmaz. Armonik olarak oldukça sade bir yapıdadır. Sıklıkla 2. Derece kullanılmıştır. İkinci derece ya Napolitan, ya da eksik akor şeklindedir. Eserlerin armonik analizleri de yapılmıştır ancak belirgin bir özellik göstermediği için burada bahsedilme gereği görülmemiştir. Part'ın bu yoğun aritmetiğe olan ilgisi Antik Yunan'a duyduğu ilginin bir sonucu olabilir. Ortaçağ organumlarında ve Rönesans eserlerinde görülen bir tekniğe benzemektedir. Kendisi de uzun yıllar inzivaya çekildiği dönemde bu tür eserler üzerinde çalışmıştır. Bu eserlerin yapısal etkisi Part'ın müziğinde belirgin olarak görülebilmektedir. Farklı bir müzikal algıyla dinlenmesi gerekmektedir. Eserlerindeki dinginlik ve sadelik klasik camia dışında sinema sektöründe de yer edinmesine olanak tanımıştır.

ISBN: 978-625-6971-87-5

Kaynakça

Hiller, P.(1997). *Arvo Part.* New York: Oxford University Press

Karabulut, B. (2010).*Arvo Part Ve Fratres Adlı Eser Üzerinden Tintinabuli Stilinin İncelenmesi.* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi

Karnes, K.C.(2017).*Arvo Part's Tabula Rasa.*New York: Oxford Press

Part, A. (2001). *Tabula Rasa Partitur.* Wien: Universal Edition

WONG S. (2001) *Timbre and Tintinnabulation in the Music of Arvo Part*. Yüksek Lisans Tezi. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong