



GÜZEL SANATLAR ALANINDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR

EDİTÖR:

PROF. DR. CENGİZ ŞENGÜL
DOÇ. DR. AYDIN ZOR

gece
kitaplığı

İmtiyaz Sahibi / Publisher • Yaşar Hız
Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel
Editör / Editor • Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL
Doç. Dr. Aydın ZOR
Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Karaf Ajans

Birinci Basım / First Edition • © MART 2020
ISBN • 978-625-7912-02-0

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin
almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Gece Kitaplığı.
Citation can not be shown without the source, reproduced in any way
without permission.

Gece Kitaplığı / Gece Publishing
Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak
Ümit Apt. No: 22/A Çankaya / Ankara / TR
Telefon / Phone: +90 312 384 80 40
web: www.gecekitapligi.com
e-mail: gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume
Sertifika / Certificate No: 47083

**GÜZEL SANATLAR
ALANINDA AKADEMİK
ÇALIŞMALAR**

Editörler

Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL

Doç. Dr. Aydın ZOR

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALLARINDA ORKESTRA/ODA MÜZİĞİ EĞİTİM SÜRECİNİN İNCELENMESİ

Rıza AKYÜREK..... 1

Bölüm 2

MÜZİKTE ZAMAN: İLGİLİ KAVRAMLAR VE TERİMLER

Abdullah ÖNLÜ 29

Bölüm 3

MUSTAFAKEMALATATÜRK'ÜN MUSİKİ FİKİRLERİNDE MÜZİK SOSYOLOJİSİ

Tuncay YILDIRIM 45

Bölüm 4

OPERAYI BİÇİM ÜZERİNDEN DÜŞÜNMEK

Evrin ŞAHİNKAYA KAPLANCIK 67

Bölüm 5

PİYANO İÇİN DÜZENLENMİŞ ÜÇ HALK TÜRKÜSÜNÜN ARMONİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Naci MADANOĞLU 93

Bölüm 6

TRT REPERTUVARINDA BULUNAN ADANA YÖRESİNE AİT UZUN HAVALARIN MÜZİKAL VE EDEBİ ANALİZİ

Özgür PEKER, Soner ALGI 111

Bölüm 7

BİR SANAT ELEŞTİRMENİ - YAZARI OLARAK: NURULLAH BERK

Ebru Nalan SÜLÜN 155

Bölüm 8

ÇALARAK OKUMA İLE DERECELENDİRME VE ARALIK ÖĞRETİLERİ

Selin OYAN 187

Bölüm 9

ÇİZGİ ROMANDA SESİN ALGILANMASI VE ORTAK UZLAŞI ALANI YARATILMASINDA TİPOGRAFİNİN GÜCÜ VE İŞLEVİ

Birsen ÇEKEN, Ozan KÜÇÜKUSTA 203

Bölüm 10

PSİKOPATOLOJİK DURUMUN

SANATSAL YARATIM ÜZERİNE ETKİLERİ

Gökçen Şahmaran CAN 213

Bölüm 11

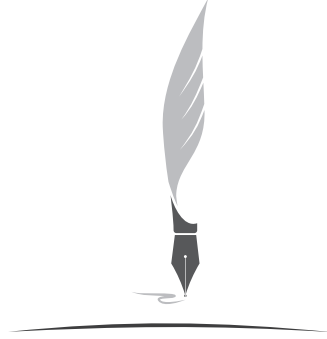
KALİGRAMLARIN GÜNÜMÜZDEKİ KULLANIMLARININ İNCELENMESİ

Birsen ÇEKEN, Hakan MAZLUM..... 247

Bölüm 12

KEMAN ÖĞRETİMİNDE ÖĞRENCİLERİN TEKNİK GELİŞİMLERİNE YÖNELİK YAPILAN ÇALIŞMALARIN ÖĞETİM ELEMANI GÖRÜŞLERİNE GÖRE DEĞERLENDİRLİMESİ “METRONOMLA ÇALIŞMA” VE “EZBER ÇALIŞMA”

Dilek ÖZÇELİK HERDEM..... 263



Bölüm 1

MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALLARINDA ORKESTRA/ODA MÜZİĞİ EĞİTİM SÜRECİNİN İNCELENMESİ¹

Rıza AKYÜREK²

-
- 1 Bu çalışma A.İ.B.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde 2009 yılında hazırlanmış “Müzik Eğitimsi Yetiştiren Kurumlarda Orkestra/Oda Müziği Eğitimi ve Orkestra Yapılanmalarının İncelenmesi” konulu Doktora Tezi’nden üretilmiştir.
 - 2 Dr. Öğr. Üyesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
email: rizaakyurek@mu.edu.tr iletişim: 0541 2072004

Giriş

Toplumların gelişiminde ve değişiminde öncü rol oynayan eğitim, hayatımızın vazgeçilmez bir parçasıdır. Eğitim, toplumu oluşturan bireylerin yetiştirilmesinde en önemli faktördür. Günümüz toplumlarının gelişmişlik düzeylerindeki artış, eğitimle doğrudan ilintilidir. Teknolojik ilerlemeler ve küreselleşmenin bir sonucu olarak eğitim, günümüz bilgi çağında hızla gelişmekte ve toplumların iletişiminde önemli yer tutmaktadır.

Her insan bazı özelliklerle donanık bir organizma olarak belli bir toplum ve kültür içinde doğmakta ve toplumda oluşup gelişmektedir. Bireyin içinde yaşadığı kültürdeki özellikleri kazanmasına kültürlenme denilmektedir (Ertürk, 1994).

Bir toplumun gelişmişlik düzeyi, eğitime ayrılan maddi kaynak ve sağladığı imkânlarla doğru orantılıdır. Eğitimin gelişimi ve ilerlemesi için ne kadar fazla imkân sağlanırsa, toplumsal gelişim sürecine yansısı o kadar olumlu olur.

Eğitimin amacına uygun olarak gerçekleşebilmesi için önceden planlanması gerekmektedir. Bireylerin davranışlarında meydana getirilecek değişim süreci belirlenen hedefler doğrultusunda gerçekleşir.

Eğitimde nitelik, kalite ve gereksinimleri yerine getirme çalışmaları, birçok yeni yaklaşımları, yeni yöntem, teknik, bilgi ve becerileri beraberinde getirmektedir. Değişen çağa uygun yeni yaklaşımların ve tekniklerin kullanımıyla, eğitimin kalitesinde artış sağlanması hedeflenmekte ve çağdaş yaklaşımlarla öğrenmenin ivme kazanması sağlanmaktadır. Öğrenme, bireyin yaşamı boyunca bulunduğu her ortamda elde ettiği, belirli bir sürekliliği olan davranış değişiklikleridir (Taşpınar, 2005).

Davranış değişiklikleri bireyin bulunduğu her ortamda gerçekleşebilir. Okul, sosyal çevre, aile, arkadaş çevresi, iş çevresi vb... tüm ortamlarda kişi çevresiyle iletişim ve etkileşim halindedir. Bireyler okulda çoğunlukla öğretim yoluyla davranış kazanırlar. Öğretimin önceden tasarlanan amaçlara ulaşması için etkin bir şekilde bireye aktarılması, kazandırılması ve kavratılması gerekmektedir. Öğretimin gerçekleşmesinde öğretim modellerinin, öğretim yöntemlerinin ve öğretim tekniklerinin büyük önemi vardır.

Eğitim; bilim, teknik ve sanatın her üçünü de kapsayan bir içerik taşıyorsa, bireyleri ve toplumları biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme, geliştirme ve yetkinleştirmede en etkili süreç niteliğini kazanır. Böyle bir eğitim, bireyi biyopsişik, toplumsal ve kültürel boyutlarıyla, bedensel, bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yapılarıyla da dengeli bir bütün olarak, en uygun ve en ileri düzeyde yetiştirmeyi amaçlar. Sanat eğitimi bu amaca dönük eğitim sürecinin üç ana boyutundan, üç ana bileşeninden biridir.

Müzik eğitimi ise, çeşitli kollara ayrılan sanat eğitiminin başlıca dallarından birini oluşturur (Uçan, 2005).

Müzik eğitimi, genel müzik eğitimi, özengen müzik eğitimi ve mesleki müzik eğitimi olarak üç ana türe ayrılmıştır. Genel müzik eğitimi, anaokulundan başlayarak okul yaşantımızın hemen hemen tüm evrelerinde alınan müzik eğitimidir. Özengen müzik eğitimi, müziğin herhangi bir dalına amatörce ilgi duyan kişilere yönelik olarak verilen eğitimidir. Mesleki müzik eğitimi ise, müzik biliminin herhangi bir dalını meslek olarak seçen kişilere verilen eğitimidir (Uçan, 1997).

Müzik eğitimi çeşitli öğretim etkinliklerinden meydana gelen bir süreçtir. Bu etkinliklerin bir boyutu çalgı eğitimidir. Bireyin müzikal davranışlarında herhangi bir çalgı yoluyla kasıtlı ve istendik davranış kazandırma, geliştirme ve değiştirme süreci olarak tanımlanan çalgı eğitimi, bireye müzikal yeteneğini ve birikimini artırma olanağı sağlar. Mesleki uygulama sürecinde sıklıkla çalgı eğitimine ihtiyaç duyulacağı göz önüne alındığında, müzik eğitimi veren kurumlarda çalgı eğitiminin önemi bir kat daha artmaktadır. Müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda yapılan eğitim, müzik öğretmeni adaylarının çalgısında yeterli düzeye gelmesi ve ilerde meslek yaşamında çalgısını kullanabilmesini amaçlar. Önceden oluşturulan amaç ve program içeriğinde gerçekleştirilen çalgı eğitimi, müzik öğretmeni adaylarını çalgısında yetkin, birikim sahibi ve donanımlı hale getirmeyi hedefler. Çalgı eğitimi, kapsamlı, disiplin ve sabır gerektiren bir süreçtir. Bu süreçte öğretmen adayına büyük görev ve sorumluluklar düşmektedir.

Çalgı eğitimi sürecinde kazandığı bilgi, beceri ve davranışlarla kişi, bu davranışlarını bireysel etkinlikler yoluyla sergileyebileceği gibi bir araya gelerek oluşturulan çalgı toplulukları içinde de sergileme olanağını bulabilir. Varış(2007)'a göre en yalın ve özlü anlamıyla orkestra eğitimi; orkestraya ve orkestrayı oluşturan bireylere ortak yaşantıları yoluyla amaçlı ve yöntemli olarak belirli sosyomüziksel davranışlar kazandırma, ya da orkestranın ve orkestrayı oluşturan üyelerin sosyomüziksel davranışlarını ortak yaşantıları yoluyla amaçlı ve yöntemli olarak değiştirme, dönüştürme, geliştirme ve yetkinleştirme süreci olarak tanımlanabilir. (Varış, 2007). Çeşitli çalgı sanatçısı gruplarından oluşan, her grubun eserdeki müzikal ifadeye katkıda bulunduğu dengeli ses bileşimlerini örgütleyen geniş çalgı topluluğuna orkestra denir (Say, 2005).

Şimşek(1964)'e göre orkestra bir çalgı, şef ise onun çalıcısı konumundadır. İyi bir şey olabilmek için köklü bir müzik eğitimi almak, geniş bir müzik bilgisi ve kültürüne sahip olmak, kompozisyon tekniğini iyi bilmek, iyi bir duyuşa, sağlam bir ritim duygusuna ve kuvvetli bir hafızaya malik bulunmak gerekir. Orkestra şefi lider ruhlu ve topluluğu sürükleyici bir vafsa sahip olmalıdır. Topluluk psikolojisini iyi bilmesi gerekir. Yaratıcı

olmalıdır. Bestecinin notalara koyduğunu tekrar canlandırıp orkestra kanalıyla dinleyiciye sunmalıdır (Şimşek, 1964).

Lessing(1964)'e göre orkestra; çok hassas ölçümleri gerçekleştiren sismograf aracı gibidir. Orkestradaki çalıcılar yan yana çalmadan ziyade birlikte çalmalı, birbirlerini gözetlemeli ve desteklemelidir. Orkestra soylu bir at gibidir. İyi bir jokey onu mahmuzlamadan en büyük başarıları ulaşabilir. Engelleri kırbaç zoruyla değil, emin bir elin desteklemeleriyle aşabilir. Orkestrada şefin görevi esasında ayrılma eğilimi içerisindeki orkestrayı toparlayabilmek, bir yapıtın yorumu hakkındaki fikirlerini müzisyenlere ve çalgı gruplarına iletmek, bir yerde orkestrayı canlandırırken diğer yerde hafifletmektir (Lessing, 1964).

İnsan, tüm yaşamı boyunca bir grup olgusu içinde yer almaktadır. İnsana ait bu gerçeği algılamış olan eğitim, insanı insan grupları içinde aktive etmeyi; hem bir birey olmak, hem de bir grubun üyesi olmak gerçeğini göz ardı etmeksizin insanı geliştirmeyi temel amaç olarak görmüştür. Müzik eğitiminde grup gerçeğinin yansıması ise “toplu çalma/söyleme”, bir başka ve genel bir deyişle “birlikte müzik yapma” etkinlikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakış açısından bakıldığında müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarımızdaki toplu çalma ve söyleme etkinliklerinin önemi daha da belirginleşmektedir (Kıvrak, 2003).

Müzik eğitimi yetiştiren kurumlarda uygulanan lisans öğretim programına göre orkestra/oda müziği dersi V. Yarıyıldan itibaren haftada 1saat teorik, 2 saat uygulamalı olmak üzere üç yarıyıl sürdürülmektedir. Yükseköğretim Kurumunun Eğitim Fakülteleri, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği lisans programında orkestra/oda müziği dersi şu şekilde açıklanmaktadır;

Orkestra; Müzik yoluyla anlama, anlatma, dinleme, yaratma gücünü geliştirme, klasik ve folklorik türleriyle Türk müziği ve batı müziği arasındaki fark ve benzerlikler, Türk müziğinin dünya müziği içindeki yeri, müziksel duyarlılık, düşünme, yorumlama ve yaratma becerileri, müziğin tüm dünyadaki tek ortak dil olduğunu kavrayabilme, müziğin temel kavramları müzik dili ve müzik dilinin önemi, orkestra ile ilgili, çağdaş Türk müziği ve evrensel müzik eserlerinden örnekler, zamanı verimli kullanma, tek başına ve grup içinde sorumluluk alma, disiplinli çalışma alışkanlığı kazanma, ülkemizi ulusal ve uluslar arası müzik etkinliklerinde temsil etme, müzik yoluyla milli birlik ve beraberlik bilincini geliştirme, yakın çevresindeki müzik etkinliklerini izleme alışkanlığı kazanma, Atatürk’ün çağdaş Türk müziğine ilişkin görüş ve düşünceleri.

Oda Müziği; Birlikte müzik yapma zevki ve bilincini oluşturma çalışmaları, Türk ve dünya müziklerinden alınan örnek eserleri ses özelliklerine ve düzeylerine uygun olarak çalma, eserlerin zor bölümlerini birlikte

çalışarak eserleri daha iyi seslendirme ve kendini geliştirme, dayanışma ve birlikte iş yapabilme duygusunu ortaya çıkarma, dönem başında daha kolay, sonraki zamanlarda daha zor eserleri çalışma, eserleri dönemlerin özelliklerine göre seslendirme ve çalışılan repertuar ile konserler düzenleme (YÖK, 2006).

Müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda öğrenciler bireysel çalgı derslerinde öğrendikleri teknik bilgi ve becerileri orkestra/oda müziği dersinde pekiştirme olanağı bulurlar. Ayrıca dersin amaçları arasında grup bilincini kavrayabilme, birlikte müzik yapma becerisi kazanabilme, çalgısal becerilerini geliştirebilme, toplu çalma yoluyla müzikal ifadeyi algılayabilme, yakın çevresine sanatsal etkinlikler sunabilme, toplumsal birlik ve beraberlik olgusuna katkı sağlayabilme vb... sayılabilir.

Problem Durumu

Bu araştırma Müzik Eğitimi Anabilim Dalları'nda Orkestra/Oda Müziği Eğitimi ve Orkestra Yapılanmaları nasıldır? sorusuna cevap aaramaya dönük hazırlanmıştır. Araştırma kapsamında aşağıdaki alt problemlere cevap aranmıştır;

- Orkestra/oda müziği eğitimi yürütmüş/yürütmekte olan Öğretim Elemanları görüşlerine göre Müzik Eğitimi Anabilim Dalları'nda Orkestra/Oda Müziği Eğitimi sürecinin planlama-işleyiş-değerlendirme aşamaları nasıl gerçekleşmektedir?
- Müzik Eğitimi Anabilim Dalları'nda Orkestra/oda müziği dersinin alan öğrencilerin orkestra eğitim durumları arasında cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir fark var mıdır?
- Müziği Eğitimi Anabilim Dalları Orkestra/oda Müziği Eğitimi sürecinde öğretim elemanları ve öğrencilerin karşılaştıkları problemler nelerdir?
- Müzik Eğitimi Anabilim Dalları'nda Orkestra/oda Müziği Eğitimi kapsamında oluşturulan/oluşturulacak öğretim programlarında hangi konulara yer verilmelidir?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda orkestra/oda müziği eğitimi sürecinin öğretim elemanı ve dersi alan öğrenci perspektifi doğrultusunda incelenmesidir. Bu genel amaç ışığında, müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda orkestra/oda müziği eğitiminin hedefleri, hedef davranışları, öğretme-öğrenme durumları ve değerlendirme aşamalarında mevcut durumların saptanarak daha işlevsel ve etkin hale getirilmesi, öğretim elemanı ve öğrenci görüşleri doğrultusunda karşılaşılan problemlerin tespit edilmesi ve problemlere çözüm önerileri getirilmesi,

ilgili kurumlarda oluşturulan orkestra yapılanmalarının kuruluş, işleyiş ve etkinlik aşamalarının ortaya çıkarılması ve bu süreçlerde meydana gelen problemlere ışık tutulması, tespit edilen problemlere çözüm önerileri getirilmesi amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma;

Müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda orkestra/oda müziği eğitimi ve orkestra yapılanmalarının incelenmesi bakımından ilk olması,

Müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda orkestra/oda müziği eğitimi ve orkestra yapılanmalarının işlevsel bir yapıya dönüşmesi ve işlerlik kazanmasına katkıda bulunması,

Müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda orkestra/oda müziği eğitimi ve orkestra yapılanmalarında karşılaşılan problemlere ışık tutması,

Müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlardaki orkestra yapılanmalarının tespit edilmesi,

Bu ve benzeri çalışmalara ışık tutması, kaynak teşkil etmesi ve yeni bilimsel çalışmalara yön vermesi bakımından önem taşımaktadır.

Sayıtlılar

Bu araştırmanın dayandığı temel varsayımlar;

- Araştırma için belirlenen nitel ve nicel betimsel yöntemlerin geçerli ve güvenilir olduğu, araştırma için gerekli bilgilere ulaşmayı sağlayacak nitelikte olduğu,
- Araştırma için ulaşılan kaynakların ve elde edilen verilerin bu araştırma kapsamında yeterli olduğu, varsayılmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- Araştırma etkinlikleri 2008–2009 öğretim yılı güz dönemi ile,
- Eğitim Fakülteleri, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalları ile,
- Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında 2008–2009 eğitim-öğretim yılı güz dönemi orkestra/oda müziği-I ve orkestra/oda müziği-III dersleri ile,
- Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında orkestra/oda müziği dersini yürütmüş/yürütmekte olan öğretim elemanları ile,

- Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında 2008–2009 eğitim-öğretim yılı güz dönemi orkestra/oda müziği-I ve orkestra/oda müziği-III derslerini alan 3. ve 4. sınıf öğrencileri ile,
- Orkestra/oda müziği eğitimi ile doğrudan ya da dolaylı ilgili tez, makale, bildiri, seminer ve her türlü yazılı ve görsel ulaşılabilen kaynaklar ile sınırlandırılmıştır.

Yöntem

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerinden yapılanmış görüşme modelini (Standartlaştırılmış açık uçlu görüşme), nicel araştırma yöntemlerinden tarama modelini esas alan betimsel bir çalışmadır. Yapılanmış görüşme, daha çok önceden yapılan ve ne tür soruların ne şekilde sorulup, hangi verilerin toplanacağını en ayrıntılı biçimde saptayan görüşme planının aynen uygulandığı bir görüşmedir (Karasar, 1991). Standartlaştırılmış açık uçlu görüşme dikkatlice yazılmış ve belirli bir sıraya konmuş bir dizi sorudan oluşur ve her görüşülen bireye bu sorular aynı tarzda ve sırada sorulur (Patton, 1987). Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde “gözleyip” belirleyebilmektir (Karasar, 1991).

Bu araştırma kapsamında aşağıdaki esaslar gerçekleştirilmiştir;

1. Konuyla ilgili yurt içi ve yurt dışındaki kaynakların belirlenmesi ve taranması,
2. Kaynak taraması ve ilgili alanda yapılan çalışmaların incelenmesi sonucunda probleme uygun veri toplama araçlarının belirlenmesi,
3. Konuya ilişkin verilerin elde edilebilmesi için uygulanacak anket ve görüşme formlarının taslaklarının oluşturulması,
4. Anket ve görüşme formlarının geçerlik ve güvenilirliğinin sağlanması için bu alanda uzman eğitimcilerle görüşülmesi, uzman görüşleri doğrultusunda anket ve görüşme formlarının düzenlenmesi,
5. Araştırmanın evren ve örnekleminin belirlenmesi,
6. Veri toplama araçlarının geçerlik ve güvenilirliğini belirleyebilmek için örneklem dışında belirlenen öğrenci ve öğretim elemanlarına ön uygulama yapılması,
7. Ön uygulama sonuçlarının uzman eşliğinde değerlendirilmesi ve

gerekli düzenlemelerin yapılması,

8. Konuyla ilgili müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlardaki orkestra/oda müziği derslerini yürütmüş/yürütmekte olan öğretim elemanlarıyla görüşülmesi,

9. Araştırma kapsamında belirlenen örneklemde yer alan müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda anket ve görüşmelerin gerçekleştirilmesi,

10. Uygulama sonucu elde edilen verilerin yazılı ortama aktarılması, düzenlenmesi,

11. Araştırma sonunda elde edilen verilerin nitel ve nicel araştırma teknikleriyle çözümlenmesi,

12. Verilerin düzenlenmesi ve yorumlanması,

13. Araştırmanın raporlaştırılması.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Eğitim Fakültelerine bağlı Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dallarındaki orkestra/oda müziği dersini yürütmüş/yürütmekte olan öğretim elemanları ve ilgili dersi alan öğrenciler oluşturmaktadır.

Örneklem olarak seçilen altı üniversitenin Eğitim Fakültelerine bağlı Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dallarının kuruluş yılları ve eğitim öğretim faaliyetleri süresi şu şekildedir; Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı (1937), Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı (1969), Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fatih Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı (1988), Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı (1994), Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı (1998), Samsun On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı (1999). Anket ve görüşme formlarının geçerlik ve güvenilirliğinin belirlenmesine yönelik Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda örneklem dışından seçilen öğretim elemanı ve öğrencilere ön uygulama yapılmıştır. Tablo:1'de görüşme yapılan orkestra/oda müziği öğretim elemanlarının kişisel bilgilerine ilişkin dağılımlar, tablo:2'de anket uygulanan öğrencilerin kişisel bilgilerine ilişkin dağılımlar verilmektedir.

DEĞİŞKENLER		N	%
Görüşme Yapılan Öğretim Elemanlarının Üniversitelerin İlgili Anabilim Dallarına Göre Dağılımları	Gazi Ü.G.S.E.B. M.E.A.B.D.	1	7
	Marmara Ü. G.S.E.B. M.E.A.B.D.	3	20
	K.T.Ü. G.S.E.B. M.E.A.B.D.	3	20
	A.İ.B.Ü. G.S.E.B. M.E.A.B.D.	3	20
	Cumhuriyet Ü.G.S.E.B. M.E.A.B.D.	3	20
	19 Mayıs Ü.G.S.E.B. M.E.A.B.D.	2	13
	TOPLAM	15	100
Cinsiyet	Bayan	1	7
	Erkek	14	93
	TOPLAM	15	100
Akademik Ünvan	Profesör	1	7
	Doçent	1	7
	Yardımcı Doçent	4	26,6
	Öğretim Görevlisi	7	46,4
	Okutman	1	7
	Araştırma Görevlisi	1	7
	TOPLAM	15	100
Orkestra Eğitimcisi Hizmet Süresi	1-5 Yıl	2	13,3
	6-10 Yıl	5	33,5
	11-15 Yıl	4	26,6
	16 ve üzeri	4	26,6
	TOPLAM	15	100
Lisansüstü Eğitim Durumu	Lisans	2	13,3
	Yüksek Lisans	5	33,5
	Sanatta Yeterlilik	1	7
	Doktora	7	46,2
	TOPLAM	15	100

Tablo:1. Görüşme Yapılan Öğretim Elemanlarının Kişisel Bilgilerine İlişkin Dağılımlar

DEĞİŞKENLER		N	%
Örnekleme Yer Alan Üniversitelerin İlgili Anabilim Dallarında Uygulanan Anketin Dağılımları	Gazi Ü.G.S.E.B. M.E.A.B.D.	63	20,7
	Marmara Ü. G.S.E.B. M.E.A.B.D.	59	19,3
	K.T.Ü. G.S.E.B. M.E.A.B.D.	58	19
	A.İ.B.Ü. G.S.E.B. M.E.A.B.D.	43	14,1
	Cumhuriyet Ü.G.S.E.B. M.E.A.B.D.	42	13,8
	19 Mayıs Ü.G.S.E.B. M.E.A.B.D.	40	13,1
	TOPLAM	305	100
Cinsiyet	Bayan	207	67,9
	Erkek	98	32,1
	TOPLAM	305	100
Bireysel Çalgı	Keman	116	38
	Viyola	35	11,5
	Viyolonsel	26	8,5
	Flüt	45	14,8
	Bağlama	16	5,2
	Ud	5	1,6
	Kanun	2	0,7
	Bakır Üflemeliler (Saksafon, Trompet)	3	1,1
	Gitar	30	9,8
	Bireysel Ses Eğitimi (Şan)	16	5,2
	Diğer(Obua, Klarinet, Fagot, Kontrbas)	11	3,6
	TOPLAM	305	100
Bireysel Çalgı Eğitim Yılı	1-5 Yıl	110	36,0
	6-10 Yıl	180	59,0
	11-15 Yıl	11	4,3
	16-20 Yıl	2	0,7
	TOPLAM	305	100

Tablo:2. Anket Uygulanan Öğrencilerin Kişisel Bilgilerine İlişkin Dağılımlar

Bulgular ve Yorumlar

Orkestra/oda müziği eğitimi yürütmüş/yürütmekte olan Öğretim Elemanları görüşlerine göre “Müzik Eğitimi Anabilim Dalları’nda Orkestra/Oda Müziği Eğitimi sürecinin planlama-işleyiş-değerlendirme aşamaları nasıl gerçekleşmektedir?” sorusuna öğretim görüşme yapılan öğretim elemanlarının verdikleri cevaplar şu şekilde yapılandırılmıştır;

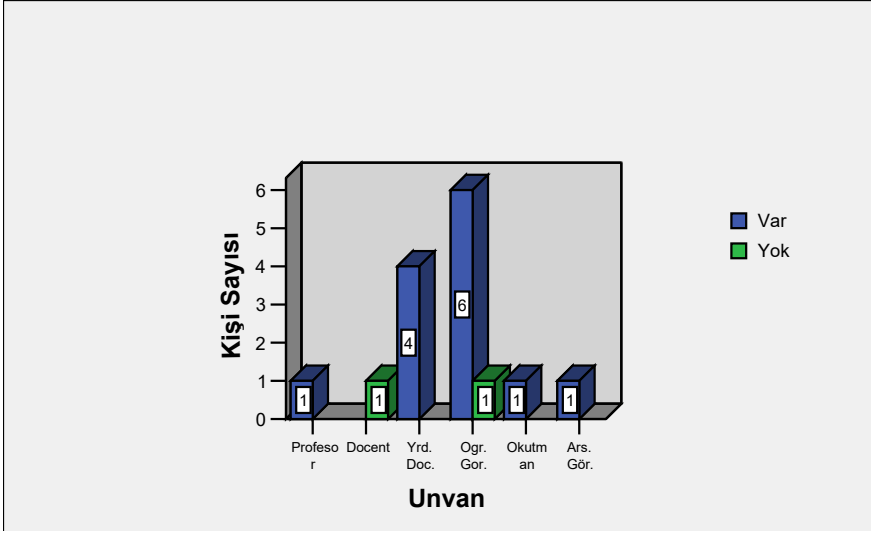
Öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda orkestra/oda müziği dersinin genel amaçlarının birlikte müzik yapma becerisi kazanabilme, grup bilinci kazanabilme, toplu çalma yoluyla müzikal ifade oluşturabilme, bireysel çalgıdaki kazanımlarını toplu çalma yoluyla geliştirebilme, toplu çalma yoluyla Türk ve Batı müziğinin seçkin örneklerini tanıyabilme ve bu örnekleri çalmaktan zevk alabilme, orkestra tekniklerini orkestra gruplarını, orkestrada yer alan çalgı gruplarını kavrayabilme, toplu çalma yoluyla toplumun sosyo-kültürel gelişimine katkıda bulunabilme, birlikte çalma yoluyla müzikal duyarlılığını geliştirebilme, orkestra yoluyla perspektif düşünce yapısı oluşturabilme, çevresine duyarlı olma bilinci kazanabilme, beraber müzik yaparken diğer grup üyelerini dinleme ve saygı gösterme, ortak bir ürün ortaya koyma disiplini ve adabını yakalayabilme vb... amaçlardan oluştuğu söylenebilir.

Öğretim elemanlarıyla yapılan görüşmelerden elde edilen verilere göre; öğrencilerin teknik düzeylerine ve dersin amacına uygun ders planı hazırlanması, uygun repertuarın seçilmesi, bireysel çalgı eğitimi kapsamında öğrencilerin yeterli teknik düzeye ulaştırılması, toplu çalma, birlikte müzik yapma eğitimi için programda ayrılan ders saatlerinin artırılması, orkestra/oda müziği etkinliklerinin desteklenmesi, teşvik edilmesi ve ödüllendirilmesi, orkestra/oda müziği öğretim elemanlarının alanlarında daha verimli ve donanımlı hale getirilmesi, ders dışı faaliyetlerin özendirilmesi, orkestra/oda müziği dersi kapsamında oluşturulan çalgı gruplarının sayısal dengelerinin bilinçli şekilde düzenlenmesi, vb... kriterlerin orkestra/oda müziği derslerinin amaca dönük gerçekleşebilmesi için en temel yaklaşımlar olduğu söylenebilir.

Öğretim elemanlarının on dört haftalık orkestra/oda müziği dersini içeren kendilerine ait ders programı olup olmadığına ilişkin görüşme sonuçları Tablo:3’de yer almaktadır. Buna göre; görüşme yapılan orkestra/oda müziği öğretim elemanlarının % 86’sının orkestra/oda müziği dersi kapsamında kendisine ait oluşturduğu 14 haftalık faaliyetlerini içeren ders programına sahip oldukları, görüşme yapılan öğretim elemanlarının % 14’ünün ise böyle bir program oluşturmadıkları saptanmıştır.

Bu sonuçlara göre görüşme yapılan orkestra/oda müziği öğretim elemanlarının tamamına yakın kısmının orkestra/oda müziği dersi kapsamında eğitim faaliyetlerini içeren bir program hazırladıkları söylenebilir.

Ders Programına İlişkin Öğretim Elemanı Görüşlerinin Dağılımı



Tablo:3. Öğretim Elemanlarının Orkestra/Oda Müziği Ders Programına ilişkin görüşleri

Orkestra/oda müziği derslerini yürütmüş/yürütmekte olan öğretim elemanlarının görüşlerine göre orkestra/oda müziği dersinin bir dönemlik planlamasında dikkat edilen ölçütler; dersin içeriğine uygun hedeflerin belirlenmesi, bir döneme eşit şekilde hedef davranışların dağılımı, planlanan dönemde dersi alan öğrencilerin çalgılarındaki düzeyleri, dersi alan öğrencilerin bireysel çalgılarındaki dağılım, toplu çalmaya ilişkin grup bilinci, uyumu ve disiplini, değişik müzik dönemlerine ve çağdaş Türk müziğine yer verilmesi, seçilen repertuarın eğitsel özellikleri, eserlerin öğrencilerin çalgı düzeylerine uygunluğu, değişik çalgı tekniklerine eşit düzeyde yer verilmesi öğretim elemanları tarafından dersin bir dönemlik planlamasında dikkat edilen kriterler olarak gösterilebilir.

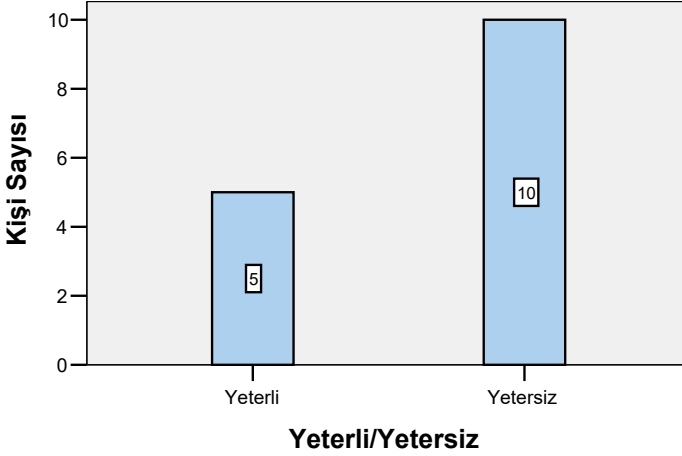
Görüşme yapılan orkestra/oda müziği öğretim elemanlarının %66'sı orkestra/oda müziği dersinin planlamasını oluştururken dersi bir bütün olarak üç dönem şeklinde düşündüklerini ve hedefleri üç döneme dağıtarak planlama yaptıklarını belirtmişler, % 34'ü ise planlamada sadece ait olduğu dönemi göz önünde bulundurdıklarını, bir dönemlik planlamanın daha sağlıklı olduğunu belirtmişlerdir. Buna göre; orkestra/oda müziği dersinin planlamasında dersin üç dönemlik bir bütün olarak algılanması gerektiği ve plan yapılırken hedeflerin üç döneme dağıtılarak yapılmasının daha verimli ve sağlıklı olacağı söylenebilir.

Elde edilen bulgular doğrultusunda öğretim elemanlarının tamamına yakını orkestra/oda müziği dersinin planlanmasında diğer çalgı eğitimi öğretim elemanları ile işbirliği içerisinde girilmesi gerektiği ve hedeflerin

belirlenmesi, öğrencilerin bireysel çalgı seviyelerinin tespit edilmesi ve orkestra/oda müziği çalgı gruplarının oluşturulmasında işbirliğinin verimli olacağı görüşünde birleştikleri söylenebilir.

Orkestra/Oda Müziği dersinin haftalık 1 saat teorik, 2 saat uygulamalı olarak programda yer alması ne derece yeterlidir? sorusuna orkestra/oda müziği dersini yürütmüş/yürütmekte olan öğretim elemanlarının verdikleri tablo:4’de gösterilmektedir;

**Orkestra/oda müziği ders saati yeterliliğine ilişkin
tablo**

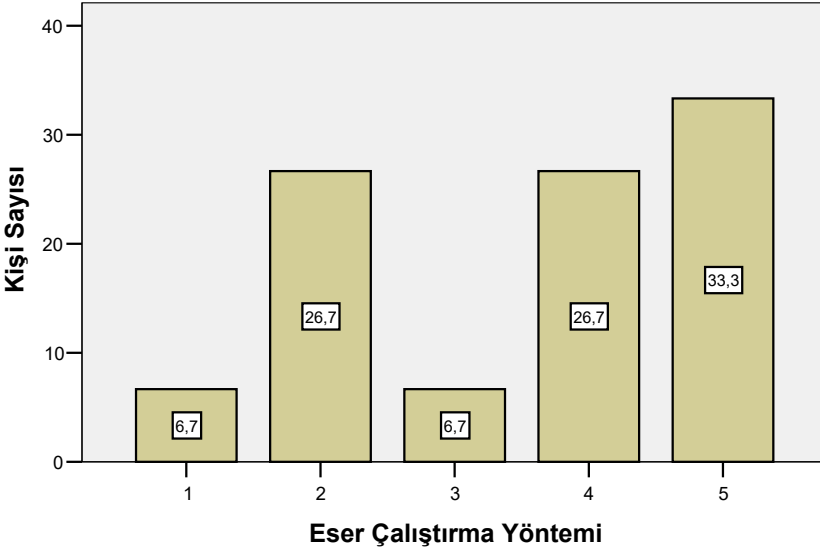


Tablo:4. Orkestra/oda müziği ders saati yeterliliğine ilişkin öğretim elemanı görüşleri

Tablo:4’e göre; orkestra/oda müziği dersi öğretim elemanlarının % 67’si orkestra/oda müziği haftalık ders saatinin yetersiz olduğunu belirtmişler, % 33’ü ise haftalık 1 saat teorik 2 saat uygulama toplam 3 saatlik orkestra/oda müziği eğitiminin yeterli olduğu yönünde görüşlerini belirtmişlerdir. Bu veriler ışığında görüşme yapılan öğretim elemanlarının çoğunluğunun programda yer alan orkestra/oda müziği dersi haftalık ders saatinin yetersiz olduğunu düşündükleri söylenebilir.

Orkestra/Oda Müziği dersi kapsamında bir eserin çalıştırılması aşamasında aşağıdaki yöntemlerden hangisini ya da hangilerini sıkça kullanırsınız? Sorusuna öğretim elemanlarının verdikleri cevaplar tablo:5’de verilmiştir;

Öğretim Elemanı Eser Çalıştırma Yöntemi Verileri



Tablo:5. Öğretim elemanlarının eser çalıştırma tercihlerine ilişkin görüşleri

1. Eseri tek tek çalıştırırım
2. Eseri gruplar halinde çalıştırırım
3. Sınıfı bütün olarak çalıştırırım
4. Önce toplu olarak çalıştırırım. Zayıf grup ya da kişileri tek tek çalıştırırım
5. Önce gruplar halinde sonra toplu olarak çalıştırırım. 6.Diğer(Toplu-Grup-Tek Hepsini uyguladım)

Tablo:5'e göre orkestra/oda müziği öğretim elemanlarının %7'si (1 kişi) orkestra/oda müziği dersinde bir eserin çalıştırılması aşamasında öğrencileri tek tek çalıştırmakta, öğretim elemanlarının %26 'sı (4 kişi) eseri gruplar halinde çalıştırmakta, %7'si (1 kişi) sınıfı bütün olarak çalıştırmakta, %27 'si (4 kişi) eseri çalıştırırken önce öğrencileri toplu halde çalıştırmakta daha sonra zayıf grup ya da bireyler üzerinde durmakta ve öğretim elemanlarının %33'ü (5 kişi) öğrencileri önce gruplar halinde daha sonra bütün olarak çalıştırdıklarını belirtmişlerdir. Bu verilere göre öğretim elemanlarının orkestra/oda müziği dersi eser çalıştırma aşamasında genelde 5, 4 ve 2 numaralı çalıştırma yöntemini tercih ettikleri söylenebilir.

Müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda orkestra/oda müziği derslerini yürütmekte olan öğretim elemanlarının orkestra/oda müziği dersinin değerlendirme aşamasına ilişkin görüşleri tablo:6'da verilmektedir;

Değerlendirme	Tek Tek Değerlendirme	Quartet Değerlendirme	Grup olarak Değerlendirme	Bütün olarak Değerlendirme	Diğer
Akademik Unvan					
Profesör	X	X	-	-	-
Doçent	-	X	-	-	-
Yardımcı Doçent-1	-	X	-	-	-
Yardımcı Doçent-2	X	X	-	X	-
Yardımcı Doçent-3	-	X	-	-	-
Yardımcı Doçent-4	-	X	-	X	-
Öğretim Görevlisi-1	-	X	-	-	-
Öğretim Görevlisi-2	-	X	-	-	-
Öğretim Görevlisi-3	-	X	-	-	-
Öğretim Görevlisi-4	X	-	X	X	-
Öğretim Görevlisi-5	-	-	-	-	X
Öğretim Görevlisi-6	-	X	-	X	-
Öğretim Görevlisi-7	-	-	X	X	-
Okutman	-	X	X	-	-
Araştırma Görevlisi	X	X	-	-	-
TOPLAM	4	12	3	5	1

Tablo:6.Öğretim elemanlarının değerlendirmeye ilişkin görüşleri

Tablo:6’da belirtildiği üzere orkestra/oda müziği dersinin değerlendirilmesi aşamasında öğretim elemanları öğrencilerin daha objektif ve hassas değerlendirilmesi konusunda birden fazla değerlendirme şekli kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır. Buna göre; öğretim elemanlarının % 27’si öğrencileri tek tek dinleyerek değerlendirmekte, % 80’i her çalgı grubundan birer kişiden oluşan quartet(4’lü) ya da quintet(5’li) şeklinde değerlendirmekte, % 20’si orkestrada yer alan grupları ayrı ayrı değerlendirmekte, % 33’ü orkestra/oda müziği dersini alan öğrencileri bütün olarak değerlendirmekte, % 7’si bunların dışında önce grup olarak daha sonra teker teker değerlendirme yapmaktadırlar.

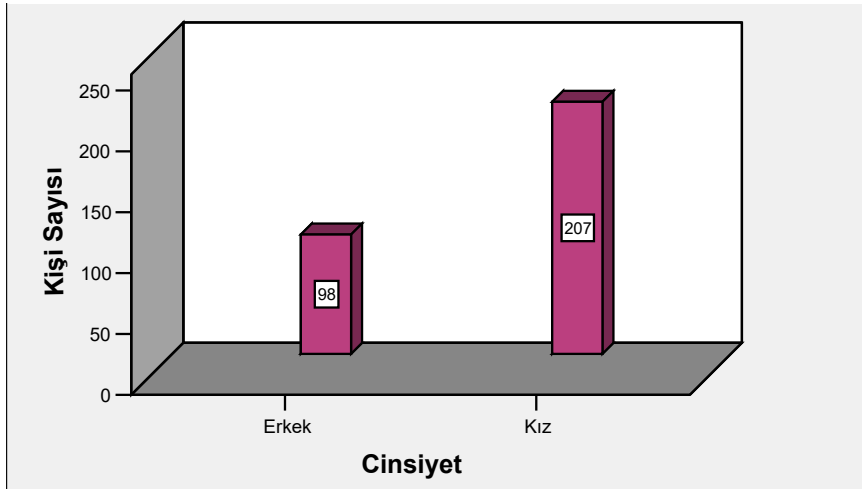
Öğretim elemanlarının görüşlerine dayanarak orkestra/oda müziği dersinin değerlendirmesinde quartet(4’lü) ya da quintet(5’li) değerlendirmenin sık kullanıldığı ve bu tür değerlendirmenin toplu çalgı eğitimi için en uygun ve objektif değerlendirme olduğu söylenebilir.

Elde edilen verilere göre öğretim elemanlarının orkestra/oda müziği dersi değerlendirmesinde dikkat ettikleri kriterler; öğrencilerin bireysel çalgılarındaki teknik bilgi ve davranışları toplu çalmada kullanabilme durumları, grup içi ve gruplar arası birliktelik, uyum, ses dengelerinin korunması, derse ön hazırlık yapmaları, derste öğrenilen eserleri doğru, müzikal ve teknik özelliklerine uygun seslendirebilme, derse olan ilgi, konser ve etkinliklerde sorumluluk alabilme, derse katılım düzeyleri, dönem süresince bireysel çalgısındaki becerilerini toplu çalma yoluyla geliştirebilme, orkestra şefi ile uyumu yakalama düzeyi vb... ölçütler sayılabilir.

Elde edilen veriler ışığında öğretim elemanlarının tamamına yakını orkestra/oda müziği dersi kapsamında öğrencilerin derse hazırlıksız gelmelerinden kaynaklı bir takım problemlerle karşılaştıkları, öğrencilerin çalgılarındaki seviye farklılıklarından kaynaklı sorunlarla karşılaştıkları, orkestra/oda müziği derslerinin yürütüldüğü dersliklerin yeterince sağlıklı ve akustik olmadığı, orkestra/oda müziği eğitime yönelik yeterince kaynak kitap ve repertuara sahip olmadıkları bu yüzden ders kapsamında sorunlar yaşadıkları sonucuna ulaşmıştır.

Bu alt problemde müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlardaki orkestra/oda müziği dersini alan öğrenciler arasında cinsiyete dayalı anlamlı bir farklılık olup olmadığı istatistiksel çözümlemelerle ortaya konmuştur.

2008-2009 eğitim yılı güz döneminde örneklemde yer alan üniversitelerin ilgili anabilim dallarında uygulanan anketin cinsiyete göre dağılımı tablo:4.9.1’de belirtilmektedir.



Tablo:7. Anket uygulanan öğrencilerin cinsiyete göre dağılımları

Orkestra/oda müziği dersi kapsamında öğretim elemanı tarafından belirlenen eser için ders öncesinde bireysel hazırlık yapılmasına ilişkin görüşlerde cinsiyete dayalı anlamlı bir farklılık vardır ($P=0.048<0.05$).

CİNSİYET	Hiç (1)		Az (2)		Kısmen (3)		Büyük Ölçüde (4)		Tamamen (5)		χ^2	P
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
KIZ	10	4,8	25	12,1	102	49,3	45	21,7	25	12,1	9,59	,048
ERKEK	14	14,3	13	13,3	37	37,8	22	22,4	12	12,2		
TOPLAM	24	7,9	38	12,5	139	45,6	67	22,0	37	12,1		

Tablo:8.Ders öncesi bireysel hazırlık ve cinsiyet değişkenleri için Kay-Kare test sonuçları

Tablo:8'e göre; kız öğrencilerin % 4,8'i Hiç ön hazırlık yapmadıklarını, % 12,1'i Az, % 49,3'ü Kısmen, % 21,7'si Büyük Ölçüde ve % 12,1'i Tamamen derse ön hazırlık yaptıklarını belirtmişlerdir. Erkek öğrencilerin 14,3'ü Hiç ön hazırlık yapmadıklarını, % 13,3'ü Az, % 37,8'i Kısmen, % 22,4'ü Büyük Ölçüde ve % 12,2'si Tamamen derse ön hazırlık yaptıklarını belirtmişlerdir. Bu veriler ışığında kız öğrencilerin erkek öğrencilere göre Kısmen ders öncesi bireysel hazırlık yaptıkları, ders öncesi bireysel hazırlık yapmaya ilişkin görüşlerle cinsiyet değişkenleri arasında anlamlı bir farklılık olduğu söylenebilir.

Orkestra/oda müziği dersi kapsamında öğretim elemanı tarafından belirlenen eser için ders öncesi grup çalışmasına ilişkin görüşlerde cinsiyete dayalı anlamlı bir farklılık görülmemektedir ($P=0.574>0.05$).

CİNSİYET	Hiç (1)		Az (2)		Kısmen (3)		Büyük Ölçüde (4)		Tamamen (5)		χ^2	P
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
KIZ	65	31,4	40	19,3	57	27,5	29	14,0	16	7,7	2,91	,574
ERKEK	24	24,5	25	25,5	25	25,5	17	17,3	7	7,1		
TOPLAM	89	29,2	65	21,3	82	26,9	46	15,1	23	7,5		

Tablo:9.Ders öncesi grup çalışması ve cinsiyet değişkenleri için Kay-Kare test sonuçları

Tablo:9'a göre; kız öğrencilerin % 31,4'ü ders öncesi Hiç grup çalışması yapmadıklarını, % 19,3'ü Az, % 27,5'i Kısmen, % 14,0'ı Büyük Ölçüde ve % 7,7'si Tamamen ders öncesi grup çalışması yaptıklarını belirtmişlerdir. Erkek öğrencilerin % 24,5'i ders öncesi Hiç grup çalışması yapmadıklarını, % 25,5'i Az, % 25,5'i Kısmen, % 17,3'ü Büyük Ölçüde ve % 7,1'i Tamamen ders öncesi grup çalışması yaptıklarını belirtmişlerdir. Bu veriler ışığında kız ve erkek öğrencilerin ortalama % 30'u ders öncesi Hiç grup çalışması yapmadığı, %26'sı Kısmen, % 21'i ders öncesi Az grup çalışması yaptığı ve grup çalışması ile cinsiyet değişkenleri arasında anlamlı bir farklılık olmadığı söylenebilir.

Bireysel çalgı eğitimi dersinde kazanılan davranışların toplu çalma yoluyla gelişebilirliğine ilişkin görüşlerle cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir farklılık görülmemektedir ($P=0,373>0,05$).

CİNSİYET	Hiç (1)		Az (2)		Kısmen (3)		Büyük Ölçüde (4)		Tamamen (5)		χ^2	P
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
KIZ	5	2,4	17	8,2	47	22,7	82	39,6	56	27,1	4,25	,373
ERKEK	2	2,0	3	3,1	18	18,4	45	45,9	30	30,6		
TOPLAM	7	2,3	20	6,6	65	21,3	127	41,6	86	28,2		

Tablo:10. Bireysel çalgı eğitiminde kazanılan davranışların toplu çalma yoluyla gelişmesi ve cinsiyet değişkenleri için Kay-Kare test sonuçları

Tablo:10'a göre; kız öğrencilerin % 2,4'ü bireysel çalgı eğitiminde kazanılan davranışların toplu çalma yoluyla Hiç gelişmediğini, % 8,2'si Az, % 22,7'si Kısmen, % 39,6'sı Büyük Ölçüde ve % 27,1'i Tamamen gelişebilirliği yönünde görüş belirtmişlerdir. Erkek öğrencilerin % 2,0'ı bireysel çalgı eğitiminde kazanılan davranışların toplu çalma yoluyla Hiç gelişmediğini, % 3,1'i Az, % 18,4'ü Kısmen, % 45,9'u Büyük Ölçüde ve % 30,6'sı Tamamen gelişebilirliği yönünde görüş belirtmişlerdir. Bu verilere göre; kız ve erkek öğrencilerin ortalama % 42'sinin bireysel çalgı eğitiminde kazanılan davranışların toplu çalma yoluyla Büyük Ölçüde gelişebilirliğine inandıkları, %28'i Tamamen ve % 21'i Kısmen gelişebilirliğine inandıkları ve bireysel çalgı eğitiminde kazanılan davranışların toplu çalma yoluyla gelişmesi ile cinsiyet değişkenleri arasında anlamlı bir farklılık olmadığı söylenebilir.

Orkestra/oda müziği dersi sonunda ilgili dersin müzikal birikime ne ölçüde katkı sağladığına ilişkin öğrenci görüşleriyle cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir farklılık görülmemektedir ($P=0,890>0,05$).

CİNSİYET	Hiç (1)		Az (2)		Kısmen (3)		Büyük Ölçüde (4)		Tamamen (5)		χ^2	P
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
KIZ	6	2,9	13	6,3	50	24,2	88	42,5	50	24,2	1,13	,890
ERKEK	2	2,0	8	8,2	20	20,4	45	45,9	23	23,5		
TOPLAM	8	2,6	21	6,9	70	23,0	133	43,6	73	23,9		

Tablo:11. Orkestra/oda müziği dersinin müzikal birikime katkısı ve cinsiyet değişkenleri için Kay-Kare test sonuçları

Tablo:11'e göre; Kız öğrencilerinin % 2,9'u orkestra/oda müziği dersinin müzikal birikime Hiç katkı sağlamadığı , % 6,3'ü Az, % 24,2'si Kısmen, % 42,5'i Büyük Ölçüde ve % 24,2'si Tamamen katkı sağladığı yönünde görüş belirtmişlerdir. Erkek öğrencilerinin % 2,0'ı orkestra/oda müziği dersinin müzikal birikime Hiç katkı sağlamadığı , % 8,2'si Az, % 20,4'ü Kısmen, % 45,9'u Büyük Ölçüde ve % 23,5'i Tamamen katkı sağladığı yönünde görüş belirtmişlerdir. Buna göre; kız ve erkek öğrencilerin ortalama % 44'ünün orkestra/oda müziği dersinin müzikal birikime Büyük Ölçüde katkı sağladığını düşündükleri, % 24'ünün Tamamen ve % 23'ünün Kısmen katkı sağladığını düşündükleri ve orkestra/oda müziği dersi sonunda ilgili dersin müzikal birikime katkılarına ilişkin görüşler ile cinsiyet değişkenleri arasında anlamlı bir farklılık bulunmadığı söylenebilir.

Orkestra/oda müziği eğitiminin gelecekteki meslek yaşantısına ne ölçüde katkı sağlayacağına ilişkin görüşlerle cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir farklılık görülmemektedir ($P=0,806>0,05$).

CİNSİYET	Hiç (1)		Az (2)		Kısmen (3)		Büyük Ölçüde (4)		Tamamen (5)		χ^2	P
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
KIZ	7	3,4	11	5,3	54	26,1	74	35,7	61	29,5	1,61	,806
ERKEK	5	5,1	5	5,1	30	30,6	34	34,7	24	24,5		
TOPLAM	12	3,9	16	5,2	84	27,5	108	35,4	85	27,9		

Tablo:12.Orkestra/oda müziği eğitiminin mesleki yaşama katkısı ve cinsiyet değişkenleri için Kay-Kare test sonuçları

Tablo:12'ye göre; Kız öğrencilerin % 3,4'ü orkestra/oda müziği eğitiminin mesleki yaşama Hiç katkı sağlamayacağını , % 5,3'ü Az, % 26,1'i Kısmen, % 35,7'si Büyük Ölçüde ve % 29,5'i Tamamen katkı sağlayacağı yönünde görüş belirtmişlerdir. Erkek öğrencilerinin % 5,1'i orkestra/oda müziği eğitiminin mesleki yaşama Hiç katkı sağlamayacağını , % 5,1'i Az, % 30,6'sı Kısmen, % 34,7'si Büyük Ölçüde ve % 24,5'i Tamamen katkı sağlayacağı yönünde görüş belirtmişlerdir. Buna göre; kız ve erkek öğrencilerin ortalama % 35'inin orkestra/oda müziği eğitiminin mesleki yaşama Büyük Ölçüde katkı sağlayacağını düşündükleri, % 28'inin Tamamen ve % 28'inin Kısmen katkı sağlayacağını düşündükleri ve orkestra/oda müziği eğitiminin mesleki yaşama katkılarına ilişkin kız ve erkek öğrencilerin görüşleri arasında anlamlı bir farklılık bulunmadığı söylenebilir.

Orkestra/oda müziği dersi kapsamında uygulanan teknik çalışmaların bireysel çalgı eğitimine katkılarına ilişkin görüşlerle cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir farklılık görülmemektedir ($P=0,694>0,05$).

CİNSİYET	Hiç (1)		Az (2)		Kısmen (3)		Büyük Ölçüde (4)		Tamamen (5)		χ^2	P
	F	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
KIZ	6	2,9	11	5,3	47	22,7	85	41,1	58	28,0	2,23	,694
ERKEK	5	5,1	6	6,1	23	23,5	33	33,7	31	31,6		
TOPLAM	11	3,6	17	5,6	70	23,0	118	38,7	89	29,2		

Tablo:13.Orkestra/oda müziği dersi kapsamında uygulanan teknik çalışmaların bireysel çalgı eğitimine katkısı ve cinsiyet değişkenleri için Kay-Kare test sonuçları

Tablo:13'e göre; kız öğrencilerin % 2,9'u orkestra/oda müziği dersi kapsamında uygulanan teknik çalışmaların bireysel çalgı eğitimlerine Hiç katkıda bulunmadığı, % 5,3'ü Az, % 22,7'si Kısmen, % 41,1'i Büyük Ölçüde ve % 28,0'ı Tamamen katkıda bulunduğu yönünde görüş belirtmişlerdir. Erkek öğrencilerin % 5,1'i orkestra/oda müziği dersi kapsamında uygulanan teknik çalışmaların bireysel çalgı eğitimlerine Hiç katkıda bulunmadığı, % 6,1'i Az, % 23,5'i Kısmen, % 33,7'si Büyük Ölçüde ve % 31,6'sı Tamamen katkıda bulunduğu yönünde görüş belirtmişlerdir. Buna göre; kız ve erkek öğrencilerin ortalama % 38'inin orkestra/oda müziği dersi kapsamında uygulanan teknik çalışmaların bireysel çalgı eğitimlerine Büyük Ölçüde katkı sağladığına inandıkları, % 29'unun Kısmen katkı sağladığına inandıkları, orkestra/oda müziği dersindeki teknik çalışmaların bireysel çalgı eğitimine katkılarına ilişkin görüşlerde cinsiyete dayalı anlamlı bir farklılık bulunmadığı söylenebilir.

Orkestra/oda müziği dersinin V. Yarıyıldan itibaren üç dönem devam eden bir ders olarak programda yer almasına ilişkin görüşlerle cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir farklılık olduğu görülmektedir. ($P=0,020<0,05$).

CİNSİYET	Hiç (1)		Az (2)		Kısmen (3)		Büyük Ölçüde (4)		Tamamen (5)		χ^2	P
	F	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
KIZ	31	15,0	69	33,3	59	28,5	32	15,5	16	7,7	11,7	,020
ERKEK	24	24,5	16	16,3	28	28,6	20	20,4	10	10,2		
TOPLAM	55	18,0	85	27,9	87	28,5	52	17,0	26	8,5		

Tablo:14.Orkestra/oda müziği dersinin V.Yarıyıldan itibaren 3 dönemlik bir ders olması ve Cinsiyet değişkenleri için Kay-Kare test sonuçları

Tablo:14'e göre; kız öğrencilerin % 15,0'ı orkestra/oda müziği dersinin V. Yarıyıldan itibaren üç dönem devam eden bir ders olarak programda yer almasının Hiç yeterli olmadığı, % 33,3'ü Az, % 28,5'i Kısmen, % 15,5'i Büyük Ölçüde ve % 7,7'si Tamamen yeterli olduğu yönünde görüş

belirtmişlerdir. Erkek öğrencilerin % 24,5'i orkestra/oda müziği dersinin V. Yarıyıldan itibaren üç dönem devam eden bir ders olarak programda yer almasının Hiç yeterli olmadığı, % 16,3'ü Az, % 28,6'sı Kısmen, % 20,4'ü Büyük Ölçüde ve % 10,2'si Tamamen yeterli olduğu yönünde görüş belirtmişlerdir. Bu veriler ışığında; kız öğrenciler programda üç dönem yer alan orkestra/oda müziği dersini % 33 oranla Hiç yeterli bulmazken, erkek öğrenciler % 29 oranla Kısmen yeterli bulduğu, orkestra/oda müziği dersinin V. Yarıyıldan itibaren üç dönem devam eden bir ders olarak programda yer almasına ilişkin görüşlerde cinsiyete dayalı anlamlı bir farklılık olduğu söylenebilir.

Sonuç ve Öneriler

Müzik Eğitimi Anabilim Dalları'nda Orkestra/Oda Müziği Eğitimi sürecinin incelenmesinin amaçlandığı bu çalışmada elde edilen bulgular ışığında aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır;

Öğretim elemanlarıyla yapılan görüşmelerden elde edilen verilere göre; öğrencilerin teknik düzeylerine ve dersin amacına uygun ders planı hazırlanması, uygun repertuarın seçilmesi, bireysel çalgı eğitimi kapsamında öğrencilerin yeterli teknik düzeye ulaştırılması, toplu çalma, birlikte müzik yapma eğitimi için programda ayrılan ders saatlerinin artırılması, orkestra/oda müziği etkinliklerinin desteklenmesi, teşvik edilmesi ve ödüllendirilmesi, orkestra/oda müziği öğretim elemanlarının alanlarında daha verimli ve donanımlı hale getirilmesi, ders dışı faaliyetlerin özendirilmesi, orkestra/oda müziği dersi kapsamında oluşturulan çalgı gruplarının dengeli şekilde dağıtılması, vb... kriterlerin orkestra/oda müziği derslerinin amaca dönük gerçekleşebilmesi için öğretim elemanlarının önerileri olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Görüşme yapılan orkestra/oda müziği öğretim elemanlarının % 86'sının orkestra/oda müziği dersi kapsamında kendisine ait oluşturduğu 14 haftalık faaliyetlerini içeren ders programına sahip olduğu, görüşme yapılan öğretim elemanlarının % 14'ünün ise böyle bir program oluşturmadıkları saptanmıştır.

Öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda orkestra/oda müziği ders programı oluştururken bireysel çalgı seviyeleri, repertuar seçimi, birlikte müzik yapma bilinci kazandırma, dönem içerisinde verilecek konsere ön hazırlık, çalgı gruplarının dağılımı, orkestra düzen ve disiplini kazandırma, müzikal birliktelik ve uyum, teknik beceri kazanma ve bireysel çalgılardaki davranışları geliştirme vb... kriterlerin dikkate alındığı sonucuna ulaşılmıştır.

Öğretim elemanlarının %66'sının orkestra/oda müziği dersinin planlamasını oluştururken dersi bir bütün olarak üç dönem şeklinde düşündükleri ve hedefleri üç döneme dağıtarak planlama yaptıkları, % 34'ünün ise planlamada sadece ait olduğu dönemi göz önünde bulundurdıkları sonu-

cuna ulaşılmıştır.

Öğretim elemanlarının % 90'ı orkestra/oda müziği dersinin planlanmasında bireysel çalgı eğitimi öğretim elemanları ile işbirliği içerisine girilmesi gerektiği ve hedeflerin belirlenmesi, öğrencilerin bireysel çalgı seviyelerinin tespit edilmesi ve orkestra/oda müziği çalgı gruplarının oluşturulmasında işbirliğinin verimli olacağı görüşündedirler.

Görüşme yapılan orkestra/oda müziği öğretim elemanlarının %7'sinin orkestra/oda müziği dersinde bir eserin çalıştırılması aşamasında öğrencileri tek tek çalıştırdıkları, öğretim elemanlarının %26'sının eseri gruplar halinde çalıştırdıkları, %7'sinin sınıfı bütün olarak çalıştırdıkları, %27'sinin eseri çalıştırırken öğrencileri önce toplu halde çalıştırdıkları, daha sonra zayıf grup ya da bireyler üzerinde durdukları ve öğretim elemanlarının %33'ünün öğrencileri önce gruplar halinde daha sonra bütün olarak çalıştırdıkları sonuçlarına ulaşılmıştır.

Orkestra/oda müziği dersinin işlenişinde bir eserin çalıştırılması aşamasında öğretim elemanlarının çoğunluğunun izlediği yöntemin; ön hazırlık, deşifre, grup çalışması, grupların birleştirilmesi, eserdeki zor pasajların lokal çalışması, müzikal dinamiklerin ortaya çıkartılıp uygulanması ve toplu olarak eserin pekiştirilmesi şeklinde gerçekleştiği verileri elde edilmiştir.

Öğretim elemanlarının % 27'sinin öğrencileri tek tek dinleyerek değerlendirdikleri, % 80'inin her çalgı grubundan birer kişiden oluşan quartet(4'lü) ya da quintet(5'li) şeklinde değerlendirdikleri, % 20'sinin orkestrada yer alan gruplarını ayrı ayrı değerlendirdikleri, % 33'ünün orkestra/oda müziği dersini alan öğrencileri bütün olarak değerlendirdikleri, % 7'sinin ise bunların dışında önce grup olarak daha sonra teker teker değerlendirme yaptıkları belirlenmiştir.

Öğretim elemanlarının orkestra/oda müziği dersi değerlendirmesinde dikkat ettikleri kriterlerin; öğrencilerin bireysel çalgılarındaki teknik bilgi ve davranışları toplu çalmada kullanabilme durumları, grup içi ve gruplar arası birliktelik, uyum, ses dengelerinin korunması, derse ön hazırlık yapıp yapmadıkları, derste öğrenilen eserleri doğru, müzikal ve teknik özelliklerine uygun seslendirebilme, derse olan ilgileri, konser ve etkinliklerde sorumluluk alabilme, derse katılım düzeyleri, dönem süresince bireysel çalgısındaki becerilerini toplu çalma yoluyla geliştirebilme, orkestra şefi ile uyum yakalama düzeyleri vb... ölçütler olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Öğretim elemanlarının, orkestra/oda müziği dersi kapsamında öğrencilerin derse hazırlıksız gelmelerinden kaynaklı bir takım sorunlarla karşılaştıkları, öğrencilerin çalgılarındaki seviye farklılıklarından kaynaklı sorunlarla karşılaştıkları, orkestra/oda müziği derslerinin yürütüldüğü

dersliklerin yeterince sağlıklı ve akustik olmadığı, orkestra/oda müziği eğitimine yönelik yeterince kaynak kitap ve repertuara sahip olmadıkları, bu yüzden ders kapsamında problemlerle karşılaştıkları belirlenmiştir.

Orkestra/oda müziği dersi kapsamında öğretim elemanı tarafından belirlenen eser için ders öncesinde bireysel hazırlık yapılmasına ilişkin görüşlerle cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir farklılık olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Orkestra/oda müziği dersi kapsamında öğretim elemanı tarafından belirlenen eser için ders öncesi grup çalışmasına ilişkin görüşlerle cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir farklılık görülmemiştir.

Bireysel çalgı eğitimi dersinde kazanılan davranışların toplu çalma yoluyla gelişebilirliğine ilişkin görüşlerle cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir farklılık bulunmamıştır.

Orkestra/oda müziği dersi sonunda ilgili dersin müzikal birikime ne ölçüde katkı sağladığına ilişkin görüşlerle cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir farklılık olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Orkestra/oda müziği eğitiminin gelecekte mesleki yaşama ne ölçüde katkı sağlayacağına ilişkin görüşlerle cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir farklılık belirlenmemiştir.

Orkestra/oda müziği dersinin başlangıcında uygulanan toplu çalma alıştırmalarının bireysel çalgı gelişimine ne ölçüde katkı sağladığı/sağlayacağına ilişkin görüşlerle cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir farklılık bulunmamıştır.

Orkestra/oda müziği dersi kapsamında uygulanan teknik çalışmaların bireysel çalgı eğitimine katkılarına ilişkin görüşlerle cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir farklılık belirlenmemiştir.

Orkestra/oda müziği dersi içerisinde verilen teorik bilgilerin ve uygulamaların yeterliliğine ilişkin görüşlerle cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir farklılık görülmemiştir.

Orkestra/oda müziği dersinin V. Yarıyıldan itibaren üç dönem devam eden bir ders olarak programda yer almasına ilişkin görüşlerle cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir farklılık olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Orkestra/oda müziği dersinin müzik eğitimcisinin mesleki yaşamına önemli katkılar sağladığı/sağlayacağı düşünüldüğünde; ilgili dersin 3 yarıyıl yerine dönem sayısının artırılması gerektiğine ilişkin görüşlerle cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir farklılık olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuçlardan hareketle araştırmaya ilişkin aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir;

Orkestra/oda müziği eğitiminin tanımı, içeriği ve genel amaçları tespit edilip bu çerçevede ders planı hazırlanabilir ve hazırlanan plana uygun uygulama gerçekleştirilebilir,

Öğretim elemanları, orkestra/oda müziği ders planı oluştururken öğrencilerin bireysel çalgılarındaki teknik düzeylerine dikkat ederek, orkestradaki çalgı gruplarını ve çalgı gruplarının sayısal dengelerini göz önünde bulundurabilir,

Orkestra/oda müziği ders planı hazırlanırken ilgili dersin üç dönem devam eden bir ders olduğu göz ardı edilmeden, hazırlanan program birbirini tamamlayıcı nitelikte olabilir,

Orkestra/oda müziği dersinin planlanması aşamasında bireysel çalgı eğitimcileriyle ortak bir program oluşturulabilir, bireysel çalgı eğitimcileri ve orkestra/oda müziği eğitimcileri işbirliği ve iletişim kurulabilir,

Yeniden yapılanma sonrası V. yarıyıldan itibaren üç dönem devam etmekte olan orkestra/oda müziği eğitiminin dönem sayısı artırılabilir, ilgili kurumlarda toplu çalmaya özgü ve orkestra/oda müziği eğitimine hazırlayıcı derslere yer verilebilir,

Orkestra/oda müziği ders saatinin yetersizliğinden kaynaklanan problemlerin çözümü için müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda toplu çalgı eğitimini destekleyici seçmeli derslere yer verilebilir, ders dışı çalışmalar ilgili kurumlar tarafından organize edilebilir,

Orkestra/oda müziği dersi kapsamında öğretim elemanları tarafından gerçekleştirilen eser seçimi, toplu çalışmalar ve etkinlikler sistematik şekilde yürütülerek, konuya ilişkin yurt içinde ve yurt dışında gerçekleştirilen bilimsel çalışmalar titizlikle takip edilebilir,

Öğretim elemanları tarafından toplu çalma ve birlikte müzik yapma davranışı kazandırmaya dönük deneysel alıştırmalara, teknik etüt, dizi ve özgün çalışmalara derslerde daha fazla yer verilebilir

Orkestra/oda müziği dersi değerlendirme aşamasında ilgili dersin öğretim elemanları, ölçme değerlendirme konusunda diğer eğitimcilerle işbirliği içerisine girerek, orkestra/oda müziği dersine özgü standart bir değerlendirme ölçeği geliştirilebilir,

Orkestra/oda müziği dersini alan öğrenciler, derslere ön hazırlık yaparak gelmeli, derse gereken özeni ve titizliği göstermelidir. Öğrenciler, bireysel çalgı eğitiminde kazandıkları davranışları toplu çalma yoluyla geliştirebilirler, daha ileri düzeye ulaştırabilirler,

Orkestra/oda müziği öğretim elemanları, hem ders kapsamında hem de konser etkinliklerine uygun repertuar belirleyerek, repertuar seçiminde kurumsal beklentiler, öğrenci seviyeleri, çalgı grupları, orkestradaki çalgı dağılımları gibi kriterler göz önünde bulundurulabilir,

Müzik eēitimcisi yetiştiren kurumlarda, toplu çalmaya uygun akustiēi ve alt yapısı birlikte müzik yapmaya elverişli derslikler ve salonlar hazırlanabilir,

Müzik eēitimcisi yetiştiren kurumlarda orkestra/oda m ziēi ve çeşitli çalgı toplulukları için repertuar, kaynak kitap ve arşiv oluşturulabilir, bu konuda ilgili  ēretim elemanları tam yetkili görevlendirilebilir,

Toplu  algı eēitimini destekleyici, bilimsel araştırmalar, kitaplar, makaleler ve çeşitli özgün çalışmaların sayısı arttırılabilir, bu konuda araştırmacıları özendirici bir takım girişimlerde bulunulabilir,

Müzik eēitimcisi yetiştiren kurumlarda orkestra/oda m ziēi ve çeşitli çalgı topluluklarınca gerçekleştirilen konser, dinleti ve müzikal etkinlikler desteklenebilir, bu konuda  ēretim elemanı ve  ērencileri motive edici yöntemler geliştirilebilir,

Orkestra/oda m ziēi-I ve orkestra/oda m ziēi-III derslerinin birbirinden baēımsız, farklı amaçlarının olduēu ve kazandırılmak istenen hedef davranışların farklı olduēu d ř n ld ē nde, ilgili dersler kurumlarda birleştirilmeden iki ayrı ders olarak uygulanabilir,

Müzik Eēitimi Anabilim Dalları'ndaki orkestra/oda m ziēi eēitim sürecinin incelendiēi bu çalışma farklı alanlarda ve eēitim süreçlerinde geliştirilebilir, bu ve benzeri araştırmalar desteklenebilir,  oēaltılabilir.

KAYNAKÇA

- ERTÜRK, Selahattin, Eğitimde Program Geliştirme, Ankara: Yelkentepe Yayınları, 1994
- KARASAR, Niyazi, Bilimsel Araştırma Yöntemi, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 1991
- KIVRAK, Yakup, “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarımızda Toplu Çalma/Söyleme Derslerindeki Repertuar Sorunu” Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, İnönü Üniversitesi, Malatya, 2003
- LESSİNG, G.E. Şef Ve Orkestra Filarmoni Aylık Müzik Dergisi, Sayı:2, Ankara, 1964
- PATTON, M.Q, How to Use Qualitative Methods in Evaluation, NewburyParkCA: Sage, 1987
- SAY, Ahmet, Müzik Ansiklopedisi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005
- ŞİMŞEK, Hikmet, Orkestra Şefi Nedir? Filarmoni Aylık Müzik Dergisi, Sayı:1, Ankara, 1964
- TAŞPINAR, M. Kuramdan Uygulamaya Öğretim Yöntemleri, Ankara: Üniversite Kitabevi, 2005
- UÇAN, Ali, Müzik Eğitimi Temel Kavramlar -İlkeler -Yaklaşımlar, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997
- _____, Ali, Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye’deki Durum, Ankara: Evrensel Müzikevi, 2005
- VARIŞ, Y.Alper, “Eğitim Fakülteleri, Müzik Eğitimi Anabilim Dalları Orkestra ve Yönetimi Dersi Öğretim Sürecinin betimlenmesi ve Değerlendirmesi”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2007
- Yüksek Öğretim Kurulu (YÖK),Ders Programları, Ankara: (Alıntı Tarihi: Kasım,2008) http://www.yok.gov.tr/egitim/ogretmen/ogretmen_yetistirme



MÜZİKTE ZAMAN: İLGİLİ KAVRAMLAR VE TERİMLER

Abdullah ÖNLÜ¹

1 Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi

Zaman, anlaşılması ve anlatılması zor bir kavramdır. İnsanoğlunun zamanı anlama çabası tarih boyunca devam etmiş ve zaman ile ilgili pek çok kuram üretilmiştir. Yine de zaman kavramının tam olarak açıklanabildiğini söylemek pek de mümkün olamamıştır. Zaman kavramının sözlükteki karşılığı, “bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit” olarak yer almaktadır (Türk Dil Kurumu Sözlüğü [TDK], 2020). Tanımda “zaman” kavramının karşılığı olarak “süre” ve “vakit” gibi “zaman”ın yerine eş anlamlı olarak kullanılabilen kavramların yer aldığı göz önüne alındığında, bu tanımın da yetersiz olduğu görülmektedir. Zaman tam olarak kavranamasa da, insanoğlu zamanı ölçmek için takvim ve saat gibi çeşitli araçlar geliştirmiştir.

Benzer olarak müziği oluşturan seslerin ve sessizliğin zaman içindeki yerini, hızını ve hız değişimlerini belirlemek amacıyla zamanla ilgili çeşitli kavramlar üretilmiştir. Müzik, seslerin ve sessizliğin zaman içerisindeki düzeni olarak tanımlandığında, zaman kavramının müziğin temel unsurlarından biri olduğu ortaya çıkar. Müzikte zamanla ilgili kavramlar arasında tempo, ritim, metronom, senkop, basit-birleşik-karma zamanlar sayılabilir.

Literatüre bakıldığında zaman ile ilgili kavramların farklı şekillerde ifade edildiği, bazı kavramların birbirileri yerine kullanıldığı görülmektedir. Buna sebep olarak, İtalyanca olan pek çok kavram ve terimin çevirisi esnasında diller arasındaki ince farkların çok iyi yansıtılamaması ile zaman içinde kaynak ve hedef dillerdeki doğal değişimlerin oluşturduğu farklılıklar düşünülebilir. Örneğin zaman kavramı, vuruş ve tempo yerine kullanılırken, ritim; hız ve tempo yerine kullanılabilir. Birbirlerinin yerine kullanılabilen bu kavramlar konunun anlaşılmasını zorlaştırmaktadır.

Zaman

Müziğin ölçülerle eşit aralıklara bölünmesi olarak tarif edilebilecek olan zamanın, literatürde tempo kavramının eşanlamlısı olarak kullanıldığı görülmektedir. A Dictionary of Three Thousand Musical Terms adlı çalışmasında Busby (1840) ve The Theory of Music adlı çalışmasında Elson (1909) aksanların veya vuruşların birbirlerini takip etme hızı müziğin temposunu veya zamanı oluşturduğunu ifade ederek tempo ve zamanı eş anlamlı olarak kullanmıştır.

Tempo

Tempo, İtalyancada zaman ve ritim kelimelerine karşılık gelmektedir. Müzikte ise tempo, hem zamanı hem de müzik eserinin hızını ifade etmek için kullanılmaktadır. Nitekim, Elahnkızı (2012) müziğin hızı tempodur ifadesini kullanırken, Usman (2017) vuruşun hızı tempodur tanımını yapmıştır. Ansiklopedik Müzik Sözlüğünde tempo kavramı “müzikte hız karşılığı kullanılan, nota değerlerinin kesin süresini, yani zaman-hız-ölçü birlikteliğini belirleyen terim” olarak ifade edilmiştir (Aktüze,2010). Tdk

(2020) sözlüğünde ise “tempo” karşılığı olarak “ölçünün ayrılmış olduğu zamanlardan her biri, vuruş” tanımı yer almaktadır.

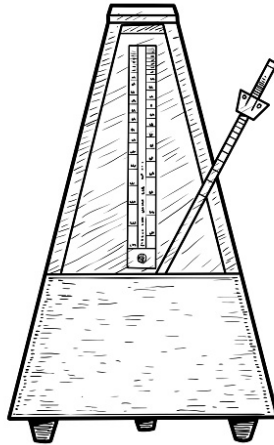
Ritim

Müzikte zaman kavramları arasında ritim de yer almaktadır. Benward ve Saker (2009) ritmi müziğin zaman içindeki hareketini tanımlamak için kullanılan genel bir terim olarak ifade etmiş ve ritmin temel unsurlarının nabız ve vuruş olduğunu belirtmiştir. Callcott (1810) ritmi “melodinin zaman veya ölçüye göre düzenlemesi” olarak açıklamıştır. Benzer şekilde Muammer Sun (1993) ritmi zamanın düzenli olarak bölünmesi şeklinde ifade etmiş ve tartımı ritim kelimesine eşanlamli olarak kullanmıştır. Elson (1909) ritim, vuruş ve nabız kavramlarını eş anlamlı olarak kullanmış ve aksanın (vurgu) düzenli tekrarının, ritim adı verilen müziğin vuruşunu (nabzını) meydana getirdiğini ifade etmiştir.

Metronom

Eserin hızını belirtmek amacıyla kullanılan sayısal ifadeler, metronom olarak adlandırılır. Metronom sayısı, süre değerine bağlı olarak vuruşun, dakikada kaç defa tekrar edeceğini gösteren rakamdır. Örnek olarak $\text{♩} = 60$ ifadesi 1 dakikada 60 tane dörtlük süre değerinde vuruşun gerçekleşeceğini ifade eder.

Metronom ayrıca, üzerinde rakamları olan bir sarkaç bulunan, düzenli hareketleri sesli olarak bildiren (tik, tak) mekanik bir alettir (Bknz Şekil 1). Elson (1909)’a göre; müziğin hızını mekanik olarak ölçmeye çalışan ilk kişi Fransız Etienne Loulid (1696) olmuştur. Daha sonra Godfrey Weber bu çalışmaları sürdürmüş ve cep metronomuna benzer bir metronom icat etmiştir. Bugünkü metronomun mucidi olarak, Maelzel gösterilmekle birlikte aslında Maelzel’in bu fikri Alman Winkel’’den çaldığı iddialar edilmiştir (Elson, 1909).



Şekil 1. Mekanik Metronom

Günümüzde mekanik metronomlar kullanıldığı gibi cep telefonu uygulaması olarak tasarlanan dijital metronomlar da kullanılmaktadır.

Hız Terimleri

Eserin hangi hızda icra edileceğine ait bilgiler hız terimleri ile ifade edilir. Hız terimleri, eserin başında, portenin üzerinde bulunur. Bu terimler kesinlik ifade etmezler. Hız terimlerinin uygulanması, icracının veya varsa şefin hissiyatına bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Hız terimleri, sabit bir hızı ifade ettiği gibi, değişken olan hızları ifade etmek için de kullanılır. Tablo 1’de hız terimlerine yönelik bilgi sunulmuştur.

Tablo 1. Hız terimleri

Sabit Hız Terimleri			Sabit olmayan hız terimleri	
Hız Terimi	Anlamı	Metronom	Hız Terimi	Anlamı
Largo	Çok Yavaş	40-60 arası	Animato	Canlandırarak
Largeito	Ağır	60-66 arası	Accelerando	Çabuklaştırarak
Adagio	Yavaş	66-76 arası	Rallentando	Ağırlaştırarak
Andante	Orta Yavaş	76-108 arası	Ritardando	Geciktirerek
Moderato	Orta Çabuklukta	108-120 arası	Ritenuto	Uzatarak
Allegro	Çabuk	120-168 arası	Slagando	Genişleterek
Presto	Çok Çabuk	168-200 arası	Rubato	İsteğe bağlı
Prestissimo	Çok Çok Çabuk	200-208 arası		

Senkop

Vurguların doğal düzeni dışında gerçekleşen ritmik yapı, senkop olarak adlandırılır. Literatürde bu doğal düzene pek fazla yer verilmediğinden, senkop kavramının anlaşılması zorlaşmaktadır. Aktüze (2010) senkop kavramını ölçüde güçlü bir vuruş yerine zayıf vuruşun devam etmesi olarak açıklamıştır. Sun ve Seyrek (1993) ise, senkopu (aksatım) nota birimlerinin süreleri ile seslerin süreleri arasındaki birliğin, ölçü düzenini bozacak biçimde aksatılması olarak tanımlamışlardır. Palmer (1876)’e göre senkop yapay bir aksandır ve müziğin doğal vuruşunu kesintiye uğratır. Palmer (1876) senkopun temel olarak altı şekilde oluştuğunu açıklamıştır.

1. Sesin zayıf vuruşta başlaması ve kuvvetli vuruşta devam etmesi.



2. Zayıf vuruşlarda aksan kullanılması.



3. Kuvvetli vuruşlarda staccato, zayıf vuruşlarda tenuto ifadelerin kullanılması. Bu çeşit bir senkop oldukça zayıftır ve çok kullanılmaz.



4. Kuvvetli vuruşlarda sus, zayıf vuruşlarda sesin bulunması.



5. Eşit uzunluktaki zayıf ve kuvvetli vuruşlardaki seslerin bağ işareti ile bağlanması.



6. Zayıf vuruşa başlayan sesin kuvvetli vuruşa devam etmesi. Bu en çok kullanılan senkop çeşididir.

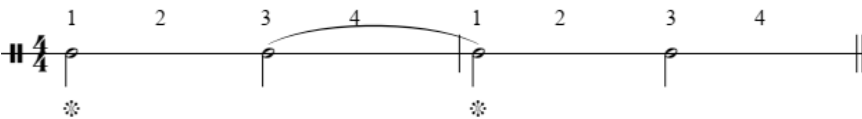


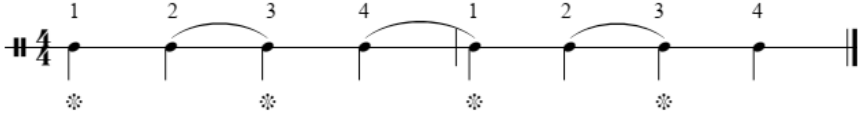
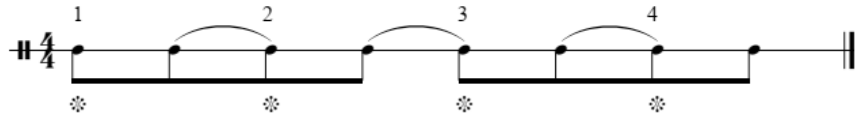
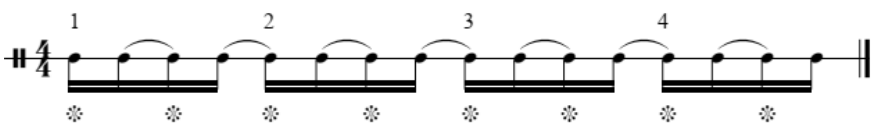
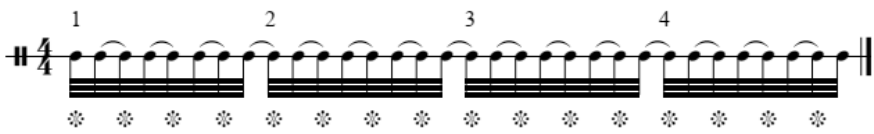
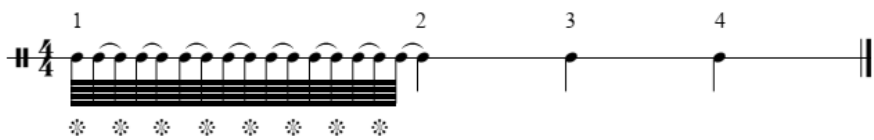
Vurguların doğal düzeninde senkopun gerçekleşmesi

Senkopun daha rahat anlaşılması için, vurguların doğal düzenini incelemek gerekir. Vurguların doğal düzeni, kuvvetli ve zayıf vuruların alt gruplara ayrılmasıyla ortaya çıkar. Örneklerde kuvvetli vurgular * işareti ile gösterilmiştir.

Vurguların doğal düzeninden yola çıkarak senkop için şöyle bir tanımlama yapılabilir. Senkop: sesin zayıf vurguda başlayıp kuvvetli vurguda devam etmesidir. Aşağıdaki örneklerde kuvvetli ve zayıf vurguların doğal vurgu düzeni içindeki yerleri gösterilmiştir.

İkilik senkop örneği



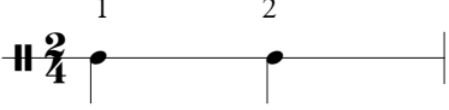
Dörtlük senkop örneği**Sekizli senkop örneği****Onaltılık senkop örneği****Otuzikilik senkop örneği****Altmışdörlük senkop örneği****Basit, Birleşik ve Karma Zamanlar**

Müzikte zamanlar basit, birleşik ve karma (aksak) zamanlar olmak üzere üç başlıkta ele alınabilir. Literatürde zaman yerine ölçü kavramı da kullanılmaktadır; basit ölçü, birleşik ölçü, karma ölçü gibi. Yine kaynaklarda karma ifadesi yerine, aksak veya düzensiz ifadesi de kullanılmaktadır.

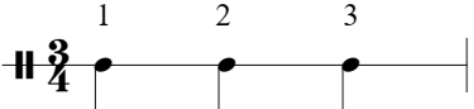
Basit Zaman

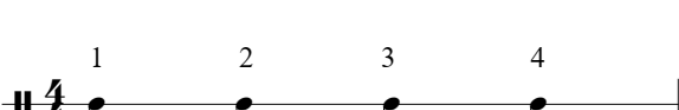
Her bir ölçüsünde bir tane kuvvetli vuruşun olduğu zaman, basit zaman olarak adlandırılır. 2/4'lük, 3/8'lik, 3/4'lük, 4/4'lük basit zamanlara örnek olarak verilebilir. Tablo 2'de basit zamanlarda vuruşların görünüm-leri sunulmuştur.

Tablo 2. Basit zamanlar

2/4		1	2	
		Kuvvetli	Zayıf	
<i>1.vuruş kuvvetli, 2. vuruş zayıf</i>				

3/8		1	2	3
		Kuvvetli	Zayıf	Zayıf
<i>1. vuruş kuvvetli, diğer vuruşlar zayıf</i>				

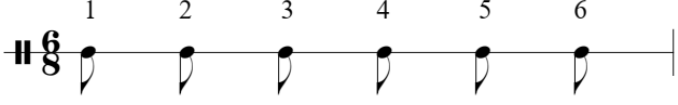
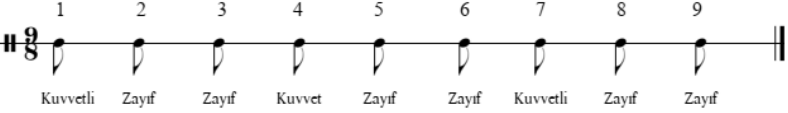
3/4		1	2	3
		Kuvvetli	Zayıf	Zayıf
<i>1. vuruş kuvvetli, diğer vuruşlar zayıf</i>				

4/4		1	2	3	4
		Kuvvetli	Zayıf	Az.kuvvetli	Zayıf
<i>1. vuruş kuvvetli, diğer vuruşlar zayıf</i>					

Birleşik Zaman

Her bir ölçüsünde birden fazla kuvvetli vuruşun olduğu zaman, birleşik zaman olarak adlandırılır. 6/8'lik, 9/8'lik, 12/8'lik birleşik zamanlara örnek olarak verilebilir. Tablo 3.'de birleşik zamanlarda vuruşların görünüşleri sunulmuştur.

Tablo 3. Birleşik zamanlar

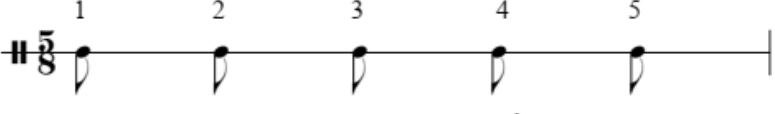
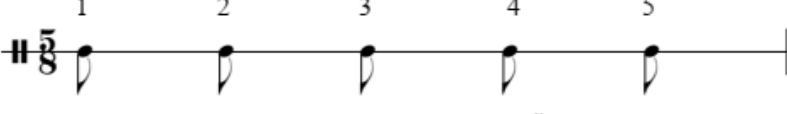
Birleşik zamanlarda vuruşların görünüşleri	
6/8	 Kuvvetli Zayıf Zayıf Kuvvetli Zayıf Zayıf <i>1. ve 4. vuruşları kuvvetli, diğer vuruşları zayıf</i>
9/8	 Kuvvetli Zayıf Zayıf Kuvvetli Zayıf Zayıf Kuvvetli Zayıf Zayıf <i>1-4 ve 7. vuruşları kuvvetli, diğer vuruşları zayıf</i>
12/8	 Kuvvetli Zayıf Zayıf Kuvvetli Zayıf Zayıf Kuvvetli Zayıf Zayıf Kuvvetli Zayıf Zayıf <i>1-4-7 ve 10. vuruşları kuvvetli, diğer vuruşları zayıf</i>

Karma Zamanlar

Karma zamanlar, aksak zamanlar olarak da adlandırılır. Her bir ölçüsünde birden fazla ve düzensiz kuvvetli vuruş bulunan zamanlara karma zamanlar denir. Karma zamanlar 3'lü ve 2'li gruplara ayrıldığında, kuvvetli vuruşlar 3'lü ve 2'li grupların ilk vuruşlarında bulunurlar. 3'lü ve 2'li grupların sıralanışına göre kuvvetli ve zayıf zamanların yerleri değişmektedir. Sıklıkla kullanılan karma zamanlar arasında 5/8, 5/4, 7/8, 7/4, 8/8, 9/8, 9/8 sayılabilir.

5/8'lik karma zamanın iki türlü görünümü vardır. Aşağıda sunulan örneklerde; birinci görünümde 1. ve 3. vuruşlar kuvvetliken, 2. görünümde 1. ve 4. vuruşlar kuvvetlidir. Tablo 4'te 5/8'lik karma zamanda vuruşların görünüşleri sunulmuştur.

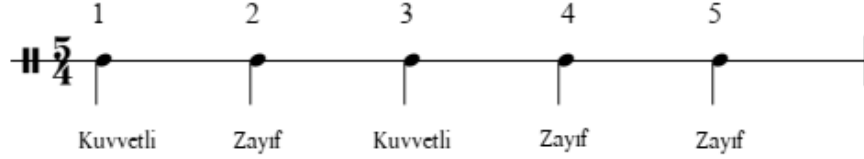
Tablo 4. 5/8'lik Karma zaman

5/8'lik Karma zamanda vuruşların görünüşleri	
5/8	 Kuvvetli Zayıf Kuvvetli Zayıf Zayıf <i>2/8+3/8'lik olarak gruplandırılan 5/8'likte 1. ve 3. vuruş kuvvetli diğer vuruşlar zayıf</i>
5/8	 Kuvvetli Zayıf Zayıf Kuvvetli Zayıf <i>3/8+2/8'lik olarak gruplandırılan 5/8'likte ise 1. ve 4. vuruş kuvvetli diğer vuruşlar zayıf</i>

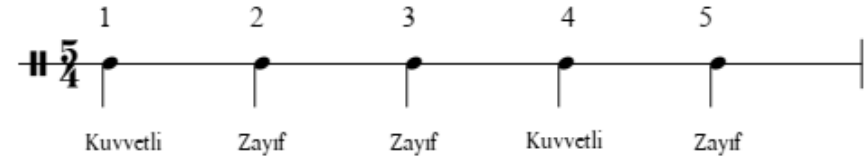
5/4'lük karma zamanın da 5/8'lik gibi iki türlü görünümü vardır. Aşağıda sunulan örneklerde; birinci görünümde 1. ve 3. vuruşlar kuvvetliyken, 2. görünümde 1. ve 4. vuruşlar kuvvetlidir. Tablo 5'te 5/4'lük karma zamanda vuruşların görünimleri sunulmuştur.

Tablo 5. 5/4'lük Karma zaman

5/4'lük Karma zamanda vuruşların görünimleri



2/4+3/4'lük olarak gruplandırılan 5/4'lükte 1. ve 3. vuruş kuvvetli diğer vuruşlar zayıf

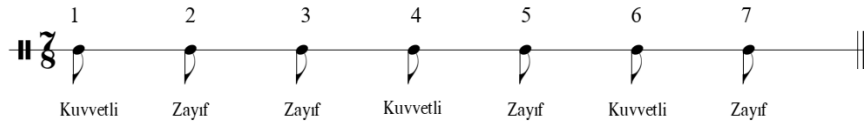


3/4+2/4'lük olarak gruplandırılan 5/4'lükte 1. ve 4. vuruş kuvvetli diğer vuruşlar zayıf

7/8'lik karma zamanın üç türlü görünümü vardır. Aşağıda sunulan örneklerde; birinci görünümde 1-4 ve 6. vuruşlar kuvvetli, 2. görünümde 1-3 ve 6. vuruşlar kuvvetli, 3. görünümde 1-3 ve 5. vuruşlar kuvvetlidir. Tablo 6'da 7/8'lik karma zamanda vuruşların görünimleri sunulmuştur.

Tablo 6. 7/8'lik Karma zaman

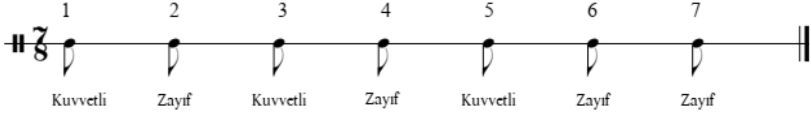
7/8'lik Karma zamanda vuruşların görünimleri



3/8+2/8+2/8'lik olarak gruplandırılan 7/8'likte 1-4-6. vuruşlar kuvvetli diğer vuruşlar zayıf



2/8+3/8+2/8'lik olarak gruplandırılan 7/8'likte 1-3-6. vuruşlar kuvvetli diğer vuruşlar zayıf

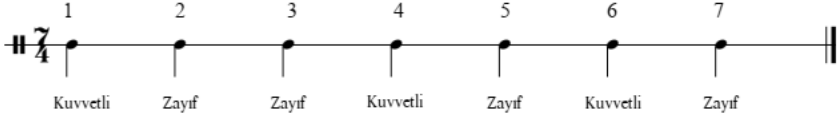


2/8+2/8+3/8'lik olarak gruplandırılan 7/8'likte 1-3-5. vuruşlar kuvvetli diğer vuruşlar zayıf

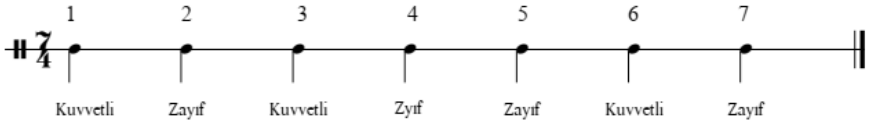
7/4'lük karma zamanın da aynı 7/8'lik gibi üç türlü görünümü vardır. Aşağıda sunulan örneklerde; birinci görünümde 1-4 ve 6. vuruşlar kuvvetli, 2. görünümde 1-3 ve 6. vuruşlar kuvvetli, 3. görünümde 1-3 ve 5. vuruşlar kuvvetlidir. Tablo 7'de 7/4'lük karma zamanda vuruşların görünimleri sunulmuştur.

Tablo 7. 7/4'lük Karma zaman

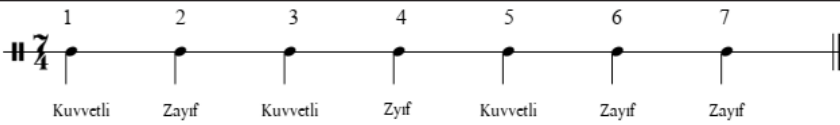
7/4'lük Karma zamanda vuruşların görünimleri



3/4+2/4+2/4'lük olarak gruplandırılan 7/4'lükte 1-4-6. vuruşlar kuvvetli diğer vuruşlar zayıf



2/4+3/4+2/4'lük olarak gruplandırılan 7/4'lükte 1-3-6. vuruşlar kuvvetli diğer vuruşlar zayıf



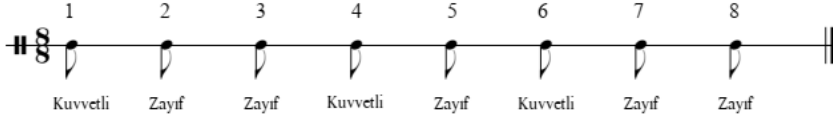
2/4+2/4+3/4'lük olarak gruplandırılan 7/4'lükte 1-3-5. vuruşlar kuvvetli diğer vuruşlar zayıf

8/8'lik karma zamanın üç türlü görünümü vardır. Aşağıda sunulan örneklerde; birinci görünümde 1-4 ve 7. vuruşlar kuvvetli, 2. görünümde 1-4 ve 6. vuruşlar kuvvetli, 3. görünümde 1-3 ve 6. vuruşlar kuvvetlidir. Tablo 8'de 8/8'lik karma zamanda vuruşların görünimleri sunulmuştur.

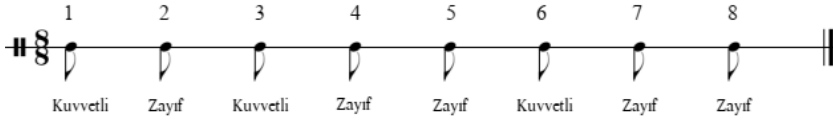
Tablo 8. 8/8'lik Karma zaman

8/8'lik Karma zamanda vuruşların görünüşleri

3/8+3/8+2/8'lik olarak gruplandırılan 8/8'likte 1-4-7. vuruşlar kuvvetli diğer vuruşlar zayıf



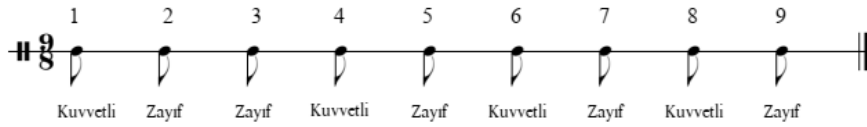
3/8+2/8+3/8'lik olarak gruplandırılan 8/8'likte 1-4-6. vuruşlar kuvvetli diğer vuruşlar zayıf



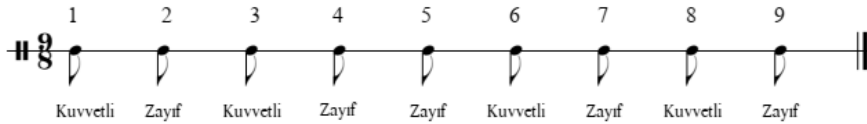
2/8+3/8+3/8'lik olarak gruplandırılan 8/8'likte 1-3-6. vuruşlar kuvvetli diğer vuruşlar zayıf

9/8'lik karma zamanın dört türlü görünümü vardır. Aşağıda sunulan örneklerde; birinci görünümde 1-4-6 ve 8. vuruşlar kuvvetli, 2. görünümde 1-3-6 ve 8. vuruşlar kuvvetli, 3. görünümde 1-3-5 ve 8. vuruşlar kuvvetli, 4. görünümde 1-3-5 ve 7. vuruşlar kuvvetlidir. Tablo 9'de 9/8'lik karma zamanda vuruşların görünüşleri sunulmuştur.

Tablo 9. 9/8'lik Karma zaman

9/8'lik Karma zamanda vuruşların görünüşleri

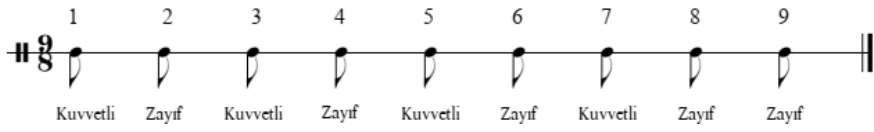
3/8+2/8+2/8+2/8'lik olarak gruplandırılan 9/8'likte 1-4-6 ve 8. vuruşlar kuvvetli diğer vuruşlar zayıf



2/8+3/8+2/8+2/8'lik olarak gruplandırılan 9/8'likte 1-3-6 ve 8. vuruşlar kuvvetli diğer vuruşlar zayıf



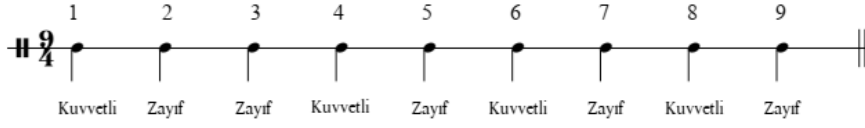
2/8+2/8+3/8+2/8'lik olarak gruplandırılan 9/8'likte 1-3-5 ve 8. vuruşlar kuvvetli diğer vuruşlar zayıf



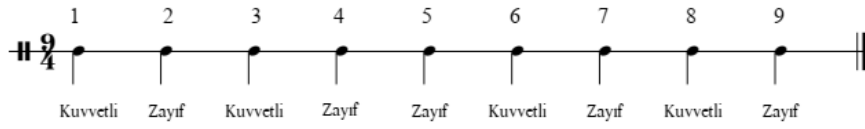
2/8+2/8+2/8+3/8'lik olarak gruplandırılan 9/8'likte 1-3-5 ve 7. vuruşlar kuvvetli diğer vuruşlar zayıf

9/4'lük karma zamanın dört türlü görünümü vardır. Aşağıda sunulan örneklerde; birinci görünümde 1-4-6 ve 8. vuruşlar kuvvetli, 2. görünümde 1-3-6 ve 8. vuruşlar kuvvetli, 3. görünümde 1-3-5 ve 8. vuruşlar kuvvetli, 4. görünümde 1-3-5 ve 7. vuruşlar kuvvetlidir. Tablo 10'da 9/4'lük karma zamanda vuruşların görünümleri sunulmuştur.

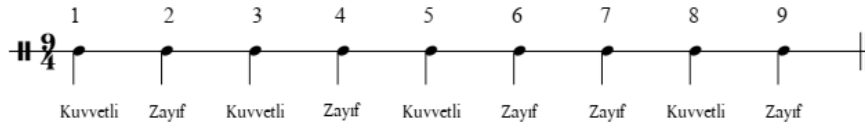
Tablo 10. 9/4'lük Karma zaman

9/4'lük Karma zamanda vuruşların görünüşleri

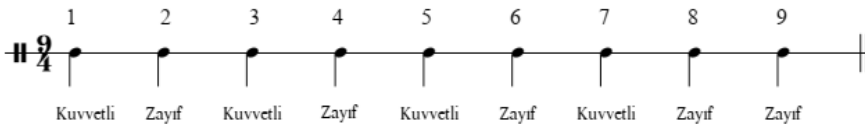
3/4+2/4+2/4+2/4'lük olarak gruplandırılan 9/4'lükte 1-4-6 ve 8. vuruşlar kuvvetli diğer vuruşlar zayıf



2/4+3/4+2/4+2/4'lük olarak gruplandırılan 9/4'lükte 1-3-6 ve 8. vuruşlar kuvvetli diğer vuruşlar zayıf



2/4+2/4+3/4+2/4'lük olarak gruplandırılan 9/4'lükte 1-3-5 ve 8. vuruşlar kuvvetli diğer vuruşlar zayıf



2/4+2/4+2/4+3/4'lük olarak gruplandırılan 9/4'lükte 1-3-5 ve 7. vuruşlar kuvvetli diğer vuruşlar zayıf

KAYNAKLAR

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği anlamak- ansiklopedik müzik sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arkossy Ghezso, M. (1993). *Solfège, ear training, rhythm, dictation, and music theory* (2. Edition). USA: The University of Alabama Press.
- Benward, B., & Saker, M. (2009). *Music in theory and practice* (8. Edition). New York: McGraw Hill.
- Callcott J. W. (1810) *Musical grammar, in four parts*. Boston: Manning&Loring.
- Elson, Louis. C. (1909) *The theory of music*. Boston: New England Conservatory.
- Holst, I. (1963). *An ABC of music*. New York: Oxford University Press.
- Palmer, H. R. (1876) *Palmer's theory of music*. New York: The John Church Co.
- Sun, M., & Seyrek H. (1993) *Okul öncesi eğitiminde müzik*. İzmir: Müzik Eserleri Yayınları.
- Taylor, E. (2009). *First steps in music theory*. England: ABRSM.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü* <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 01.01.2020 tarihinde alınmıştır.
- Uluç, M. Ö. (2019). *Müzik cep sözlüğü*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.



MUSTAFA KEMAL ATATÜRK'ÜN MUSİKİ FİKİRLERİNDE MÜZİK SOSYOLOJİSİ

Tuncay YILDIRIM¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Munzur Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü / Müzik Bilimleri Anasanat Dalı.

Giriş

Cumhuriyet'in Batılılaşma tercihleri üzerine inşa edilen Atatürk'ün müzik hakkındaki fikirleri, daha çok Cumhuriyet dönemi müzik politikalarını konu edinen farklı kategorilerdeki müzikoloji çalışmaları tarafından ele alınmakta, fikirlerin doğrudan veya dolaylı olarak oluşturduğu etki alanları Türk müziği özelinde çoğu müzik adamı tarafından tartışılan bir konu olmayı sürdürmektedir. Atatürk'ün müzik fikirlerinin Türk müziği üzerindeki etkisi sadece bu müziğin salt estetik ve sanatsal üretim yönleriyle kalmamış bir o kadar da batılılaşma, ulusallık, modernizm, medeniyet, milliyet, çağdaşlık, toplum, kültür, kimlik vs. kavramlarla olan ilişkileri üzerinden geniş bir sosyolojik dolayısıyla müzik sosyolojisi alanına yayılmıştır. Bu yüzden Atatürk'ün müzik fikirleri, toplumsal bir değişimin müzik sahasına yansması bakımından başta müzik sosyolojisi ve devamında birçok müzikoloji disiplini ile incelenebilir bir içeriğe sahiptir. Ayrıca Cumhuriyet'in ilk yıllarında talimata dönüşen ve uygulamaya konulan müzik politikalarının ideolojisini oluşturan Atatürk'ün müzik fikirlerinin devlet eliyle uygulamaya konularak somutlaştırılması, araştırmacı için sistematik verilerin derlenme sürecini kolaylaştırır ve spesifik müzikoloji başlıkları altında incelemeler yapılabilmesine imkan sağlar. Böylelikle müzik hareketlerinin ortaya çıkmasındaki aktif kuvveti ve içeriği oluşturan Atatürk ideolojisinin, Türk müziğine kazandırdığı müzik sosyolojisi ilerleyişini tarif etmek bu veriler sayesinde daha mümkün hale gelir ve müzik sosyolojisi başlığının Türk müziği özelinde anlaşılmasına ve yorumlanmasına imkân sağlar.

Türkiye'de Türk müziği özelinde ilerletilmiş az sayıdaki müzik sosyolojisi çalışmalarının dışında, halen Türk müziğinin müzik sosyolojisi başlığının anlaşılması ve çalışılmasını kolaylaştıran araştırmaların tam manasıyla geliştiği söylenemez. Bu imkânı sağlaması hedeflenen bu çalışmada, Cumhuriyet'in mimarı Atatürk'ün toplumsal bağlamdan uzak olmayan müzik fikirlerinin Türk müziği sahasında yarattığı aktivasyon ve bu aktivasyonun zemin hazırladığı müzik sosyolojisi bileşenleri örneklenmeye çalışılmaktadır. Tamamıyla toplumsal bir dönüşüm hamlesi olan Cumhuriyet devriminin kurucusu olan Atatürk'ün müzik fikirlerini, müzik sosyolojisi üzerinden örneklemek ve müziğin sosyolojik bağlantılarını okuyucunun zihninde tasarlamak yani müzik ve sosyoloji arasındaki kurguyu kurabilmeye katkı sağlamak çalışmanın amaçları arasında yer alır.

1. Atatürk'ün Müzik Fikirlerindeki İdeolojik Bağlam: Toplumsal Medenileşmenin Göstergesi Olarak Türk Müziği

Medenileşme-çağdaşlaşma adına topyekûn seferberliğin ilan edildiği Cumhuriyet döneminde Atatürk'ün müzik fikirleri, sahip olduğu lider-başkan-kurucu kimliğinden ötürü başta devlet kadroları, sonrasında ise bazı entelektüel ve musikişinas çevrelerce sorgusuz sualsiz kabul edilerek,

Türk müziği devriminin başlıca fikir tabanını oluşturmuştur. Atatürk'ün müzik hakkındaki Batıcı-Türkçü fikirleri Cumhuriyet döneminde Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında¹ milli musiki başlığı altında yer verdiği fikirleriyle anılsa da, bu fikirlere benzer görüşler Gökalp öncesinde Necip Asım, Yusuf Akçuraoglu veya İsmail Gaspiralı gibi Tanzimat dönemi Türkçü fikir adamları tarafından da dillendirilmiştir.² Fakat Atatürk'ün müzik hakkındaki fikirlerinin etkisiyle toplumsal bir değişim olan Cumhuriyet döneminin, Batılılaşma faaliyetleri ve yürütülen müzik politikaları açısından Tanzimat dönemine göre zirve yaptığı bir dönem olduğu söylenebilir.³ Çünkü "Birinci Dünya Savaşının sonuna değin imparatorluk içindeki Batılılaşma hareketi hiçbir zaman köklü ve sistematik olmamış, yüzeyde kalmıştır." Dolayısıyla "Batılılaşmanın bilinçli ve kapsamlı bir biçimde ülkeye getirilmesi ve yaygınlaştırılması Cumhuriyet döneminde Atatürk tarafından başlatılmıştır" (Gönlübol, 1995: 251).

Atatürk için çağdaşlaşmanın göstergesi siyasi, ekonomik, kültürel alanda Türk kalarak Batılı toplumlara benzemek, onların seviyesine erişmektir. Bu yüzden Atatürk, çağdaşlaşma ve Batılılaşma kavramlarını özdeşleştirmiş, bunları eş anlamlı kullanmıştır. Dolayısıyla Atatürk'ün Cumhuriyet devrimlerinin fikrî tabanını oluşturan çağdaşlaşma ideolojisi, devrimlerin yürütücüleri olan devlet kadrolarının fikrî dayanağını oluşturmuştur. Öte yandan Atatürk devrimleri ideolojisinin pozitivist ve pragmatist felsefeden etkilendiği totaliter ve dogmatik olmadığı söylenebilir. Devrimlerin baş mimarı olan Atatürk'ün düşünce ve eylemlerinde Akılcılık (Rasyonalizm) ve pozitivism'in belirgin izlerini görmek mümkündür. "Nitekim akılcılığın büyük temsilcilerinden Descartes'in *Discours sur la Methode* adlı yapıtını Türkçe'ye çevirterek Milli Eğitim Bakanlığına yayımlatmış olması bu eğilimin önemli bir göstergesidir.⁴ Ayrıca bütün devrimleri bilimsel ve akılcı yöntemlere dayandıran Atatürk'ün, "hayatta en hakiki mürşit ilimdir, fendir, akıldır" cümlesi, Atatürk devrimleri ideolojisinin en önemli dayanaklarının pozitivist ve pragmatist düşünce yapısına sahip olduğunu ortaya koyan kısa ifadelerinden bir diğeridir. Bu hususta görüş bildiren birçok yazara rastlamak mümkündür. Örneğin Giritli'ye göre kendinden önceki "islahatçıların en köklüsü ve bütüncüsü olan Mustafa Kemal pozitivist düşünceden çok etkilemiş iken, Taner Timur ise, devrimlerin tümünün pozitivist ideolojiye dayandığını söyleyerek (Giritli, 2004: 15) Atatürk'ün müzik fikirlerinin düşünsel alt yapısı hakkında fikir vermektedirler. Dolayısıyla diğer devrimler gibi müzik devriminin de,

- 1 Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, Matbuat ve İstihbarat Matbaası, Ankara, 1923, s. 28.
- 2 Fazlı Arslan'ın "Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Müziği Siyasetinde Necip Asım" *Doğu Araştırmaları- Journal of Oriental Studies*, sayı:3, 2009/1, s. 35-58.
- 3 "Türk toplumu, geçmişî Tanzimat dönemine kadar geriye uzanan ama Cumhuriyet döneminde çok sertleşen bir "alafranga-alaturka" çatışması yaşadı. Bu konu çevresindeki tartışmalar hep Atatürk'ün musikiye ilişkin görüşüne gelip dayandı" (Aksoy, 2008: 171).
- 4 *Mustafa Kemal Atatürk Söylev (1919-1927) Ve Demeçler (1928-1938)*, ed. Erkan Şenşeker-ci, Uludağ Üniversitesi Basımevi, Bursa, 2014, s. 7.

pozitivist, akılcı, pragmatist ve rasyonalist yöntem ve ideolojiler üzerine temellendirildiğini söylemek mümkündür.

Mehmet Gönlübol, Atatürk ve devrimlerin ideolojisini “doğmatizm değil rasyonel amprizim ya da pragmatizm’in” ilkelerinin oluşturduğunu, “mutlak ve değişmez gerçekleri savunan, Doğmatizm’e karşılık Pragmatizm, mutlak gerçek yerine deneye yani akıl ve bilimin gözlem ve bulgularına” dayandırmaktadır (1995: 284). Atatürk ideolojisinin pragmatizmden etkilendiğini ortaya koyan önemli göstergelerden bir diğeri ise, Maarif Bakanlığı tarafından 1924 senesinde pragmatizmin önemli temsilcilerinden Amerikalı filozof ve eğitimci olan John Dewey’in Türkiye’ye davet edilerek bu konuda kendisinden faydalanılmak istenmesi gösterilebilir. Hatta Atatürk’ün Pragmatizm’le ilgisini sağlayan şey de bu olmuştur (Gönlübol, 1995: 292-295).

Atatürk’ün sanat ve müzik fikirlerini değerlendiren Serap Etik’e göre, Atatürk’ün güzel sanatlar alanındaki ilkeleri Hebart ve John Dewey gibi pragmatist bilim adamlarının üslubunu taşır. Atatürk’ün, 1 Mart 1923 te TBMM de yapmış olduğu konuşmasında yurdun önemli merkezlerinde “yeni kitaplıklar, konservatuarlar, çeşitli bitki ve hayvanları içine alan bahçeler, müzeler, galeriler, sergi salonları kurmak” istemesini onun pragmatist ilkelere olan bağlılığından kaynaklanmaktadır (Etik, 1991: 121). Bunun dışında Atatürk’ün Emil Ludwig’e verdiği mülakata kendisine yöneltilen bir soruya Montesquieu’nün “Bir milletin musikicilikteki meyline ehemmiyet verilmezse o milleti ilerletmek mümkün olamaz” sözleri ile cevap vererek başlaması, onun müzik devrimine yönelik tasarladığı ilkeleri pozitivism-pragmatizm ile birlikte değerlendirdiğinin açık göstergelerinden birisi sayılabilir. Çünkü Atatürk, “Aydınlanma Hareketi’nin ve Fransız Devrimi’nin düşünce alt yapısının oluşmasında önemli katkıları bulunan Montesquieu’nün görüşlerinden etkilenecek toplumun müziğe yönelik beğenilerinin toplumsal gelişmenin gerçekleşmesinde önemli bir yere sahip olduğunu düşünmektedir” (Akkaş, 2015: 53).

Afet İnan’ın *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler* adlı kitabındaki aktarımına göre, Atatürk için bütün devrimlerin temel amacı, “Türk Milletini son asırlarda geri bırakmış müesseseleri yıkarak, yerlerine, milletin en yüksek medeni icaplarına göre ilerlemesini temin edecek yeni müesseseleri koymuş olmaktır” (akt. Giritli, 2004: 5). Dolayısıyla Atatürk, eski-Doğulu toplum düzenine yenilikler getiren, Osmanlıdan kalan saltanat ve hilafet müesseselerini yıkan, yerlerine toplumun çağdaşlaşmasına katkı sağlayan, evrensel ilerlemeyi gerçekleştirecek kurumlar inşa eden bir ideolojiye sahiptir. Bu yüzden askeri, siyasi, ekonomik, kültürel alanda yaptığı devrimlerde neleri hedeflemişse güzel sanatlar ve müzik için de aynı şeyleri hedeflemiştir. Türk müzik devrimini ideolojik bağlamda değerlendiren Atilla Sağlam’a göre, “Türk musikisi devrimi Atatürk’ün önderliğinde ger-

çekleştirilen diğer tüm devrimlerle bir bütünlük içerisinde. Batı'yı ilkesel, kurumsal, düşünsel yönden izlemeyi ve bu izlemeden edinilecek deneyimleri almayı kabul eder. Dahası Sağlam, "Atatürk devrimlerinin özü, yenilik getirilen her maddi ve manevi değer için aynıdır ve devrimlerin gerçekleştirildiği yaşamsal, sanatsal, düşünsel ve eğitimsel alanlar açısından farklılıklar" aranamayacağını söyler (2009: 114, 100). Bu yüzden Atatürk'ün Türk gençlerini resim, heykel gibi sanat dallarında yetiştirmenin yanı sıra, Batının evrensel değer taşıdığına inandığı müziğini de öğretip yaymak için sarf ettiği çabaları Türk uyanışını gerçekleştirme ve Türk milletini 'çağdaş medeniyet seviyesinin üstüne yükseltme' ülküsüne yönelen" (Feyzioğlu, 1995: 210) çabalardan bir tanesi olarak değerlendirmek mümkündür. Aksoy, Cumhuriyet'in müzik siyasetinin dönemin resmi ideolojisi dışında düşünülemeyecek bir konu olduğunu "ulusal bir devlet kurmuş, batı uygarlığına karar vermiş, laikliği benimsemiş, öğretime din dışı nitelik vermiş, Latin alfabesini kabul etmiş, Osmanlı musikisinin en önemli sivil kurumu olan tekkeleri kapatmış, Türklüğü Osmanlı'lıktan kurtarmaya azmetmiş bir rejimin" müzik siyasetinin bahsi geçen bu genel süreçten bağımsız olmadığına dikkat çeker (2008: 178.).

Buradan hareketle bir kez daha Türk müzik devriminin ideolojik olarak diğer devrimler gibi ilerlemeci, değişmeci, kalkınmacı bir modernleşme teorisine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü yapılan tüm devrimler Türk toplumunun çağdaşlaşması temeline dayanır ve Türk toplumunu Orta Çağ zihniyetinden kurtarmayı Doğuya ve Doğuculuğa karşı Batılılaşmayı hedefler. Devrimlerin ilkeleri çağdaşlaşma minvalinde toplumu dönüştürmeyi esas alan sosyolojik bir anlayışa dayanmaktadır. Bu yüzden müzik devriminin kendisi de bu sosyolojik anlayışla birlikte çağdaş uygarlık yörüngesine oturtulmak istenmiş ve diğerlerinde olduğu gibi Türk müziği devriminin ilkeleri de Osmanlı'yla olan bağlarını asgariye indiren, Doğudan uzak Batılılaşma üzerine temellendirilmiştir. Berker, Atatürk'ün müzik görüşleri ile ilgili bir araya getirdiği belgeleri aktardığı makalesinde şöyle der: "Ata'nın yeni devlette ve yeni musikide ön gördüğü müşterek esasları şu dört temel noktada toplamak mümkündür: a. Çağdaşlık, b. Uygarlık, c. Akılcılık, d. Milliyet (1991: 93). Berker'in kısa başlıklara indirgediği bu ilkeler, Cumhuriyet devrimlerinin temel argümanları olup, sadece müzik devriminin değil diğer devrimlerinde içeriğini oluşturan kavramlardır. Çünkü Cumhuriyet'in kendisi çağdaş, akılcı, milli ve uygar bir rejimdir. Çağdaşlaşma projesini toplumun her alanına taşıyan Atatürk, aynı projeyi Türk müziğine de yansıtarak, Türk müziğinin bu projeye uyumlu hale getirilmesini ister. Hatta öyledir ki, Atatürk için "*Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesi*" ile mümkündür. Fakat burada üzerinde durulması gereken diğer bir önemli nokta, Cumhuriyet rejimi ile birlikte Türk müziği dünyasında müzik devrimine duyulan ihtiyaç, toplumda kendiliğinden ortaya çıkan bir ihtiyacın ürünü olmaktan çok, Atatürk ve Cumhuriyet'in topyekün çağdaşlaşma amaçlarının parçalarından bir tanesidir. Türk müziğindeki değişim

ihtiyacının değişen toplum düzeniyle birlikte zamanının geldiğine karar verip başlatan, başta Atatürk ve yönlendirdiği yakın çevresi-devlet kadrolarıdır.

Buraya kadar yapılan açıklamaları müzik sosyolojisi adına önemli olan nokta da şudur ki; toplumda yaşanan değişim hareketleriyle (toplumdaki sosyolojik değişimle), müzikteki yaşanan değişim hareketlerinin aynı ilkelere ilerletilmeye çalışılmasıdır. Çünkü Atatürk, sanatı -özellikle müziği- “gerçekleştirmek istediği değişme ve yenilenmeye yönelik tüm atılımların tam anlamıyla merkezine yerleştirmektedir. Sanatı tüm atılımların işlevsellik kazanmasında, yaygınlaştırılmasında ve beklenen başarılı sonuçlara ulaşılmasında en etkin araç olarak görmektedir. Çünkü “Güzel sanatlarda başarı, bütün inkılapların başarılı olduğunun kesin delilidir” (Akkaş, 2015: 46) Dolayısıyla Türk müziğinin yaşadığı değişim süreci Atatürk’ün direktifleri sayesinde “yukarıdan aşağıya uygulamaya konan bir devlet siyaseti biçiminde ortaya çıkmış ve bu minvalde gelişmesini sürdürmüştür” (Ayas, 2014: 41). Çünkü Türk müziğinin değişmesi için yapılan icraatlar Atatürk tarafından toplumsal değişimin merkezine yerleştirilerek çağdaşlaşma ilkelerine göre dizayn edilmeye çalışılmıştır.⁵ Dolayısıyla “dönemin öteki kararları gibi musiki alanındaki kararlar da Atatürk’ün kişiliğinden ve uygulamalarından” soyutlamak mümkün değildir (Aksoy, 2008: 178). Aynı şekilde Berker’e göre de Atatürk’ün “müzik hakkındaki görüş ve düşüncelerini, kurmayı tasarladığı yeni T C Devleti ile ilgili görüş ve düşüncelerinden ayırmak ve soyutlamak mümkün değildir. Yani yeni devlet için hangi esasları düşünmüşse yeni musiki içinde aynı esasları düşünmüş ve ifade etmiştir” (1991: 93).

2. Değişimin Referansı Olarak Atatürk’ün Sarayburnu Nutku: Meşrulaştırıcı Görüş

Atatürk, Cumhuriyet döneminde yaşanan müzik hareketlerinin baş aktörü olmasına rağmen, onun müzik bilgisinin bir toplumu müzik dönüşümünde uygulanacak teknik, metot, yöntem vs. konularında yönlendirecek kadar yeterli olmadığı söylenebilir. “Mülkiye idadisi ile başlayıp Askeri Rüşdiye ve Mekteb-i Harbiye ile devam eden eğitim süreci boyunca hiçbir müzik dersi görmemiş, hiçbir çalgı çalmasını öğrenmemiştir.” Fakat bu durum onun müzikten tam anlamıyla uzak olduğu anlamına gelmez. Müziğe verdiği önemi birçok konuşmasında ifade etmekten geri durmaz, “şarkı ve türkülerini güzel sesiyle yanlış yapmadan okur her bağdayı incelikleriyle bitirebilir rast, hüzzam, hicaz, uşşak gibi gezilmesi kolay makamlarda sesi ile taksim yapabilir” ve aynı zamanda da “Batı müziği vals ve operaları” hakkında yorum yapabilecek kadar müzikten anlardı (Oransay, 1965: 5-7).

5 Atatürk’ün müzik hakkındaki fikirlerinin Türk müziğinin Cumhuriyet dönemindeki ilerleyişine olan etkisini Musiki İnkılabını değerlendiren Batılı oryantalist yazarların ifadelerinde de fark etmek mümkündür. Örneğin Robert L. Bandouy imzasıyla Türkiye’de Musiki inkılabına dair Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan bir yazıda geçen “Türkler Atatürk sayesinde iptidai ve Bizans artığı bir müzikten kurtulmakta” ifadeleri Atatürk’ün müzik fikirlerinin Türk müziği üzerindeki etkisini açıklamaktadır (akt: Ayas, 2014: 180).

Örneğin 14 Ekim 1925 yılında Ege’de yirmi günlük bir geziye çıkan Atatürk, İzmir Kız Öğretmen Okulu’nda öğrencilerle konuşurken kendisine yöneltilen “Hayatta musiki lazım mıdır?” sorusuna verdiği cevapta, müziğe verdiği önemi ve müziğe yüklemiş olduğu toplumsal anlamı şöyle ifade eder:

“Hayatta musiki lazım değildir. Çünkü hayat musikidir. Musiki ile alakası olmayan mahlûkat insan değildirler. Eğer mevzu-ı bâhs olan hayat insan hayatı ise musiki behemehal vardır. Musikisiz hayat zaten mevcut olamaz diye yanıtlayan devlet adamı Atatürk müzik konusunda da devrim yapmak amacıyla buyurgular vermiş, çalışmalar yaptırmış, yasaklar koydurmuştur” (Oransay, 1965: 7).

Atatürk’ün müzik devrimini gerçekleştirmek isterken bir toplumun müzik kültürünün dönüştürülmesi esnasında doğabilecek sorunları yeteri kadar hesap edememesi onun tahsil süresi boyunca müzikle ilgili dersler almamasına bağlanmaktadır. Bu eksikliğin kendisi de farkında olan Atatürk, müzik devrimini yönlendirirken kişisel araştırmalarının⁶ yanı sıra etrafında müzik adamlarını toplamış, yapmak istediği müzik devriminin içeriğinden bahsetmiş, beklentilerini söylemiş, onların görüşlerini sormuş fakat her konuda olduğu gibi son sözü kendisi söyleyerek onlarla hareket etmiştir. Bu hususta önemli bir anekdot Cemal Reşit Rey tarafından şöyle ifade edilmektedir:

“Atatürk’ün direktifi üzerine (müzik devrimi yapmak üzere) bir müddet sonra (1934’de) Maarif Vekili Abidin Özmen, sekiz müzisyen olarak bizleri (Cevat Memduh Altar, Halil Bedii Yönetken, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Şevket Taşkıran, Cezmi ve beni) Ankara’da kongreye toplamıştı. Maarif Vekili sevimli şivesiyle bizlere Ey, hadi bakalım, musiki inkılabı yapacaktı, bunu nasıl yapacağız?” diyerek toplantı yapılmıştır (Tarman, 2011: 71-72). Müzik devriminin toplumda kendiliğinden ortaya çıkan bir hareket olmadığı, Atatürk’ün direktifleriyle başlayan hareket olduğu Cemal Reşit Rey, tarafından aktarılan bu anekdotta açıkça ifade edilmektedir. Atatürk, etrafına topladığı müzik adamlarıyla toplantılar yaparak onlara müzik devriminin nasıl gerçekleştirilebileceği hakkında talimatlar vererek yeni müzik kurumları kurdurur, Osmanlıdan gelen bazı müzik kurumlarını dönüştürür, Radyo’yu yönlendirir, operalar yazılmasını ister, çalışmaları yakından takip eder ve hatta bu çalışmaların birçoğuna bizzat katılarak birçok şeyi kendisi yönlendirir ve yönetir. Örneğin; İran Şahı’nın İstanbul’a daveti üzerine soy ve kültür bakımından Türk ve İranlıların kardeş olduğunu, Türk İran dostluğunu yansıtacak bir piyes yazılıp bunun opera olarak yazılmasını, dönemin Milli Temsil Akademisi (Devlet Tiyatroları) ve Güzel Sanatlar Müdürü Minür Hayri Egeli’den ister. Bundan sonrasını Egeli şöyle aktarır: “Şahın

6 Atatürk’ün müzik kitaplığına ait bilgilere bakılırsa, Atatürk müzik devrimini müzik adamları ile birlikte ilerletmesinin yanında kişisel olarak da müzik alanında önemli araştırmalar ve okumalar yaptığı, müzik eğitimi ve pedagojisi kitabının yanı sıra birçok notayı incelediği anlaşılmaktadır. (Bkz. Tarman, 2011: 167-174).

gelmesine bir aydan az zaman vardı. O vakit Atatürk şöyle dedi: Bu işte en yakın amirin benim. Her emri ben vereceğim ve izin almadan gece yarısı bile olsa, yanıma gelmeye, hatta beni uykumdan uyandırmaya hakkın var. Ancak Şahın gelişinden iki akşam sonra opera oynanmalıdır” (Tarman, 2011: 108). Sonrasında bu işi yapabilecek besteciler aranır ve operanın (Türksoy Operası) A. Adnan Saygun tarafından bestelenmesine karar verilir. Yirmi gün içerisinde operanın librettosu Münir Hayri Egeli, bestesi ise A. Adnan tarafından hazırlanır. Atatürk, Saygun’a yazılması emrini verdiği operanın gerekçesini “Bu bir devrim hareketidir” (Saygun, 1981: 42) sözleriyle ortaya koyar ve Cumhuriyet dönemi hareketlerinin yönlendiricisi ve yönetici olduğunu aynı zamanda da gerçekleştirilmek istenen müzik devriminin Cumhuriyet devrimleriyle olan paralellliğini açıkça ifade eder.

Atatürk’ün 1920-1938 yılları arasında devam eden devlet başkanlığı sırasında müzik devrimi adına yaptığı ve yönlendirdiği çalışmalar belirgin köşe taşları üzerinden şu şekilde özetlenebilir:

Cumhuriyet ilan edildikten bir yıl sonra (1924) Mızıkay-yı Hümayun Ankara’ya taşınarak Riyaset-i Cumhur orkestrasına dönüştürülür, yine bu yıllarda ilk müzik öğretmenlerini yetiştirmek amacıyla tasarlanan Musiki Muallim Mektebi kurulur ve 1926’da İstanbul’daki Darüelhan’ın şark musikisi şubesi kaldırılır. 1926’da folklor derlemelerine başlanarak, geleneksel sanat ve halk müziği eserlerini derleyip yayınlamak Tasnif ve Tesbit Heyeti kurulur ve 1927’den başlayarak müzik eğitimi almak için devlet hesabına öğrenciler Avrupa’ya gönderilir. 1932’lere gelindiğinde Türkiye’nin müzik yaşamını düzenleyecek yabancı uzmanlar getirilerek Batı müziği eğitimi desteklenir, 1934’de sanat müziği yayınları radyoda yasaklanır, 1936’da ise Ankara’da Devlet Konservatuvarı kurulur” (Oransay, 1965: 7-8).

Cumhuriyet’in ilk yıllarından başlayarak devlet başkanlığı boyunca Türk müziği dünyasında ortaya çıkan dönüşüm ve yenilikleri özetleyen bu hareketlerin, Atatürk’ün başta meclis konuşmaları ve bazı müsamere geceleri veya konserlerde yaptığı konuşmalardan sonra yaşandığı söylenebilir. 9/10 Ağustos 1928 gecesine İstanbul’un Sarayburnu Parkı’ndaki gazonoda eğlenirken Türk müziği dünyasında önemli bir etki yaratan ve ortada bir müzik sorunu olduğuna işaret eden konuşmalarından birini yapar. Burada dinlediği müzik hakkında dile getirdiği ifadeler, yakın çevresi ve bazı aydın ve müzik adamları arasında Türk müziğine⁷ karşı yasaklayıcı-olumsuz bir tavır geliştirmelerinde oldukça etkili olur. Bu ifadelerinin yanlış anlaşıldığı sonraki yıllarda bizzat Atatürk tarafından da dile getirilir.⁸ Ko-

7 Araştırmada da yeri geldikçe aktarılabilecek olan yazarların kullandıkları Türk müziği ifadesiyle aslında Türk müziğinin şubesi olan klasik Osmanlı (sanat) müziği kastettikleri anlaşılmaktadır.

8 Atatürk’ün Türk müziğinin geleceği hakkında belirttiği görüşlerin yanlış anlaşıldığına dair genel kanı dönemin ve sonrasında ortaya konulan yazın hayatına yansımıştır. Fakat bu yanlış anlaşılma ile ilgili Atatürk’ün yakın çevresinden Vasfı Rıza Zobu, Atatürk’ün bu konudaki sözlerini şöyle aktarmaktadır: “Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar. Şu okunan eser

nuşmanın detayları şöyledir:

“Bu gece burada güzel bir tesadüf eseri olarak Şark’ın en mümtaz iki musiki heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birincil olarak tezyin eden Müniretül Mehdiye Hanım sanatkârlığında muvaffak oldu. Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu musiki, bu basit musiki, Türk’ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar şark musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk, derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsini oynuyor ve şen şatırdırlar, tabiatın icabatını yapıyorlar” (Oransay, 1965: 14).

Atatürk, konuşmasının devamında müzik ve sosyolojisi arasındaki ilişkiyi öne çıkararak, Cumhuriyet’le birlikte değişen toplum düzeninin ürünü olan Türk ruhunun fitraten şen ve şatır olduğunu, dolayısıyla Türk’ün fitratında olduğu gibi şen olan toplum ruhunu yansıtabilecek basit olmayan çağdaş bir müziğin gerekli olduğuna vurgu yapar.

Ökte’ye göre, Atatürk’ün bu konuşması “Türk müziği düşmanlığı” yaratmıştır; ama Atatürk’ün ne böyle bir amacı vardır ne de anlatmak istedikleri tam anlamıyla kavranabilmiştir.⁹ Durum şu şekilde cereyan eder: İstanbul’da hayır kurumlarından birisi Sarayburnu Parkı gazinosunda bir müsamere düzenler. Müsamereye Batı müziğini iyi bilen bir orkestra, o tarihlerde çalışmanın başlarında adına değindiğimiz Mısır’ın en meşhur sarkıcılarından Müniretül Mehdiye ve saz ekibiyle birlikte davet edildiği gibi bir de Türk müziğini temsilen bir musiki cemiyeti sanatkârları davet edilir. Bu müsamereye katılım gösteren Atatürk, sahneye yakın bir masada oturarak, ilk olarak Tosca operasından bir Arya seslendiren orkestrayı dinler. Ardından Ata’nın Şam’da bulunduğu sırada sevdiği Arapça bir şarkı ve onu öven bir kaside Müniretül Mehdiye Hanım tarafından maharetle seslendirildikten sonra, sahneye Türk müziği icra edecek heyet çağrılır. İşte her ne yaşıyorsa bu heyet sahnedeki yerini aldıktan sonra cereyan eder. Heyet amatörlerden

ne güzel bir eser. Ben zevkle dinledim. Sizler de öyle. Ama bir Avrupalıya böyle okuyup da bir zevk vermeye imkân var mıdır? Ben demek istedim ki, bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini onlara da dinletmek çaresi bulunsun. Onların tekniği, onların ilmiyle, onların sazları, onların orkestralar ile çaresi her ne ise. Mesela Ruslar ne yapmışlarsa biz de Türk Musikisini milletler arası bir sanat haline getirelim. Türk’ün nağmelerini kaldırıp atalım da sadece Batı milletlerinin hazırdan musikisini alıp kendimize mal edelim yalnız onları dinleyelim demedim. Yanlış anladılar sözlerimi, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafını edemez oldum” (Tan, 1992; Budak, 2000; Aracı, 2007’den akt: Sağlam, 2009: 105).

- 9 Atilla Sağlam, meseleyi Burhaneddin Ökte’ye göre farklı bir perspektiften ele alır ve ortaya çıkan düşmanca tavrın sadece Türk müziğine karşı olmadığını, Türk müziği devrimi ve sonrasında yürütülen uygulamaların ve kurumlardan Türk müziği eğitiminin kaldırılıp sadece Batı müziği eğitimi verilmesinin Türk müziği çevrelerinde Batı müziği düşmanlığını yarattığını söyler. Hatta ona göre, müzik sanatına bağlı olarak bu çevrelerde ortaya çıkan düşmanca tavır, Cumhuriyet düşmanlığına dönüşecek düzeyde tehlikeli boyutlara varmıştır (Sağlam, 2009: 104). Bülent Aksoy ise, ortaya çıkan düşmanca tavrın alaturkacı kesim tarafından Atatürk’ün musiki konusundaki söylev ve demeçlerini bir koz olarak kullanıp arkalarına alan Atatürk’ün etrafındaki bazı kimselerin gayretkeşliği yahut kötü niyetine bağlandığını söylemektedir (Sağlam, 2008: 171).

pek çoğu acemi denilebilecek kişilerden oluşur. Sultaniyegâh fasıl¹⁰ başlar ve bu fasıl Ökte'nin deyimıyla Ata ve salondakilerin üzerlerinde adeta düş tesiri yapar ve Ata'yı karşılarında gören sanatkârlar kudretlerinin birçoğunu kaybederek saçmalamaya başlar. Bir müzik müsabakasına dönüşen müsamer programında en çok ümit bağladığı-ulusal modernleşmenin mihenk taşı, tek ölçüsü olarak gördüğü bir kuvvetin elinden gittiğini gören bir kumandan edasıyla oturduğu yerden ayağa fırlayan Atatürk, sahnedeki sanatkârları işaret ederek “ezcümle! Bu musiki bizim heyecanımızı ifade etmekten uzaktır” der ve büyük bir asabiyet içinde saraya döner. İşte Cumhuriyet dönemi müzik sosyolojisi adına yeni bir kırılma noktası başlatan şey bu konuşmadır. Bu konuşmadan sonra ortaya çıkan Türk müziğine karşı uygulanan yasaklayıcı politika ve söylemler, toplumda başta müzik dünyası olmak üzere aydınlar arasında görüş ayrılıklarının yaşanmasına neden olacak kadar büyük bir sosyolojik etki yaratmıştır. Konuşmanın Atatürk tarafından yapılması sosyolojik olarak ayrıca önemlidir. Aksi takdir de böyle bir konuşma başkası tarafından yapılmış olsaydı, bir toplumun müziğinin değiştirilmesi-dönüştürülmesi adına yürütülen politikalara etkisinin bu kadar olmaması muhtemeldir. Çünkü Atatürk'ün, sahip olduğu devlet başkanı kimliği yapmış olduğu konuşmanın dikkate alınmasını sağlar ve dolayısıyla onun beklenti ve öngörülerini karşılayacak uygulamalar geliştirilmeye çalışılır. Bunun yanında devlet kadroları tarafından yönlendirilen uygulamaları (özellikle olumsuz sonuçlar yaratan uygulamaları) meşrulaştırması bakımından da bu konuşmanın önemli bir referans olduğu söylenebilir.

Müsamere gecesinde yapılan bu konuşmadan sonra “ertesi gün ajans, Ata'nın o nutkunu o zamanki Dâhiliye Vekili Şükrü Kaya beyin emri üzerine matbuata verir. Konuşma ilk olarak devlet kadroları ve aydınlar üzerinde tesir eder ve konuşmayı emir terakki edip işten vazife çıkaran Şükrü Kaya, nutku gazete sayfalarına taşıyarak ona talimat niteliği kazandırır. Böylelikle toplumun büyük kısmına ulaşip yayılması sağlanan bu talimat, devlet kadrolarından başlayarak bu kadrolara yakın zümreler¹¹ ve toplumun müzik geleneğinin dönüşümü üzerinde oldukça etkili olur. Kısacası Ökte'ye göre, o günlerde ortaya çıkan Türk müziği düşmanlığı Atatürk'ün o geceki nutuktan sonra yaşanır (Oransay, 1965: 23-24).

10 Burada bahsi geçen eserin Oransay'a ait başka bir kaynaktan kürdilhicazkâr fasıl olduğundan bahsedilir. Bkz. Gültekin Oransay, *Cumhuriyet'in İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Yayınları, Ankara, 1973, s. 228. Bu fasılın Kürdilhicazkâr olduğu Güneş Ayas tarafından da belgelenir. Güneş Ayas, *Musiki İnkılabının Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, Doğu Kitapevi, İstanbul, 2014, s. 124.

11 Bu konuda dönemin ünlü isimlerinden Ahmet Ağaoğlu'nun, 1938 yılında oğlu Samet Ağaoğlu'na yazdığı bir mektupta Peyami Safa hakkındaki ifadeleri örnek olarak gösterilebilir. Ağaoğlu'na göre, bir zamanlar hükümete karşı ciddi bir muhalefet gösteren Peyami Safa'nın bir zamanlar kendisi gibi muhalif düşünceye sahip olduğunu fakat “Peyami'nin son günlerde değişerek CHP'ye yanaştığını ima etmektedir” (Akt: Ayvazoğlu, 2008: 226). Ayrıca Şükrü Kaya, Vedat Nedim Tör, Yaşar Okur, Mustafa Sunar'ın yanı sıra Falih Rıtkı Atay, Ekrem Zeki Üngör, A. Adnan Saygun, Rasim Ferit Talay, Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti üyesi Zeki Bey, Ali Rıfat Çağatay, Hasan Ali Yücel ... gibi isimler bu zümre içerisinde gösterilebilir.

Hafız Yaşar Okur 19 Ekim 1948 tarihli Akşam gazetesinde bu derneği suçlayarak seslendirmenin kötülüğüyle devlet ileri gelenlerini kızdırdıklarını bundan ötürü devletin Batı müziğini benimsemesine yol açtıklarını ileri sürmüştür. Okur'a göre, devletin Türk müziği yerine Batı müziğini tercih etmesi ve bu uğurda çalışmalar yapması, Eyüp Musiki Cemiyeti yüzünden olur (Oransay, 1973: 250).

Sarayburnu nutkunun Atatürk'ün diğer konuşmalarına göre daha etki yaratan bir konuşma olduğu söylenebilir. Bu konuşma ve sonrasında yayınlanan talimat ile devletin müzik tercihinin Batı müziği olduğu iyice belirlenmiştir. Bu talimatın ortaya çıkan farklı fikir ayrılıkları yüzünden yaşanan “soğuk savaş Türkiye'deki musiki gelişimini olumsuz yönde etkilemekle kalmayıp, Atatürk'ün yerleştirmek istediği prensiplerin de son derece yanlış anlaşılmasına” neden olur (Aracı, 2007: 77). Türk müziğini basit, yüz ağartıcı değerde olmadığı kanaati özellikle Türk müziği ile yakın ilişki içerisinde olan müzik adamları ve taraftarlarının gözden düşmelerini beraberinde getirir. Bu yüzden uygulamaların dolaylı olarak kendi amaçlarının gerçekleşmesine ivme kaybettirdiği ve Atatürk ideolojisinin kendi problematiğini bir bakıma kendisinin yarattığı söylenebilir. Örneğin Yavuz'a göre, egemen olan Cumhuriyet ideolojisi Batı müziği ve Türk müziği sistemini birleştirebilen, çok seslilik ve orkestrasyon açısından unique çalışmalar yapmış olan H. Saadetin Arel'i dışarıda bırakmıştır. Konunun Doğu-Batı veya tek sesli çoksesli gibi bir pseudo-karşıtlık-sorunsal biçimine dönüştürülmesi son derece yanlış olmuş, ortaya çıkan kutuplaşmanın Batı kültürünün hayata geçirilmesi sorunsalını yaratmıştır (Yavuz, 1980: 28).

Atatürk'ün 1928 yılında yaptığı bu konuşmanın birkaç yıl öncesine gildiğinde Osmanlı mirasıyla birlikte taşınan klasik Türk müziğinin 1926-1927 yılları arasında toplumsal ve kamusal alanda ötekileştirildiği bir dönem olduğu görülür. Dolayısıyla “Gönül Paçacı'ya göre, bu konuşma spontane bir şekilde yapılmayıp öncesinde yürütülen politikaları desteklemesi bakımından belli bir plan ve programın sonucu” olarak ifade edilmiştir. Aynı şekilde bu konuşmanın rastlantısal olarak yapılmadığını düşünen Ayas, “Latin harflerinin kabulüyle Osmanlı-Türk müziğinin resmen ötekileştirilmesinin aynı mekânda birbirini takip eden günler içinde ilan” edilmesinin “Batılılaşma politikaları açısından ortak bir eylem hattının sembolik ifadesi” olduğunu düşünmektedir (2014: 124). Çünkü Atatürk, müzik hakkında yukarıdaki sözleri söylemeden önce, o gece Sarayburnu'nda Latin harfleri ile ilgili bir konuşma daha yapmıştır. Bu konuyla ilgili Atatürk'ün sürekli olarak sofrasında bulunan Binbaşı Hafız Yaşar Okur'un anılarını kaleme alan Halil Erdoğan Cengiz, Sarayburnu nutku ile ilgili hatırayı aktardığı bölümde, İstanbul Ansiklopedisi cilt üç sayfa on beşe atıfta bulunduğu dip notta şu görüşlere yer vermiştir:

“Maarif vekili Necati Bey, Dahiliye vekili Şükrü Kaya Bey, Antep Mebusu Kılıç Ali Bey, Sinop Mebusu Recep Bey, Bozok Mebu-

su Salih Bey, Bolu Mebusu Falih Rıfkı Bey, Fıkra Katip-i Umumisi Saffet Bey ve seryaverleri Rusuhi Bey'den" oluşan geniş bir heyetle Sarayburnu iskelesine yanaşan Atatürk, geniş bir halk kitlesi tarafından tezahüratlarla karşılanmıştır. "Gazi Latin harflerinin kabulü hakkındaki tarihi nutuklarını irâd etmişler, nihayet bir veya iki sene içinde bütün Türk Heyeti içtimaiyesinin yeni harfleri öğreneceğini söylemişlerdir" (Cengiz, 1993: 104).

Türk müziği ve Latin harfleri hakkındaki nutku Atatürk, birçoğu müzik işlerini yönlendiren meclis üyelerinden oluşan geniş bir heyetle katıldığı 10 Ağustos 1928 gecesini yapmıştır. Paçacı ve Ayas'ın görüşlerinin aksine her iki nutkun da aynı ana denk gelmesini değerlendiren Cengiz'e göre,

"Atatürk'ün o gece musiki hakkında konuşmak için önceden yapılmış bir hazırlığı ya da kararı mevcut değildir... Türk ulusunu çağdaş uygarlık düzeyine ulaştırmayı amaçlayan Atatürk'ün bir Türk musiki topluluğunun kılığıyla kıyafetiyle, saz heyetiyle, programıyla Mısırlı bayan şarkıcının gerisinde kalmasını yani alaturkacıların alaturkalıklarını hoş görmesi mümkün değildir" (1993: 104).

Bu yüzden Atatürk kendini tutamamış bu nutuk musiki heyetinin icrasından sonra spontane bir şekilde gelişmiştir.

Berker ise, bu konuşmanın "evvela bir tehdit" olduğunu düşünür. Kendisinin Sarayburnu'ndaki konserde bizzat bulunduğunu söyleyen Berker, bir tarafta cılız bir müzik diğer tarafta tam teşekküllü bir orkestra gören büyük bir devrimcinin Türk müziğini bu halde görmeye tahammül edememesi normal bir şeydir. Bu konuşmadan sonra Türk müziği eğitime yön verenlerin bu müziği bir tarafa atıp başka bir kültür olan Batı müziğini doğrudan bütün unsurlarıyla almaları, Berker için büyük bir aldanmadır. Türk müziğini yüz ağartıcı değere kavuşturmak için bütün unsurlarıyla atmak yerine, onun gelişme gücü taşıyan unsurlarını alıp geliştirmek gerekmektedir. "İşte uygulamada düşülen hata, kanaatimce bu noktada kendini göstermiş oluyor" (1980: 32).

3. Toplumsal Dönüşümün Ölçüsü Olarak Türk Müziği

Sarayburnu nutkunda üzerinde durulması gerek diğer bir önemli nokta da, Atatürk'ün artık bu (Osmanlı) musikinin Türk ruhunu yansıtmadığıyla ilgili kurduğu cümleleridir. Onun müzik devriminin gerekçesi olarak gördüğü değişen toplumla müzik ilişkisini ortaya koyan bu cümleleri, Atatürk tarafından artık "bu basit musikin"-sosyolojik bağlamda düşünüldüğünde- Türk toplumunun değişen yaşantısını yansıtmakta yetersiz bir müzik olarak görüldüğüne işaret eder. Ona göre, eski Osmanlı müziği Cumhuriyet'le birlikte yenileşen çağdaş Türk ruhunu yansıtmamakta, bu yüzden Cumhuriyet ruhunu yansıtacak yeni bir çağdaş müziğe ihtiyaç duyulmaktadır. Eski Osmanlı müziği ile yeni Türk ruhu ve Cumhuriyet devrimle-

ri arasında bağlantılar kuramayan Atatürk için, müzikte duyulan değişim toplumda yaşanan değişimin bir gerekliliği olarak gerçekleştirilmeleridir. Osmanlı yaşam düzeninin yerine yeni toplum düzeni olarak inşa edilen Cumhuriyet rejimi, müzikte de bu yeni yaşam düzenini yansıtacak bir müziği inşa etmelidir. Bu amacı Atatürk, 1934 senesinde müzik toplantıları gerçekleştirmek için Çankaya köşküne davet ettiği Saygun’a açıkça ifade etmiştir. Atatürk, köşkte bir gün önündeki şarkının Osmanlıca ve Farsça sözlerini Türkçeye çevirerek Saygun’dan piyanoyla birkaç kez çalmasını ister ve sonrasında şu cümleleri ifade eder:

“Efendiler! O sözler Osmanlıcadır ve onun müziği Osmanlı müziğidir. Bu sözler Türkçedir ve bu müzik Türk müziğidir. Yeni sosyete yeni sanat!” (Tarman, 2011: 146).

Atatürk’ün Türk müziğinin eski haliyle yeni toplum düzenini yansıtmadığı, dolayısıyla yeni toplum düzeni ile paralellik gösteren bir değişimin müzik dünyasında da yaşanması gerektiği görüşü 1 Kasım 1934 senesi meclis konuşmasında daha net bir şekilde ifade edilmiştir. Fakat bu konuşmaya geçmeden önce, yine aynı toplumsal bağlama işaret ettiği başka bir konuşması da 10. 11. 1939 tarihli Ulus Gazetesi’nde Kemal Turan imzasıyla çıkan bir makalede şöyle nakledilmiştir:

“Eski müziği Garp müziğine üstün çıkarmak için çalışanlar, bir ufak hakikati fark edemez gibi görünürler... Ancak bugünkü Türk kafası müziği düşündüğü zaman, yalnız basit oyunlara yarayacak, insanlara basit ve geçici heyecan verecek musikiyi aramıyor. Müzik dendiği zaman yüksek duygularımızın hayat ve hatıralarımızın ifadesini bulan bir müzik murat ediyoruz” (Akkaş, 2015: 51).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi Atatürk, tasarladığı yeni müziği hayat ve geçmişten bağımsız düşünmemiş, yeni müziğin oluşturulmasını değişen Türk yaşantı, düşünce ve ruhunun bir gerekliliği olarak görmüştür. Buradan anlaşılacağı üzere Atatürk’ün müzik fikirlerinde sosyolojik olan daima ön planda tutulmuş, müzik ve sosyoloji birbirleriyle bağlantılı iki kavram olarak değerlendirilmiştir.

Atatürk’ün Sarayburnu gazinosunda yaptığı konuşmadaki ilkesel durumu aradan altı yıl geçmesine rağmen sürdürdüğü söylenebilir. 1 Kasım 1934 senesi dördüncü dönem meclis açılış konuşmasında gazinoda işaret ettiği ifadelerle benzer cümleleri bu konuşmasında da dile getirir. Konuşmanın detayları şöyledir:

“Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk Musikisi’dir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün acuna dinletilmeğe yeltenilen musiki bizim değildir. Onun için o, yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır” (Berker, 1980: 30).

Konuşmasının devamında ulusal karakteri yansıtan duyguları, düşünceleri, yüksek deyişleri, söyleyişleri genel son musiki kuralları ile işleyerek ancak Türk ulusal müziğinin yükselip evrensel müzik içerisinde yer alabileceğini ifade eder. Konuşmasını “Kültür İşleri Bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim” (Oransay, 1965: 15) diyerek kurmayları ve tüm çevresi tarafından emir yerine geçen cümleleri ile sonlandırır.

Atatürk, müzik devrimine neden ihtiyaç duyduğunu veya toplumsal dönüşümde müziğin neden bu kadar önemli olduğunu yukarıdaki cümlelerinde daha net bir şekilde ifade etmiştir. Ona göre, ancak bir ulusun yeni değişikliği bu minvalde değişen müziği kavrayabilmesi ile sağlanabilir. Çünkü “Cumhuriyetin kuruluş yıllarından itibaren sanata yeni olarak sunulan dünya görüşünü kitlelere ulaştırmak misyonunu yüklenmesi, kültür politikasında sanat etkileşiminin itici gücü olur. Kültür politikası kendi amaçlarını gerçekleştirmek için sanata başvururken, sanat da kültür politikasına koşul olarak formasyonunu alır” (Durgun, 2005: 77-78). Bu yüzdendir ki Atatürk, sanatı gerçekleştirmek istediği değişme ve yenileşmeye yönelik tüm atılımların merkezine yerleştirmiştir (Akkaş, 205: 46).

Ayas, Atatürk’ün 1 Kasım 1934 yılında yapmış olduğu meclis konuşmasını klasik Türk müziği geleneğine etkisi açısından oldukça önemli bir konuşma olarak görür ve hatta bu konuşmanın Türk müziğinin 1934-1936 yılları arasında radyoda yayınlanmasının yasaklanması kararının ilham kaynağı olduğunu ifade eder. Konuşma resmi makamlarda hemen yankı bulur. Anadolu Ajansı Gazi Hazretlerinin Büyük Millet Meclisi’nde alaturka musiki hakkında yapmış olduğu konuşmadan ilham alan Dahiliye Vekaletinin konuşmadan hemen sonraki akşam radyo programlarından alaturka musikiyi tamamen kaldırmış ve yalnızca Garp tekniğiyle bestelenmiş eserlerin bu tekniği bilen sanatkarlar tarafından çalınması ilgililere bildirmiştir. Dahası karardan beş gün sonra Cumhuriyet gazetesinde alaturka müziğin gazino ve kahvehanelerden de kaldırılacağı haberi yayınlanmış fakat her hangi bir sonuca bağlanamamıştır. Doğrudan bu yıllarda bir yasaklanma söz konusu değilse bile toplumda bir yasak algısı oluşturulmaya başlanmış ve yaklaşık iki ay sonra Dahiliye Vekaleti’nin Bursa valisi tarafından tamim edilen yazısında alaturka müziğin toplum hayatından tamamen kaldırılmasından söz edilmiştir (Ayas, 2014: 127, 128).

1934 yılında radyolardan Türk müziğinin dinlenmesi yasağının Anadolu Ajansı yansımaları şu şekildedir:

“Dahiliye Vekâleti bugün Büyük Millet Meclisinde Gazi Hazretlerinin alaturka musiki hakkındaki irşadlarından ilham alarak bu akşamdan itibaren radyo programlarından alaturka musikinin tamamen kaldırılmasını ve yalnız Garp tekniğiyle bestelenmiş, motifleri milli musiki parçalarımızın, Garp tekniğine vakıf sanatkarlar tarafından çalınmasını alâkadarlara bildirmiştir” (Balkılıç, 2009: 89).

Atatürk'ün bu konuşmanın nasıl yankı bulduğu hakkında Ali Uçan şu yorumu yapmaktadır:

“Atatürk bugün dinletilmeye yeltenilen müzik bizim değildir veya yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır derken yanındakiler ve çevresindekiler ‘Öyleyse biz yapalım’ veya ‘Yüz ağartacak değere kavuşturalım’ diyeceklerine, ‘Öyleyse dinlemeyelim ve dinletmeyelim, yayınlamayalım ve yayınlamayalım, yasaklayalım ve yasaklatalım, demişlerdir” (Uçan, 2002: 4).

Atatürk'ün sözlerinden irşat alan ve sözleri referans göstererek Türk müziği yayınının radyodan yasaklanması kararının, Vedat Nedim Tör ve Şükrü Kaya'nın emirleri ile gerçekleştirildiği, bu kararı Atatürk'ün bizzat emretmediği anlaşılmaktadır. Atatürk'ün sürekli masasında bulunan ünlü tiyatrocu Vasfı Rıza Zobu, Atatürk'ün “Ben bu yasakları istemedim, Türk musikisini geliştirin dedim” sözleri ile ortaya çıkan yasaklamaların yanlış anlaşılardan ötürü yaşandığını söylemiştir (Akkaş, 2015: 123).

Radyolarda Türk müziği yasağının başlamasını, Atatürk'ün 1934 meclis konuşmasına bağlayan Tarman, Ankara'da yaşanan ve yasağı farklı bir şekilde yansıtan ikinci olayı ise şöyle nakletmektedir:

“Atatürk bir gün: Nedir bu radyonun hali, hep alaturka hep alaturka. Hem de hepsi ağlayan, inleyen şarkılar. Kaldırın şunları. Bu milletin sevinç ve neşe hakkıdır, emrini verdi. Her işte olduğu gibi bu işte de aşırıya kaçılır. Ankara Radyo'sundan bütün alaturka yayınlar kaldırılır” (Tarman, 2011: 68-69).

Atatürk'ün 1934 konuşmasındaki içerik aynı zamanda resmi siyasi uygulamalara meşrulaştırıcı bir alan oluşturmuş ve böylelikle devletin Türk müziğinin medenileşmesindeki Batıcı tercihi iyice belirginleştirilmiştir. Dolayısıyla çevresince yürütülen resmi uygulamaların Batı müziği tekniğini benimsemesi, Atatürk fikirlerinin hazırladığı meşrulaştırıcı zemin üzerine temellendirilir. Fikirlerin Atatürk'e ait olması, yürütülen uygulamaları destekler ve ona meşruluk kazandırır.

Atatürk'ün yukarıda aktarılan konuşmalarında üzerinde durulması gereken önemli noktalardan bir diğeri ise, bugün dinletilen müziğin basit, yüz ağartıcı nitelikte olmadığı hatta Türk olmadığı hakkındaki ifadelerinin Cumhuriyet döneminde yarattığı müzik kimliğine yönelik tartışmalardır. Onun konuşmalarında Türk müziğinin milliyeti-kökeniyle ilgili sarf ettiği görüşler nedeniyle “müzik ile ilgili tartışmalar yeni kimlik ve yeni siyasetin geçerliliği tartışmaları biçimini almıştır. Resmi müzik anlayışının devam etmesi Klasik Türk müziğini savunanların belli bir eziklik, horlanma duygusu ile utangaç bir biçimde bu müziği savunmalarına neden olmuştur” (Eğribel, 2012: 247). Atatürk, 1 Kasım 1934 konuşmasını yapmadan birkaç ay önce, Türk müziğinin kimliği hakkındaki fikirlerini destekleyen ve aynı zamanda Türk kalarak Batılılaşmanın cevabını bulduğu A. Adnan Saygun'un çalışma ve müzik fikirlerini dikkatle incelemiştir. Saygun'la

çokseslilik meselesi üzerine yaptığı sohbetin bu konuşmanın üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Arayışlarını Anadolu üzerine yoğunlaştıran Saygun ve M. Ragıp Gazimihal, Gümüşhane taraflarından derlenmiş olan bir ezgiyle Orta Asya Türklerinde de karşılaşılan pentatonik yapılar üzerinden Türklük arasında bağlar kurar ve yeni Türk müziği için çokseslilik fikirleri geliştirirler. Konu Türk kalarak Batılılaşmayı isteyen Atatürk'ün dikkatini çeker ve Temmuz 1934'de Saygun'u Yalova'ya davet eder. Saygun'a göre, daha 1930'larda "bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir" diyen Atatürk, kendisiyle yaptığı dört buçuk saatlik görüşmenin ardından uzun zamandan beri aradığı bir sorunun cevabını bulur. Bu görüşmeden birkaç ay sonra Saygun, 1934 sonbaharında tekrar Çankaya'ya davet edilir. Konu yine Türk müziğidir ve sohbet esnasında Atatürk, şöyle der:

"Osmanlı müziği Türkiye Cumhuriyetindeki büyük devrimleri ifade edecek güçte değildir! Bize yeni bir müzik lazımdır ve bu müzik, özünü halk müziğinden alan çok sesli bir müzik olacaktır" (Tarman, 2011: 82).

Atatürk, bu konuşmasıyla Osmanlı müziğinin Türkiye Cumhuriyet'i devrimlerini ifade edecek güçte olmadığını söyleyerek, Osmanlı müziği ile bağlarını koparmıştır. Dolayısıyla milli müzik politikalarının Osmanlı müziğini Türk kabul etmeyerek halk müziği ve çok seslilik merkezine oturtulmasında, Atatürk'ün bu ve benzer içerikteki konuşmaların etkisi büyüktür. Atatürk'ün müzik fikirlerindeki milliyet-kimlik tarifi Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında milli musiki hakkında sarf ettiği görüşlerle benzerlik gösterdiği bir gerçektir. Bu benzerlik Atatürk'ün 1930'da Voossiche Zeitung Muhabiri Emil Ludwig'e verdiği bir demeçte Ludwig'in "şarkın anlamadığımız yegâne bir fenni varsa bu da musikiciliğidir" sözlerine itiraz ederek doğrudan Gökalp'in yaptığı kimliksel ayrıma atıfta bulunurcasına şark müziği için "Bunlar hep Bizans'tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir" sözlerinde gayet nettir. Devamında ise Batı müziğinin bu günkü konumuna 400 yıllık bir süreçten sonra eriştiğine bizim ise beklemeye vaktimiz olmadığını sözlerine ekleyerek bu yüzden Batı müziğini almamızın ivedilikle gerektiğine vurgu yapar (Tarman, 2011: 145). Onun konuşmalarında halk müziğini Türk-milli kabul ettiğini net bir şekilde ortaya koyması, müzik politikalarının bu içerikten ilham alarak hareket etmesinin başlıca sebebidir. Hem Atatürk'ün-Cumhuriyet'in vazgeçilmezi milliyetçilik-halkçılık ilkelerine hem de çağdaşlaşma-uygarlaşma hedeflerine uygun düşen bu görüş, Cumhuriyet hedeflerinin müzik sahasında uygulanması için en akılcı görüş olur.¹²

Atatürk Ziya Gökalp'ten etkilenmiş olsa da, müzik politikalarının Osmanlı müziğini yok sayması Ziya Gökalp'ten değil Atatürk'ten kaynaklanmaktadır. Nasıl ki, Atatürk Montesquieu'den etkilenmiş, fakat müzik po-

12 Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri; c. III, s.89'dan akt: Ercüment Berker, *Atatürk'ün Belgele-re Dayalı Müzik Görüşü* s. 90, Atatürk Haftası Armağanı, Gnkur. Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları, Genel Kurmay Basım Evi, Ankara, 1991.

litikaları veya uygulamaları Montesquieu'ye mâl edilemezse, aynı şekilde Osmanlı müziğinin milli müzik tarifinin dışına itilmesi de Ziya Gökalp'e mâl edilemez. Çünkü Atatürk, sadece Saygun'un çalışmasından etkilendiği gibi Gökalp'in de fikirlerinden etkilenmiş kafasında tasarladığı müzik devrimine yönelik fikirlerin cevabını bulmuştur. Bu konuşmaların ardından ortaya çıkan değişimin bir an önce gerçekleştirilmesi telaşı, hızlı ilerlemeyi engellediği düşünülen Osmanlı mirası klasik Türk müziğini hedef haline getirir ve Osmanlı müziği Türk kimliğinin dışına itilir.¹³ Kısacası Türk müziği adına Cumhuriyet kurulduktan hemen sonra hızlı bir değişim süreci, Atatürk'ün bu ve benzeri konuşmaların etkisiyle başlar. Çünkü Cumhuriyet döneminde "müzikte yeni yöneliş ve biçimlenmeleri devletin seçimi belirlemiştir" (Eğribel, 2012: 247).

Yaşanan bu süreç sonraki yıllarda Atatürk'ün yapmış olduğu başka meclis konuşmalarıyla desteklenmeye devam eder. Büyük Millet Meclisi'nin V. dönem birinci toplantı yılı 1 Kasım 1935 günü açılış konuşmasında dile getirdiği sözler, kısaca şöyledir:

"Aydın Saylavlar! Kültür kınavımızı, yeni ve modern esaslara göre, teşkilatlandırmaya devam ediyoruz. Ulusal musikimizi, modern teknik içinde çalışmalarına bu yıl daha çok emek verilecektir" (Oransay, 1965: 15).

Kültür ve müzik işlerindeki çalışmaları yönlendiren bu konuşmadan bir yıl sonra 1 Kasım 1936 günü meclis konuşmasında Atatürk, yukarıda bahsi geçen çalışmaların neler olduğuna yönelik birkaç örnek vererek, yapılan bu çalışmaların toplumun insani, medeni ve çalışkanlık hayatı için ne kadar tesirli olduğunu ifade eder.

Atatürk'ün 1 Kasım 1936 Meclis konuşması şöyledir:

"...Güzel sanatlara da alakanızı yeniden canlandırmak isterim. Ankara'da bir Konservatuar ve Temsil Akademisi kurulmakta olduğunu zikretmek benim için bir hazdır. Güzel sanatların her şubesi için Kamutay'ın göstereceği alaka ve emek, milletin insani ve medeni hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok tesirlidir" (Oransay, 1965: 16).

Atatürk'ün bir yıl arayla yaptığı 1 Kasım 1937 V. dönem 3. toplantı yılı konuşması ise şöyledir:

"Geçen yıl Ankara'da kurulan Devlet Konservatuarı'nın, müzikte, sahnede kendisinden beklediğimiz teknik elemanları süratle verebilecek hale getirilmesi için daha fazla gayret ve fedakârlık yerinde olur" (Oransay, 1965: 17).

13 Atatürk ve Cumhuriyet ideolojisinin sahip olduğu bekleme zamanı olmayan aceleci-telaşlı üslup ve yansımaları hakkında durumu besteciler ve Türküleri armonilendirme meselesi üzerinden ele alan bir çalışma için bkz: O. Murat Öztürk, "Milli Musiki Ütopyası: Halk Ruhunu Garp Fenniyile Terkip Etmek" *İllüzyon: Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni*, içinde, ed. Fırat Kutluk, H2O Kitap, İstanbul, 2016.

Son konuşma aslında Atatürk tarafından çalışmaları yürüten kesime yapılan bir uyarı niteliğindedir. Bu ifade baştakilerde olduğu gibi yine hızlı, bir an önce, süratle gibi aceleci bir üsluba sahiptir. Atatürk'ün bütün konuşmalarında fark edebileceğimiz bu tavır, yapılan uygulamaların telaş içerisinde gerçekleştirilmesinin başlıca nedenidir. Çünkü müzik adına yapılması gereken dönüşüm, Atatürk'ün işaret ettiği noktalara göre bir an önce yapılmalıdır. “Altı ayda Harf Devrimi yapan” Atatürk, müzik devrimini de kısa süre içerisinde gerçekleştirmek istemektedir (Tarman, 2011: 98).

Sonuç

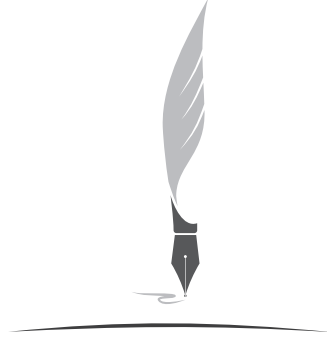
- Cumhuriyet'in müzik sosyolojisi karakterini belirleyen şey Atatürk'ün çağdaşlaşma ideolojisinin kendisidir.
- Toplumda yaşanan değişim süreci ile müzik doğrudan bağlantılıdır. Cumhuriyet'in toplumsal ruhu müziğe yansıtılmak istenmiştir.
- Atatürk'ün müzik devrimi için tasarladığı şeyler diğer devrimler için tasarladığı ilkelerden bağımsız değildir; yakın benzerlik gösterir. Tüm devrimler gibi müzik devrimi de çağdaş, ulusal, kalkınmayı hedefleyen, ilerlemeci, Osmanlı'yla bağlarını koparan laik ilkeler üzerine temellendirilmiştir. Türk müziğini inkılapların tam merkezine yerleştirmiş ve müzik devrimini diğer tüm devrimlerin tamamlayıcısı, medenileşmenin ölçüsü olarak görmüştür. Dolayısıyla Türk müziğinin sosyolojisi bu kavramlar tarafından yönlendirilmiş, bu ilkelerden bağımsız değildir.
- Türk müziğinin yaşadığı değişim Atatürk'ün topyekûn başlattığı değişim-dönüşüm hareketleriyle birlikte değişen sosyolojik yaşamın etkisiyle başlar. Türk müziğinin sosyolojisine yön veren şey, Cumhuriyet toplumsallığı-sosyolojisidir.
- Atatürk'ün müzikle ilgili görüşlerinde müziğin sosyolojik bağlamına net bir şekilde işaret edilmiştir. Türk müziğindeki değişimin toplumsal değişimin bir gerekliliği olduğunu düşünür. Türk müziğini yaşanan toplumsal dönüşümü yansıtması ve Batılı toplumlara ispat etmesi bakımından oldukça önemli görür. Türk ruhu, Türk kafası, Türk hayatı ve anıları, yeni sosyete yeni sanat, bir toplumun medenileşmesinin göstergesi olarak müziğin ölçü olduğu... gibi cümlelerinde müziğin sosyolojik bağlamı net bir şekilde ifade edilmiştir. Bu yüzden Atatürk'ün tasarladığı müzik devrimi fikirlerinde müzik ve sosyoloji bağlantısının göz ardı edilmediğini söylemek mümkündür.
- Atatürk'ün düşünce yapısını etkileyen dogmatizmden uzak pozitivist, pragmatist, realist düşünce yapısının, dönemin müzik sosyolojisi içeriğini şekillendirdiği söylenebilir. Emil Ludwig'e verdiği mülakatta Montesquieu'ya yapmış olduğu atıf, bunun en belirgin örneklerindendir.

- Cumhuriyet'in çağdaşlaşma ve ulusallaşma temaları Atatürk'ün neredeyse müzikle ilgili bütün konuşmalarının ana merkezini oluşturur. Dolayısıyla yapılması öngörülen değişiklikler bu kriterlerle birliktelik gösterir.
- Atatürk'ün ön gördüğü değişiklikler müzik politikalarının içeriğini belirlemiş, politikaların içeriği de dönemin müzik sosyolojisi ile ilgili ve içeriğini belirlemiştir.
- Atatürk hiçbir müzik eğitimi almamış olmasına rağmen, müzik devrimine karar vermiş, bir müzik adamı kadar müzik devriminin gerekçesini, amacını, yapılması gerekenleri açıklamış, yürütülen çalışmaları yönlendirmiş ve yönetmiştir. Bu yüzden Cumhuriyet dönemi müzik sosyolojisi ilerleyişinde Atatürk'ün müzik fikirleri oldukça etkili olmuştur. Bu ilerleyiş, Cumhuriyet'in kurulması ile başlayıp ölümü 1938'e kadar hız kesmeden Atatürk'ün farklı tarihlerde dile getirdiği müzik görüşleri ile devam etmiştir.
- Meclis konuşmalarında ve özellikle aktardığımız röportaj konuşmasında Türk müziğinin milliyetine yönelik sarf ettiği cümleler, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk müziğinin estetik-sanatsal kavramlarla olan ilişkisinden çok onun kimliğine-milliyetine yönelik yapılan tartışmalara zemin hazırlamıştır. Müzik sosyolojisinin üstünde önemle durduğu konulardan biri olan müzik ve milliyet ilişkisi dönemin en revaçta olan konusudur. Bu ilişkiyi belirleyen Atatürk'ün müzik fikirleridir.
- Sarayburnu gazinosu ve 1934 senesinde mecliste yaptığı konuşmada geçen Türk müziği hakkındaki basit, yüz ağartıcı değerde olmayan gibi ifadeleri, Türk müziğinin itibar kaybı yaşamasının başlıca sebeplerinden biri olurken, dahası Türk müziğinin radyo ve kurumlarda yasaklanma sürecini de beraberinde getirmiştir. Her ne kadar yanlış anlaşıldığı söylene de, konuşmalarda geçen Batılılaşma hedeflerinden ötürü devletin müzik tercihinin Batı müziği olarak şekillenmesinde Atatürk'ün fikirleri önemli rol oynamıştır. Batı müziğinin toplumda yaygınlaşması ve bahsi geçen içerikte ürünler verilmesi için bu uğurda çalışmalar başlatılmış kurumlar kurulmuştur. Musiki Muallim Mektebi, İstanbul ve Ankara Devlet Konservatuarları, Temsil Akademisi gibi önemli müzik kurumlarının yanı sıra orkestra, koro ve heyetler kurulmuştur. Dolayısıyla dönemin müzik sosyolojisinin kurumlarla olan ilişki ve izlerini belirleyen şeyin Atatürk'ün müzik fikirleri olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Akkaş S. (2015). *Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları (1923-2000)*, Son Çağ Yayınları, Ankara.
- Aksoy B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Aracı E. (2007). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Arslan F. (2009). “Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Müziği Siyasetinde Necip Asım” *Doğu Araştırmaları- Journal of Oriental Studies*, sayı:3, 2009/1, s. 35-58.
- Ayas G. (2014). *Musiki İnkılâbı’nın Sosyolojisi / Klasik Türk Müziği Geleneginde Süreklilik ve Değişim*, Doğu Kitabevi, İstanbul.
- Ayvazoglu B. (2008). *Peyami: Hayatı Sanatı Felsefesi Dramı*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Balkılıç Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik, Türkiye’de Müzik Reformu*, Tan Kitapevi Yayınları, Ankara.
- Berker E. (1991). *Atatürk’ün Belgelere Dayalı Musiki Görüşü*, Atatürk Haftası Armağanı, Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Berker E. (1980). *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri*, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, İstanbul.
- Cengiz H. E. (1993). *Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik, Riyaset-i Cumhur İnce Saz Heyeti Şefi Binbaşı Hafız Yaşar Okur’un Anıları (1924-1938)*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Eğribel E. (2012). “Türk Müziğinde Devrim ve Bozulma: Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği ve Kimliğinin Dışlanması Üzerine”, *Türkiye’de Modernleşme Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkamesi, Sosyoloji Yıllığı 22*, Doğu Kitapevi, İstanbul.
- Etike S. (1991). *Atatürk ve Güzel Sanatlar Eğitimi*, Atatürk Haftası Armağanı, Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Feyzioğlu T. (1995). “Türk İnkılabının Temel Taşı: Laiklik”, *Atatürk Yolu*, içinde, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara.
- Giritli İ. (2004). *Bir Ulusal Modernleşme İdeolojisi Olarak Atatürkçülük*, Boyut Tanıtım Matbaacılık, Ankara.
- Gönlübol M. (1995). “Atatürk’ün Dış Politikası Amaçlar ve İlkeler”, *Atatürk Yolu*, içinde, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara, 1995.
- Gökalp Z. (1923). *Türkçülüğün Esasları*, Matbuat ve İstihbarat Matbaası, Ankara.
- Oransay G. (1965). *Atatürk ve Küğ: Atatürk’ün Küğle İlgisi ve Küğ Sorunları Karşısındaki Tutumu Konularındaki Belgeler*, Küğ Yayını, Ankara.

- Oransay G. (1973). *Cumhuriyet'in İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz*, Ellinci Yıl Kitabından Ayı Basım.
- Önal S. C. (2005). "Atatürk Türkiye'sinde Şarkı Dilinde Türkçe", Beşinci Uluslararası Atatürk Kongresi 8-12 Aralık 2003, cilt: 2, Divan Yayıncılık, Ankara.
- Öztürk O. M. (2016). "Milli Musiki Ütopyası: Halk Ruhunu Garp Fenniyle Terkip Etmek" *İllüzyon: Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni*, içinde, ed. Fırat Kutluk, H2O Kitap, İstanbul.
- Sağlam A. (2009). *Türk Musiki/Müzik Devrimi*, Alfa Aktüel, Bursa.
- Saygun A. A. (1981). *Atatürk ve Musiki*, SCA Yayınları No. 1, Ankara.
- Şenşekerci E., Şahin H., Ersevinç M., İnceman Akgün., (2014), *Mustafa Kemal Atatürk Söylev (1991-1927) Ve Demeçler (1928-1938)*, Uludağ Üniversitesi Basımevi, Bursa.
- Tarman S. (2011). *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.
- Uçan A. (2002). "Türkiye'de Cumhuriyet'in Kuruluşundan Günümüze Müzik Eğitiminin Dünü, Bugünü, Yarını", V. Türk Kültür Kongresi: Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü, Bugünü, Geleceği, 17-21 Aralık, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.
- Yavuz H. (1980). *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri*, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, İstanbul.



Bölüm 4

OPERAYI BİÇİM ÜZERİNDEN DÜŞÜNMEK

Evrin ŞAHİNKAYA KAPLANCIK¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Opera Anasanat Dalı Öğretim Üyesi

1. Giriş

Opera, düşünülenden farklı olmak üzere, birçok sanat dalının bir araya gelerek oluşturduğu bir sanat değildir. Opera, düşünülerek bir araya getirilmiş birçok sanat dalından, yapının oluşturduğu yeni parçalanmaz bütünün kendisidir (Parker, 1994: 13). Parçalarından bağımsız, yeni bir yapıdır. Bütüne hizmet ettiği varsayılan bu yapı parçaları, bütünleştiklerinde yeni bir anlama sahiptir. Bu yeni anlam tesadüfi değil, parçalar birleştirilirken kurgulanandır.

Bu bileşenlerden herhangi birini temel, esas saymak veya herhangi birini ikincil saymak söz konusu olabilir mi?

Bu soru ancak bütünsel yapı parçalandığında, eksiltildiğinde kalan anlam bütününün hâlâ aynı opera kavramını karşılayıp karşılamadığı ile ilgili olabilir.

Yapılara tek tek bakmak gerekirse; opera şu bileşenlerden oluşur: söz (libretto), müzik (orkestra), aksiyon/hareket (oyunculuk, bale), plastik (sahne, kostüm ve ışık).

Bu bileşenlerden ve yapıdan tek tek ve sırayla eksiltme yapıldığında, anlam bütünü tamamen farklı olmakla birlikte; biçimin vazgeçilmez öğelerinin söz ve müzik olduğu ortaya çıkacaktır. Diğer öğeler ise operayı kavramsallıktan yaşama geçiren, ete kemiğe büründüren, düşünceden somutlaştıran bileşenlerdir. Örneğin sahne tasarımı olmadan da opera varolabilir fakat aynı şey söz veya müzik için geçerli değildir.

Opera tarihi boyunca tartışılmış tür, stil ve dramatik bütünlük dışında daha temel, daha esas tek çatışma sözün mü, müziğin mi önemli olduğudur. Sadece opera için değil, en basit yapı bir şarkıda bile yaratıcılık anlamında en temel sorun sözün mü müziği; müziğin mi sözü esinlediği veya hangisinin öne çıktığıdır.

Sözün dahil olmadığı saf müzik ve müziğin genelde isim verilerek bir temaya bağlandığı programlı müzik dışında; sözün girdiği her tür müzik düşüncesinde ve biçiminde bu iki kavram birbiriyle çekişir halde olacaktır.

Müzik biçimleri geliştikçe operanın müziği, teknik olarak bestelenme şekli bu gelişmeden etkilenmiş gözükmektedir. Vokal müzik ise, şarkı söyleme tekniği, ses kültürü geliştikçe ve operada besteciye özgü bir şekilde yerini aldıkça gelişimini sürdürmüştür.

Bu çalışmanın amacı operanın diğer bileşenleri bir yana, operayı vo-

kal müzik biçimleri üzerinden düşünerek ve yapı taşlarını irdeleyerek bir bakış açısı geliştirmek ve bu biçimler üzerinden operayı tanımlamaya çalışmaktır. Dolayısıyla müzik tarihinin konusu olan müzik düşüncesinin gelişimi dışında; araştırma ve analiz anlamında ikinci plana itilmiş gibi gözükten operadaki söz kavramını biçim üzerinden analiz etmek, aynı zamanda vokal müzik biçimlerinin doğrudan kaynağı olduğu için librettoyu da analiz etmek demektir. Librettoyu bir metin olarak analiz etmek başka bir tartışmanın konusudur. Burada librettodan kasıt sözün kaynağı olması bağlamında, vokal müzik biçimlerinin iskeleti olmasıdır.

Operayı oluşturan yapısal vokal biçimler resitatif, aria, ansambl ve koro kavramları olarak ortaya konmakta ve her biri kendi tarihi gelişim süreci içerisinde ele alınmaktadır.

2. Opera ve Söz (Libretto) Kavramı

Libretto, İtalyanca ‘küçük kitap’ demektir. Kelimenin kullanımı literatürde operanın sözlerinin yazılı olduğu kitabı içermekle birlikte, opera metnine verilen isim anlamına gelir. (Warrack ve West, 2000, 2003: 579)

Rönesans zamanında yenilikçi ‘Camerata’ topluluğu, Floransa’da ilk operayı deneyimlerken Antik Yunan tragedya ve müziğine yönelerek arayışlarını temellendirir (Sadie, 1997: 1201). İlk operaların konuları dolayısıyla librettoları için ‘Camerata’ üyeleri, yüzyıllar boyu takipçilerinin de yapacağı üzere klasik mitolojiye başvurur. İlk operaların kahramanları şair ve müzisyen Apollon ve Orfeus’dur ve bu durum opera için sembolik değer taşır. Çünkü Apollon ve Orfeus müzik güçleriyle yaşayan tüm varlıkları dönüştürebilme yetisine sahiptirler; tıpkı operayı biçim olarak bu yönde kullanmak isteyen ‘Camerata’ topluluğunun amaçladığı gibi (Parker, 1994: 8).

‘Camerata’ topluluğu bu amacına ulaşmak için, yeni ifade arayışındaki söyleme biçimini “monodi” esasına dayandırır. Tek bir çalgı eşliğinde ve konuşma ritminde söylenen şarkı olan monodi ile amaçlanan şey sözlerin daha anlaşılır hale gelmesi ve dönemin vokal polifonik karmaşasının önlenmesidir (Büke, Altınel, 2006: 27).

‘Camerata’ topluluğu amacına ulaşacaktır. Çabaları sonucu ortaya çıkardıkları ilk opera, 1598 tarihli, librettosu Ottavio Rinuccini tarafından yazılmış, Jacopo Peri bestesi Dafne’dır.

İlk operalardaki devrimsel nitelikteki en önemli düşünce tüm oyunun, karaktere bürünerek oyunculuk yeteneğini de sergileyen bir şarkıcı tarafından eşlikli olarak söylenebilir olmasıdır. Şarkı gibi söylenebilen

konuşma düşüncesi, resitatifin temelini oluşturur ve dramatik bir yapının içerisinde ilk kez sunulmuştur. Rinuccini'nin yedili ve on birli hece ölçüleriyle kurguladığı ilk resitatif librettoları neredeyse yüzyıllar boyunca standart kabul edilmiştir (Sadie, 1997: 1203). Kafiye dizeler çok rağbet görse de dramatik yapının geliştirilmesi düşüncesi daha sonra serbest dizelerin kullanımına kapı açacaktır. İlk İtalyan librettosu uzun hitabetlerden payına düşeni almasına rağmen hızlı, esprili, hazır cevap doğaçlama diyalogu da içerir (Smith, 1970: 5).

Libretto operadan bağımsız daha az incelenen bir kavram olsa da kendi tarihini yazmıştır. Gelişimi tıpkı müzik gibi, üretildiği toplumun kültürel, sosyolojik, politik vb. her türlü özelliğini yansıtır. Librettistler açısından ele alınabileceği gibi edebi olması gerekliliği, konusunun kaynağı, konusunun ne olduğu gibi metnin kendisi de incelenebilir. Librettonun niteliği (operanın yüksek kar getiren bir şov olarak düşünüldüğü dönemlerde seri üretim metinlerde görüldüğü üzere) ve içeriği de ayrıca tartışma konusudur.

Librettoyu opera ile tanımlarken, biçimsel anlamda temellendirmek, vokal müzik biçimleri bağlamında olacaktır. Vokal kavramı sadece sözü içermez, aynı zamanda müziği ve onun insan sesi aracılığıyla icra ediliyor olmasını da kapsar. Dolayısıyla operayı (ve dolayısıyla librettoyu) tanımlayan vokal müzik biçimleri aria, resitatif, ansambl ve koro olarak ortaya çıkar.

3. Operanın Yapısını Oluşturan Vokal Müzik Biçimleri

3.1. Resitatif

Resitatif kelimesi Latince 'recitare'den gelmektedir. Söylemek, ezberden okumak, nakletmek anlamlarını içerir. İtalyanca 'recitativo', 'stile recitativo'nun kısaltılmış halidir.

Resitatif, müzikal hitabet olarak tanımlanabilir (Steiner ve Barrett, 2009: 375). Özellikle opera, oratoryo ve kantat gibi vokal müzik biçimlerinde, dramanın özellikle hızlı aktığı veya aryanın içinde, şiirin duygusunun değiştiği bölümlerde kullanılan bir vokal müzik biçimidir (Maitland, 1911: 60). Dramatik konuşmayı canlandırmak veya temsil etmek üzere tek ses için yazılır. Uygulamada çağa, ulusa, kaynağına ve içeriğe göre değişiklik gösterir. Resitatif bestelenmiş şarkı gibi tekrarlı cümlelerden oluşmaz; konuşmanın şarkı söyler gibi temsil edilmesidir.

Anlatımcı ve dramatik bir araç olarak resitatif; operayı sadece müzikal olarak değer verilmesi gereken bir biçim olmaktan öteye taşıyan

bir unsurdur. Bütünsel dramatik bir yapı olarak operanın en önemli araçlarından biridir (Monelle, 1978: 245-267). Özünde müzik içerisinde ‘drama’yı ifade eder. Müzik boyunca konuşma-benzeri bir şarkı olan resitativte drama ve söz hayat kazanır ve duyguları harekete geçirebilir (Chung-Ahn, 2015: 25).

Resitatif anlayışı, Camerata topluluğunun, Antik Yunan’a yönelerek, hikâye anlatma ve drama üzerine geliştirdikleri fikirlere dayanır. Resitatifin amaca yönelik ilk kullanımını bu besteci ve librettistler ortaya koyar (Maitland, 1911: 60).

Resitatif yapıda, ezgi çizgisi devam ettirildiğinde, konuşmadan çok daha müzikal bir işlev kazandığı görülecektir. Bu anlamda ‘stile rappresentativo’ olarak adlandırılan biçimden türeyen iki farklı araçtan biri *arya*, diğeri ise resitativdir. Camerata topluluğunun ifade etme biçimi arayışlarında elde ettikleri sonuçlardan biri olan bu düşünce, solistin hangi yöntemle ifadeyi ortaya koyabileceğini belirler (Warrack ve West, 2000, 2003: 841).

Resitatif üstüne söylendiği eşliğe göre iki şekilde görülür: ‘recitative secco’, sadece bir çalgı eşliği ile yapılan ‘kuru’ resitatif; diğeri de orkestra eşliği ile yapılan ‘recitative accompagnato’, ‘eşlikli’ resitatif.

Hikâyeyi anlatmak için basit akorlarla *lavta* veya *klavsenin* eşlik ettiği, basit bir ezgi çizgisi üzerine gelişen resitatif; dramatik yapıyı ilerletmek ve kurgulamak adına da zamanla çok elverişli bir araç haline gelir.

Bu elverişlilik, duygu durumlarını (*affetti*) veya düşünce ve fikirleri (*concetti*) ifade etmede besteci tarafından yaratılır ve şarkıcı tarafından da icra edilir. Bu yüzden şarkıcı hitabet sanatının zamanı kullanma, sesin tonu, telaffuz, tonlama gibi inceliklerine vakıf olmalıdır. Bu kaynakların kullanımındaki irade sadece teatral hitabetin tekniklerine hakim olmaya dayanmaz. Şarkıcı aynı zamanda hitabet esnasındaki; özellikle dramatik duruma uygunluk (*decorum*), verilecek mesajın bu durumla örtüşmesi (*kairos*), konuşmacının kişiliğinin yansıyor olması (*ethos*) ve konuşmanın yöneltildiği kişi (*audience*) gibi herkesi kapsayan ilkeleri ve süreci de anlamak durumundadır (Maddox, 2012: 49-58). Bu dönemde resitatif özellikle şarkıcı tarafından *prova* edilmek zorunda değildir. Müzik yönetmeni genelde resitativi *prova* eder (Gossett, 2006).

Resitatif ve *arya* arasında; kıtasal çeşitleme, resitatifin *arya* gibi özellikler taşıması ve metinsel/müzikal tekrarları da içermek üzere; net bir ayrım göze çarpmazken, dereceli olarak 17.yy. boyunca bu ayrım belirginleşmiştir. Denebilir ki 1750’lere doğru ve sonrasında *aryalar*,

ansamblar, korolar operalarda kalıcı yapılar olarak yerini alana kadar, operanın merkezinde resitatif yer almaktadır (Monelle, 1978: 245-267). Arya daha sonra operada daha baskın bir tür haline gelmiştir. Bunun Venedik'te halka açık opera evlerinin açılmasından, oyun içerisinde resitatifin giderek sıkıcı bulunmasına, şarkıcıların aryada giderek ustalıklarını sergilemesinden, dramatik akışın operadaki başka biçimlerle de ilerletilebileceğinin keşfedilmesine birçok sebebi vardır.

17. yy.'da İtalyan, Fransız, Alman ve İngiliz resitatif yazımları arasında çok temel farklılıklar söz konusudur. Fransız resitatifı teatral konuşmanın çok stilize bir şekilde hitap edilmesinden kaynaklanır. Besteci Jean Baptiste Lully Fransızca resitatifin temellerini atar. Sözün resitatif haline gelmesi için Fransızlar serbest ölçü tekniğini kullanırlar. Şiirin veya konuşmanın doğal vurgu ve durgularını müziğe yansıtmak için ölçü yapısını esnekleştirirler. Özellikle Monteverdi resitatifinde görüldüğü üzere, İtalyanlar bu hareketi, vokal çizgisinin duraklarındaki armonik değişimlerle sağlarlar. Ayrıca Fransız resitatifı daha akıcı ve melodiktir.

Almanca resitatif anlayışını temellendiren besteci ise Heinrich Schütz'dür (Sadie, 1997: 1252). Alman geleneği 'singspiel' karakterindedir ve bu oyunlarda konuşmalar müziksizdir, karşılıklı konuşma şeklindedir. Reinhard Keiser, Johann Mattheson gibi besteciler Hamburg'da operayı yaşatmaya çalışırken, 18.yy.'a doğru besteci George Friedrich Handel ve Johann Adolph Hasse Alman resitatif geleneğini oluştururlar.

İngiltere'de ise mask geleneği devam ederken, resitatif kullanımında daha çok İtalyan resitatif anlayışı etkili olsa da 'arioso'ya da yatkınlık görülecektir. 18.yy.'da resitatifin İngiliz sahnesinde kullanılmasında seyircinin verdiği tepkiyi oyun yazarı, şair ve politikacı Joseph Addison, The Spectator adlı dergideki yazısında şöyle ifade eder:

"... Bizim İngiliz seyircisini İtalyan resitatifini sahnede duymak kadar şaşırtan başka bir şey yoktur. İnsanlar generallerin emirlerini şarkı söyler gibi verdiklerini... duyunca çok harikulade bir şekilde şaşırdılar..." (Harper & Brothers, 1837: 56).

18.yy.'da resitatif operadaki dramatik akışın ve diyalogun geliştirilmesinin ana aracı olur. Arya ise daha lirik ifadeler için tercih edilir. Yine de dramatik fonksiyon olarak iki biçim arasındaki ayırım düşünüldüğü kadar derin değildir. Örneğin librettist Pietro Metastasio'nun kimi resitatifleri derin düşünceler ifade ederken kimi aryaları da aynı ölçüde aksiyonu ileri taşır (Sadie, 1997: 1252).

18.yy.'daki resitatif anlayışında; dramatik krizler (felaketler, uzlaşmasız kararlar, gerilimli anlar), akıl karışıklıkları (özellikle delirme anları), olağanüstü veya büyülü sahneler ve diğer uygun durumlar için kuru resitatif yerine, daha zengin ve renkli bir arka plan sağlayan 'stromentato (orkestraya uyarlı)' da denilen eşlikli resitatif kullanılır (A. e., s. 1253).

Kuru resitatif, ilk olarak Peri ve Giulio Caccini'nin monodilerinde görülür. Ardından 17.yy. boyunca; Monteverdi operalarında yapıyı tamamlayan önemli bir unsur haline gelir ve besteci Giacomo Carissimi ve Alessandro Scarlatti kuru resitatif kullanımında doruğa ulaşır (Steiner ve Barrett, 2009: 375). Romantik dönem boyunca Gaetano Donizetti gibi bestecilerin kullandığı bir biçim olarak operalarda yer alır. Çağdaş Dönem'de de besteci Igor Stravinsky'nin 'The Rake's Progress' operasında olduğu üzere bir araç kullanılacaktır.

Tarihsel gelişimine rağmen kuru resitatif, 400'den fazla senedir belki de en az değişen besteleme, yazma biçimidir. Bugün kuru resitatiften ne anlıyorsak, 'Euridice' zamanında da teknik aynıdır. Bununla birlikte kuru resitatifın değişmeyen bir başka özelliği de eşlik için kullanılan çalgıların da çok az değişmiş olmasıdır. Basit şekilde, sürekli bas sağlayabilecek bir çalgı çağlar boyu birçok besteci için yeterli olmuştur. Özellikle klavsen ve piyano kuru resitatifın ana çalgıları iken, orkestradan ayrı tutulmalarıyla birlikte; kuru resitatif eşliği için birinci viyolonsel ve kontrabas da tercih edilir olmuştur. Viyolonsel hafif arpejlerle armoniyi doldururken, kontrabas da basit notalarla sürekli basın devamlılığını sağlar.

Orkestranın kaynakları zenginleştikçe gelişen diğer bir resitatif ise, eşliği için orkestranın kullanılması söz konusu olan eşlikli resitatifdir. Vokal cümleler değişmeden kalırken, orkestranın ve hatta sözleri desteklemek için yazılmış küçük çalgı geçişlerinin de devreye girmesiyle büyük güç kazanır. Bu yüzden de kuru resitatif ile karşılaştırıldığında doğaçlama bakımından esnekliğe izin vermez, daha gösterişlidir ve en önemlisi daha 'şarkı gibi'dir.

İlk eşlikli resitativi, besteci Stefano Landi'nin 1634'de 'San Alesio' adlı eserinde kullandığı düşünülmektedir (Maitland, 1911: 62). Bir durumu betimlemedeki avantajları o kadar açıktır ki hemen meşruiyet kazanır ve diğer besteciler de orkestrayı eşlik olarak kullanmaya başlarlar. Elbette kuru resitatif sahnenin ana öğelerinden sayılmaya devam edecektir; fakat ölçümlü aryanın girişinin duyulmadığı sahnelerde güçlü bir etkiye ihtiyaç duyulduğunda, metinde bir olgunun altı çizilmek istendiğinde orkestra eşliği devreye girecektir. Zamanla besteciler kendilerine özgü resitatif eşliği biçimiyle de tanınır hale gelecektir. Örneğin Scarlatti'nin eşlik düşüncesi zamanına göre daha özgürlüktür. Johann Sebastian Bach'ın resitatifleri

ise eşsiz müziğiyle olduğu kadar, ifadenin doğallığına izin veren armonik yapısıyla da kayda değerdir. Tersine Handel'in resitatifleri olabilecek en basit armonik temelde ilerler ve her anlatıcı/şarkıcının gurur duyabileceği hitabet mükemmelliğini yakalar. Bu anlamda Wolfgang Amadeus Mozart da eşsizdir. Ludwig van Beethoven'ı da listeye dahil ederek, Louis Spohr 'Faust'da, sonrasında da Carl Maria von Weber 'Der Freischütz'de üstünlüklerini sergilerler. Domenico Cimarosa, Gioacchino Rossini ve Luigi Cherubini'nin de eşlikli resitatifleri kayda değerdir (A. e. s. 62).

Resitatif anlayışı reformist besteci Christoph Willibald Gluck'le birlikte değişime uğrayacaktır. Gluck orkestrayı ve resitatif de içeren şarkıyı birbirinden bağımsızlaştırmıştır. Orkestra kendi başına, bitmiş bir iş olarak müziğini sergilerken, şarkı da armonik olarak müziğe bağımlı olmasına rağmen kendi bütünlüğü içerisinde sahnedeki yerini alır. Gluck'ün resitatif tarzı aryadan daha özgür ama hitabetten de daha ezgisel bir içerikle ortaya çıkan 'mezzo recitativo' anlayışına da kapı aralar. Spohr ve Richard Wagner dramatik etkiyi artırmak için bu yöntemi sıklıkla kullanırlar. Bölümlemeden besteleme anlayışı, resitatif, arya ve diğer öğelerin birbirleriyle iç içe geçişini önerir. Wagner operalarının çoğunda eşlikli resitatifle paralellik gösteren bölümler mevcuttur. Hatta resitatif, şarkı sınırlarını zorlar ve söylenen şeyin hangi biçim içerisinde değerlendirilebileceği tartışılır. Bu anlamda Wagner için, bitmiş bir arya ile basit bir kuru resitatifin arasındaki boşluğu dolduran zincirin son halkasıdır demek doğru olacaktır (A. e., s. 63).

19.yy. ortalarında ciddi operalarda kuru resitatifleri yaylılara uyarlamak ve eşliği bu şekilde sunmak bir gelenek haline gelir. Klavyeli çalgı eşliği komik opera ve 'semi-seria (yarı ciddi)' operada yasaklanır. Bununla birlikte besteci Giacomo Puccini ve takipçilerinin operalarında terim neredeyse ortadan kaybolur. Onun yerine vokal partide 'a piacere (istenildiği gibi)' ifadesi, orkestrada da 'col canto (şarkıcıyla beraber)' ifadesi yer almaya başlar.

Komik operada da resitatifin kullanım biçimleri ciddi operadaki kullanımıyla paralellik gösterir. Komik operanın opera tarihindeki başyapıtlarını ortaya koyan Mozart müzikal ifade devam ederken, metnin konuşma ve hareket içeren bölümlerinde de aynı devamlılığı sağlamak ister. Böyle bir durumda, sözün müziksel ifadesi, arya ve ansambl gibi işlevsel hale gelecek olan resitatif olacaktır. Bölümlemeler arasındaki fark keskinleştikçe karakterleştirme ve kurgudaki yapaylık artacak ve hareketin akışı da sekteye uğrayacaktır. Bu yüzden komik operalarının dokusuna resitatif olağanüstü bir ustalıkla yerleştirerek idealindeki akışın devamlılığını sağlayacaktır (Kaltwasser, 2018: 1-11)

Yüzyıl sonuna doğru, Fransa’da resitatif Charles Gounod, Hector Berlioz gibi besteciler tarafından kullanılır. Geleneksel olarak dize uzunlukları değişen, serbest vezinde metinler resitatif için kullanılır. Neredeyse tüm yüzyıl boyunca ‘opéra-comique’ operalarında resitatif yerine konuşma tercih edilmiştir.

19.yy. İngiliz operalarında resitatif yerine karşılıklı konuşma söz konusudur; fakat nadir de olsa dizeler halinde resitafite rastlanır.

19.yy.’da operalar daha sürekli ve kesintisiz bir yapıya doğru evrildikçe resitatif de kaçınılmaz olarak gözden düşer. Benjamin Britten ve Stravinsky gibi 20.yy. bestecileri ise kuru resitatif operalarında kullanırlar.

3.2. Arya

Arya kelimesi Latince ‘aer’ (hava) kökünden kaynaklanır. Çalgı veya orkestra eşlikli; opera, oratoryo veya kantat gibi daha büyük bir işin bir parçası olarak veya tamamen bağımsız; ses için yazılmış beste, aryaı tanımlar. (Sadie, 1997: 2001).

Barok dönemde ortaya çıkan İtalyan opera aryası, o dönemden günümüze en önemli müzik biçimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bir şarkıcının arya repertuarı sadece operaya bağlı olarak değil, bağımsız gelişen ve konser sahnelerinde söylenen başka bir kültürü oluşturur.

Arya kavramı, içinde bulunduğu çağın sosyal yapısını doğrudan stil ve biçim anlamında yansıtır. Stil ve biçimdeki dönemsel yapısı, kavrayışı ve yüzyıllar içerisinde giderek gelişmesi, aryanın bugün devam eden niteliğini ve estetik değerini ortaya koyar (Carter, 1993: 127-145).

Rönesans’da aryadan önce gelişen ve 16.yy. sonuna bağlantı sağlayan şarkı türleri söz konusudur. Opera aryasına giden yolun başındaki en önemli gelişmeler, çağın vokal çokseslilik anlamında yüksek bir düzeye erişmiş olması ve başta şarkı olmak üzere monodik seküler müzik biçimlerinin de gelişmiş olmasıdır. Ayrıca akor eşliğinin daha çok tercih edilmesiyle ‘basso continuo (sürekli bas)’nın yaygınlaşması da aryanın gelişimine katkıda bulunacaktır (Houser, 1964: 402). 16. yy. Boyunca devam eden, çoksesli vokal biçimlerde sözlerin anlamının ortaya çıkmayacağı ve anlamın solo şarkıya yüklenmesi gerektiği tartışması da arya düşüncesine zemin hazırlar (Nosow; 2002). Resitatif ve daha sonra arya biçimlerinin ortaya çıkması tüm müzik tarihinde bir dönüm noktasıdır. Bu iki biçim günümüze kadar gelmiş operada karşılığını bulan, vokal müzikteki yeni ifade biçimleridir (Houser, 1964: 402).

Erken 17.yy.'da resitatif ve arya tanımlanmış kavramlar değildirler. Resitatif daha çok stili tanımlarken; aryanın tanımı daha biçime yöneliktir (Warrack ve West, 2000, 2003: 51). Düzenli kıtalardan oluşan resitatifler 'resitatif arya' olarak tanımlansa da sözü resitatif biçiminde kurgularken, 'lirik an' da denen 'arioso', 17.yy. ve sonrasında İtalyan operasının ana bileşenlerinden biri haline gelerek kalıcı olacaktır. Bu anlamda düzenlenerek biçimsel hale getirilmiş motifsel ezgiler, aryanın temelini oluşturmuşlardır (Orrey, 1972 ve 1987: 30).

Monteverdi, resitatifin yanı sıra; kıtasal arya, dans şarkısı, müzikal aralar veya dönüşler, madrigal vb. kapalı biçimleri de dramatik açıdan elverişli olduklarını farkederek uygular (Houser, 1964: 402). Kimi zaman bir türü kimi zaman bir karakterin, tutumun veya durumun genel ifadesini veya kelimeyi sadece melodi anlamında kullanıp tanımlarken Monteverdi, aryaya çeşitli anlamlar yükler (Carter, 1993: 127-145).

Donald Jay Grout, Kısa Opera Tarihi adlı kitabında aryayı istisnaları dışarıda tutarak üç gruba ayırır: 'Strophic songs (Kıtasal şarkılar)', 'Through composed arias (Bölümlenmeden bestelenmiş arylar)' ve 'Arias over an ostinato bass (sürekli veya tekrarlı bas üzerinde söylenen arylar)'.

Kıtasal şarkılar genel olarak hafif ve basit şarkılardır. Solo müzik, her kıtada tekrarlanarak ilerler. Kıtalar arasında genellikle müzikal bir 'ritornello' veya kısa bir resitatif bulunur. Bölümlenmeden bestelenmiş arylar ise kıtasal şarkılara göre daha düzensiz ritmik ve melodik yapıya sahiptir. Hem komik hem de ciddi durumları ifade edebilir. Kendi içinde kadansla biten bölümler ve yine 'ritornello' içerir. Kimi zaman içerdiği ikinci bölüm birinciye göre tezat teşkil eder ve ardından birinci bölüme dönüş sağlayarak üçlü bir yapı haline gelir. Bu gruptaki arylar yüzyıl sonuna kadar gelişecek ve yerleşecek olan ana kanalı oluşturur. Son grupta tanımlanan arylar ise genel olarak ciddi bir havadadırlar ve 'lamento (ağıt)' kavramını karşılarlar (Grout& Williams, 2003: 95).

Arya biçimi İtalya'da 18.yy.'da teatral, dini ve seküler müzikte duygusal ve müzikal ifadenin ana damarı haline gelecektir. Diğer ülkeler kendi geleneklerini oluşturmaya başlasalar da İtalyan aryası etkisini tüm Avrupa'da hissettirir. Benzer şekilde opera evleri de bu tür bir ifade biçimini, diğer tüm müzik biçimlerinin yanı sıra odak noktaları haline getirirler.

18.yy.'ın başlarından itibaren 'da capo' arya İtalyan sahnesini fetheder. 'Da capo' arya, operalara giderek hakim olan "diva" şarkıcıların bir anlamda egemenliklerini kullandıkları alandır ve ustalıklarının yansımalarıdır (Warrack ve West, 2000, 2003: 51). Arya giderek şarkıcıların sadece ses gösterisi yapmayı amaçladıkları, dramatik bütünsellik ve derinlikten

kopan; doğal olarak içi boşalan ve opera idealine ters düşen bir yapı haline gelecektir. Şarkıcıların hakimiyetine dayanan ve ‘da capo (baş döner)’ arylarla bezeli bu tür operalara o dönem ‘pasticcio (yamamak ya da eklenmek anlamında) opera’ da denmektedir. Aryalar birbiri ardına adeta yamamarak oluşturulan bu operalarda bu eklenmeler kimi zaman öyle boyuta ulaşır ki; değişik bestecilerin müzikleri, değişik librettistlerin metinleriyle karıştırılarak bir parçada bir araya getirilebilir (Houser, 1964: 402). Ayrıca saygılı dinleme ritüeli gelişmediği için seyirciler genelde operanın resitatif bölümlerinde konuşurlar ve aryanın süslü bölümündeki şarkıcıyı bekleme eğilimi gösterirler (Robinson, 2000-2018: 31-34).

Operanın dramatik bütünlüğünden kopuş, operanın yozlaşması sonucunu doğursa da bu dönemin ses (şan) kültürüne önemli katkıları olduğu bir gerçektir. Ayrıca bu dönem her birinin belirgin özellikleri öne çıkmak üzere ‘aria cantabile’, ‘aria di portamento’ ‘aria di mezzo carattere’ vb. birçok arya türü de ortaya çıkacaktır (Grout & Williams, 2003: 238).

1720’lerde, söz ve müzik arasındaki denge bozulmadan, daha uzun arylar tercih edilmeye başlanır. Özellikle Leonardo Vinci, Hasse ve Giovanni Battista Pergolesi bu ifade biçimini kullanırken aynı zamanda 18.yy. müziğinin yaratıcıları olarak da öne çıkarlar. Ayrıca, arya metnini tanımlayarak formüle eden ve neredeyse yüzyıl sonuna kadar referans kabul edilecek olan librettist Metastasio da bu yaratıcı kadroya dahil olacaktır. Metastasio’nun arya biçimine en büyük katkılarından biri dramatik fonksiyonunu en verimli şekilde kullanmak olmuştur. Aksiyonun en heyecanlı yerinde karaktere arya söyletmek ve ardından karakterin sahneyi terk etmesi Metastasio’ya özgüdür.

‘Da capo’ aryanın standart ABA’(A’, başa döndüğünde bu bölümün çeşitlenerek icra edileceği anlamına gelir) şeklinde sembolleştirmesi, yapı aynı kalmakla birlikte aryların genişleyip değişiklik göstermesiyle farklılık kazanır: Beş bölümlü AA’BAA’ veya her bölümün bir dönüşle şekillendiği RARA’R -B- RARA’R gibi.

Yüzyıl ortasında arya biçiminde bir kısaltma söz konusu olur ve ‘da capo (baş döner)’ yerini ‘dal segno (segno işaretinden itibaren)’ya bırakır. ‘Dal segno’ dönüşte en başa değil de işarete kadar gidilmesini öngören, başta sadece işlevsel bir tavidir. Fakat 18.yy. sonuna doğru besteciler, A bölümünün tekrarını büyük ölçüde kısaltmak için ‘dal segno’yu kullanmaya başlarlar. Bach, Niccolo Jommelli ve Mozart gibi besteciler de bu tekniği arylarında kullanırlar. Süreç içerisinde ‘dal segno’ yerini üçlü bölümlenmeden bestelenmiş aryaya bırakacaktır: AA’BA’’A’’(Sadie, 1997: 2001).

Yüzyıl sonunda operalar özellikle birinci perdede ağırlıklı olmak üzere, daha uzun arylar içermektedir. Diğer arylar görece daha kısadırlar. Kimi arylar resitatif ve ‘pertichini (yerleştirme)’ denen başka bir karakter veya koronun aryaaya dahil olduğu bölümler içerirler. Koronun aryaaya dahil olması da giderek yaygınlık kazanacaktır. Yüzyıl sonunda ayrıca besteci Gluck, librettist Calzabigi gibi reformistler dramatik bütünsellik ve ideal opera bağlamında ciddi opera ve arya hakimiyetine karşı çıkarak aryanın gelişimine yeni bir yön verirler.

19.yy. aryasının içeriği çok geniş ve renklidir. Usta şarkıcılık da gerektiren biçimsel kalıplı aryalardan, daha akıcı duygusal içeriğe sahip olanlara ve müzik içerisinde dramanın yaratımında daha doğalcı yaklaşımlara sahip aryalara kadar 19.yy. opera aryası büyük bir ifade özgürlüğü sağlar.

Buna rağmen, virtüöz şarkıcılık isteyen gösterişli arya İtalya’da etkisini bu dönem nispeten sürdürmeye devam eder. Aryalar genelde iki farklı, zıt karakterde tempoyla çeşitlenir; birinci bölüm yavaş ve ifadeli ‘cantabile’; ikinci bölüm hızlı ve gösterişli ‘cabaletta’. Üç parçalı arya nadir olarak görülür. ‘Cantabile’ ve ‘cabaletta’ arasındaki boşlukta dramatik akışa engel olmamak için giderek aryalara resitatifler, konuşmalı bölümler veya arioso bölümleri eklenir ve bu bölümlere ‘scena (sahne)’ adı verilir. Kimi zaman bir enstrüman girişi eklendiği de görülür. Rossini, Bellini ve Donizetti aryalarında sıklıkla bu kullanımlara rastlanır (A.e., s. 2002).

Rossini’nin komik operalarında görüldüğü üzere, ‘prima’ şarkıcıların tıpkı daha önce yaşanan ‘diva’ şarkıcı döneminde olduğu gibi, istedikleri aryaayı operaya dışarıdan ekleme seçenekleri vardır. ‘Bel canto’ operaları yüzyıl boyunca bu arya eklemelerinden nasibini alacaktır (Poriss, 2009).

1850’den sonra ‘cabaletta’ bölümünün giderek yok olmasıyla tek parçalı arylar öne çıkmaya başlar. 1860’a kadar örneğin minor tonda devam eden tüm aryaların kadansta majör tona evirlmesi kuralı söz konusudur. Daha sonra elbette ifade anlamında bu kural geçerliliğini yitirecektir.

Besteci Giuseppe Verdi’nin aryaları İtalya’da dönemin en önemli örnekleri olarak göze çarpar. Arya yerleştirme veya ekleme durumu çok nadir görülür hale gelecektir. Ayrıca yüzyıl sonunda, tüm İtalya ve giderek Avrupa’da, opera evleri, Gounod, Giacomo Meyerbeer ve Wagner’i içine alan, daha “uluslararası” karakterde repertuarlar geliştirme gayretinde olacaklardır. Bu yüzden operaya şarkıcılar tarafından arya eklenmesi veya bunu talep etmek bile artık uygunsuz kaçacaktır (a.e.).

Bu dönemde özellikle Fransız aryasının etkisi de İtalyan opera sahnesinde kendini gösterir. İfadede anlatımcı bir tavır aryalara hakim olur.

Karmaşık bir duygusal durumu ifade etmenin aracı olarak besteci ve librettiste bu tavır özgürlük sağlayacaktır. Amilcare Ponchielli, Alfredo Catalani ve Arrigo Boito aryaları bu anlamda öne çıkar. Puccini ve çağdaşları Pietro Mascagni, Umberto Giordano, Francesco Cilea ile aryadaki kalıpcı biçimsellik giderek terk edilir; önemli olan metnin gerektirdiği ifadeye ve anlama göre yapıyı tasarlamaktır. Kendi librettolarını yazan Ruggiero Leoncavallo da bestelerinde benzer bir düzene başvuracaktır. Puccini ayrıca büyük motiflere de ariya ifadesinde yer verir.

İtalya dışındaki ülkelerde de ariyanın gelişimi arayışlara sahne olur. İlk dönem Fransız operasının hakimi olan Lully, operalarında ikili yapıyı çokça kullanır. Lully'den sonra ise İtalyan tarzı bestelenmiş Fransız 'air'lar sahnede yerini alır. Bu 'air'lar, İtalyan 'da capo' ariya ile aynı geni taşıyan ve en önemli Fransız ifade biçimi haline gelecek 'ariette' için önemli bir kaynak olacaktır (Anthony, 1990– 1991: 201-219).

18. yy.'ın ilk yarısında, orta bölümü modülasyona uğrayan üçlü yapı ve beyitsel yapı en çok kullanılan ariya biçimleridir. Üçlü yapı Gluck'le şekillenecek ve yüzyıl boyunca geniş kapsamlı parçalar için tercih edilecektir. Beyitsel yapı ise 'opéra comique'den kaynaklanır ve 1830'dan sonra 'grand opera (büyük opera)'da yerini alacaktır. Rossini'nin etkisinin çok yaygın olduğu 1820'lerde 'cantabile-cabaletta' şablonu da Fransa'da görülür.

Almanya'da ise yüzyılın ilk yarısında Alman operası hem İtalyan hem de Fransız etkisi altındadır. Beethoven bu tür bir etki altındayken; Weber ve takipçileri ariyayı daha dramatik bir biçim olarak düşünürler ve 'cantabile-cabaletta' biçimselliğinden tamamen uzaklaşırlar. Buna rağmen erken Wagner döneminde bestecinin ikili ve üçlü yapılara uzak durmadığı görülür. Olgunluk işlerinde ise, ariyanın yeri giderek azalır. Çağdaşları ise daha çok 'singspiel' sınırları içerisinde Weber tarzı bir yol izleseler de zaman zaman kimilerinin 'opéra comique' ariya biçimlerinden faydalandığı da göze çarpar.

İngiliz operasında 19.yy.'ın ortalarına kadar 'opéra comique' kalıpları kullanılsa da kıtasal İngiliz Viktoryen şarkısının izleri de göze çarpar. Slav ülkelerinde gözle görülür folk öğeleri söz konusudur ve ariya doğal bir ifade aracı olarak kabul görür. Rus beşleri ise yüksek hitabete dayanan ve sürekli akan bir 'arioso' kalıbını tercih ederler (Sadie, 1997: 2002).

19.yy.'da ariya kendi başına gelişim gösteren bir biçim olmaktan daha çok dramatik çerçevenin içinde; ariya ve koro ile birleşimleriyle de tanımlanabilen bir yapıdır (Warrack ve West, 2000, 2003: 51).

20.yy'a gelindiğinde, özellikle besteci Claude Debussy ve takipçileri, Wagneryen opera biçimini modernizmin sınırlarına taşıyarak; bölümlenmeden bestelenmiş 'music drama'nın sınır ve kurgusunu bir kenara bıraksalar da kendilerinden sonra gelen 20.yy. bestecilerinin hemen hepsi 'number opera (sıralı veya bölümlenmiş opera)' kavramını kullanırlar. Alban Berg gibi kimi besteciler de akıcılığı kesintiye uğratmadan, operanın içerisinde arya'yı dallandırarak bütünün içine yedirirler.

1945'ten itibaren ise 'arya' kavramı içinde bulunduğu, kendini çevreleyen yapıdan müzikal ve dramatik olarak ayrılabilen geniş çaplı vokal parçayı ifade eder hale gelir.

3.3. Ansambl

Fransızca kökenli kelime 'birlikte' veya 'bütün' anlamına gelmektedir. Müzikal anlamda ise bir grup müzisyenin bir araya gelerek oluşturdukları bütün olarak tanımlanmıştır. 'Oda müziği' anlamında kullanımı da yaygındır (Steiner ve Barrett, 2009: 158).

Opera terminolojisinde kullanımı, en az iki olmak üzere tüm karakterleri de içerebilen ve katılan herkesin şarkı söylediği müzik parçası anlamına gelir. Almanca'da 'das Ensemble' bir opera evinin şarkıcı kadrosu anlamına da gelmektedir. Birlikte yapılan müziği tanımlasa da opera için düşünüldüğünde ansambl, aynı zamanda işlevsel bir araç olarak karşımıza çıkar. Opera ansamblı, basitçe, opera içerisinde yer alan karakterlerin bir arada, aynı anda şarkı söylemeleri olarak tanımlanabilir (Maitland, 1911: 843).

Ansambl icrasında o icranın niteliği, dramadaki kişilerin ilişkilerine dayanarak, birbirleriyle uyum içerisinde veya çatışma içerisinde olmalarına göre değişecektir. Bunun için yorumcunun gerekli teknik donanımına sahip olmak, müziğin anlamına dair sezgileri olmak, bir müzik cümlesini ilginç hale getirebilme gücü olmak gibi bir takım yetileri olmalıdır. Bu yetilerden bir kısmı şüphesiz kişiseldir, diğer gerekli yetiler ise çalışarak geliştirilebilecek özelliklerdir. Fakat tüm bu yetilere rağmen yine de bir performans başarılı sayılmayabilir. Burada devreye girecek bir başka özellik de etik değerlerdir. Ansambl, başarılı olmak için kişisel ahlaki değerlerin üstün olmasını gerektiren belki de tek müzik biçimidir. Bir ansambl'da; eğer ansamblı oluşturan diğer kişilere aldırış etmezseniz, kendinizi düşündüğünüz kadar onların da öne çıkmasını istemezseniz ve de öncelik dengesini - başta bestecinin sizden ne beklediği, daha sonra ansambl üyelerinizin istekleri ve en son kendi istekleriniz olmak üzere - doğru ayarlamazsanız ansambl icrasında gerekli niteliği ve beraberinde başarıyı yakalayamazsınız (Maitland, 1915: 83-92).

Belirli sınırlar içerisinde ansambl biçimi kendi içerisinde değişik stiller sergiler. Örneğin dört kişilik bir ansambl ise rahatlıkla o ansambl, “dört kişiye arya” olarak tanımlanabilir. Bir karakterin bir sahnenin sonunda tek başına hislerini açıklaması yerine, dört karakter aynı şeyi aynı anda yaparlar. Bu esnada duyguları benzer olabilir veya birbirleriyle çatışıyor olabilir. Bu kurgulama dramatik aksiyonun nereye ilerleyeceğini belirleyen besteci ve librettiste bağlıdır (Dent, 1910: 543-569).

17.yy.’da İtalyan ve Fransız operalarında araya eklenen kısa ansambllar yaygındır.

18.yy.’ın başlarında ise ciddi operadaki reform sürecinden sonra, oyun karakterlerinin sayısının da bu reformlar sonucu ciddi şekilde azaltılmasıyla ansambllar çok az kullanılmaya başlanmıştır. Fakat komik işlerde en zengin ve çeşitli şekilde sergilenecek önemli rolü devam etmiştir.

18. yy.’ın ilk yarısında düet, özellikle yoğun ve duygulu aşk sahnelerinde aşıklar için tercih edilen ve tüm opera türlerinde en yaygın ansambl şeklidir. Birçok ciddi operada aşıkların düeti dramatik zirvelerden biridir. Özellikle Verdi düeti bu anlamda öne çıkaracak olan kişidir. Verdi zamanında, karakterler arasında derin dramatik ilişki sağlayan düetlerin yapısı geçiş pasajlarıyla birbirinden ayrılan bölümlerden oluşur. ‘Scena (sahne)’, karakterlerin diyaloga giriş yaptığı kısa bölümdür. Ardından, bir veya iki şarkıcının söylediği hızlı bölüm ‘tempo d’attacco’ gelir. Bir sonraki bölüm öncekine göre daha yavaş ve daha lirik ‘cantabile’dir. Daha sonra kısa ve hızlı bir geçiş sağlayan ‘tempo di mezzo’ bölümü gelir. Son bölüm ise canlı ve enerjik bir bitişle sonuca götüren ‘cabaletta’dır.

Librettistler drama içerisinde düeti genelde aşıklar buluşmasında kullandıkları kadar, iki dost veya düşman için ve komedilerde ise genellikle kurnaz uşağın efendisini manipüle ettiği durumlarda kullanırlar.

Düetlerin kurgusu yine dramatik yapının yönüne ve vurgusuna göre değişecektir. Genelde bir karakter düete diğeriyle “konuşarak” başlar. Konuştuğu diğer karakter bu kişiye ya tek başına veya onun şarkısına katılarak karşılık verir. Eğer bu karakterlerin düşünceleri aynı yöndeysen besteci ansambl partisini ya armonik uyumu gözeterek yapar ya da ünison yazar. Çeşitli diğer dramatik olasılıklar şu şekilde sıralanabilir: Birinci kişi partisini söylerken; diğeri birincinin söylediği herşeyi yansıtarak (eko) ona katılır; aynı melodiye başka sözlerle katılır; tamamen farklı sözler ve farklı bir müzikle katılır. İki karakter çatışma halindeyse bestecinin bir olanağı daha mevcuttur; o da bu çatışmayı müzikle betimlemek. Örneğin LaTraviata’da Alfredo ve Violetta’nın ilk düetlerinde,

müzik aralarındaki aşkı betimlerken, Violetta Alfredo'ya sadece arkadaş olabileceklerini söylemektedir.

Ansaml, çok kısa bir zaman dilimi içerisinde, birçok karakterin duruma yönelik duygularını ifşa etmeleriyle, dramatik aksiyona hız kazandıracak ve besteci ve librettiste bu anlamda sonsuz olanaklar sağlayacaktır.

18.yy.'ın yarısından itibaren, besteci ve librettistler ansaml biçiminin dramatik potansiyelini keşfettikçe çeşitli türlerde ansamblar daha çok ve daha serbest şekillerde yer almaya başlar. Vokal örgüler daha girift hale gelir, biçimsel olarak daha kompleks bir yapı gelişir ve karakterlerin gruplanmaları daha cesurca ortaya konur. Böylece dramatik doruk noktası gerginliği ansaml boyunca daha yaygın ve zengin biçimde hissettirilerek genel etki arttırılır. Bu bağlamda, ansamblı biten sonlar ya da ansaml finalleri bir araya toplanmış baş rollerin oluşturduğu homofonik ve kısa yapılardan; kalabalık, yaygın, geniş ve çok katmanlı hareketli sahnelerle değişiklik gösterirler ve doruk noktasından çözülmeye varırlar. Örneğin, aynı olay karşısında bir karakter aşkını açıklarken, bir diğeri gelişen duruma dikkat çeker, bir diğeri kıskançlığını ifade eder, bir diğeri ise sevecenliğini dile getirir. Bu durumda hareket, akış bir anlığına karakterlerin duygu durumlarını ortaya çıkarmak adına askıya alınır. Hareket durmuş olsa da duyguların olaylar bağlamında ortaya çıkışı da aslında oyunda bir ilerleme biçimidir, beklentiyi yönlendirir.

'The chain finale (buffo/komedi finali)' de denilen, tüm oyuncuların sahnede yer aldıkları, müzikal ve dramatik anlamda olay ve karakter örgüsünün ortaya çıktığı ve düğümlerin ansaml boyunca çözüldüğü ve sonuca bağlandığı ansamblı sonlar (A.e., s.543-569) ilk olarak 1740'larda besteci Baldassare Galuppi ve librettist Carlo Goldoni işbirliğiyle ortaya çıkmış ve on yıllar boyunca Mozart operalarındaki üst düzeye evrilmiştir.

Orkestra eşliğinde söylenen ansambl müzikal zirve, sözlerin ne ifade ettiğine ve tekrara göre şekillenecektir (Koch, 1967: 72-83).

19.yy.'ın sonunda Wagner gibi bazı besteciler ansaml kullanmayı reddetmişlerdir. Wagner geniş ansambları yapay ve zorlama bulur ve bu yüzden de operalarında çok az kullanır.

20.yy. boyunca ise ansaml yaklaşımları çok çeşitlilik gösterir. Geleneksel yapılarla, 'number opera (sıralı veya bölümlenmiş opera)' yazanlar olduğu gibi, Györgi Ligeti gibi operanın sınırlarını zorlayan besteciler ansambl alan açmazlar.

3.4. Koro

Antik Yunan'da 'khoros'dan kaynaklanan, bir festival dansı (drama, anlatıcı bir aktör tarafından dans aralıklarıyla anlatılır) veya onu söyleyenler anlamına gelir. Daha sonraları koro dramaya katılır ve sahne önündeki 'orkhèstra' adı verilen yerde durarak oyunla ilgili görüş bildirir. Bu fonksiyon daha sonra opera biçimi içerisinde kullanılacaktır (Warrack ve West, 2000, 2003: 191).

Koro, kendi partilerini (birden fazla söyleyen olmak üzere), eşlikli veya eşiksiz söyleyen bir grup şarkıcının oluşturduğu topluluktur. Koro kendi başına bağımsız bir yapı olabileceği gibi, dini veya seküler müzikte, opera gibi kendinden daha büyük bir yapının bir parçası olarak da kullanılabilir (Steiner ve Barret, 2009: 92).

Operalarda korolar genellikle rahipler, köleler, orman perileri, köylüler vb. gibi ortak özellikleri olan bir araya gelmiş toplulukları tarif eder. Terim aynı zamanda koro tarafından icra edilen müziği de tanımlar. Korolar ünison (tek ses) söyleyebilirler veya çoksesli bölünerek müzik yapabilirler. Korolarda en temel ses partileri soprano, kontralto, tenor ve bas olarak bölümlenir. İhtiyaç göz önünde bulundurularak, her ses partisinin kendi içinde de alt bölünmeler olabilmektedir. Günümüzde her opera evinde koro şefi liderliğinde temel bir opera korosu yer alır (Warrack ve West, 2000, 2003: 191).

17. ve 18. yy. korosunda her ses partisi kendi anahtarlarına yazılarak gösterilmiştir. Koro eşliği sadece sürekli bas tarafından yapılabildiği gibi, daha fazla enstrüman sürekli basa eklenebilir. Koro yapı olarak homofonik yapıdan antifonal veya kontrapuntal yapıya çeşitlilik gösterebilir.

Koro ayrıca operanın başlangıcından itibaren, baskın monodik yapıdan kırılma, ayrılma anlamında önemli bir rol üstlenmiştir. Koro bölümleri, resitatif şeklinde unison seslendirilebildiği gibi, solo bölümlerde dört sesli homofonik kıtalar halinde de kendini gösterebilir. Konuyu ilerletmek için koro kullanımı nispeten yaygın değildir (a. e.).

17.yy. ortasında Roma'da koro, perde sonlarını ve kimi zaman da operanın bitişini belirler hale gelmiştir. Kapanışı sağlayan korolar genellikle büyük ve geniş katılımlı polifonik yapılardır. Koronun kullanımı opera tarihi boyunca sanatsal nedenlere bağlı olarak değiştiği gibi, kimi zaman ekonomik nedenlere bağlı olarak da değişir (Warrack ve West, 2000, 2003: 191). Yüzyıl ortasında Venedik'te büyük koro mali anlamda çok masraflı olacağı için operada neredeyse hiç yer almaz. Sadece mutlu

sonu kutlamak için bir araya gelmiş karakterlerin oluşturduğu koro sahnedeyerini alır.

Oysa aynı dönem Fransız operasında, monarşinin gücünü yüceltmek ve öne çıkarmak için bir araç olarak yoğunlukla kullanılmaktadır (a.e.). Fransa’da özellikle Lully operalarındaki divertismanlarda önemli bir rol üstlenen koro, bu dansla dolu, teknik sahne şovuyla birleştirilmiş eğlenceli sahnelerde, homofonik bir söyleyişle, koral-solo rondosuna ve dansına katılır. Aynı şekilde bir yüzyıl sonra Jean Philippe Rameau operalarında da aynı işlevsellikle yer almaya devam eder. İngiltere’de Henry Purcell operalarında da İtalyan madrigal tarzı korolar ve Fransız esinli koral-solo rondo tipi kıtasal koro bölümleri yer alır. Handel de operalarında genellikle başrollerin bir araya gelerek oluşturduğu korolarla bitişiyapar.

18.yy.’da Gluck’e kadar koro operanın vazgeçilmez bir parçası olarak görülmez (a. e.). İtalyan operasında gerçekleştirilen reformlardan sonra koro İtalyan repertuvarında, kutlama parçaları olarak, festivallerin bir parçası teatral eğlenceler olarak ve diğer sahne efektleri, pantomim ve dansla birleştirildikleri bölümlerde yer alarak varlık gösterecektir.

Metastasio’nun kimi operalarında bir veya birden fazla koro bölümü görülmektedir. Ayrıca görkemli kutlamalar ve zafer gösterileri içeren sahnelerde de kalabalık yaratmak ve kalabalığın coşkusunu artırmak için korolar kullanılır. Metastasio librettou koro ve solistlerin karşılıklı söyleyebilmelerine göre kurgular. Bu kurgu kimi zaman koro ve solistlerin birlikte söylemeleri, kimi zaman karşılıklı söylemeleri, kimi zaman da sırayla dönüşler halinde söylemeleri gibi çeşitlilik gösterebilir. Metastasio operalarındaki koro bölümleri, sahnelenirken operadan çıkarılabilen bölümlerdir (Sadie, 1997: 851).

18.yy.’da, Fransız esinli reform operalarında, Viyana, Mannheim ve St. Petersburg gibi kentlerde, Marco Coltellini, Mattia Verazi ve Ranieri de’ Calzabigi librettolarında gösteri amaçlı koroların kullanıldığı görülür. Bu operalarda koro, solistler ve ansambllarla değişmeli olarak girişlerde, büyük sahne yapılarında ve bitişlerde yalnız yer alır. Gluck bir adım öteye giderek koroya dramatik akışta aktif bir rol vererek değerini artıracaktır. Fransa’da devrim zamanında ‘grand opera’larda koro bölümleri besteci Fromental Halévy’de görüldüğü üzere kimi zaman devrimci idealleri dile getirir, politik bir içeriğe sahiptir ve kitleleri harekete geçirme gücünü elinde tutar.

18. yy.’ın sonuna doğru korolar İtalya’da, tamamen İtalyan içerikle yeniden sahnede yerini alır. Metastasio korolarının tekrar oyuna alınma-

sı da buna dahildir. Neredeyse bir yüzyıl sonra koro artık İtalyan operasının yeniden ayrılmaz bir bileşeni olacaktır.

1800'lerin başında ise, Beethoven'ın *Fidelio*'sunda görüldüğü üzere, ideallerini ifşa eden, ustalıklı oyuna yerleştirilmiş ve işlenmiş korolar operalarda kendini gösterir.

1870'lere kadar İtalyan operasında koro ses bölünmesi SSTTBB (Soprano, Tenor, Bas olmak üzere) şeklindedir. Bu korolarda erkekler kadınlara göre sayıca üstünlük gösterir. Donizetti, Rossini ve Verdi'nin kimi operalarında metindeki işlevine göre sadece erkek koro mevcuttur ve Verdi örneğinde olduğu gibi 'kahraman' kimi zaman tek kişi olmayabilir. Bu anlamda koro, ünison söyleyerek topluluk olarak öne çıkmaktadır.

Hangi dilde olursa olsun, 19.yy. operalarının büyük çoğunluğu, sıklıkla solistleri de içine alan koral bir sahneyle açılır. Dönem boyunca bu koral sahne operanın havasını yansıtmak için kullanıldığı gibi, başroldeki solistin ariasına da bir temel teşkil eder. Meyerbeer 'grand opera'larında görüldüğü gibi korolar kimi zaman karşılıklı çatışma halinde iki gruba bölünmüş şekilde de kullanılmıştır. Bellini'de görüldüğü üzere 'number opera (sıralı veya bölümlenmiş opera)' kavramı yerini giderek genişleyen ve büyüyen dramatik yapılara bıraktıkça, koronun zaman zaman arianın içinde yer aldığı görülür (Warrack ve West, 2000, 2003: 192).

Yüzyıl sonunda Wagner yazılarında koronun 'music drama'ya dahil edilmesini tartışsa da operalarında koronun önemli bir rolü söz konusudur (A.e, s.191). Wagner de dahil olmak üzere Modest Mussorgsky, Nikolay Rimsky-Korsakov, Bredrich Smetana ve Aleksandr Borodin gibi besteciler ulusalcı idealler için koroyu kullanacaklardır.

'Grand opera' devrinin yavaş yavaş sona ermesiyle koro da operalarda daha iddiasız şekilde yer almaya başlar. Ayrıca kimi Daniel FrancoiAuber, Puccini ve Verdi operalarında belirli sahnelerde, atmosfer yaratabilmek için sözsüz, sadece sesli harflerle seslendirilen koro partileri de görülür.

20.yy. bestecilerinden Francis Poulenc, Hans Werner Hanze, Richard Strauss, Britten ve Sergei Prokofiev işlevini değiştirip genişletmeden, eserlerinde büyük ölçüde koroyu kullanırlar.

4. Sonuç

Operanın başlangıcı düşünüldüğünde; kendiliğinden olmayıp, Camerata topluluğu tarafından düşünülerek “bulunması” ve “oluşturulması” (Greenberg, 1997: 14) belki de dünya üzerindeki en değerli ve kendine has buluşlardan biridir. Bu bağlamda şarkı söylemek ve şan kültürü de insanın geliştirdiği en benzersiz eylem ve yaratımlardandır. Temelde konuşmak ve iletişim kurmak zorunluluğundan dolayı; asıl işlevi şarkı söylemek olmayan birçok organın en temel anlamda kendini ifade etmenin bir yolu olarak organize olması, düşünceye hizmet etmesi, evrilmesi ve dahası insanın şarkı söyleme ve icra etme kültürünü geliştirerek neredeyse 500 yıllık bir tarih, kültür ve külliyyat yaratması olağanüstüdür.

Opera bağlamında düşünüldüğünde ifade etmenin kaynağının arayışı ‘söz’den gelmiş gözüküyor. Çünkü opera yaratılırken Camerata topluluğunun aradığı, müzikten önce, vokal ifadenin nasıl daha etkili olabileceğidir.

Opera düşüncesi, ‘Camerata’ topluluğunun vardığı sonuçtur. Bu sonuç doğrultusunda önerilen çözüm konuşmadan farklı olarak, konuşmanın ve müziğin yüceltildiği bir ifade biçimidir. ‘Camerata’ topluluğu sözün müzikle ifadesinin doğasını araştırırken, bu yüceliği ‘resitatif’ kavramıyla öne sürecektir. Resitatifin operaya hizmet etmesinin temelinde bu arayış yatar. Şarkı söyler gibi konuşmak resitatif tanımlarsa, şarkı söylemek de konuşmak da sözden geçen eylemlerdir. Müzikten bağımsız olmamak kaydıyla, ifadede netlik arayışı sözselsel, dilsel netlik ve yetkinlikte karşılığını bulacaktır. İfadeyi aktaracak olan kişi ise; belagat ve hitabet yeteneği olan, oyunculuk yapabilen bir şarkıcıdır (A.e., s.15).

Resitatifin yanı sıra arya düşüncesi de operanın tarihi boyunca bütünsellik ve ifadenin farklı şekillerde iletilmesi arayışı sonucunda gelişerek biçimselleşir. Dönem dönem arya biçimi solist şarkıcıya tanıyacağı olanaklar bağlamında operada baskın ve egemen bir güç haline gelse de bütünsellik arayışına yenik düşecek ve bileşenler arasındaki yerini alacaktır. Operayı oluşturan vokal müzik biçimleri arasında en fazla gelişen, besteci ve yorumcuya alabildiğine özgürlük sağlayan da arya biçimidir.

Ansambl ve koro kavramları operanın diğer ayrılmaz vokal müzik biçimleridir. Ansamblın en önemli özelliği başka hiçbir sanat dalında olmamak üzere, aynı anda birden fazla kişinin düşüncesini ifade etme olanağına sahip olmasıdır. Sahne üzerinde, oyunun kurgusuna göre, seyirci aynı anda birçok karakterin aynı veya zıt yöndeki düşüncelerini öğrenerek, geçmiş, şimdi ve geleceğe dair ipuçlarını alır.

Ansambl aynı zamanda dramatik ilerleyişin de en önemli araçlarından biridir. Aynı anda birçok kişinin düşüncelerini aktarabilmek, besteci ve librettiste oyunun ilerleyişinde hız kazanma veya yavaşlama imkanlarının kapısını açar.

Operanın yapısını oluşturan bir başka vokal müzik biçimi koronun gelişimi de operanın gelişimi ve sahneleniş biçimine bağlı olarak değişmiştir. Koro en genel anlamıyla, halkı, onun düşüncesini ve vicdanını temsil eder. Koronun kullanımı, birçok kişinin aynı anda organize edilmesi ve sahneye koyma bedelleri yüzünden, opera tarihi boyunca kimi zaman çok azalsa da, temsil ettiği değer itibarıyla operanın vazgeçilmez bir unsurudur.

KAYNAKÇA

- Anthony, James R.: “Air and Aria Added to French Opera from the Death of Lully to 1720”, *Revue de Musicologie*, T. 77, No. 2, *Musique Française Et Musique Italienne Au XVIIeSiècle* (Villecroze, 2-4 octobre 1990 - 1991, pp. 201-219Çevrimiçi), <http://www.jstor.org/stable/947422>, 01.10.2014
- Büke, Aydın ve Altınel, İpek Mine: Müziği Yaratınlar-Barok Dönem, Dünya Yayıncılık, 2006,
- Carter, Tim: “An Air New and Grateful to the Ear’ The Concept of ‘Aria’ in Late Renaissance and Early Baroque Italy”, *Music Analysis*, Jul., 1993, Vol. 12, No. 2, pp. 127-145, 2000-2018, (Çevrimiçi), <http://www.jstor.org/stable/854269>, 01.02.2017
- Chung-Ahn, Gloria Chu Young: “An Introductions to the Art of Singing Italian Baroque Opera A Brief History and Practice, University of California, Los Angeles, 2015
- Dent, Edward J.: “Ensembles and Finales in 18th Century Italian Opera”, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 11. Jahrg., H. 4. (Jul. - Sep.,1910), pp. 543-569 (Çevrimiçi), <http://www.jstor.org/stable/929267>, 09.08.2017
- Gossett, Philip: *Divas and Scholars Performing Italian Opera*, Chicago, University of Chicago Press, 2006
- Greenberg, Robert: *How to Listen to and Understand Opera*, The Teaching Company, 1997
- Grout, Donald Jay&Williams, Hermine Weigel: “A Short History of Opera”, 4. bs. Columbia University Press, New York, 2003
- Harper & Brothers: *The Works of Joseph Addison embracing The Whole of The “Spectator”*, (3rd. April.1711), Harper & Brothers, New York, 1837
- Houser, Richard M.: “The Origin and Development of the Italian Aria in the Baroque Period”, Central Washington University, 1964, <http://www.jstor.org/stable/76620>, 09-08-2017

Kaltwasser, Christian: “Recitative Text Setting as it Relates to Characterization in W. A. Mozart Opera Buffa”, (Çevrimiçi), 2018,https://www.academia.edu/12659580/Recitative_Text_Setting_as_it_Relates_to_Characterization_in_W.A._Mozart_Opera_Buffa,15.10. 2018

Koch, Jr., Charles E.: “The Dramatic Ensemble Finale in the Opéra Comique of the Eighteenth Century”, *Acta Musicologica*, Vol. 39, Fasc. 1/2 (Jan. - Jun., 1967), pp. 72-83, (Çevrimiçi), <http://www.jstor.org/stable/932468>, 09.08.2017

Maddox, Alan: “The performance of affect in recitativo semplice”, University of Sydney, Australia, Music Performance Research, Royal Northern College of Music, Vol. 5, including CMPCP / PSN Special Issue, 2012, 49-58

Maitland, J. A. Fuller, M.A., F.S.A: *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, The MacMillan Company, New York, 1911

Maitland, J. A. Fuller: “Ensemble”, *The Musical Quarterly*, Vol. 1, No. 1 (Jan.,1915), pp. 83-92, (Çevrimiçi), <http://www.jstor.org/stable/738043>, 09.08.2017)

Monelle, Raymond: “Recitative and Dramaturgy in the Damma per Musica”, *Music & Letters*, Vol. 59, No. 3 (Jul., 1978), pp. 245-267, (Çevrimiçi), <https://www.jstor.org/stable/733757>, 01.10.2018

Nosow, Robert: “The Debate On Song In The Accademia Fiorentina”, *Early Music History*, Vol. 21, Cambridge University Press, y.y. 2002

Orrey, Leslie: *Opera A Concise History*, Thames and Hudson, Londra, 1972 ve 1987

Parker, Roger: *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford University Press, 1994

Poriss, Hilary: *Changing the Score Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, Oxford University Press, 2009

Robinson, M. F.: “The Aria in Opera Seria, 1725-1780”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 88th Sess. (1961 - 1962), pp. 31-43, 2000-2018, (Çevrimiçi)

Sadie, Stanley (Ed.): The New Grove Dictionary of Opera; Oxford University Press, New York, 1997

Smith, Patrick J.: The Tenth Muse, A Historical Study of the Opera Libretto, Alfred. A. Knopf, New York, 1970

Steiner, John and Barret, William (Ed.): A Dictionary of Musical Terms, Cambridge University Press, 2009

Warrack, John ve West, Ewan: The Concise Oxford Dictionary of Opera, Oxford University Press, 2000,2003



Bölüm 5

PIYANO İÇİN DÜZENLENMİŞ ÜÇ HALK TÜRKÜSÜNÜN¹ ARMONİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Naci MADANOĞLU²

¹ MADANOĞLU, Naci. (1999). Piyano İçin 9 Türkü, İstanbul: Özener Matbaası, Bemol Yayınevi

² Dr. Öğretim Üyesi; Okan Üniversitesi Konservatuvarı, Uzunçayır Cad. No: 4/A 34722 Hasanpaşa/Kadıköy / İstanbul (e-mail: naci.madanoglu@okan.edu.tr)

Giriş

Türk müziğinin çok seslendirilmesi süreci, Batı müziği eğitim ve etkinliklerinin başladığı Mızıkayı Hümayun' un kurulduğu 1826 yılında başlar. Bu tarihten beş altı asır öncesine kadar geriye giden ve geniş bir coğrafya içinde varlığını sürdürmüş olan geleneksel müziklerimiz tek sesli ve makamsal bir yapıya sahipti.

Say'ın da (Say, 2000, s. 509,510) belirttiği üzere kuruluşunu takiben başına getirilen Donizetti, Guatelli Arenda gibi önemli müzisyenlerin de katkılarıyla Batı müziği eğitim ve etkinlikleri Mızıkayı Hümayun bünyesinde cumhuriyetin ilanından yaklaşık yüz yıl önce başlayıp, cumhuriyetin ilanına kadar önemli aşamalar kaydetti. Bu süreçte bestelenmiş birçok müzik eseri özellikle marşlar çok seslendirildi. Ancak bu çalışmalar “Türk makamları ile Batı müziği tonaliteleri arasında ilişki kurma ve fonksiyonel armoni üzerine Türk ezgilerini yerleştirme çalışmaları” (Sağlam, 2001, s. 26) şeklinde gerçekleşir. Bununla beraber Türk müziğinin çoğunlukla Türk halk müziği bazen de Türk sanat müziği ezgilerinden, makam ve usullerinden yararlanılarak “tampere” dizi çerçevesi içinde çok seslendirilmesi Türk beşleri ile başlar (Tura, 1998).

Bu inceleme Türk beşleri ve takipçileriyle başlayan çok seslendirme çalışmaları doğrultusunda piyano için düzenlenmiş üç halk türküsünün armonik açıdan değerlendirilerek bir model oluşturabilme hedefi doğrultusunda yapılmıştır. Bemol Yayıncılık tarafından yayınlanan “Piyano İçin 9 Türkü” kitabından seçilmiş 3 türkü çok seslendirme teknikleri açısından incelenmiştir. Çok seslendirilen türkülerin armonik analizleri yapılırken orijinal notaların altına bir dizek ilave edilerek ilgili aralık ve akorların rakamlanması gerçekleştirilmiştir.

Tanımlar

Armoni aynı zamanda işitilen çeşitli seslerin kuruluşu ve diğer seslere bağlanışını öğreten sanattır (Dubois, 1930). Tanımlama yapılırken vurgulanan birden fazla sesin aynı anda işitilmesi çok seslilik kavramını ifade etmesi bakımından önemlidir. Bu birden fazla ses derken kastedilen çoğunlukla iki, üç ve dört sesli olma durumudur. Dönemsel özelliklerin öne çıktığı bazı eserlerde ses sayısı daha fazla olabilir. Herhangi bir ses üzerine üçlüler çıkılarak kurulan ve en az üç sestten oluşan ses kümelerine *akor* denir (Cangal, 2002, s. 69).

Üçlü Armoni Sistemi

Akorların kuruluşunun üst üste üçlüler konulmasıyla gerçekleştiğini belirtmiştik. Bu noktadan hareketle tonal müzikte akor oluşturulurken öne çıkan üçlü aralığı nedeniyle zaman içinde üçlü armoni sistemi ya da kısaca üçlü armoni sözcükleri kullanılmıştır.

Şekil 1. Üçlü Armoni Sisteminde Akorlar (Çeliböğlü, 2013, s. 8)

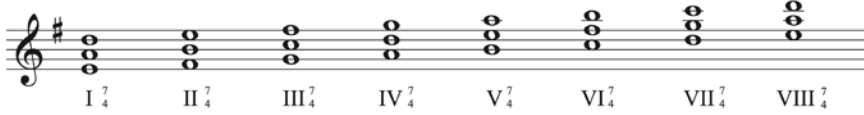


Kemal İlerici (Dörtlü) Armoni Sistemi

Kemal İlericinin 1970 ve 71 de yayınlanan kitabında esaslarını belirttiği, hüseyini makamının ana makam olarak seçildiği ve akor kuruluşlarının dörtlüler ve çevrimleri ile oluşturulduğu armoni sistemi (Sağlam, 2001). Dörtlü aralıkların meydana getirdiği kendine has tını, Türk müziğinin çok seslendirilmesinde Muammer Sun, Ertuğrul Bayraktar, Necdet Levent ve Erdal Tuğcular gibi pek çok Türk bestecisini bu armoni sistemi ile yazmaya teşvik etmiştir.

Şekil 2. Dörtlü Akorlar (Özdemir, 2017, s. 17)

Kemal İlerici'ye Göre Uyguların Temel Konumları



Çok Seslendirme

Tek sesli yazılmış bir ezgiyi, ezginin doğası tonal ya da makamsal yapısına uygun başka sesleri ekleyerek yeni bir boyuta taşımak şeklinde tanımlanabilir (Madanoğlu, 2019).

Yatay (polifonik) ve dikey (homofonik) stillerde çok seslendirmeler yapılabilir.

Şekil 3. Polifonik Yazı Örneği (J.S. Bach İki Sesli Envansiyonlardan No: 1)

Johann Sebastian Bach
BWV 772



Şekil 4. Homofonik Yazı Örneği (Mozart Piyano Sonatı)

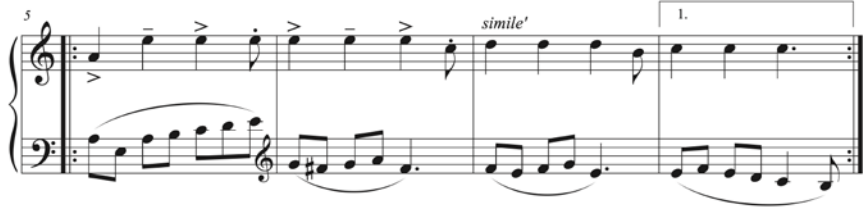
W.A.Mozart
KV 457



Aralıklar

Armoni ve akor konularını tanımlarken akorun en az üç sestten oluştuğunu belirtmiştik. Birden fazla olup aynı anda işitilen iki sese, başka bir deyişle, birbirinden farklı incelik-kalınlıktaki iki sesin aynı anda tınlaması ile oluşan tınıya aralık denir. Bu çalışmanın önemli bir bölümünü aralıklar oluşturmaktadır.

Şekil 5. Çeşitli Aralıklardan Oluşan İki Sesli Yazı (Madanoğlu, 1999, s. 15)



Çok Seslendirilmiş Halk Türkülerinin Armonik Analizi

1-Birini

Birini

Andantino ♩ = 66

mp
legato

rit.

6 5 9 7 4 3 7 +

5
a tempo
f

5 3 3 5 3 3 3 +4 2 3 9 6 3

9
mf
dim.

9 7 3 7 6 3 6 3 5 3 7 6 3 6

13
p
rit.

13 5 3 6 4 +4 7 3 7 + 5 3

Tablo 1. Birini Türküsü Aralık ve Akorları

	Birini
2'li Aralık	-
3'lü Aralık	5 adet
4'lü Aralık	-
5'li Aralık	1 adet
6'lı Aralık	2 adet
7'li Aralık	2 adet
8'li Aralık	-
9'lu Aralık	1 adet
5'li Akor	Dört adet kök, dört adet 1. çevrim, bir adet 2. çevrim toplam= 9 adet
7'li Akor	Beş adet kök, bir adet 1. çevrim, bir adet 2. çevrim, bir adet 3. çevrim toplam= 8 adet
9'lu Akor	Bir adet kök, bir adet.3.çevrim toplam= 2 adet
4'lü Akor	-

Aralık ve akorlarını inceleyerek Türk müziğinin çok seslendirilmesi konusunda bazı belirlemelerde bulunmaya çalışacağımız türkülerden ilki olan *Birini* türküsü, do kararlı çargâh makamında ve tonal müzikteki *do majör* dizisiyle aynı aralıklara sahiptir.

Tablodan da anlaşılacağı üzere türkünün çok seslendirilmesi sırasında: 5 adet üçlü, 1 adet beşli, 2 adet altılı, 2 adet yedili ve 1 adet dokuzlu aralık kullanılmıştır.

Kullanılan akorların dağılımı, esas halde (kök) ve çevrim olmak üzere 9 adet beşli akor, 8 adet yedili akor, 2 adet dokuzlu akor şeklindedir.

Bu türkünün çok seslendirilmesinde dörtlü akorlar (dörtlü armoni sistemi) kullanılmamıştır.

1 6, 9, 18, 22. ölçülerde bulunan arkorlarda bir 4'lü eksik olmasına karşın, akorlar yine de 4 lü akor olarak değerlendirilmiştir.

2

Ağrı Dağından Uçtum

13 *p*

16

19 *f*

22 *un poco ritardando*

23

8 2 3 -5 5 7 5 6

6 +4 6 7 4 6 6 5 7 5 4 5

8 2 3 4 6 6 6 +4 6

6 +4 -5 7 +4 6 6 5 7 5 4 5

Tablo 2. *Ağrı Dağından Uçtum Türküsü Aralık ve Akor Tablosu*

	Ağrı Dağından Uçtum
2'li Aralık	2 adet
3'lü Aralık	2 adet
4'lü Aralık	8 adet
5'li Aralık	10 adet
6'lı Aralık	11 adet
7'li Aralık	6 adet
8'li Aralık	4 adet
9'lu Aralık	-
5'li Akor	İki adet kök, dört adet 2. çevrim, bir adet 2. çevrim toplam= 7 adet
7'li Akor	İki adet kök, 1 adet 2. çevrim, toplam= 3 adet
9'lu Akor	-
4'lü Akor	Dört adet 4' lü akor toplam = 4 adet

Aralık ve akorlarını incelediğimiz ikinci türkü olan *Ağrı Dağından Uçtum* adlı türkü dizi olarak sekiz sestten oluşmamakla birlikte re kararlı uşşak çeşnisinin etkisiyle bu makamda olduğu hissini vermektedir. Bu durumda dizinin piyanodaki tampere seslerle kullanarak çok seslendirildiği unutulmamalıdır.

Ağrı Dağından Uçtum türküsünün çok seslendirilmesi sırasında, 2 adet ikili, 2 adet üçlü, 10 adet dördü, 12 adet beşli, 11 adet altılı, 6 adet yedili, 4 adet sekizli aralık kullanılmıştır.

Kullanılan akorların dağılımı, kök ve çevrim halinde 7 adet beşli akor, 3 adet yedili akor ve 2 adet dördü akor şeklindedir.

3- Kaleden Kaleye Türküsü

Risoluta $\text{♩} = 66$

mf

cantabile'

mp

p

mp

(2 a volta morendo)

8 3 4 6 5

7 6 5 5 4 5

3 4 4 5 4

5 4 4 5 4

5 4 5 3 4 5 7 4 5

5 4 5 4 5 3 4 4 5

Tablo 3. *Kaleden Kaleye Türküsü Aralık ve Akor Tablosu*

	Kaleden Kaleye
2'li Aralık	-
3'lü Aralık	1
4'lü Aralık	9
5'li Aralık	10
6'lı Aralık	1
7'li Aralık	-
8'li Aralık	1
9'lu Aralık	-
5'li Akor	İki adet kök, bir adet 1. çevrim toplam = 3
7'li Akor	Bir adet kök toplam= 1 adet
9'lu Akor	-
4'lü akor	Dört adet 4' lü akor toplam = 4 adet

Aralık ve akorlarını sıralayacağımız üçüncü türkü re kararlı tahir makamında olan *Kaleden Kaleye* adlı türküde, 1 adet üçlü, 9 adet dördü, 10 adet beşli, 1 adet altılı, 1 adet sekizli aralık kullanılmıştır.

Kullanılan akorların dağılımı, kök ve çevrim halinde, 3 adet beşli, 1 adet yedili ve 4 adet dördü akor şeklindedir.

Tablo 4. *Çok Seslendirilmiş 3 Türkünün Aralık ve Akor Tablosu Analizi*

	Birini	Ağrı Dağından Uçtum	Kaleden Kaleye
2'li Aralık	-	2 adet	-
3'lü Aralık	5 adet	2 adet	1 adet
4'lü Aralık	-	8 adet	9 adet
5'li Aralık	1 adet	10 adet	10 adet
6'lı Aralık	2 adet	11 adet	1 adet
7'li Aralık	2 adet	6 adet	-
8'li Aralık	-	4 adet	1 adet
9'lu Aralık	1 adet	-	-
5'li Akor	9 adet	7 adet	4 adet
7'li Akor	8 adet	3 adet	1 adet
9'lu Akor	2 adet	-	-
4'lü Akor	-	4 adet	4 adet

Açıklama

Kalın yazı karakteri ile yazılan rakamlar dörtlü armoni sistemine, italik yazı karakteri ile yazılan rakamlar üçlü armoni sistemine ve normal yazı karakteri ile yazılan rakamlar her iki armoni sistemine de yatkınlığı gösterir.

SONUÇLAR

1- Piyano için düzenlenmiş üç türkünün çok seslendirilmesinde iki sesli aralıkların kullanımına yüksek oranda yer verilmiştir.

Tablo 5. Aralık Kullanım Tablosu

	2' li	3' lü	4' lü	5' li	6' lı	7' li	8' li	9' lu
Birini	-	5	-	1	2	2	-	1
Ağrı Dağından Uçtum	2	2	8	10	11	6	4	-
Kaleden Kaleye	-	1	9	10	1	-	1	-

Şekil 6. Ağrı Dağından Uçtum Aralıklar (13-18. Ölçüler)

13 *p*

8 2 3 -5 5 7 5 6

16 6 +4 6 7 4 6 6 5 7 5 4 5

Şekil 7. Kaleden Kaleye Aralıklar (1-4. Ölçüler)

mf

8 3 4 6 5

2- Çok seslendirmelerde kullanılan üçlü armoni sistemine ait beşli, yedili, dokuzlu akorlar ve çevrimlerinin *Birini* türküsünde daha çok kullanıldığını görmekteyiz.

Tablo 6. Üçlü Akor Kullanım Tablosu

	Beşli Akorlar	Yedili Akorlar	Dokuzlu Akorlar	Toplam
Birini	9 adet	8 adet	2 adet	19
AğrıDağından Uçtum	7	3	1	11
Kaleden Kaleye	4	1	-	5

Do kararlı çargâh makamı dizisinin ses aralıkları ile tonal müzikteki do majör dizisinin ses aralıklarının aynı olması bu konuda büyük kolaylık sağlar. Denilebilir ki, do kararlı çargâh makamındaki türkü ve benzeri ezgiler çok büyük oranda üçlü armoni sistemi ile çok seslendirilebilir.

Şekil 8. Birini Üçlü Akorlar (13-16. Ölçüler)

3- Çok seslendirmelerde kullanılan dörtlü armoni sistemine ait akorların *Ağrı Dağından Uçtum* ve *Kaleden Kaleye* adlı türkülerde daha çok kullanıldığını görmekteyiz.

Tablo 7. Dörtlü Akor Kullanım Tablosu

	Dörtlü Akor
Birini	-
AğrıDağından Uçtum	4
Kaleden Kaleye	4

Çargâh ve nihavent makamı gibi tonal müzikte büyük oranda karşılığı olan türkü ve ezgilerin dışındaki makamlarda yapılan çok seslendirmelerde dörtlü akorların kullanımı daha kolay gerçekleşme eğilimi gösterir.

Şekil 10. Kaleden Kaleye Dörtlü Akorlar (13-14. Ölçüler)



Şekil 11. Ağrı Dağında Uçtum Dörtlü Akorlar (6. Ölçü)



4- Piyano için düzenlenmiş üç türkünün çok seslendirilmesinde, aralık ve akorların kullanılışında türkülerin ezgileri, dizileri ve karakterlerine uygun tını arayışı bulunmaya çalışılmıştır.

Şekil 14. Kaleden Kaleye Tını Arayışı (11-14. Ölçüler)



5- Çok seslendirilen türkülerin aralık ve akor bilgilerinin yer aldığı tablo 4 ten anlaşılacağı gibi, Dörtlü ve beşli aralıkların ve dörtlü akorların birlikte bir armoni iklimi yarattığı söylenebilir. Bu belirleme halk türkülerinin çok seslendirilmesinde dörtlü armoni sisteminin elverişli olduğunu gösterir.

Öneriler

1. Halk türkülerinin çok seslendirilmesinde seçilen türküler hakkında detaylı bilgi edinilmelidir.
2. Pedal seslerinin kullanımı en uygun yollardan biridir. Türkülerin seslendirilişinde zaten gelenekte bulunan dem tutma icra şekli göze çarpar.
3. Dörtlü ve beşli aralıkların kullanıldığı iki sesli çok seslendirmeler türkülerin yalın yapılarına uygundur.
4. Hangi makamların hangi armoni sistemine uygun olduğu konusunda çalışmaya devam etmek denemelerde bulunmak gerekmektedir.
5. Tampere sisteme çekilmiş makam dizileriyle yapılan çok seslendirmelerin yanı sıra mikrotonal çok seslendirmeler geleneksel çalgıların kullanımı başta olmak üzere denenmelidir.
6. Yalnızca bir armonik sisteme bağlı kalmadan yapılacak çalışmalar, yaratıcılığı artırarak tek düzelikten korur.
7. Çok seslendirme sürecinde yapılan her çalışmanın her aşamasında tını arayışı içinde olunmalıdır.

KAYNAKÇA

- Çeliböğlü, E. (2013). *Armoni*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özdemir, G. (2017). *İlerici Armonisine Giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Cangal, N. (2002). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Dubois, T. (1930). *Teorik ve Pratik Armoni Kitabı*. (M. Öktem, & C. Rey, Dü) İstanbul: Burhaneddin Matbaası.
- Madanoğlu, N. (1999). *Piyano İçin 9 Türkü*. İstanbul: Bemol Yayıncılık.
- Madanoğlu, N. (2019, Aralık). Halk Türkülerinin Piyano Düzenlemeleri Bağlamında “Piyano İçin 9 Türkü” Kitabının Analizi. *Aydın Sanat*.
- Say, A. (2000). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sağlam, A. (2001). *Türk Müziğinde Çok Seslilik Uygulaması ve İlerici Armonisi*. Bursa: Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (1998). *Türk Müsikişinin Mes’eleleri II Türk Müsikişi ve Armoni*. İstanbul: Tura Yayınları.



Bölüm 6

TRT REPERTUVARINDA BULUNAN ADANA YÖRESİNE AİT UZUN HAVALARIN MÜZİKAL VE EDEBİ ANALİZİ

Özgür PEKER¹

Soner ALGI²

1 Öğr.Gör.

2 Dr.Öğr.Üyesi

GİRİŞ

Türkiyenin bölgesel sınırlarını sadece coğrafi alan olarak sınırlamak tek başına yeterli değildir. Her bölgenin kendi sınırları içerisinde bulunan yerleşim merkezlerindeki yaşam biçimi, örf adet, gelenek-görenekleri, müzikleri, dansları yemekleri, inaçları vb. ile değerlendirmek o bölge ya da yerleşim yerinin sosyo-kültürel özelliklerinin anlaşılması ve açıklanabilmesi açısından da son derece önemlidir.

Çok köklü bir geçmişe ve zengin bir çeşitliliğe sahip olan Türk halk müziğimizin türleri kendi içerisinde, ritimli ezgiler (kırık havalar), serbest ritimli ezgiler (uzun havalar) ve karışık ritimli ezgiler (karma) olmak üzere üç başlık altında toplanmaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren sistematik olarak yapılmaya başlanan Türk halk müziği derleme çalışmaları sayesinde birçok Türk halk müziği ezgisi notaya alınarak halk müziği repertuvarımıza kazandırılmıştır. Ancak günümüze kadar yapılan çalışmalar incelendiğinde Türk halk müziği uzun hava repertuvarımız içerisinde bulunan çok sayıda ezginin notasının yazılmadığı görülmektedir.

Adana yöresine ait uzun havaların hem bölge coğrafyası içerisinde hem de bu coğrafyanın kültürel özelliklerini bünyesinde barındıran Çukurova bölgesi müzik kültürü içerisinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu konu hakkında (Atılğan, 1998: 3) Çukurova bölgesi türkülerini; Mersin-İskenderun sahil şeridinden, Orta Torosların eteklerine, Mersin Taşeli Yaylası'ndan Hatay'ın Amanos Dağlarına kadar uzanan sıradağlar şeridinin içerisinde değerlendirmiştir.

Bu denli geniş bir coğrafya ya ve kültürel çeşitliliğe sahip olan Çukurova Bölgesinin müzik kültürü içerisinde uzun hava icraları çok önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle bölgede ağıt ve bozlak türünde uzun hava biçimleri yaygın olarak görülmektedir. Atılğan, Çukurova türkülerinde kırık havalardan çok uzun havaların özellikle de bozlak türündeki uzun havaların rağbet gördüğünü belirterek yörede türkü söylemek terimi yerine Karacaoğlu çağırmaq, Dadaloğlu çağırmaq, Elbeylioğlu çağırmaq tabirlerinin yaygın olarak kullanıldığını belirtmiştir (Atılğan, 1998: 13).

Çukurova bölgesi müzik kültürü içerisinde yer alan Adana yöresi türküler ve uzun havaları ile ilgili çok fazla araştırma ve akademik çalışma yapılmadığı görülmektedir. Bölgenin müzik kültürünün doğru algılanması ve tanımlanabilmesi için daha fazla araştırma yapılmasına gereksinim duyulmaktadır.

Uzun havalarımız, Türk halk müziğimizin bölgesel çeşitliliğini ve farklılıklarını anlamak, ağız/şive, üslup, tür, makamsal yapı, melodik yapı, çalgı çeşitliliği v.b. birçok özelliğini ortaya koymak adına çok önemli bir yere sahiptir. Ayrıca konservatuvarların THM bölümü ya da anasanat dallarında ses eğitimi, repertuvar vb. derslerde aktif olarak kullanıldığı

bilinmektedir. Dolayısıyla uzun hava ezgilerimizin ses kayıtları yolu ile notalarının hazırlanması halk müziği kültürüne ve bu kültürün gelecek nesillere doğru ve nitelikli bir şekilde aktarılması büyük fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışma, TRT THM sözlü eserler-uzun havalar repertuvarında bulunan Adana yöresine ait uzun havaların ses kayıtları yoluyla notaları hazırlanarak müzikal ve edebi yapılarının incelenmesini amaçlamaktadır. TRT Türk halk müziği sözlü eserler - uzun havalar repertuvarı incelendiğinde Adana yöresine ait 23 uzun hava ezgisi olduğu görülmektedir. Ancak bu uzun havaların notalarına ulaşılmaya çalışıldığında sadece 2 uzun havaya ait nota olduğu tespit edilmiştir. Bu araştırmada TRT Türk halk müziği sözlü eserler uzun havalar repertuvarında Adana yöresine kayıtlı 23 uzun hava araştırmanın evrenini temsil etmektedir. Notalarına ve ses kayıtlarına ulaşılabilen 16 tanesi ise araştırmanın örneklemini temsil etmektedir.

Ağıt

Anadolu coğrafyasında tamamında yaygın olarak görülen, toplumu ya da kişileri çok derinden etkileyen olaylar karşısında kendine has ezgi ve söz kalıplarıyla icra edilen hak edebiyatı ve müziğine ait bir türdür. Ölen bir kişinin ardından onun iyi ve güzel yönlerini, ölümünden duyulan üzüntüyü anlatabileceği gibi, bir kızın gelin olması ve ardından onun güzel huylarını, kişisel özelliklerini anlatan, ona duyulan özlemin ifade edilmeye çalışıldığı duygusal melodiler de olabilir. Ağıtlar, ezgisel yapı bakımından ninni, türkü, deyiş vb. halk müziği örneklerinin içerisinde sıklıkla görülmektedir. Ağıtların edebi yapısından önce konusu, müziksel özelliklerinden önce ise üslubu önemlidir (Duygulu, 2014: 30).

Ölünün ardından söylenen ve o kişinin iyi huylarını, güzel davranışlarını, ardında kalan kişilerin duydukları özlemi, acıyı veya büyük toplumsal olayların felaketlerin toplumda yarattığı acıyı, duygu durumunu ifade eden söz, şiir veya ezgilerdir. Sazlamağ, sagu, mersiye olarak da bilinirler. Ayrıca gelin olan bir kızın ardından onun iyi huyları ve davranışlarını, baba evinden ayrılışının ardından oluşan hüznü anlatan söz/türkülerdir (Özbek, 1998: 7).

Kurt-Ursula Reinhard ağıtı uzun hava ve kırık hava arasında kalan bir form olarak betimlemiş ve şöyle tanımlamıştır: Ağıt yakarma ve şikâyeti ifade eder. Çoğunlukla ölen bir yakının arkasından, ünlü bir kişinin ya da toplumsal olaylar ve felaketler sonucundan yaşanan kayıplar içinde yakılır. Ağıt yakıcılar çoğunlukla kadınlardan oluşmaktadır. Ağıt söyleme bu eylemi gerçekleştiren kişilerin bireysel yetenekleri doğrultusunda özgün icra biçimleridir. Bu bireysel söylem şekli daha sonra geleneksel ezgi biçimi içerisinde beraber söylemeye dönüşmektedir. Ağıtlarda en fazla karşılaşılan ölçü düzümlü 6/8'lidir. Ancak çok sayıda ağıt ezgide durak sesinin belli olmamasından kaynaklı olarak uzun hava formunda icra edilmiştir. Ağıtların

sözlerinde 11’li ve 8’li hece dizeleri kullanılmaktadır. Ağıtlar geleneksel şarkılar içerisinde en fazla kullanılan türdür (Reinhard, 2007: 32-37).

Bozlak

“Serbest tartımlı bir ezgi türü. Daha çok Orta Anadolu ve yakın çevresinde yaygınsa da Güney Anadolu’da Mut’tan başlayıp Nizip’e kadar uzanan koridorda ve Kahramanmaraş’taki Türkmenler arasında da farklı isimlerle bilinir. Aşiretin iskân ve göçü, ayrılık, hasret, gurbet, ölüm, aşk ve seveda, daima hüznü bir edayla bozlaklarda dile getirilir. Çoğunlukla bir oktavı aşan ses sahasıyla, kendilerine özgü ezgi örgüsüyle ve yörelere göre değişen ağız farklılıklarıyla bozlaklar halk işi ezgiler arasında en sınırsal uzun hava tiplerinden birini oluştururlar. Bozlakların okunuş biçimleri arasında “yerli ağzı”, “Avşar ağzı”, “Abdal ağzı” gibi türler öne çıkar (Duygulu, 2014: 89-90).

Bartok, bozlakların sözlerinin 11’li hece ölçüsüne sahip dizelerden oluştuğunu belirterek konuları açısından seveda temalı türkülerini andırdığını belirtmiştir. Nida Tüfekçi ise bozlak kelimesinin Türk halk müziğinde bir ayak adı olarak kullanıldığını, Türk müziğinde kürdi makamına benzediğini, Bozlak ayağı ve bozlak düzeninin abdal ayağı ve abdal düzeni olarak da bilindiğini belirtmiştir (Aktaran: Evin, 2002: 25).

Ferruh Arsunar Bozlağı, Dağ ve oymak havalarının karakteristik bir örneği olan bozlaklar, tarz ve üslup itibarıyla da muhtelifdir. Herhangi bir konu ifadesi olarak söylenen serbest deyişin esas taraflarından birini belirten Bozlak tarzı: Yiğitleme Bozlak, güzelleme, harbi, yanık, ağıtlama, Kerem Bozlağı gibi mevzularına söylenir ve her mevzuun ismini alır (Aktaran: Karakaya, 2002: 18).

Eyüpoğlu, M. Ragıp Gazimihal ‘in bozlak ile ilgili açıklamalarında Çankırı ve Kastamonu civarlarında bozlağın bozuk kelimesi ile ifade edildiğini belirtmiştir. Derleme sözlüğünde “bozlah”, “bozlak” kelimelerinin uzun hava olarak adlandırıldığını ancak etimoloji sözlüğüne göre bozulmuş, doğal yapısı değişikliğe uğramış şeklinde açıklandığını belirtmiştir (Aktaran: Evin, 2002: 22).

İç Anadolu, Güney Anadolu ve Toroslarda yaygın olarak görülen, Avşar ve Türkmen oymaklarında görülen bir uzun hava biçimidir. Bozlak kelimesi etimolojik olarak kısaca acı ile haykırmak, feryat etmek anlamının yanı sıra devenin bağırması anlamına gelen bozulmak ya da bozlamak anlamına da gelmektedir. Ayrıca bağlamada “Abdal düzeni olarak bilinen bir düzene verilen isim anlamına da gelmektedir. Bozlakların konuları genellikle kahramanlık, yiğitlik temalarını içermektedir. Yine konularına göre yiğitleme, yanık, kerem bozlağı, ağıtlama, güzelleme gibi çeşitleri vardır. Sözleri incelendiğinde genellikle anonim olduğu, 11’li ve

14'lü hece ölçüsünden oluştuğu görülmektedir. Bozlakların ses genişliği 8'li, 10'lu, olabileceği gibi 12'li ses aralığında seyrettiği örnekleri de mevcuttur. Bozlakların seyri tiz bölgelerden başlayarak karar sesinin 8'li ve 7'lisi bariz güçlendirildikten sonra dizi içerisindeki diğer sesler dolaşarak karar perdesinde biter. Türkmen ve Avşar ağız ile seslendirilen bozlakların Anadolu coğrafyasında en önemli icracıları arasında Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş gibi isimleri sıralayabiliriz (Emnalar, 1998: 337-339).

Kurt-Ursula Reinhard bozlakların konuları ile ilgili aşk, doğa tasviri, balad ve sosyal konuları içerdiğini, belli bir makamı olmadığını, sözlerinde çoğunlukla 11'li hece ölçüsü kullanıldığını, az bir bölümünün 8'li hece ölçüsü kullandığını belirtmişlerdir. Ayrıca bozlakların ezgisel olarak genellikle 3 bölümlü olduğunu, tiz bir sestten başlamasının etkili bir ifade biçimi olduğunu, uzun kıtalı olması sebebiyle inişin hep aynı düzeyde olmasına izin vermeyerek kademe kademe pest seslere indiğini belirtmişlerdir. Bozlakların üç bölümlü yapısı ile ilgili seyir özellikleri ise şu şekilde ifade edilmektedir: Ana ses ve üst oktav arasındaki bir duruş sesi ile ezginin 1. bölümüne başlanarak kullanılan duruş sesinin altındaki bir ya da daha fazla seste dolaşarak üst oktav sesine kademe kademe çıkış sağlanmaktadır. Durak sesi bazen monoton bir sestten oluşabilmektedir. Ancak bu monotonluk yapılan süslemelerle daha güzel bir hale getirilmeye çalışılır. Bu çeşitli başlangıç seyrinden sonra ezgi giderek tiz seslere ulaşarak 1 oktavın üzerindeki 5'li ve daha çok 6'lı aralığa ulaşır. 1. Bölüm burada sonlanır ama bir daha tekrarlanır. Ardından yükselen ses kıvrılarak yok olur. Bu bölüm biterken bitiş sesi her şartta 5'lide olur. 2. Bölüm de yine 1 oktav ses aralığında başlar devamında gelen ezgiler 4'lü, genellikle de 3'lü ses aralığında dururlar. 3. Bölüm ise çok fazla tiz seslere çıkmayarak 5'li ya da 7'li ses aralığında seyreterek dizinin ana sesleri ile karar verir (Reinhard, 2007: 32-34).

Maya

Daha çok Doğu Anadolu ve Güney Doğu Anadolu bölgesinde görülen genellikle şiirlerinde bağımsız dörtlükler kullanılan, serbest tartımlı ezgi türüdür. Genellikle 11'li hece ölçüsü kullanılmıştır. Kullanılan şiir dörtlüklerinde az da olsa koşma örnekleri mevcuttur. Erzurum, Erzincan, Kars, Sivas, Bayburt, Gaziantep, Şanlıurfa yörelerinin müzik kültüründe yaygın olarak görülmektedir. Mayaların icrasında bağlama, kaval, mey gibi çalgılar kullanılmaktadır. Mayalarda genellikle hüseyini, neva, bayati, uşşak makamlarının yanı sıra bu makamların çeşnilerinden oluşan mahallî makamlarda kullanılmaktadır. Mayaların türleri arasında gelin mayası, Türkmen mayası, Kürt mayası cıgalı maya, eski maya vb. örnekler bulunmaktadır (Duygulu, 2014:321-322).

4+4+3=11'li hece ölçüsü kullanan, kafiye düzeni a,a,a,b şeklinde olan halk şiiri türlerinden biridir. Genellikle hüseyini makamı ve benzer makamları kullanan uzun hava türüdür. Mayalar yüksek sesle söylenmektedir. Artvin, Erzurum, Ağrı, Kars dolaylarında âşık sıklıkla kullanılan âşık makamıdır (Özbek, 1998: 131-132).

Hoşsu, mayaların genel olarak la-mi aralığı içerisinde seyir özelliği gösterdiğini ve 2 bölümden oluştuğunu, kırık hava olarak icra edilen bölüme ayak adı verildiğini ve enstrümantal olduğunu, ikinci bölümün ana bölüm olarak nitelendirildiğini ve solist tarafından serbest ritimli olarak icra edildiğini belirtmiştir (Aktaran: Evin, 2002: 58).

Mayalar genellikle erkekler tarafından icra edildiği bilinmekle beraber kadınlar tarafından da kısmen icra edilmektedir. Aşk, sevgi, gurbet, ayrılık vb. mayaların konularını oluşturur. Genellikle sözleri anonim olmakla beraber kısmen hak şairlerinin şiirlerinden oluştuğu da bilinmektedir. 11 'li hece ölçüsü kullanılan mayalarda of, oğul, yavri yavri, ağam gibi ekleme sözler kullanılmıştır. Mayaların türünü belirleyen en önemli unsur hüseyini makamını kullanmasıdır (Emnalar, 1998: 366-367).

Kerem

Yöreden yöreye ezgi, üslup ve müzikal biçim farklılıkları gösteren, genellikle âşık Kerem'in şiirleri ile icra edilen ama başka âşıkların şiirleri ile de icra edilen serbest ritimli, ritimli ya da karışık ritimli ezgilerden oluşmaktadır. Kerem havalarının ses dizeleri ve kalıp ezgileri birbirinden farklılık göstermektedir (Duygulu, 2014: 282-283).

Âşık Keremi konu alan hikâyelerin koşmalarının icra edildiği ezgiler olarak tanımlanmaktadır. Anadolu da yaygın olarak icra edilen birçok örneği vardır. Bunlardan en önemlileri Kesik Kerem, Yahyalı Kerem, Yedekli Kerem, Kandilli Kerem, Kuba Kerem, Zincirli Kerem, Hicrani Kerem vb. olarak bilinmektedir (Özbek, 1998: 111).

Kerem havaları Anadolu'nun birçok yöresinde âşık havalarının arasında kendine has bir üslupla söylenmektedir. Bu ezgiler bağlama eşliğinde, bozuk düzenlerle seslendirilmektedir. Kerem havaları âşık tavrı ile serbest ritimli olarak icra edilirler. Söz kısımlarından önce taksimler yapılarak söz bölümlerine girilir. İlerleyen bölümlerinde ritimli olarak bestelenen ezgiler icra edilir. Kerem havalarına ait olan ezgiler genelde inici-çıkıcı bir seyir özelliği görülmektedir (Yücel, 2011: 12).

Tatyan

Segâh ve hüzzam makamlarının çeşnilerini içerisinde barındıran bir halk makamıdır. Bu adla anılan serbest ritimli ezgiler, oyun havaları, ağır ve orta tempolu türkülerde bulunmaktadır. Anadolu'nun pek çok yöresinde

hüzzam, segâh makamı seyir özellikleri gösteren ezgiler mevcuttur. Genellikle Erzurum merkez ve yakınlarındaki illerde yaygın olarak görülen bir kalıp ezgidir. Ağır ve orta tempolu türkülerde görülmektedir. Tatyânların sözleri içerik ve şekli bakımından farklılık gösterse de melodik seyirleri benzerdir. Tatyânların konularını aşk, sevdâ ayrılık konuları oluşturmakla beraber tasavvufî öğeler barındıran örneklerine de rastlanmaktadır. Özellikle 1950’li yıllarda bazı profesyonel müzisyenlerin hüzzam, segâh makamındaki türkülerin genelini tatyân olarak tanımlamaları terminolojik olarak tartışmalı bir durumun oluşmasına sebebiyet vermiştir. Bazı yöresel makam yapıları ile kullanımı sonucunda nevrûz tatyân, muhalif tatyân gibi isimlerle kullanıldığı bilinmektedir. (Duygulu, 2014: 418-419).

1. Aman Olda Gara Gözlüm Aman Ol

Aman Ol'da Gara Gözlüm Aman Ol

TRT Müzik Dairesi Yayınları
THM Uzun Havaalar Repertuarı Sıra No: 774
Yören: ADANA/Karaisalı Köyleri
Kaynak Kişi: Mehmet DURHASAN
Süresi: 1:45

Derleyen: Halil ATILGAN
Notaya Alan: Özgür PEKER

Serbest Ölçü

1 a man ol da ka ra göz lüm a ma no... 1

2 gü zel ler içi ne gel de ta ma mo... 1 a man ta ma mo... 1

3 ben ö lür sem de he le yav ru ce na ze me i ma mo... 1 a man i ma mo... 1

4 gıl ga ra zül fû ne gur ban ol du ğu... m ca nım o... f

5 ben ö lür sem de he le yav ru ce na ze me i ma mo... 1 a man i ma mo... 1

6 gıl ga ra zül fû ne gur ban ol du. ğu... m ca nım o... f

Aman ol'da gara gözlüm aman ol
Güzeller içine gel de tamam ol
Ben ölürsem de hele yavru cenazeme imam ol
Gıl gara zülfüne gurban olduğum of

Biz de bineridik arap atlara
Mevlâ sen uğrattın türlü dertlere aman dertlere
Ala garlı mor sümbüllü yurtlara aman yurtlara
Beni cennet mayaları çekti mi sunam of

Ses Sahası ve Seyri



Serbest Ritimli (Uzun Hava) Ezgi Tarzı: Eserin notası incelendiğinde Syllabic ve Mellismatic (Hybrid) Karışık tarz özelliklerini birlikte taşıdığı görülmektedir. Özellikle duraklarda ve mısra sonlarındaki yapılan melodik uzatmalar eser içinde görülmektedir.

Seyri: İnicidir. Eser muhayyer perdesi civarından nevada buselik 5’lisi ile seyre başlamış ve ardından acem perdesinde asma karar vermiştir. Daha sonra yine muhayyer perdesinden başlayarak çargâh 5’lisi kullanmış ve çargâh perdesine asma karar vermiştir. Ardından acem perdesinden başlayarak yine çargâh 5’lisini kullanarak çargâh perdesinde asma karar vererek çargâhta çargâh asma kalışını güçlendirmiştir. Eser kürdi perdesinde çeşni yaparak düğâh perdesinde kürdi 4’lüsü ile karar vermiştir. Eserin dizisi ve makamsal icrası göz önünde bulundurulduğunda muhayyer kürdi makamına benzediği söylenebilir.

Edebi Yönden İncelenmesi: Şiir 2 dördlükten oluşmuş ve 11’li hece ölçüsü ile yazılmıştır. 1.dördlük 3. dizedeki “de” ve “aman of” ile 2. dördlükteki “aman of”, “aman yurtlara”, “sunam of” ifadeleri türküdeki doldurma unsurlardır ve bunlar hece ölçüsünün dışında değerlendirilmelidir. Şiirdeki ölçü sağlamdır. Birinci dizedeki “aman ol da gara gözlüm aman ol” sağ, sağlıklı ol kara gözlüm anlamındadır. Kafiye düzeni a,a,a,b/c,c,c,b şeklindedir. İlk dördlükte /ol/ redif, /-am/ tam kafiye. İkinci Dördlükte /-lara; -lere/ redif, /-t/ yarım kafiye ile şiirdeki müzikal yapı oluşturulmuştur.

2. Arabayı Yörettüler (Ağıt)

ARABAYI YÖRÜTTÜLER
(AĞIT)

TRT Müzik Dairesi Yayınları
THM Uzun Havalı Repertuarı Sıra No: 458
Yöresi: ADANA
Kaynak Kişi: Halime AKYOL
Süresi: 1:60

Derleyen: Kurt REINHARD
Notaya Alan: Kurt REINHARD

Serbest Ölçü

A ra ba yı yö rüt tü ler üs tü ne ki lim ört tü ler

2 al sel vi kı zım su çe ki yor o tur muş ki lim do ku yor

3 Hoş ye şil ge lin kı zı ma Ka lem ki tap o kut tu lar

4 Hoş gel din Hü ri bi bi si Kız lar bö lü ğü sö kü yor

5 Hoş gel din Hü ri bi bi si Kız lar bö lü ğü sö kü yor

Arabayı yörettüler
Üstüne kilim örttüler
Selvi kızım su çekiyor
Oturmuş kilim dokuyor
Hoş yeşil gelin kızıma
Kalem kitap okuttular

Hoş geldin Hürü bibisi
Kızlar bölüğü sürüyor

(Atılgan, 1998: 147).

Ses Sahası ve Seyri

Serbest Ritimli (Uzun Hava) Ezgi Tarzı: Eserin notası incelendiğinde Vurgulu Syllabic tarzın özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Birbirine yakın seslerde, sade süslemeler, uzun ve kısa heceler belirgin şekilde görülmektedir.

Seyri: İnicidir. Eser güçlü sesi olan düğah perdesi civarından seyre başlamıştır. Az da olsa güğah üzerinde kürdi 4'lüsü görülmektedir. Daha sonra buselik makamının gerekli seyir özelliklerini göstererek yegah perdesinde karar vermiştir.

Edebi Yönden İncelenmesi: 8'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Bütün dizeler ölçüye uygundur. Türkü ikişer dizelik bentler şeklinde, ilk iki bendi düz kafiye örgüsünde, diğer iki bendin ilk dizeleri serbest ikinci dizeleri 1. ve 2. bentle uyum içindedir. Bu açıdan ilginç bir ses düzenine sahip olduğunu görülmektedir. Eserde 1.bent ve 3. bendin 2. dizesinde /-tüler, -tular/ redif; /-t/ yarım kafiye dir. 2. Bent ve 4. Bendin son dizesinde /-yor/ rediftir. Kafiye düzeni a,a,b,b,c,a şeklindedir.

3. Arpalar Sarardı Gittik Yolmaya

Arpalar Sarardı Gittik Yolmaya
(Sarı Sultanım)

TRT Müzik Dairesi Yayınları
THM Uzun Havalı Repertuarı Sıra No: 773
Yöresi: ADANA/Karaisalı Köyleri
Kaynak Kişi: Neşet DAMAKSIZ
Süresi: 75

Derleyen: Halil ATILGAN
Notaya Alan: Özgür PEKER

Serbest Ölçü

Ar pa lar sa rar dı da git tik yol ma ya (saz)

gız gur ban o lam da go lu n da ki bur ma ya

(Saz)

ha kim beg gel di de i fa d mi al ma ya

doğ ru söy le kur ta r sa rı sul ta nım

Arpalar sarardı da gittik yollmaya
Kız kurban olam da kolundaki burmaya
Hakim beg geldi de ifademi almaya
Doğru söyle kurtar beni Sultan'ım

İki çavuş da bir onbaşı geldiler
Elimize de dar kelepçe vurdular
İlk ifadeyi de karakolda aldılar
Doğru söyle kurtar beni Sultan'ım

Ses Sahası ve Seyri



Serbest Ritimli (Uzun Hava) Ezgi Tarzı: Eserin notası incelendiğinde Mellismatic tarz özelliklerini gösterdiği görülmektedir. Heceye isabet eden nota üzerinde ısrarlı süslemeler, ezgi örgüleri belirgin şekilde görülmektedir.

Seyri: İnicidir. Eser güçlüsü olan muhayyer perdesi civarından seyre başlamış Daha sonra hüseyini perdesinde kürdili, çargah perdesinde çargahlı asma karar yapmıştır. Ardından hüseyini perdesinde uşşak 4'lüsü göstererek düğah perdesinde kürdili karar vermiştir. Daha sonra saba zemzeme 4'lüsü kullanarak düğah perdesinde yedensiz karar vermiştir.

Edebi Yönden İncelenmesi: Türkü dörtlüklerden oluşmuştur. Kafiye düzeni a,a,a,b/c,c,c,b şeklindedir. İlk dörtlükte /-maya/ redif, /-l/ yarım kafiyedir. İkinci dörtlükte /-diler, dular, -dılar/ redif, /-l/ yarım kafiyedir. Türkünün tamamını düşünecek olursak eğer (5 dörtlük), 1. ve 4. dörtlüklerin son dizesi olan /doğru söyle kurtar beni Sarı Sultanı/ ile 2. ve 5. dörtlüklerin son dizesi olan /niye cebri dedin Sarı Sultanım/ dizeleri kavuştak dizedir. Türküde bir kafiye düzeni, ses ve dize tekrarları olmakla birlikte genele yayılan bir ölçü yoktur. Bazı dizeler 11'li, bazıları 12'li, bazıları da 13'lü kalıpla yazılmıştır. Bu açıdan ölçüsüzdür denebilir.

4. Evimi Yurttan Göçürdüm

Evimi Yurttan Göçürdüm

TRT Müzik Dairesi Yayınları
THM Uzun Havalı Repertuarı Sıra :166
Yöresi: ADANA
Kaynak Kişi: Aziz ŞENSES
Süresi: 60

Derleyen: TRT MÜZİK DAL. BŞK THM MD.
Notaya Alan: Özgür PEKER

Serbest Ölçü

1 e vi mi yurt tan gö çür dü m (SAZ 3)

2 o dağ ol maz bu dağ ol sun za lim. (saz 3)

3 Şey da ga rip bül bül gi bi (SAZ)

4 o bağ ol maz bu bağ ol sun za lim (SAZ)

5 şey da ga rip bül bül gi bi

6 o bağ ol maz bu bağ ol sun

7 bu bağ ol sun bu bağ ol su n

Evimi yurttan göçürdüm
O dağ olmaz bu dağ olsun (zalım)
Şeyda garip bülbül gibi
O bağ olmaz bu bağ olsun (zalım)

Yarı getirdim haneme
Gönül sevmiştir gınama (zalım)
Bir yara açtın ki sineme
Hançer olmaz bıçağ olsun (zalım)

Ses Sahası ve Seyri

1

2

Serbest Ritimli (Uzun Hava) Ezgi Tarzı: Eserin notası incelendiğinde Syllabic ve Mellismatic (Hybrid) Karışık tarz özelliklerini birlikte taşıdığı görülmektedir. Vurgulu syllabic tarzın özelliği olan yakın seslerde kısa ve uzun hecelerin belirgin olduğu, süslemelerin az ve sade olduğu, mısra sonlarındaki yapılan melodik uzatmaların ise mellismatic tarzın özelliklerine uygun olarak yapıldığı eser içinde görülmektedir.

Seyri: Uşşak makamı seyir özelliği olarak çıkıcı bir makamdır. Ancak eser incelendiğinde neva perdesi üzerinde buselik 4'lü ya da 5'lisi seslerini kullanmadığı için çıkıcılık özelliği belirgin olarak görülmemektedir. Daha çok inici bir seyir özelliği gösterdiği görülmüştür. Uşşak makamının seyir karakteristiği biçimi olan güçlü neva perdesi civarından seyre başlamıştır. Eserin büyük bir bölümü Ardından neva üzerinde buselik çeşnisi yaparak yarım karar vermiştir. Daha sonra uşşak dörtlüsü içerisindeki sesleri kullanarak segah perdesinde segahlı asma karar göstermiştir. Ardından bu bölüme kadar yapılan seyir şekli tekrar edilerek uşşak 4'lüsü ile düğah perdesinde yedensiz karar verilmiştir. Uşşak makamı dizisinin özelliği olan yegahta rast 5'lisi gösterilmemiştir.

Edebi Yönden İncelenmesi: 8'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Dörtlülüklerden oluşmuş bir türküdür. İlk dörtlükte 2. ve 4. dizeler kavuşturaktır ve kendi içinde kafiyelidir. 2. dörtlükte ilk üç dize kendi içinde kafiyeli olup son dize 1. dörtlükteki 2 ve 4. dizeye uydurulmuştur. Bu durumda türkünün kafiye düzeni a,b,c,b /d,d,d,b şeklindedir. Eserin 2. dörtlükteki ilk üç dizenin kafiyelerine bakıldığında iki farklı şekilde incelenebilecek bir durumdan bahsedebiliriz: 1. ve 3. dizeleri kendi içinde /hanem-e/ /sinem-e/ şeklinde ayırıp /-e/leri redif, /-nem/ses birliğini zengin kafiye olarak değerlendirebiliriz. İkinci bir değerlendirme şu şekilde olabilir. Üç dizedeki /-eme, -ama -eme/ ses birliklerini doğrudan zengin kafiye olarak değerlendirebiliriz.

5. Fadimem Yörümüş Goc'Osmanlıdan Aşağı

Fadimem Yörümüş Goc'osmanlıdan Aşağı

TRT Müzik Dairesi Yayınları
THM Uzun Hava Repertuarı Sıra No:
Yöresi: ADANA/Karaisaltı
Kaynak Kişi: Mehmet DURHASAN
Süresi: 1-85

Derleyen: Halil ATILGAN
Notaya Alan: Özgür PEKER

Serbest Ölçü

1 fa di mem yörü müş de goc os man lı dan a şa ğı

2 be li ne bağ la mış da al ye şil den ku şa ğı a man ku şa ğı oy

3 kim se le ri de be ğen me yen fa di me m a manfa di me moy

4 se ni ver dik le ri de bir av şar u şa ğı u şa ğı oy

Fadimem yörümüş de Goc'Osmanlıdan aşağı
Beline bağlamış da al yeşilden kuşağı aman kuşağı
Kimseleri de beğenmeyen Fadimem (aman Fadimem)
Seni verdikleri de bir avşar uşağı (aman uşağı of)

Fadimem Fadimem de şu eller de ben gibi (aman ben gibi)
Kına yakmış ağ ellere boğum boğum kan gibi (aman kan gibi)
Eğlenceye şavkı düşmüş gün gibi (aman gün gibi)
Karanlık yerlerin çırısı fadimem (aman Fadimem of)

Ses Sahası ve Seyri



Serbest Ritimli (Uzun Hava) Ezgi Tarzı: Eserin notası incelendiğinde Vurgulu Syllabic tarzın özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Birbirine yakın seslerde, sade süslemeler, uzun ve kısa heceler belirgin şekilde görülmektedir.

Seyri: İnicidir. Eser güçlüsü muhayyer perdesi civarından seyre başlamış ve neva üzerinde buselikli ve çargah perdesinde çargahlı asma karar vermiştir. Daha sonra muhayyer makamının seyir özelliği olan hüseyini perdesinde kürdili, neva perdesi üzerinde buselikli, çargah perdesinde çargahlı ve düğah perdesinde kürdili asma kalışlar yaparak yedensiz karar vermiştir.

Edebi Yönden İncelenmesi: Eserin sözleri 2 adet dördlükten oluşmaktadır. 2 dördlüğün de her bir dizesi farklı hece sayısına sahiptir. Dolayısıyla ölçü dışı bir türküdür. Kafiye düzeni: a,a,b,a /c,c,c,b şeklindedir. Eserin 1. dördlüğünde /-şağı/ zengin kafiye, 2. dördlükte bulunan /-n/ yarım kafiye, /gibi/ rediftir.

6. Kara Bahtım Kem Talihim

Kara Bahtım Kem Talihim

TRT Müzik Dairesi Yayınları
THM Uzun Havalar Repertuarı Sıra No:269
Yöresi: ADANA
Kaynak Kişi: Azız ŞENSES
Süresi: 95

Derleyen:TRT Müzik Dairesi Bşk. THM MD.
Notaya Alan: Özgür PEKER

Serbest Ölçü

ka ra bah tım kem ta li him ta şa bas sam iz o lur
ta şa bas sa m iz o lu r iz o lu r
ba şım bir er ci yeş da ğı yav ri yav ri
yaz gün le ri kış o lur yaz gün le ri kış o lu r kı şo lu r
ben fe le ğe ney le dim gır dı ga na dı mı
he der ey le di
he der ey le di yar ya r yar

Kara bahtım kem talihim
Taşa bassam iz olur
Başım bir Erciyeş dağı(yavri yavri)
Yaz günleri kış olur
Ben feleğe neyledim
Gırdı ganadımı heder eyledi

(Yar yar)Ağustosta suya girsem
Balta kesmez buz olur
Yüz yaşında bir yar sevsem
Onüç'ünde kız olur
Ben feleğe neyledim
Gırdı ganadımı heder eyledi

Ses Sahası ve Seyri



Serbest Ritimli (Uzun Hava) Ezgi Tarzı: Eserin notası incelendiğinde Syllabic ve Mellismatic (Hybrid) Karışık tarz özelliklerini birlikte taşıdığı görülmektedir. Vurgulu syllabic tarzın özelliği olan yakın seslerde kısa ve uzun hecelerin belirgin olduğu, süslemelerin az ve sade olduğu, mısra sonlarındaki yapılan melodik uzatmaların ise mellismatic tarzın özelliklerine uygun olarak yapıldığı eser içinde görülmektedir.

Seyri: Segah makamı çıkıcı bir makam olduğu halde eser segah perdesinden değil güçlüsü eviç perdesinden başladığı için çıkıcı inici bir seyir özelliği göstermektedir. Eser eviç perdesinden segah 4'lüsü ile seyre başlamış ve yine eviç perdesinde asma karar vermiştir. Daha sonra neva üzerinde rastlı, segahta segahlı asma karar vermiştir. Ardından gerdaniye perdesini güçlendirerek nevada rastlı, hüseynde uşşaklı, segahta segahlı asma kararlar yapmıştır. Daha sonra segah 4'lüsünün sesleri olan eviçte segahlı, hüseynde uşşaklı ve nevada rastlı asma kalışlar yaparak segah perdesinde segahlı karar vermiştir.

Edebi Yönden İncelenmesi: Türkü altışar dizelik 2 bentten oluşmuştur. Türküde belli bir ölçü yoktur. Türküde kafiye düzeni olmadığından düzenli bir redif ve kafiye de söz edilemez. Ancak yine de /iz olur, buz olur, kız olur/ ifadelerinde ses uyumu vardır ve bu türküye bir uyum katmaktadır. Bunun dışında her iki bentteki son iki dize tekrar ettiğinden kavuştaklı bir türküdür: “Ben feleğe neyledim”, “Gırdı ganadımı heder eyledi”. Eserin sözlerinde kullanılan “yavri yavri” ünlemi yöreye ait görünmemektedir. Genel bir kulak alışkanlığıyla Erzurum ve çevresine ait olan aynı ünlemden örneksenerek türküye yakıştırılmış olabilir. Adana yöresi için uygun ünlem “yavru yavru” olmalıdır.

7. Mecnun Misaliyim Çöller Kralı

Mecnun Misaliyim Çöller Kralı

TRT Müzik Dairesi Yayınları
THM Uzun Havalılar Repertuarı Sıra No:302
Yören: ADANA
Kaynak Kişi:Aziz ŞENSES
Süresi: 85

Derleyen:Aziz ŞENSES
Notaya Alan: Özgür PEKER

Serbest Ölçü

a man dost____ mec nun mi sa li yim çöl ler kı ra lı____

2 fe lek ten ok ye dim bağ rım ya ra____ lı____

3 kem ta lih sil le yi vur du vu ra lı____

4 bo zul du bah____ çe ler ba ğım kal ma dı____

5 kem ta lih sil le yi vur du vu ra lı____

6 bo zul du bah çe____ le____ r ba ğım kal ma dı____ dost____

(Aman dost) Mecnun misaliyim çöller kralı
Felekten ok yedim bağrım karalı
Kem talih silleyi vurdu vuralı
Bozuldu bahçeler bağım kalmadı (Dost)

(Aman dost) Açtık gine sılayıman arayı
Dolaştık gurbeti yıktık sılayı
Çok tabip elledi içli yarayı
Dediler çare yok halim kalmadı (Dost)

Ses Sahası ve Seyri



Serbest Ritimli (Uzun Hava) Ezgi Tarzı: Eserin notası incelendiğinde Syllabic ve Mellismatic (Hybrid) Karışık tarz özelliklerini birlikte taşıdığı görülmektedir. Vurgulu syllabic tarzın özelliği olan yakın seslerde kısa ve uzun hecelerin belirgin olduğu, süslemelerin az ve sade olduğu, mısra sonlarındaki yapılan melodik uzatmaların ise mellismatic tarzın özelliklerine uygun olarak yapıldığı eser içinde görülmektedir.

Seyri: İnicidir. Eser tahir makamının seyir karakteristiğine uygun olarak güçlüsü muhayyer perdesi üzerinde uşşak 4'lüsü kullanarak seyre başlamış ve makamın ikinci derece güçlüsü olan neva perdesinde rast 5'lisi ile asma kalış yapmıştır. Ardından yine muhayyerde uşşak 4'lüsü göstererek muhayyer perdesinde asma kalış yapmıştır. Ardından neva perdesine yönelrek bu perde üzerinde rast 5'lisini kullanarak seyre devam etmiştir. Daha sonra makamın dizisinin tüm seslerini göstererek muhayyerde uşşak, nevada rast ve dügahta hüseyini 5'lisi ile yedensiz karar yapmıştır.

Edebi Yönden İncelenmesi: Türkü 2 dörtlükten oluşmaktadır. 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır ve ölçü sağlamdır. Kafiye düzeni: a,a,a,b/c,c,c,b şeklindedir. 1. dörtlükte /-ralı/ zengin kafiye; 2.de /-yı/ redif, /-a-/ yarım kafiye. Son dizelerde /-ım/ kalmadı/ rediftir.

8. Mezarımı Derin Deşin Dar Olsun

Mezarımı Derin Deşin Dar Olsun

TRT Müzik Dairesi Yayınları
TİM Uzun Havalar Repertuarı Sıra No: 307
Yöresi: ADANA
Kaynak Kist: Huriye KOÇ
Süresi: 55

Dorleyen: Ankara Devlet Konservatuarı
Notaya Alan: Özgür PEKER

Serbest Ölçü

me ze ri mi de rin de şin dar ol su n

e ti ra fi mo r sü m bül o l su n

ben ö lür sem yar se ni kim ler sar sı n

kon ma bül bül kon ma

yar de n ay rı l dım

al nı top ke ki l li ya r den ay rıl dım

Mezarımı derin deşin dar olsun
Etrafı mor sümbül bağ olsun
Ben ölürsem yar seni kimler alsın

Konma bülbül konma yarden ayrıldım
Alın top kekilli yarden ayrıldım

Bir oda yaptırdım hurma dalından
İçini döşettim acem şalından
Gahbe felek yarım aldı elimden

Konma bülbül konma yarden ayrıldım
Alın top kekilli yarden ayrıldım

Ses Sahası Ve Seyri



Serbest Ritimli (Uzun Hava) Ezgi Tarzı: Eserin notası incelendiğinde Mellismatic tarz özelliklerini gösterdiği görülmektedir. Heceye isabet eden nota üzerinde ısrarlı süslemeler, ezgi örgüleri belirgin şekilde görülmektedir.

Seyri: Çıkıcı-İnici özelliğe sahip olmasına rağmen eserin seyri incelendiğinde neva üzerinde tam bir buselik 5'lisi görülmediği için çıkıcılık-inicilik seyir özelliği belirgin olarak gözlenmemektedir. Eser incelendiğinde daha çok inici bir seyir özelliği gösterdiği görülmektedir. Eser hicaz makamı seyir karakteristiğine uygun olarak neva perdesi civarından seyre başlamıştır.

Ancak neva üzerinde tam bir buselik 5'lisinin tüm seslerini kullanmamıştır. Ardından neva üzerinde buselik çeşnisi yaparak neva perdesinde küçük asma kalıplar göstermiştir. Daha sonra hicaz 5'lisi kullanarak düğah perdesinde karar vermiştir. Eser içerisinde aynı seyir biçimi kullanılarak yine yerinde hicaz 5'lisi ile düğah perdesinde karar verilmiştir.

Edebi Yönden İncelenmesi: Eserin sözleri beşer dizelik 2 bentten oluşmuştur. Her iki bendin son iki dizesi kavuşturaktır. 1. bendin 2. dizesi hariç bütün dizeler 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. 2. dize 9 heceden oluşmuştur. Dize üzerinde yöre ağzının özelliklerini de gözeterek şu şekilde bir değişiklik ile dize 11'li hece ölçüsüne uydurulabilir: "Etirafı mor süm-büllü de bağ olsun" Kafiye Düzeni: a,a,b,c,c /d,d,e,c,c şeklindedir.

9. Ne Karaymış Şu Alnımın Yazısı

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 313
İNCELEME TARİHİ : 13. 04. 1987

YÖRE
ADANA
KAYNAK KİŞİ
AZİZ ŞENSES

SÜRE :

NE KARAYMIŞ ŞU ALNIMIN YAZISI

DERLEYEN
NURİTTİN ÇAMLIĞAĞ

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
NURİTTİN ÇAMLIĞAĞ

NE KA RAY MIŞ ŞU AL NI MIN YA ZI SI
ME LEŞ MI YOR KO YUN I LE KU ZU SU
A NA BA BA KAR DEŞ BA CI A CI SI
NER DE BE NİM MOR SÜM BÜL LÜ BAĞ LA RI
M GUR BET EL DE AH ÇE KE REK AĞ LA RI
M AĞ LA RI M AĞ LA RI M

NE KARAYMIŞ ŞU ALNIMIN YAZISI
MELEŞMİYOR KOYUN İLE KUZUSU
ANA BABA KARDEŞ BACI ACISI

BAĞLANTI :
NERDE BENİM MOR SÜMBÜLLÜ (ÇİÇEK KOKAN) BAĞLARIM
GURBET ELDE AH ÇEKEREK AĞLARIM
AĞLARIM AĞLARIM

ŞU GÖNLÜMÜN ŞİRAZESİ BOZULDU
ALNIMA DA KARA YAZI YAZILDI
GURBET ELDE MEZARIM DA KAZILDI

BAĞLANTI

Ses Sahası ve Seyri



Serbest Ritimli (Uzun Hava) Ezgi Tarzı: Eserin notası incelendiğinde Syllabic ve Mellismatic (Hybrid) Karışık tarz özelliklerini birlikte taşıdığı görülmektedir. Vurgulu syllabic tarzın özelliği olan yakın seslerde kısa ve uzun hecelerin belirgin olduğu, süslemelerin az ve sade olduğu, mısra sonlarındaki yapılan melodik uzatmaların ise mellismatic tarzın özelliklerine uygun olarak yapıldığı eser içinde görülmektedir.

Seyri: Eser herhangi bir 4'lü ya da 5'li makam dizisinden oluşmadığı için inicilik-çıkıcılık seyir özelliği belirgin olarak görülmemektedir. Ancak karakteristik olarak inici bir seyir özelliği gözlemlenmektedir. Eser sadece uşşak 4'lüsü seslerinden oluşmaktadır. Güçlüsü neva perdesi üzerinde herhangi bir 4'lü ya da 5'li göstermemektedir. Seyre neva perdesinden başlayıp çargahta çargahlı, segahta segahlı ve dügahta uşşaklı asma kararlar yaparak dügahta uşşak 4'lüsü ile eser yedensiz karar vermiştir.

Edebi Yönden İncelenmesi: 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Eser üçer dizelik 2 bent ve 2 dizelik kavuştaktan oluşmaktadır. Üçüncü Kavuştakta 3. Bir dize gibi algılanabilecek bir bölüm vardır. /ağlarım ağlarım/. Bu bölüm 2. dizinin devamıdır. Sadece alt satıra kaydırılmıştır. Bütün dizeler ölçüye uymaktadır. Kafiye düzeni: aaa bb ccc şeklindedir. 1. bentte /-sı/ redif, 1. Ve 3. dizelerde /-ı/ yarım kafiye, 1. Ve 2. dizelerde /-z-/ yarım kafiye. Kavuştak bölümünde /-ağladım/ zengin kafiye. 2. bentte /-ıldı, -uldu/ redif, /-z/ yarım kafiye.

10. Nenni İbrahim Nenni

Nenni İbrahim Nenni

TRT Müzik Dairesi Yayınları
THM Uzun Havalar Repertuarı Sıra No: 689
Yöresi: ADANA
Kaynak Kişi: Elif ERKOÇAK
Süresi: 90

Derleyen: Kurt REINHARD
Notaya Alan: Kurt REINHARD

Serbest Ölçü *accel.*

Nen ni İb ra him ne ni
ne ya tı yon kin ni kin ni
as lan oğ lum o da gel miş
Ek mek ye miş a la kan lı
As lan oğ lum o da gel miş
Ek mek ye miş a la kan lı

Nenni İbrahim nenni
Ne yatıyon kinni kinni
Aslan oğlum o da gelmiş
Ekmek yemiş ala kanlı

(Atılgan, 1998: 357).

Ses Sahası ve Seyri

Serbest Ritimli (Uzun Hava) Ezgi Tarzı: Eserin notası incelendiğinde Mellismatic tarz özelliklerini gösterdiği görülmektedir. Heceye isabet eden nota üzerinde ısrarlı süslemeler, ezgi örgüleri belirgin şekilde görülmektedir.

Seyri: Çıkıcı-inicidir. Eser güçlüsü olan buselik perdesi üzerinde kürdi 5'lisi ile seyre başlamıştır. Daha sonra düğah perdesinde buselikli ve acem aşiran perdesi üzerinde kürdili asma kalışlar göstermiştir. Ardından buselikte kürdili, düğahta buselikli asma kalışlar yaparak ve acem aşiran perdesinde yedensiz karar vermiştir.

Edebi Yönden İncelenmesi: 7'li hece, diğer 3 dize 8'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Eser tek dörtlükten oluşmuş bir ağıttır. 1. dize Kafiye düzeni: a,a,b,a şeklindedir. /-neni/ zengin kafiye kullanılmıştır.

11. Sabah Güneşi Gibi Doğup Parlama

Sabah Güneşi Gibi Doğup Parlama

TRT Müzik Dairesi Yayınları
THM Uzun Havalı Repertuarı Sıra No:783
Kaynak Kişi: Yaşar KARAKUŞ
Yöresi: ADANA
Süresi: 1=85

Derleyen: Halil ATILGAN
Notaya Alan: Özgür PEKER

Serbest Ölçü

sa bah gü ne ş i gi bi de___ dost do ğ up par la ma___

o tur ye ri ne de gız ge_____ n di ni sal la ma___ (saz_____)

ö___ lü rüm yo lu na da be ni öl mez bel le me___

ö lür sem ca nı mı_____ ve re bi lin mi

Sabah güneşi gibi de doğup parlama
Otur yerine de gız gendini sallama
Ölürüm yoluna da beni ölmez belleme
Ölürsem canımı verebilin mi

Kız senin adın da Fadime mi Fatma mı
Gavur anan da seni bana satma mı
Ben ölürsem de ciğerine batma mı
Ölürsem canımı verebilin mi

İrmak kenarında da anam yayılan
kazlar
Boynunu uzatmış da sılayı gözler
Gadasını aldığım gelinler kızlar
İçinizde de benimki de var'mola

Ses Sahası ve Seyri

Serbest Ritimli (Uzun Hava) Ezgi Tarzı: Eserin notası incelendiğinde Syllabic ve Mellismatic (Hybrid) Karışık tarz özelliklerini birlikte taşıdığı görülmektedir. Vurgulu syllabic tarzın özelliği olan yakın seslerde kısa ve uzun hecelerin belirgin olduğu, süslemelerin az ve sade olduğu, mısra sonlarındaki yapılan melodik uzatmaların ise mellismatic tarzın özelliklerine uygun olarak yapıldığı eser içinde görülmektedir.

Seyri: İnicidir. Eser gerdaniye makamının seyir karakteristiğine uygun olarak gerdaniye perdesi civarından seyre başlamış, hüseyni perdesi üzerinde rast 5'lisi yaparak güçlü olan hüseyni perdesinde asma karar yapmıştır. Daha sonra hüseyni makamının gerektirdiği özelliklere göre çargahta çargahlı, segah-ta segahlı, dügahta uşşaklı çeşniler yaparak dügah perdesinde yedensiz karar vermiştir.

Edebi Yönden İncelenmesi: Eser 3 adet dörtlükten oluşmuştur. Belli bir ölçüye göre yazılmamıştır. Eserin sözlerinde 11, 12, 13 ve 14 heceden oluşmuş dizeler mevcuttur. Kafiye Düzeni: a,a,a,b/ c,c,c,b/d,d,d,e şeklin-dedir. 1. dörtlükte /-lama/ redif, -l- yarım kafiye; 2. dörtlükte /mı/ redif, /-atma/ zengin kafiye; 3. dörtlükte /-lar/ redif, /-z-/ yarım kafiyedir. 1. ve 2. dörtlüğün son dizesi kavuşturaktır.

12. Sabahtan Uğradım Ben Bir Güzele (Ağ Gelin)

Sabahtan Uğradım Ben Bir Güzele
(Ağ Gelin)

TRT Müzik Dairesi Yayınları
THM Uzun Havalılar Repertuarı Sıra No: 699
Yöresi: ADANA
Kaynak Kişi: Aziz ŞENSES
Süresi: 85

Derleyen: Ahmet YAMACI
Notaya Alan: Özgür PEKER

Serbest Ölçü

sa bah tan uğ ra dım ben bir gü ze le sür me li m

ağ lat ma dı gü zel gül dür dü be ni ağ ge li n sür me li m

ben gü zel den böy le ve fa um ma z dı m um maz dı m

ah göğ sün üs tü ne gon dur du be ni ağ ge li n sür me li m

Sabahtan uğradım ben bir güzele sürmelim
Ağlatmadı güzel güldürdü beni Ağ gelin, sürmelim
Ben güzelden böyle vefa ummazdım
Ah göğsün üstüne gondurdu beni Ağ gelin, sürmelim

Şahin gibi yükseklere uçarken
Keklik gibi engininden geçerken Ağ gelin, sürmelim
Ab-ı Kevser ırmağından içerken
Susuz pınarlardan kandırdı beni Ağ gelin, sürmelim

Ses Sahası ve Seyri



Serbest Ritimli (Uzun Hava) Ezgi Tarzı: Eserin notası incelendiğinde Syllabic ve Mellismatic (Hybrid) Karışık tarz özelliklerini birlikte taşıdığı görülmektedir. Vurgulu syllabic tarzın özelliği olan yakın seslerde kısa ve uzun hecelerin belirgin olduğu, süslemelerin az ve sade olduğu, mısra sonlarındaki yapılan melodik uzatmaların ise mellismatic tarzın özelliklerine uygun olarak yapıldığı eser içinde görülmektedir.

Seyri: İnicidir. Eser güçlüsü olan hüseyini perdesi üzerinden seyre başlamıştır Ancak hüseyini 5’lisi üzerinde bir uşşak 4’lüsü göstermemiştir. Neva üzerinde buselikli, çargah perdesinde çargahlı, segah perdesinde segahlı asma kalışların ardından düğah perdesinde hüseyini 5’lisi ile yedensiz karar vermiştir.

Edebi Yönden İncelenmesi: Türkü 11’li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Türkü Karacaoğlan’ın 5 dörtlükten oluşan şiirinden alınmıştır ve 2 dörtlükten oluşur.

Kafiye Düzeni: a,b,c,b/d,d,d,b şeklindedir. 1. dörtlüğün 2. ve 4. dizeleri ile 2. dörtlüğün son dizesindeki /-dürdü beni/ rediftir. 2. dörtlükteki /-erken/ redif, /-ç-/ yarım kafiyedir.

13. Sokak Arasında Kanlı Kasaplar

Sokak Arasında Kanlı Kasaplar

TRT Müzik Dairesi yayımları
THM Uzun Havalı Repertuar No:714
Yöreni: ADANA
Kaynak Kişi: Kaplan TARSUSLU
Süresi: 85

Derleyen: Kaplan TARSUSLU
Notaya Alan: Özgür PEKER

Serbest Ölçü

sokak a ra sin da kan lı ka saplar in san ev la dı na_ ka ma mı sap lar o_ y

ba bam o_ y ba bam o_ y za lım ba ba_ moy

sö_ y le ba bam su çu mu bi le yi_ m

bi le yim_ de_ ce lim le_ ö le yi m o_ y

ba bam o_ y za lım ba ba_ moy

Sokak arasında kanlı kasaplar
İnsan evladına kamamı saplar
Babam oy zalım babam oy
Söyle babam suçum nedir
bileyim
Bileyim de ecelimle öleyim
Babam oy zalım babam oy

Sokak arasında kanım yayılır
Anam figan eder bacım bayılır
Oy babam oy zalım babam oy
Söyle baba ben suçumu bileyim
Bileyim de ecelimle öleyim
Oy babam oy zalım babam oy

Ses Sahası ve Seyri

Serbest Ritimli (Uzun Hava) Ezgi Tarzı: Eserin notası incelendiğinde Syllabic ve Mellismatic (Hybrid) Karışık tarz özelliklerini birlikte taşı-

dığı görülmektedir. Vurgulu syllabic tarzın özelliği olan yakın seslerde kısa ve uzun hecelerin belirgin olduğu, süslemelerin az ve sade olduğu, mısra sonlarındaki yapılan melodik uzatmaların ise mellismatic tarzın özelliklerine uygun olarak yapıldığı eser içinde görülmektedir.

Seyri: İnicidir. Eser güçlüsü olan hüseyini perdesi üzerinden seyre başlamıştır Ancak hüseyini 5'lisi üzerinde bir uşşak 4'lüsü göstermemiştir. Neva üzerinde buselikli, çargah perdesinde çargahlı, segah perdesinde segahlı asma kalıpların ardından düğah perdesinde hüseyini 5'lisi ile yedensiz karar vermiştir.

Edebi Yönden İncelenmesi: 11'li hece ölçüsü ile yazılmıştır. Eserin sözlerinin her iki bendinin sonunda tekrar eden 3 dize kavuştak sayılacağından türkünün sözleri oradan ayrılmalıdır. Buna göre türkü 3 dizelerden oluşan 2 bent ve bu bentlere ulanmış yine 3 dizeden oluşan kavuştaklardan oluşmaktadır. Kafiye Düzeni: a,a,b/c,c,b/d,d,b/c,c,b şeklinde düz kafiyedir. 1. bentte /-saplar/ zengin kafiye, Kavuştakta /-ı/ yarım kafiye, /-eyim/ rediftir. 3. bentte /-ayıl/ zengin kafiye, /-ır/ rediftir.

14. Şu Dünyada Üç Nesneden Korkarım

Şu Dünya da Üç Nesneden Korkarım

TRT Müzik Dairesi Yayınları
THM Uzun Havalılar Repertuarı Sıra No:723
Yöresi: ADANA
Kaynak Kişi: Aziz ŞENSES
Süresi: 74

Derleyen: Aziz ŞENSES
Notaya Alan: Özgür PEKER

Serbest Ölçü

şu dün ya da üç nes ne de n kor ka rı 3 m

2 bir ay rı lı 3 k bir yok sul luk bi r ö lüm

3 hiç bi rin den as la gön lü m hoş de ğil

4 bir ay rı lı 3 k bir yok sul luk bi r ö lüm

Şu Dünyada üç nesneden korkarım
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm
Hiçbirinden asla gönül şen değil
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm

Gele gele geldik bu kara taş
Yazılanlar gelirmiş bu garip baş
Hasret koydun bizi kavim kardaşa
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm

Karanlıktır seçemedim yolumu
Soğuk vurdu ayağımı kolumu
Ben kendime layık görmem ölümü
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm

Ses Sahası ve Seyri



Serbest Ritimli (Uzun Hava) Ezgi Tarzı: Eserin notası incelendiğinde Mellismatic tarz özelliklerini gösterdiği görülmektedir. Heceye isabet eden nota üzerinde ısrarlı süslemeler, ezgi örgüleri belirgin şekilde görülmektedir.

Seyri: İnicidir. Eser çargahta çargah 5'lisi ile seyre başlamış ve ısrarla çargah perdesi üzerinde asma kalıplar yaparak ilerlemiştir. Daha sonra eser dügahta hüseyini 5'lisi ile yedensiz karar vermiştir.

Edebi Yönden İncelenmesi: Türkü 3 adet dördlükten oluşmuştur. 11'li ölçü kullanılmıştır. 2. dördlüğün 2. dizesi hariç ölçüye uyulmuştur. 2. dizede kullanılan /bu işaret sıfatının doldurma amaçlı konulduğunu düşünürsek o dizenin de ölçüye uyduğunu kabul edebiliriz. Eserin 1. dördlüğü- nün 2. ve 4. dizeleri ile diğer dördlüklerin son dizeleri kavuşmaktadır. Kafiye Düzeni: a,b,c,b/d,d,b/e,e,e,b şeklindedir. 2. dördlükte /-a/ redif, /-aş/ tam kafiye; 3. dördlükte /-u,-ü/ redif, /-m-/ yarım kafiye.

15. Yalan Oldu (Ağıt)

Yalan Oldu
(Ağıt)

TRT Müzik Dairesi Yayınları
THM Uzun Havalı Repertuarı Sıra No: 735
Yöresi: ADANA
Kaynak Kişi: Şerife AYDIN
Süresi: 130

Derleyen: Kurt REINHARD
Notaya Alan: Kurt REINHARD

Serbest Ölçü

ya lan ol du yi ne ya lan

ge lin ay yay yay yay

yay Me ze ri ne gir di yı lan ay

yay E şin baş u cu na gel miş

ge lin ay yay yay

yay yay Kalk ba cım boy nu na do lan ay yay

E şin baş u cu na gel miş ge lin ay

Yalan oldu yine yalan gelin (ay ay ay)
Mezerine girdi yılan (ay ay ay)
Eşin başucuna gelmiş gelin (ay ay ay)
Kalk bacım boynuna dolan (ay ay ay)

(Özgül, vd., 1996:487).

Ses Sahası ve Seyri



Serbest Ritimli (Uzun Hava) Ezgi Tarzı: Eserin notası incelendiğinde Syllabic ve Mellismatic (Hybrid) Karışık tarz özelliklerini birlikte taşıdığı görülmektedir. Vurgulu syllabic tarzın özelliği olan yakın seslerde kısa ve uzun hecelerin belirgin olduğu, süslemelerin az ve sade olduğu, mısra sonlarındaki yapılan melodik uzatmaların ise mellismatic tarzın özelliklerine uygun olarak yapıldığı eser içinde görülmektedir.

Seyri: İnici- çıkıcıdır. Eser acem aşiran makamının 1. derece güçlüsü olan acem perdesinden seyre başlamıştır. Daha sonra 2. derece güçlüsü olan çargah perdesinde asma karar yapmaktadır. Ardından geleneksel çargah makamının özelliği olan çargah üzerinde hicaz 5'lisini belirgin olarak eserin büyük bir bölümünde göstermiştir. Daha sonra karar perdesi olan acem aşiran perdesine çargah 5'lisi ile yönelmesi gerekirken tam tersi bir seyir özelliği kullanarak güçlüsü acem perdesinde karar vermiştir.

Edebi Yönden İncelenmesi: Türkü tek dörtlükten oluşmaktadır. 1. ve 3. Dizedeki /gelin/ sözcüğünü doldurma sözcük olarak kabul edersek bütün dizeler 8'li hece ölçüsündedir. Kafiye Düzeni: a,a,b,a şeklindedir. Türkü yukarıdaki kafiye düzeniyle düz kafiye diğer adıyla mani tipi kafiye düzeninde yazılmıştır. /-lan/ sesleri zengin kafiyedir.

16. Yalandır da Şu Dünyanın Ötesi Yalan

Yalandır da Şu Dünyanın Ötesi Yalan
(Çukurova Bozlağı)

TRT Müzik Dairesi Yayınları
THM Uzun Havaalar Repertuarı Sıra No: 370
Yöresi: ADANA
Kaynak Kişi: Selahattin ÇELİKSES
Süresi: 4-63

Derleyen: Selahattin ERORHAN
Notaya Alan: Özgür PEKER

Serbest Ölçe

a 3 ya lan dır da ş u dün ya nı n ö te si ya la n

2 za lım fe lek dir de ya ri

3 e lim den a lan a h ey mısı ra sul ta n et se le r

4 is te mem ka lan is te mem ka lan

5 dost ağ la yı p düş man gül dük ten

6 kel li dir a ma n oy

Ah ey Yalandır da şu Dünyanın ötesi yalan
Zalım felektir de yari elimden alan
Ah ey Mısır'a sultan etseler istemem kalan
Dost ağlayıp düşman güldükten kellidir aman

Ah ey bire ömrüm geçti de şu geyiğin postunda
Azrail de canım alma kastında
Döne döne teneşirin üstünde
Ölmeyince gönül yardan ayrılmaz

Ah ey Ezeli de bire deli gönül ezeli
Güz gelince bağlar döker gazeli
Ah ey Seveceksen sevde esmer güzeli
Çekme çirkin kahrını şimdikten kelli

Ses Sahası ve Seyri



Serbest Ritimli (Uzun Hava) Ezgi Tarzı: Eserin notası incelendiğinde Syllabic ve Mellismatic (Hybrid) Karışık tarz özelliklerini birlikte taşıdığı görülmektedir. Vurgulu syllabic tarzın özelliği olan yakın seslerde kısa ve uzun hecelerin belirgin olduğu, süslemelerin az ve sade olduğu, mısra sonlarındaki yapılan melodik uzatmaların ise mellismatic tarzın özelliklerine uygun olarak yapıldığı eser içinde görülmektedir.

Seyri: İnicidir. Eser muhayyer makamının seyir karakteristiğine uygun olarak muhayyer perdesi uşşak 4'lüsü ile seyre başlamıştır. Daha sonra gerdaniyede rastlı, hüseyinde uşşakalı asma kalıpların ardından tekrar muhayyer perdesine yönelmiştir. Daha sonra tüm makam dizisi selerini göstererek karar sesi olan düğah perdesinde hüseyini 5'lisi ile karar vermiştir.

Edebi Yönden İncelenmesi: Türkü 3 adet dörtlükten oluşmuştur. Türküde belirgin bir ölçü yoktur. 11'li, 12'li, 13'lü ve 14'lü hecelerin olduğu görülmüştür. Bu nedenle ölçü dışı yazıldığını söyleyebiliriz. Kafiye Düzeni: a,a,a,a/b,b,b,c/d,d,d,e şeklindedir. Kafiyeler: 1. dörtlükte /-alan/ zengin kafiye ya da dört dizeyi birlikte değerlendirirsek /-an/ tam kafiye; 2. dörtlükte /-unda, -ında, -ünde/ redif, /-st-/ tam kafiye; 3. dörtlükte /-eli/ zengin kafiye.

Adana Yöresine Ait 16 Uzun Havanın Kaynak Kişileri

Eserin Adı	Kaynak Kişi									
	Aziz ŞENSE	Mehmet DURHASAN	Halime AKYOL	Neşet DAMAKSIZ	Elif ERKOÇAK	Huriye KOÇ	Yaşar KARAKUŞ	Kaplan TARSUSLU	Şerife Aydın	Selahatin ÇELİKSES
Aman Ol'da Kara Gözlüm		×								
Arabayı Yörüttüler			×							
Arpalar Sarardı Gittik				×						
Evimi Yurttan Göçürdüm	×									
Fadimem Yörümüş		×								
Kara Bahtım Kem Talihim	×									
Mecnun Misaliyim Çöller	×									
Mezarımı Derin Deşin Dar						×				
Ne Karaymış Şu Anlığımın	×									
Nenni İbrahim Nenni					×					
Sabah Güneşi Gibi							×			
Sabahtan Uğradım	×									
Sokak Arasında								×		
Şu Dünyada Üç Nesneden	×									
Yalan Oldu									×	
Yalandırda Şu Dünyanın										×
f	6	2	1	1	1	1	1	1	1	1
%	37,5	12,5	6,25	6,25	6,25	6,25	6,25	6,25	6,25	6,25

Yukarıdaki bulgular değerlendirildiğinde, ağıt türündeki uzun havaların kaynak kişilerinin kadın olduğu görülmektedir. Yöre kültüründe genelde ölünün ardından ağıt yakan ve bunu iş olarak yapan ağıt yakıcı/ağıtçı kadınların yaygın olduğu bilinmektedir. Bu 4 uzun hava örneğinin kaynak kişilerinin kadın olmasının ağıt yakıcı/ağıtçı ya da yörede ağıt söyleme kültürünü iyi bilen kişiler olma olasılıklarını artırdığı düşünülebilir.

Adana yöresi uzun havaları ile ilgili günümüze kadar yapılan derleme çalışmalarının sınırlı olduğu ya da yapılan derlemelerin yayınlanmamasından kaynaklı olarak kaynak kişi dağılımının az bir çeşitliliğe sahip olduğu düşünülebilir.

Adana Yöresine Ait 16 Uzun Havanın Derleyicileri

Eserin Adı	Derlemeci								
	Aziz ŞENSE	Halil ATILGAN	Kurt REINHARD	TRT THM MZK. DAİ. BŞK.	Ankara Devlet Konservatuarı	Nurettin ÇAMLIDAĞ	Ahmet YAMACI	Kaplan TARSUSLU	Selahattin ERORHAN
Aman Ol'da Kara Gözlüm		×							
Arabayı Yörettüler			×						
Arpalar Sarardı Gittik Yolmaya		×							
Evimi Yurttan Göçürdüm				×					
Fadimem Yörümüş Goc'osmanlıdan		×							
Kara Bahtım Kem Talihim				×					
Mecnun Misaliyim Çöller Kırılı	×								
Mezarımı Derin Deşin Dar Olsun					×				
Ne Karaymış Şu Anlığın Yazısı						×			
Nenni İbrahim Nenni			×						
Sabah Güneşi Gibi Doğup Parlama		×							
Sabahtan Uğradım Ben Bir Güzele							×		
Sokak Arasında Kanlı Kasaplar								×	
Şu Dünyada Üç Nesneden Korkarım	×								
Yalan Oldu			×						
Yalandırda Şu Dünyanın Ötesi Yalan									×
f	2	4	3	2	1	1	1	1	1
%	12,5	25	18,75	12,5	6,25	6,25	6,25	6,25	6,25

Bu bulgular ışığında derleme yapan kişilerin daha çok TRT, Kültür Bakanlığı bünyesinde görev yapmış/yapan sanatçılardan, alana yönelik çalışmalar yapan araştırmacılardan oluştuğu ya da kurumsal olarak derleme çalışmalarının yapıldığı söylenebilir. Yörede yapılacak yeni derlemeleri akademik saha araştırmalarının bölge müzik kültürüne katkı sunarak daha detaylı bir şekilde sınıflandırılmasına imkan sağlayacağı düşünülebilir.

Adana Yöresine Ait 16 Uzun Havanın Türleri

Eserin Adı	Uzun Hava Türü				
	AĞIT	BOZLAK	MAYA	KEREM	TATYAN
Aman Ol'da Kara Gözlüm		x			
Arabayı Yörüttüler	x				
Arpalar Sarardı Gittik Yolmaya		x			
Evimi Yurttan Göçürdüm				x	
Fadimem Yörümüş Goc'osmanlıdan		x			
Kara Bahtım Kem Talihim					x
Mecnun Misaliyim Çöller Kırılı				x	
Mezarımı Derin Deşin Dar Olsun	x				
Ne Karaymış Şu Anlının Yazısı				x	
Nenni İbrahim Nenni	x				
Sabah Güneşi Gibi Doğup Parlama		x			
Sabahtan Ugradım Ben Bir Güzele			x		
Sokak Arasında Kanlı Kasaplar			x		
Şu Dünyada Üç Nesneden Korkarım			x		
Yalan Oldu	x				
Yalandırda Şu Dünyanın Ötesi Yalan		x			
f	4	5	3	3	1
%	25	31,25	18,75	18,75	6,25

Çukurova bölgesinin coğrafi konumu itibarıyla güney doğu ve batıyı bağlayan bir geçiş bölgesi olduğu bilinmektedir. Farklı bölgelerden, yörelerden gelerek bu bölgede ikamet eden insanların kendi yörelerinin örf, adet, gelenek-göreneklerinin yanı sıra müzikal kültürlerinde beraberlerinde taşımaları neticesinde aslında bölgenin yerel müzik kültürü dışında çeşitliliğe yol açmış olabileceği söylenebilir. Dolayısıyla daha çok bozlak ve ağıt türünde uzun havalar söylenen yörede diğer türlerdeki uzun hava çeşitlerine bu nedenle rastlandığı düşünülebilir.

Adana Yöresine Ait 16 Uzun Havanın Serbest Ritimli Ezgi Tarzları

Eserin Adı	Serbest Ritimli Ezgi Tarzı		
	Vurgulu Syllabic	Mellismatic	Syllabic-Mellismatic
Aman Ol'da Kara Gözlüm			x
Arabayı Yörüttüler	x		
Arpalar Sarardı Gittik Yolmaya		x	
Evimi Yurttan Göçürdüm			x
Fadimem Yörümüş Goc'osmanlıdan	x		
Kara Bahtım Kem Talihim			x
Mecnun Misaliyim Çöller Kırılı			x
Mezarımı Derin Deşin Dar Olsun		x	
Ne Karaymış Şu Anlının Yazısı			x
Nenni İbrahim Nenni		x	
Sabah Güneşi Gibi Doğup Parlama			x
Sabahtan Ugradım Ben Bir Güzele			x
Sokak Arasında Kanlı Kasaplar			x
Şu Dünyada Üç Nesneden Korkarım		x	
Yalan Oldu			x
Yalandırda Şu Dünyanın Ötesi Yalan			x
f	2	4	10
%	12,5	25	62,5

Elde edilen bulgulardan Adana yöresine ait 16 uzun hava serbest ritimli ezgi tarzları bakımından incelendiğinde 10 eserin syllabic-mellimistic, 4 eserin mellimistic, 2 eserin ise vurgulu syllabic tarzda olduğu görülmektedir. Yörenin uzun hava söyleme biçimleri incelendiğinde genellikle durak yerlerinde ya da cümle sonlarında görülen zengin motiflerin kullanıldığı uzun hava melodilerine sıkça rastlanmaktadır. Araştırmaya konu olan uzun havalarda da bu duruma sıkça rastlandığı söylenebilir.

Adana Yöresine Ait 16 Uzun Havanın Ses Aralıkları

Eserin Adı	Ses Aralığı						
	5'li Ses Aralığı	6'lı Ses Aralığı	7'li Ses Aralığı	8'li Ses Aralığı	9'lu Ses Aralığı	10'lu Ses Aralığı	11'li Ses Aralığı
Aman Ol'da Kara Gözlüm					x		
Arabayı Yürüttüler			x				
Arpalar Sarardı Gittik Yolmaya					x		
Evimi Yurttan Göçürdüm		x					
Fadimem Yörümüş Goc'osmanlıdan					x		
Kara Bahtım Kem Talihim			x				
Mecnun Misaliyim Çöller Kırılı						x	
Mezarımı Derin Deşin Dar Olsun			x				
Ne Karaymış Şu Anlının Yazısı	x						
Nenni İbrahim Nenni				x			
Sabah Güneşi Gibi Doğup Parlama			x				
Sabahtan Uğradım Ben Bir Güzele	x						
Sokak Arasında Kanlı Kasaplar				x			
Şu Dünyada Üç Nesneden Korkarım		x					
Yalan Oldu	x						
Yalandırda Şu Dünyanın Ötesi Yalan							x
f	3	2	4	2	3	1	1
%	18,75	12,5	25	12,5	18,75	6,25	6,25

Elde edilen bulgulara göre, Adana yöresine ait 16 uzun havadan 3 eserin 5'li, 2 eserin 6'lı, 4 eserin 7'li, 2 eserin 8'li, 3 eserin 9'lu, 1 eserin 10'lu, 1 eserin ise 11'li ses aralığı içerisinde seyrettiği görülmektedir. Bu uzun havaların bir oktavın altından başlayarak bir buçuk oktav ses aralığına kadar bir ses sahasında seyrettiği söylenebilir. Uzun havaların ilk oluşumu sırasında kaynak kişi/kişilerin, eserin konusu, makamsal yapısı, ağız/şive özelliklerini belirli bir kalıp içerisinde uygulamalarının yanı sıra icracının ses genişliğinde eserin ses genişliğini belirlemede büyük bir rol oynadığı düşünülebilir.

Adana Yöresine Ait 16 Uzun Havanın Karar Sesleri

Eserin Adı	Karar Sesleri				
	Re (Yegah)	Mi (Hüseyni Aşiran)	Fa (Acem)	La (Dügah)	Si (Segah)
Aman Ol'da Kara Gözlüm				×	
Arabayı Yörettüler	×				
Arpalar Sarardı Gittik Yolmaya				×	
Evimi Yurttan Göçürdüm				×	
Fadimem Yörümüş Goc'osmanlıdan				×	
Kara Bahtım Kem Talihim					×
Mecnun Misaliyim Çöller Kırılı				×	
Mezarımı Derin Deşin Dar Olsun				×	
Ne Karaymış Şu Anlımın Yazısı				×	
Nenni İbrahim Nenni		×			
Sabah Güneşi Gibi Doğup Parlama				×	
Sabahtan Uğradım Ben Bir Güzele				×	
Sokak Arasında Kanlı Kasaplar				×	
Şu Dünyada Üç Nesneden Korkarım				×	
Yalan Oldu			×		
Yalandırda Şu Dünyanın Ötesi Yalan				×	
f	1	1	1	12	1
%	6,25	6,25	6,25	75	6,25

13 eser dışındaki 3 uzun havanın türleri bakımından ağıt türünde olduğu görülmektedir. Ağıtların bir ölünün ardından, gelin uğurlama ya da toplumu derinden etkileyen olay/olaylar karşısında söylenendiği ve genelde o anki acıyı betimler nitelikte olduğu düşünüldüğünde aslında yörede çok sık görülmeyen makamsal özelliklerin bu eserlerde irticalen icra edildiği düşünülebilir.

Adana Yöresine Ait 16 Uzun Havanın Makamsal Dağılımı

Eserin Adı	Makamsal Yapı									
	AŞKİEFZ	ACEM ŞİRAN	GERDANİYE	HİCAZ HÜMAYUN	HÜSEYNİ	MUHAYYER	MUHAYYER KÜRDİ	SEGAH	SULTANİYEĞAH	TAHİR
Aman Ol'da Kara Gözlüm							×			
Arabayı Yörettüler									×	
Arpalar Sarardı							×			
Evimi Yurttan Göçürdüm										×
Fadimem Yörümüş							×			

Kara Bahtım Kem Talihim								×			
Mecnun Misaliyim										×	
Mezarımı Derin Deşin				×							
Ne Karaymış Şu Anlımın											×
Nenni İbrahim Nenni	×										
Sabah Güneşi Gibi			×								
Sabahtan Uğradım					×						
Sokak Arasında					×						
Şu Dünyada Üç Nesneden					×						
Yalan Oldu		×									
Yalandırda Şu Dünyanın						×					
f	1	1	1	1	3	1	3	1	1	1	2
%	6,25	6,25	6,25	6,25	18,75	6,25	18,75	6,25	6,25	6,25	12,5

İncelenen eserlerin makamsal yapılarının genel olarak yörenin müzik kültürü ile örtüştüğü ancak bazı uzun hava örneklerinin yörede çok yaygın makamsal örneklerinin olmadığı görülmektedir. Bu tür uzun havaların genellikle farklı bir yöreden göç ile getirilen ya da kız alıp verme, askerlik vb. yollarla yörenin müzik kültürüne giren örnekler olabileceği düşünülebilir.

Adana Yöresine Ait 16 Uzun Havanın Konularına Göre Dağılımı

Eserin Adı	Konusu						
	Aşk/Sevda	Acı/Keder	Ayrılık Acısı	Göç/ Gurbet	Haksızlığa Uğrama	İhanet	Ölüm
Aman Ol'da Kara Gözlüm	×						
Arabayı Yörettüler							×
Arpalar Sarardı Gittik Yolmaya					×		
Evimi Yurttan Göçürdüm				×			
Fadimem Yörümüş Goc'osmanlıdan	×						
Kara Bahtım Kem Talihim		×					
Mecnun Misaliyim Çöller Kırılı			×				
Mezarımı Derin Deşin Dar Olsun			×				
Ne Karaymış Şu Anlımın Yazısı				×			
Nenni İbrahim Nenni							×
Sabah Güneşi Gibi Doğup Parlama	×						
Sabahtan Uğradım Ben Bir Güzele	×						
Sokak Arasında Kanlı Kasaplar						×	
Şu Dünyada Üç Nesneden Korkarım			×				
Yalan Oldu							×
Yalandırda Şu Dünyanın Ötesi	×						
f	5	1	3	2	1	1	3
%	31,25	6,25	18,75	12,5	6,25	6,25	18,75

Elde edilen bulgulardan, aşk/sevda konularını işleyen uzun havaların %31,25 oranla en sık görülen konu olduğu görülmektedir. Konuları bakımından uzun havaların türleri ile örtüştüğü düşünülmektedir.

SONUÇLAR

Adana yöresine ait 23 uzun havadan sadece 7 tanesinin ses kaydı ve notasına ulaşılamamıştır. Araştırmanın örneklemini oluşturan 16 uzun havanın basılı kaynaklardan ulaşılan 3 tanesinin notası herhangi bir değişiklik yapılmadan olduğu gibi kullanılmıştır. 2 tanesinin notasına repertükül.com internet sitesinden ulaşılmış, 1 tanesi olduğu gibi çalışmaya dâhil edilirken 1 tanesi müzikal analizlerin doğru yapılabilmesi için ses kaydı dinlenerek tekrar notaya alınmıştır. Geriye kalan 11 adet uzun hava eserinden ise ses kayıtları dinlenerek araştırmacı tarafından notaya alınmıştır. TRT repertuvarında Adana yöresine ait 16 uzun havanın müzikal-edebi analizleri yapılmış ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu bulgular ve analizler ışığında aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

- Anadolu müzik kültüründe çok önemli bir yeri olan uzun havaların yöreden yöreye değişen farklı müzikal-edebi özelliklere sahip olduğu ve bunun sonucunda çok zengin bir çeşitlilik gösterdiği anlaşılmıştır.
- Çok köklü ve zengin bir çeşitliliği olan Çukurova bölgesi ve onun merkezi konumunda olan Adana yöresi müzik kültürü ile ilgili çok fazla kaynak bulunmadığı anlaşılmıştır.
- Çukurova bölgesi müzik kültürü içerisinde uzun hava icralarının önemli bir yeri olduğu sonucuna varılmıştır.
- Adana yöresi ile ilgili TRT ve Kültür Bakanlığı bünyesinde derleme çalışmalarının yapıldığı anlaşılmıştır.
- Yapılan çalışmalardan elde edilen ses kayıtları, nota vb. materyallerin yayınlanmadığı ya da çok az bir bölümünün yayınlandığı ve akademik alan araştırmalarının çok az yapıldığı anlaşılmaktadır.
- Adana yöresine ait 16 uzun hava kaynak kişileri bakımından incelendiğinde; %37,5 oranla Aziz ŞENSES' in en çok uzun havaya kaynak kişi olduğu görülmüştür.
- Adana yöresine ait ağıt türündeki uzun havaların kaynak kişilerinin kadın olduğu gözlemlenmiştir.
- Adana yöresine ait 16 uzun hava derlemecileri bakımından incelendiğinde; %25 oranla Halil ATILGAN' ın en fazla uzun hava derleyen derlemeci olduğu görülmektedir.
- Adana yöresine ait 16 uzun hava türleri bakımından incelendiğin-

de %31,25 oranla bozlakların en yaygın görülen tür olduğu görülmektedir. Kültürün bir yerden başka bir yere taşınması sonucunda diğer uzun hava türlerinde Adana yöresi uzun hava icra biçimleri içerisinde sıklıkla görüldüğü anlaşılmaktadır.

- Adana yöresinin uzun hava söyleme biçimleri incelendiğinde genellikle durak yerlerinde ya da cümle sonlarında zengin motiflere sıkça rastlandığı uzun hava ezgilerine sıkça rastlandığı, araştırmaya konu olan Adana yöresine ait 16 uzun havada da bu icra biçiminin % 62,5 oranla Syllabic-mellismatic serbest ritimli ezgi tarzında görüldüğü ve diğer serbest ritimli ezgi tarzlarından fazla olduğu gözlemlenmiştir.
- Adana yöresine ait 16 uzun havanın ses genişliklerinin 5'li ve 11'li ses aralıkları içerisinde olduğu, yöredeki uzun hava türleri ile ses genişlikleri bakımından örtüştüğü, icracının ses genişliğinin eserin ses genişliğini belirlemede büyük bir rol oynadığı anlaşılmaktadır.
- Adana yöresine ait 16 uzun havadan 13 tanesinin la (dügah) , geri kalan üç eserin ise re (yegah), mi (hüseyni aşiran), fa (acem) perdelerinde karar verdiği, bu üç eserinde ağıt türünde uzun havalar olduğu anlaşılmaktadır.
- Adana yöresine ait 16 uzun havanın makamsal yapılarının genel olarak yörenin müzik kültürü ile örtüştüğü anlaşılmaktadır. Ancak bazı uzun havaların yörede çok yaygın makamsal yapılarda olmadığı, bu tür uzun havaların genellikle farklı bir yöreden göç ile getirilen ya da kız alıp verme askerlik vb. yollarla yörenin müzik kültürüne giren örnekler olabileceği anlaşılmaktadır.
- Adana yöresine ait 16 uzun havanın konuları bakımından % 31,25 oranla aşk/sevda temalarının en fazla işlenen konu olduğu anlaşılmıştır. Ayrıca hem bu uzun havaların hem de diğer uzun havaların konularının türleri bakımından örtüştüğü anlaşılmaktadır.
- Adana yöresine ait 16 uzun havanın uzun havaların yukarıda belirtilen derslerin eğitim öğretim müfredatlarının uygun bölümlerine alınarak uygun zaman dilimleri içerisinde öğrencilere öğretilbileceği sonuçlarına ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Atılğan, Halil. (1998). *Çukurova Türküleri*, Ankara: Burcu Ofset
- Duygulu, Melih (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Emnalar, Atınç (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Evin Küçükçelesi, Aylin (2002). *Uzun Havalar*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karakaya, Oğuz (2002). *Türk Halk Müziğinde Bozlak Kavramı Üzerine Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özbek, Mehmet (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı 1 Terimler Sözlüğü*, Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Özgül, Mustafa Turhan, Salih Dökmetaş, Kubilay. (1996). *Notalarıyla Uzun Havalarımız*, Ankara: Cem Veb Ofset Ltd. Şti.
- Reinhard, Kurt, Ursula (2007). *Türkiye'nin Müziği Cilt: 2 Halk Müziği*, Ankara: Sun Yayınevi.
- Yücel, Haluk (2011). Türk Halk Müziği Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı: 26.

İnternet Kaynakçası

- repertükül.com (Eylül 2019).** *Arpalar Sarardı Gittik Yolmaya*, <https://www.repertukul.com/ARPALAR-SARARDI-DA-GITTIK-YOLMAYA-773> , Erişim Tarihi: 25.09.2019
- youtube.com (Eylül 2019). *Evimi Yurttan Göçürdüm*, <https://www.youtube.com/watch?v=qQAbLzDyfl4>, Erişim Tarihi: 25.09.2019
- repertükül.com (Eylül 2019). *Fadimem Yörümüşde Goc 'Osmanlıdan Aşağı*, <https://www.repertukul.com/FADIME-M-DE-INIVERMIS-DE-GOCAOSMAN-LIDAN-769>, Erişim Tarihi: 25.09.2019
- youtube.com (Eylül 2019). *Kara Bahtım Kem Talihim*, <https://www.youtube.com/watch?v=dEtKkq2D8pw>, Erişim Tarihi: 25.09.2019
- youtube.com (Eylül 2019). *Mecnun Misaliyim Çöller Kırılı*, <https://www.youtube.com/watch?v=wAEEldbrxhA>, Erişim Tarihi: 25.09.2019

- repertükül.com* (Eylül 2019). *Mezarımı Derin Deşin Dar olsun*, <https://www.repertukul.com/MEZARIMI-DERIN-DESIN-DAR-OLSUN-307>, Erişim Tarihi: 25.09.2019
- youtube.com* (Eylül 2019). *Ne Karaymış Şu Alnımın Yazısı*, <https://www.youtube.com/watch?v=aErkpwsMN8A>, Erişim Tarihi: 25.09.2019
- repertükül.com* (Eylül 2019). *Sabah Güneşi Gibi Doğup Parlama*, <https://www.repertukul.com/SABAH-GUNESI-GIBI-DOGUP-PARLAMA-783>, Erişim Tarihi: 25.09.2019
- youtube.com* (Eylül 2019). *Sabahtan Uğradım Ben Bir Güzele*, <https://www.youtube.com/watch?v=pGxmoneVYts>, Erişim Tarihi: 25.09.2019
- youtube.com* (Eylül 2019). *Sokak Arasında Kanlı Kasaplar*, <https://www.youtube.com/watch?v=k-vYvCUfOnk>, Erişim Tarihi: 25.09.2019
- youtube.com* (Eylül 2019). *Sokak Arasında Kanlı Kasaplar*, <https://www.youtube.com/watch?v=7qPaIRz0Vts>, Erişim Tarihi: 25.09.2019
- youtube.com* (Eylül 2019). *Yalandırda Şu Dünyanın Ötesi Yalan*, <https://www.youtube.com/watch?v=c1eXUqNUcfk>, Erişim Tarihi: 25.09.2019



BİR SANAT ELEŞTİRMENİ - YAZARI OLARAK:

NURULLAH BERK

Ebru Nalan SÜLÜN¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Sanat Yönetimi ABD.

Sanat olgusu sanatçı- yapıt-toplum-gözlemci/eleştirmen'den oluşan bir sistemdir. Venturi'ye göre; sanatı sanat olarak anlamının yolu sanat eleştirisinden geçer. Lionelli Venturi'nin bu fikri ilk kez 1940 yılında yayınlanmıştır. Sanatı toplumsal, tarihsel ve öznel koşullar çerçevesinde değerlendirmenin gerekliliğini savunan Venturi'nin eleştiri kuramı çağdaş eleştiri anlayışına radikal bir tavır getirmiştir. Bu kuram en kapsamlı eleştiri kuramı olarak günümüzde de kullanılmaktadır. Türkiye'de eleştirinin geliştiği en önemli dönem, sanatçı ve edebiyatçı eleştirmenler kuşağıdır. Bu kuşak Türkiye'de 1950'lerden sonra gerçek eleştirinin gelişimini hızlandırmıştır.

Oscar Wilde; sanatçı olarak eleştirmenliği 19.yy. da tartışmıştır. Wilde, sanatçı olarak eleştirmeni, sanatın üretilmesi ile yorumlanması etkinliklerini bütünleştirirken, algısal ve kavramsal deneyimler arasındaki dinamik ilişkiyi savunur. Wilde eleştiriye, yaratıcılık sürecinin damıtılarak bir başka kişiliğe aktarılması olarak görür. Ruskin'den de etkilenen Wilde, sanat ile eylem arasındaki temel bağlantının yalnızca belli bir tür eleştiri sayesinde gerçekleşebileceğinin bilincindedir. Nesnelerle deneyimin bir özneyi şekillendirdiği ve öznelere de karşılığında kendi nesnelerini yaratıkları mekanizmalara adanmış eleştiridir bu¹.

Türkiye'de plastik sanatlar üzerine eleştirinin başlangıcı ünlü edebiyatçılarımızın sanat üzerine fikir yürütmeleri ile başlar. Bu dönemde yazılan metinlerde; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın köşe yazılarında ele aldığı sanatçılar ve kurumlar, sanatın gelişebilmesi için nelerin yapılması gerektiğine dair yürütülen fikirler vardır. Erken dönem eleştirmen yazarlar arasındaki diğer isim ise Peyami Sefa'dır. Sefa; resim ve heykelde estetik güzelliğin peşinden koşan bir bakış açısına sahip edebiyatçılarımızdandır. Sarayburnu'ndaki Atatürk heykelinin yapımı ve heykelin estetik karakteri üzerine yazdığı sert eleştiriler 1920'lerin en önemli sanat tartışmaları arasında yer almaktadır. Zamanla Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, Nurullah Berk'in, Turgut Zaim'in, Malik Aksel'in yazıları ile sanat eleştirmenliği konusundaki boşluklar sanatçılar ile doldurulmuş, sanatçılar sanat yazarlığı yönlerini de görünür kılmışlardır. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nurullah Berk arasında 1950'lerde çıkan sanat tartışmaları ardından Kaya Özsegin , Sezer Tansuğ gibi sanat tarihçilerin plastik sanatlar üzerine yazılar yazmaları ve kitaplar çıkarmaları Türkiye'de sanat eleştirisini hızlı bir şekilde geliştirir.

1937-1950 yılları arasında yazılan eleştiri metinlerinde yeni kavramlar sanat yazınına eklemlenmeye başlamıştır. Kişi beğenisinin ötesinde üslup, renk ve desen gibi kavramlar belirginleşmeye başlamış, bu kavramlar resim eleştirisinin başat kriterleri haline gelmiştir. Soyut, yapısal ve geometrik desen gibi kavramlar 1950'lerde eleştiri literatürüne girmeye baş-

1 Wilde,O.(2012), Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil, İstanbul:İletişim Yayınları, s: 20.

lamıştır. Bu dönemde Türkiye’de sanatta ve eleştiri dağarcığında “soyut/mücerret/abstre”, “non-figüratif/figürsüz” en çok kullanılan terimler, en fazla tartışılan konular haline gelmiştir. 1960’lar süresince sanat eğitimi, sanatçıların eğilimleri, doğululuk-batılılık, ulusallık- evrensellik, eski-yeni, figüratif-nonfigüratif, soyut-somut, sanatın toplumsal yaşam içerisindeki yeri, kitleleri eğitme aracı olarak anlamı, sanatçıların topluma karşı sorumluluğu gibi konu ve kavramlar tartışılmaya devam etmiştir. 1960’larda bu konular, aralarında Nuri İyem, Fikret Adil, Nurullah Berk, Turan Erol, Cemil Eren, Adnan Turani, Kaya Özsegin, Devrim Erbil ve Sezer Tan-sug’un bulunduğu ressam ve eleştirmenler tarafından ele alınmıştır.

Bu grup içerisindeki Nurullah Berk, Cumhuriyet Sanatı içerisinde ressam kimliğinin yanında yazar kimliği ile de yenilikçi çizgisi ile önemli isimlerden birisi olmuştur. Berk; yaşadığı dönemde sanat yazınının önemi üzerinde durmuş, sanatçı ve yazar kimliği ile cumhuriyet sanatı tarihinde önemli bir isim olmuştur. Eğitimli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Berk, Türkiye’de ulusal sanat bilincine uluslararası vizyon, sanatsal öngörü ve eleştirel bakış açısını getirmiştir. Araştırma kapsamında Berk’in öncelikle yazın hayatına kattığı eleştiri metinleri, sanat tarihi kitapları, monografi çalışmaları araştırılacaktır. Bu çalışmaların yazıldığı dönem içerisinde kültür- sanat ortamına kattığı değerler ve oluşturulan sanatsal dinamik genel çerçevede değerlendirilerek analiz edilecektir.

1. TÜRKİYE’DE 1923-1950 ARASI SANAT ELEŞTİRİSİ’NE BAKIŞ

1923’te Cumhuriyet’in ilanından sonra sanat faaliyetleri başkent Ankara’ya yönelmişti. Cumhuriyet rejimi, sanata yeni ve önemli bir işlev tanıdı: İnkılabın sanatını yapmak. Cumhuriyet sanatı ile paralel gelişen sanatsal faaliyetler içerisinde en önemli etkinlik Birinci Ankara Sergisi’dir. Sergi; 1923’te Cumhuriyet’in ilan edildiği gün açılmıştır. Aynı yıl Galatasaray Sergileri’ nin beşincisinin açılışı da Sanayi-i Nefise Mektebi’nin salonunda yapılmıştır ².

Bu dönem devletin hem ekonomik hem sosyolojik boyutta sanattan destek aldığı ve destek verdiği bir dönem olarak tarihe geçmiştir. Cumhuriyet’in bu husustaki ilk faaliyetlerinden birisi koleksiyon yapma girişimidir³. Bu sergiden Atatürk adına üç tablo satın alınmıştır. 1924’de Yeni Resim Cemiyeti’nin ilk sergisinden Maarif Vekaleti pek çok eser satın almıştır. Devletin sanatı desteklemesi sürecektir. Bu süreçte sanatçının üretim sürecinde yapması gerekenler de vardır. İnkılaptan duyulan heyecan ve gururu gösteren resim yapmak zorunda idiler. “Devlet Sanatı” olarak da nitelendirilebilecek bu sanatsal hareketlilik toplum tarafından oldukça

2 Naci, E. (1933), On Yılda Resim 1923-33, Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş., s.6-7.

3 Sülün, E.N. (2019), Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu, s. 46.

büyük ilgi ile karşılanmıştır. Bu konuya dair sanatçılar tarafından kaleme alınan yazılar sanatsal dinamiği net bir şekilde anlatmaktadır:

“...1927’de açılan dördüncü Ankara Sergisi’ni 1500 kişi ziyaret etmiştir. Gezenler mekteplilerle beraber 2500 ziyaretçiye baliğ olmuştur. Sergiden 34 tablo satın alınmıştır. Maarif Vekaleti’nin sergiden satın aldığı tabloların kıymeti 2300 lira tutmuştur. Meclis namına da 500 liralık tablo satın alınmıştır. Dahiliye Vekaleti ile Ankara Şehremanetinin aldığı tablolar bu hesaba dahil değildir. Ali (Çelebi) ve Zeki (Kocamemi), Almanya’da çalışmış bu gençler Hoffman’ın talebesidir. Tarzı ifadesi ile diğer resimlerden derhal ayrılan bu iki gencin eserleri “kübik” damgasını taşıyordu. Türkiye’de teşhir edilen ilk kübik resimler bunlardı...”⁴.

1925 dönemine; “milli sanat meselesi”, inkılap ideolojisinin resme girmesi ve Avrupa’dan dönen sanatçıların getirdiği konstrüktivist ve kübist etkiler damgasını vurmuştur. Bu dönemde yazan sanatçılar sanattan ne anladıklarını, ne aradıklarını övgü dolu cümlelerle dile getiriyorlardı. Sanatçı kişiliğinden ve yorumundan söz etmeye başlamışlardı.

“... sanattaki güzellikler ile tabiattaki güzellikler arasında çok fark vardır. Sanattaki güzellik mevzuda değil, san’atkarın o mevzuu ifadesinde, görüşünün “manifestation exterieure: hariici tecelli”sindedir ki işte biz san’at eserinin karşısında ona hayran oluyoruz, onu takdir ediyoruz, onun için “güzel!,güzel! diyoruz...”⁵

Bu dönemde yazılan eleştirilerde “güzel”, “şiişsel”, “naturalist”, “milli değerleri gösteren” nitelermeleri sıklıkla kullanıldı. “... İsmail Bey’in Kalamış’tan eserine bakın. O ne tatlı renk, kilisenin üstündeki çınar ağaçları, akşam denizinin üstündeki rehavetkar sıcak dumanlar, o akşamın hüznü... Denizden gelen tuzlu havayı insan teneffüs eder gibi oluyor, çok güzel...”⁶.

Sanata dair yazılan “mükemmel”, “muvaşak”, “çok güzel”, “harika” gibi terimler o yıllarda Türkiye’ye gelen Avrupalı yazarların ilgisini çekmişti. Sanatçı yazarların eserlerinde kullandıkları eleştiri dilleri, esere bakış yöntemleri, eleştiri terminolojileri de onlar tarafından yazılıp değerlendirilmiştir. Yeni konular, düşünsel derinlikler elde edebilmenin yolları aranmıştır:

“... Türkiye faal hayatının bütün tezahüratı, manzaralarının güzelliği, sahillerinin değişikliği, çiçekleri, renkleri genç sanatkarlar için birer ilhan menbaadır. Kafkasta İzmir Körfezi’ne, Karadeniz’den Toroslara kadar, çiftçiler ve çobanlar arasında muhteşem san’at abidelerini havi şehirlerden en basit köyceğizlere kadar her yerde, bu memleketin çocukları, mevzular, yeni fikirler kuvvetler ve ihtisaslar bularak istidatlarını çalıştırabilirler...”⁷.

4 Naci, E. (1933), a.g.e., s.11-12.

5 Canip, A.(1929), “San’atın Kuvveti”, Hayat, c.V, 2 Mayıs, sayı 127, s.442.

6 Celalettin, F.(1928), “Galatasaray Resim Sergisi”, Hayat, sayı 90, 7 Ağustos, c.IV, s.14..

7 Gabriel, A. (1929),“Ankara’da Resim ve Heykel Sergisi”, Hayat, c.V, 16 Mayıs, sayı:129, s.487-488.

Nurullah Berk, 1928’de Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda aldığı eğitimden sonra Türkiye’ye döndü. Ardından Nurullah Berk ve Refik Fazıl, Cevat Hamit, Şeref Kâmil, Mahmut Fehmi, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşır Acudoğlu, Fahrettin Arkunlar, 15 Temmuz 1929’da resmi olarak “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”ni kurdular. Böylelikle Türkiye’de gelişen sanatsal yenilenmenin içerisinde sanatçı hakları, bireysel özgürlükler bu dernek ile güvence altına alınmış oldu. Kurulan dernek ile sanatın tartışmaya açılması hızlandı. Bu süreçte değişen üsluplar, temalar, sanatsal tavırlar “d grubu” nun temellerini attı. 1933 yılında Nurullah Berk, Abidin Dino, Elif Naci, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu ve Zühtü Mürüdoğlu ile “d Grubu” nu kurdular. Kurdukları dernek o yıllarda soyut sanat- kübik sanat- konstrüktivist üslup tartışmalarının açılımını sağlamış, bu tartışmayı destekleyen pek çok sanatçının da bir araya gelmesine neden olmuştu.

Sanatta bu yıllarda böylesine yenilenme ve dernekleşme süreci yaşanırken sanat yazarlığı ressamlar tarafından yapılmaya devam edilmektedir. Kübik, soyut sanatı deneyen ressamların, heykeltıraşların yazarlar tarafından yorumlanmaları ilk yıllarda oldukça tartışmaya açık tutum içerisindeydi.

Sanat yazını, 1929 yılında henüz Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi’yi anlamlı kılacak kavramlardan yoksundu. Elif Naci, 1931’de Moskovit Salonlarında Müstakiller’in açtığı bir sergi hakkında şu ifadeleri kullanmıştır: “... Nesnenin yapısını, çevresiyle ilişkilerini yapısal inşacı incelemeyi amaçlayan Kocamemi, Berk ve grubu için, konunun özel bir anlam taşıması önemli değildi...”⁸.

Eleştirilenler, dönemin yeni üslubu, yapısalcı, kübik, konstrüktivist eserler karşısında yerel konuları sanatlarında işlemeyi, renkli tuşlamaları öneriyorlardı. “...Ressamın eskisi, yenisi, klasiği, modern olmaz. Sanat daima ve her devirde birdir. Elverir ki, mahalli olsun, elverir ki samimi olsun. Sanat eseri mensup olduğu milletin damgasını taşıyın. Bizim müstakil arkadaşların bu sergide teşhir ettikleri resimler, Fransızca, Almanca, İtalyanca konuşuyorlar, vatandaş Türkçe konuşalım...”⁹.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sergisinin ardından Hamit Görele ise; şu ifadeleri kullanmıştır: “... Gelelim Ali Çelebi’nin bir numaralı natürmortuna... Örtünün üzerinde çok zevkli renkler var... Yalnız bu örtünün yukarısına düşen mavimtırak kirli bir ton var.., bu ton sevimsiz... Sonra masanın sağındaki soba. Bu soba mı, dolap mı? Sinema salonlarındaki dolaplar gibi iğreti duruyor. O kadar iğreti ki neredeyse sofranın üzerine devrilecek gibi. Rengini de beğenmedim... Ressam bir içki sofrasına benzemesin diye kadeh yerine mavi güzel bir fincan koymuş. Fakat bu fincanın içinde muhakkak o beyaz mavi saklı...”¹⁰.

8 Duben, İ.(2007), Türk Resmi ve Eleştirisi, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 207.

9 Naci, E. (1933), a.g.e., s.26.

10 Görele, H. (1936), “Turan Barında Resim Sergisi”, Arkitekt, İstanbul, s. 89.

Bu dönemde ressamaların sanat ortamına kattığı yeni değerlerin izleyenler üzerinde yarattığı karmaşayı daha da güçlendiren unsurlardan birisi idi sanat yazıları. Bu yeni tekniğin, sanatsal tavrın başlaması ile sanat yazınının, yayıncılığının hız kazanması aynı anda gerçekleşmiştir.

Türkiye’de sanatçıların sanat eleştirmenliği yapmaları özellikle Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’nin kurulmasının ardından hızlanmıştır. Muhittin Sebati’nin kaleme aldığı yazılarda sürekli İstanbul’da bir sanat galerisi ve Güzel Sanatlar Müzesi açılmasının gerekliliğine olan vurgusu önemli olmuştur. Bedri Rahmi, Zühtü Müridoğlu, Mahmud Cuda, Malik Aksel, Fuat Çizer, Eşref Üren, Refik Epikman ve Cemal Bingöl “Ülkü” ve “Yeni Adam” dergilerinde sanat yazıları yazmışlardır. Bu süreçte; Elif Naci, Cemal Tollu ve Halil Dikmen ise günlük gazetelerde metinler yazmışlardır. 1937 yılı sanat yayıncılığı için önemli bir yıldır. Nurullah Berk’in öncülüğünde ressamlar “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi”nden itibaren ilk sanat dergisi olan “Ar” dergisini kurmuşlardır. 1949 yılında ise; özellikle sanat yazılarına yer veren “Yaşayan Sanat” dergisi yayınlanmıştır. 1930-1950 yılları arasında “Arkitekt” dergisinde de pek çok eleştiri metni yayınlanmıştır¹¹.

Türkiye’de çağdaş düşünce hareketleri, özellikle edebiyat alanını kapsayan, romanı, şiiri, öyküyü analiz eden bir süreci takip etmiştir. Ancak, 1950’lerden sonra diğer sanat alanlarında da, iki ve üç boyutlu sanat eserlerine yönelik yeni düşünce hareketleri belirmiştir¹².

2. NURULLAH BERK VE YAŞAMI

Nurullah Berk, 22 Mart 1904 yılında İstanbul Beyoğlu’nda doğmuştur. Annesi Naciye Hanım, eğitilmiş, dil bilen bir hanım, babası ise albay rütbeli bir doktordur. Dedesi bürokrat Reji Nazırı Asım Bey “Alafranga Asım Bey” olarak anılan batılı yaşam ve kültürüne meraklı bir kişidir. Nurullah Berk’in dedesinin entelektüel birikiminden etkilendiğini eşi Efser Berk ifade etmiştir¹³.

Nurullah Berk’in dedesi Asım bey, yaz aylarında Heybeliada’da ev kiralarak orada yaşamış. Berk’in sanatında önemli bir yeri olan ada yaşamı dedesinin bu girişimi ile başlamıştır¹⁴.

Sanata duyduğu ilgiyi Berk şöyle açıklamıştır: “...Ailemde sanatla ilgili kimse yoktu...Yakın ailemden sanatı kabul etmek planında bir yardım görmüş değilim. Ancak 20 yaşıma kadar Türk Kültürü’ne paralel olarak

11 Duben, İ.(2007), a.g.e., s. 270.

12 Tansuğ, S.(1977), “Çağdaş Türk Sanatını İncelemede Bir Yöntem Araştırması”, 2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu, 24-28 Ekim 1977, İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi-Planlama- Programlama Grubu, s.3.

13 Genim, E. (2007), Nurullah Berk’in Sanat Yazıları, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırma Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.6.

14 Berk,N.(1982), Adalar Şarkısı, Sanat Çevresi, Şubat, sayı:40,s.6-7.

Fransız Kültürü ile yakın olmam Fransız Sanatı'na ve dolayısıyla sanat kavramına beni yaklaştırmış oldu..."¹⁵

Nurullah Berk, ilkokulu Heybeliada'da ortaokulu ise Nişantaşı'nda okumuştur. Galatasaray Lisesi'nden mezuniyetinin ardından 1920'de Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi Resim Bölümü'nü kazanarak öğrenciliğe başlamıştır. Nurullah Berk'i doktora çalışmasında araştıran Berk'in torunu Esra Genim sanatçının anılarından kanıtlar sunmaktadır: "... Girdiğim yıllarda 1920'lerde Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ali'si Divanyolu'nda şimdi Sağlık Müzesi olan yapıdaydı. Okuldan başka her şeye benziyordu. Daracık odalar atölye olarak kullanılıyordu. Ne kitap vardı, ne de canlı model...O okuldaki çalışmalarım Ahmet Haşim'in estetik derslerinden başka hiçbir şey aklımda kalmadı. Ne güzel konuşurdu Ahmet Haşim! Estetik bilgisi pek derin değildi her halde ki, o şair mizacıyla konuyu hep kendi duygularına, düşüncelerine kaydırırdı. Kant'ı, Hegel'i, Taine'i unuttur, düşlerini, duygularını anlatırdı uzun uzun. Ders saati çoktan bitmişti ki biz onu dinlemekten yorulmamıştık... Hikmet Onat "Galeri" hocası idi. Yeni okula başlayanlar onun atölyesinden geçmek zorunda idi... Onat hoca beni kendi atölyesinde uzun süre tutmayacak, beni Çallı İbrahim'e yönlendirecekti..."¹⁶.

Nurullah Berk, 1924 yılında eğitimini tamamlamıştır. Aynı yıl içerisinde Paris Ecole nationale Supérieure des Beaux-Arts (Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) da Ernest Laurent atölyesinde eğitimini sürdürür. Ayrıca; Lucien Simon, Jean-Pierre Laurens, Ferdinand Humbert ve Ernest Laurent'ten de eğitim almıştır.

Nurullah Berk, Paris'te aldığı eğitimi ve yaşadıklarını "Ustalarla Konuşmalar" kitabında anlatmaktadır.

"...Hocalarım Paris'te bana ne öğretmişlerdi dört yıl? Kırk yıldır uygulanan ölü bir akademizmden başka. Sıkılmadan diyebilirim ki geldiğim gibi dönmüştüm, boş geçmişti o dört yıl Paris'te. Yirmi sekizden otuz üçe bocalamış durmuştum. Ve bir gün geldi ki bu durumun böyle süremeyeceğini, işe yeniden başlamak gerektiğini anladım. Uçtum yine Paris'e, uysal, geleneklere bağlı, çağının akımlarından habersiz silik bir öğrenci olarak değil, ne pahasına olursa olsun buradan bir şey koparmak, kopardığımı da kendime göre yontmak kararında bir genç sanatçı olarak. Yıl 1933 idi, bin frankla yaşanabilirdi o zamanlar. Hitlerci akım uyanmıştı Almanya'da ama Avrupa ve Fransa rahat, bir daha göremeyeceği bir kaygısızlığın tatlı yaşantısı içinde idiler..."¹⁷.

15 Kılıç, D.S.(1981), Nurullah Berk, Hayatı ve Eseri, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Estetik ve Sanat Tarihi Kürsüsü, Basılmamış Mezuniyet Tezi, 1981, s.1-2.

16 Genim, G.E.(2007), Nurullah Berk'in Sanat Yazıları, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırma Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.10-11.

17 Berk,N.(1971), Ustalarla Konuşmalar, Ankara Sanat Yayınları:4, Baylan Basım ve Cilt Evi, Ankara, s.39.

Berk, bu süreçte 1933 yılında belli bir akım düşüncesi yaratamamaktan şikayet ederek “Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği”nden de ayrılmıştır. Paris’e ikinci seyahatinde Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerine devam etmiştir. 1933 sonunda İstanbul’a döndüğünde 1914 Çallı Kuşağı’nın izlenimci üslubuna karşı kübist ve konstrüktif bir yapısalcılığı önemseyen yaklaşıma sahip olmuştur. Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Zühtü Müridoğlu ile birlikte “d Grubu” topluluğunu kurdular. Nurullah Berk özellikle bu dönemden sonra grubun yazılarını yazmış, sanat yazarlığı yönü bu süreçten sonra hız kazanmıştır.

1939’da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ne öğretim üyesi olan Berk’in diğer önemli görevi 1962’de göreve getirildiği İstanbul Resim Heykel Müdürlüğü olmuştur. Nurullah Berk, 1939-1968 yılları arasında sanat yazarlığı ve plastik sanatların kurumsallaşması konusunda önemli girişimlerde, çabalarda bulunmuştur.

Nurullah Berk, UNESCO’ya bağlı “Uluslararası Sanat Eleştirmeni Türkiye Komitesi”- AICA’¹⁸ yı Suut Kemal Yetkin ile birlikte kurmuştur. 1954’te de kongrenin Türkiye’de gerçekleşmesi için önemli girişimlerde bulunan Berk; Paris, Moskova, Bükreş, Leningrad ve Brüksel’de açılan “Çağdaş Türk Grafik Sanatları” sergilerinde de komiserlik yapmıştır. Sanatçı ayrıca; Sao Paolo ve Venedik Bienallerine katılmıştır.

¹⁸ AICA Türkiye’de sanat yazını, tarihi ve eleştirmenliğiyle ilgili olarak kurulan ilk dernek, merkezi Fransa’dadır. AICA, (Association Internationale des Arts Critiques/Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği) Türkiye’deki ilk şubesini 1953 yılında açmış ve 1954 yılında 6. Uluslararası Aica kongresi İstanbul’da düzenlenmiştir. Kongre, Yapı ve Kredi Bankası’nın 1954 yılının Eylül ayında düzenlendiği “İstihsal” konulu resim yarışmasına denk düşürülmüş ve yarışmanın jüri üyeleri olarak Herbert Read, Lionello Venturi gibi uluslararası AICA üyeleri davet edilmiştir. AICA, 1970’li yıllarda Adnan Turani’nin yayın yönetmenliğini ve Bedrettin Cömert’in de genel sekreterliğini yaptığı “Sanat-Edebiyat” adlı üç ayda bir yayımlanan bir araştırma dergisi yayımlamaya başlamış ancak bunu sadece dört sayı sürdürebilmiştir. 1950’li yıllarda Sanat Tenkitçileri Cemiyeti, 1970’li yıllarda da Sanat Eleştirmenleri Derneği (SED) olarak anılan AICA Türkiye, 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında, tüm dernekler gibi kendini feshetmek zorunda kalmıştır. 1983 yılında, 2009 sayılı yeni dernekler yasasının yürürlüğe girmesi sonrasında, AICA Türkiye’nin yeniden kurulması gündeme geldiyse de, derneğin kuruluşu uzun süre gerçekleşmemiştir. Bunda daha önceki dönemlerde derneğe emek vermiş olan Suut Kemal Yetkin, Bedrettin Cömert, Arif Kaptan, Nurullah Berk, Cemal Tollu gibi isimlerin birbiri ardına vefat etmesinin de payının olduğu söylenmektedir. Yaklaşık on yıllık bir gecikme sonrasında, 1992 yılının Mart ayında Adnan Turani’nin başkanlığında yeniden faaliyete geçen AICA Türkiye’ye bu dönemde Günsel Renda, Kaya Özsezgin, Sezer Tansuğ ve Halil Akdeniz üye olarak kabul edilmiştir. Derneğin bu dönemde bilinen ilk ve tek faaliyeti 1993 yılında düzenlediği “Sanat Tarihi ve Eleştirisinde Kırk Yıl” başlıklı etkinlik olmuştur. 1990’ların sonlarına doğru, herhangi bir faaliyette bulunmadıkları için Paris’teki merkez tarafından uykuya yatırılan AICA Türkiye, 2003 yılında yeniden canlandırılmıştır. 6 Ekim 2003 tarihinde tekrar açılan AICA Türkiye’nin başkanlığını Beral Madra üstlenmiş ve derneğin diğer kurucu üyeleri de Prof. Dr. Ali Akay, Serhan Ada, Ahu Antmen, Evrim Altuğ, Esra Aliçavuşoğlu Levent Çalikoğlu, Haşim Nur Gürel, Cem Erciyes, Burçak Madran olmuştur. Detaylı bilgi için bkz: <http://www.aicaturkey.com/>, Erişim tarihi: 09.09.2019.

Yapıtları İstanbul, Ankara, İzmir Resim ve Heykel Müzelerinde, Bursa ve kimi Anadolu sanat galerilerinde, Bükreş Üniversitesi'nde, Paris Türkiye Büyükelçiliği'nde, Amerika'da Minnesota, St. Paul Sanat Galerisi'nde, Türkiye ve Avrupa'da özel koleksiyonlardadır. Nurullah Berk, 9 Ocak 1982 tarihinde İstanbul'da hayatını kaybetti.

3. NURULLAH BERK METİNLERİNDEKİ ANA SORUNLAR

Nurullah Berk ve dönem sanatçılarının yazı yazmaya önem vermeleri kendi sanatlarını anlatma hedefi doğrultusunda hız kazanmıştır. Özellikle d Grubu'nun ilk yıllarında grup sanatçıları akımın tanımlamalarını yazdıkları yazılarla izleyenlere sunmuşlardır. Bu dönemde sanat yazarı ve eleştirmen sayısının az olması sanatçıların yazı yazmasını zorunlu kılmıştır. Sanatçıların eleştiri üretmelerinin zorluğu ve yanlışlığı çoğunlukla yazılarda da ifade edilmiştir. Özellikle Nurullah Berk; sanat tarihi yazımının zorluğu, bu alanda yazı yazan kişilerin dil bilen, bilgili ve tarafsız kişiler olması gerektiğini sıklıkla ifade etmiştir¹⁹.

Berk'in on sekiz kitabı, yüzlerce makalesi mevcuttur. Yazmaya dair Berk; "... Yazmak bir zevktir, hele bizim memlekette sanatçının tanınması, belki de, yaptığı eserin kalitesinden çok adını duyuran makalelerin bol bol yayınlanmasına bağlı. Bu böyle olmakla birlikte keşke sanatçılarımız yazı yazmasalar, daha doğrusu çalışmalarını önem, devamlılıkla kovalayan bir yazar ve eleştirmeci kitlesi karşısında palet ve fırçalarını bırakma lüzumunu duymasalar" diyerek bu durumu yorumlamıştır²⁰.

Nurullah Berk, yazın hayatına girdiği ilk yıllarda "d grubu" nun savunucusu idi. "d grubu" nun sanat gündeminde tanımlanması, kurumsallaşması özellikle Berk'in yazdığı yazılarla mümkün olabilmektedir. Berk'in ilk yazılarındaki ana sorunsallar "kübizm" ve "konstrüktivizm" tanımlaması ve Türkiye'deki gelişim süreçleri üzerine yoğunlaşıyordu. Berk'in bu odakta yazdığı yazılar analiz edildiğinde Türkiye odaklı değerlendirmeler ve aynı zamanda kübizm ve konstrüktivizm akımlarının derinlikli analizi, uygun referanslar ve felsefi içerikten yoksunluk dikkat çekmektedir. Ayrıca; Berk'in ve diğer yazarların o dönemdeki Kübizm ve Konstrüktivizm algısı da Avrupa'daki gelişimden çok farklı idi.

1934'de Nurullah Berk, kübizmin felsefi anlamına hiç değinmeden d Grubu'nun amacını, sanat grubu teşkil etmek, harice eser göstermek, sanatın lüzumundan bahsetmek, Türkiye'de canlı ve Osmanlılıktan kurtulmuş bir sanat çıkışı açmak şeklinde özetlemişti. Manifesto niteliği taşıyan 1933'deki ilk sergilerinde klasiklerin kopyalarını göstermişlerdi. Amaçları, klasik sanatın modern sanatla paylaştığı yapısal sorunları paylaşmaktı. Oysa Picasso, ile Leonardo'nun temsil ettiği dünya görüşleri, bilgi kuram-

19 Genim, G.E.(2007),a.g.e.,s.31.

20 Berk, N.(1959), Tenkit Ahlakımız, 15 Ağustos, sayı:508,s.10.

ları ve varoluş felsefeleri birbirinden çok farklı idi. d grubu'ndan önce Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar da birliğin amacını, modern sanatın felsefesine hiç değinmeden üç maddede toplamışlardı: “1-Mühitin sanata karşı lakaydisile mücadele etmek. 2- Harice, güzel sanatlarda Türk’ün kabiliyetini göstermek. 3- Memlekette, samimiyet ve say üzerine kurulmuş esaslı bir sanat çıkışı açmak”²¹. Duben’e göre; “Kübizm ve Konstrüktivizm çağdaş bir zihniyetin estetik ifade biçimi idi. Türk sanatçılar, ontolojik-epistemolojik yeniliklere ışık tutmadılar, sanatın her dönemde bir düşünce sistemini ve zihniyetini yansıttığını hatırlatmadılar. Bu nedenle de modernizmin özelliklerine açıklık getiremediler”²².

Nurullah Berk’in gazete, dergi yazıları, sergi eleştirileri incelendiğinde akademik, eleştirel bir dil kullanılmayarak anlaşılır, samimi bir dil tercih edilmiştir. Bu konuda ki ana sorunsalı da, sanatın teknik, içeriksel anlatım dilini kaydetmek ve yorumlamanın yanında halkın da anlayabileceği ifadelerde yazılar yazmak idi. 1937 yılında kurulan “AR” Dergisi’nin amacı da bu idi. Berk, bu dergide yazdığı yazılarında belli bir sanat terminolojisini oluşturmayı amaç edinmiştir.

Berk’in yazarlık yönünün sanat hayatı üzerindeki etkisi hakkında Efser Berk şu yorumu yapar: “...Nurullah, yazmayı çok severdi. Hatta bu ona bir anlamda zarar vermişti. Çünkü yazmak çok zamanını alır, resim yapmaya fırsat bulamazdı, o yüzden de resimlerinin sayısı azdır”²³.

Bu konuda kendisinin de “Sanat Konuşmaları”nın önsözünde: “...Geçenlerde, 1930 yılından beri yazmış olduğum makaleleri sakladığım zarfları karıştırırken burada bir değil, belki on ciltlik metin bulunduğunu biraz da hayretle gördüm. İçimden: “Keşke bir bu kadar tablo yapmış olsaydım!” dedim. Sonra aklıma Fransızların bir atalar sözü geldi: “Tenkit kolay, sanat güçtür”²⁴.

Eşref Üren de sanatçı kimliği ile Nurullah Berk’in yazarlığına dair şu yorumu yapmıştır: “...Bugüne dek Türk resmine fırçası ile resim literatürüne kalemıyla katkıda bulunmuş olanların başta gelenlerindendir. Çok uyanık, her türlü sanat akımlarına bütün kapıları açık, yürekli bir ressamdır...uzun yıllar Ankara’da çıkarttığımız Ar Dergisi’ne soluk aldırırlandı. Yazıları da tabloları gibi selis, kesin ve duygusaldır...”²⁵.

Nurullah Berk, Türkiye’deki sanat eleştirisi dünyasına kattığı çok yönlü değerlerle önemli bir isim olmuş, bu alanda gelişmemize neden olmuştur. Berk, özellikle 1970’li yıllardan sonra açılmaya başlayan özel galeriler ve sanat ortamının eskisinden daha dinamik olmasının eleştiri yazımındaki tarafsızlığı yok ettiğini ifade etmiştir. Bu dönemdeki sanat yazarlığına dair yorumu ise şu şekilde olmuştur:

21 Anonim (1930), Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği,3.Sergi Kataloğu.

22 Duben, İ .(2007), a.g.e., s.210.

23 Genim, G.E.(2007),a.g.e.,s.31.

24 Çiğdem,B.(1972), Nurullah Berk ile Konuşma, Ankara Sanat, Şubat, Sayı:70, s.14.

25 Üren, E.(1977), Nurullah Berk, Ankara Sanat, Nisan, sayı:132, s.12.

“Sanat yazarlarının, eleştirmenlerin sevmedikleri, sevdikleri, tuttukları, tutmadıkları var. Ölçülerde hiçbir “lojik” yok. Batırmak, göklere çıkarmak, suskunluk duvarı arkasına atmak. Unutturmak. Bir de yargılar var ki “hayretlere seza”. “Dünya ölçüsü” nde “Uluslararası Şöhret” de niceleri türedi basında. “Usta” lar çoğaldı. “Toplumsal sorunlara eğilenler” ön plana geldi. Türkiye’nin dünya ölçüsündeki yerini düşünürsek, merdivenin hangi basamağında olduğumuzu görmek güç olmaz sanırım. Basında eleştirmen olarak görev alanlar, ötekini berikini şişirmek yerine henüz hiçbir sanat eğitimi görmemiş olan halka iyiyi kötünden ayırmak olanağını verseler daha faydalı olurlar. Bu karmaşık dünyadan uzak kaldığıma memnunum. Ama ne kadar uzak kalsam birbirine taban tabana zıt yargılardan kendimi kurtaramıyorum. Biri, sergime gelirken “Büyük üstadım” diyor, bir yazar, “bir sanat otoritesi” olduğumu yazarken, bir başkası bana “kötü ressam “damgası vurarak başlıyor eleştirisine. Orta kırat, iyice bir ressam en ağırbaşlı olması gereken bir günlük gazetede “Dünyaca ünlü” ilan edilirken bir öteki “Uluslararası şöhret” olarak nitelendiriliyor. Bir curcunadır gidiyor. Politika alanındaki curcunaya benzer bir curcuna. Kırk yıllık sanat yaşamımda beş kişisel sergi açtım. Gitgide de azaltacağım, ömrüm yeterse. Ve, bir gün her alanda olduğu gibi, sanat alanında da tarafsız, sağlıklı bir değerlendirme geldiğinde dünyadan göç etmiş olacağım”²⁶.

Berk’in yazın dünyasına yönelik yaptığı eleştiri aslında onun yazdığı yazılarda edindiği ahlak, yöntem ve eleştirel dil hakkında önemli referanslar vermektedir.

4. SANAT TARİHİ KİTAPLARI

Nurullah Berk’in yazın tarihi incelendiğinde on bir adet sanat tarihi disiplini içerisinde değerlendirilebilecek yayını bulunmaktadır. Kitapların genel çerçevede başlıkları ve yayın yılları incelendiğinde Berk, okuyucuya öncelikle “Modern Sanat” ı anlatmış. Daha sonra da Türk sanatı hakkında kitaplar yazmaya başlamıştır.

4.1. Modern San’at: Semih Lütfi Bitik ve Basımevi, 1933

Bu kitap Berk’in yazdığı ikinci kitaptır. Berk, ilk kitabında Leonardo da Vinci üzerinde bir monografi çalışması yapmıştır. İkinci kitabında yazarın önsözünde belirttiğini kanıtlayan bir tanımlayıcı yöntem vardır. Berk, adeta bu kitabında Türkiye’de yeni gelişen modern sanat hakkında bilgi ve fikir vermeyi amaçlamaktadır.

Kitap; empresyonizm ile başlar. Modern Sanat’ın başlangıcı olarak kabul edilen akım ile modernizmin başlangıç noktası çizilir. Daha sonra; neo-empreyonizm, kübizm, pürizm, fütürizm, sürrealizm karşılıklı bir analiz yöntemi ile tanıtılmaktadır. Sanatçının kendisinin de sanatsal hayatında

26 Umul, S.(1978), Nurullah Berk ile Konuşma, Ankara Sanat, Ağustos, Sayı:148, s.8-9.

önemli yer tutan kübizm ile bağlantılı anlatılan Modern Sanat; yazıldığı yıllar içerisinde dönemin yeni sanatına ışık tutan önemli bir kaynak olmuştur. Yazar önsözünde; bu kitapta modern sanat tarihini yada psikolojiyi değil modern akımların içerikleri, birbirlerinden ayrılan yönleri, bu akımların yaratıcıları ve sanatçıları tanıtmamanın öneminden söz etmektedir. O; yeni sanatın genellikle tanımlana geldiği biçimde “gayri mantıki-lik, delilik, ecişbücüşlük” olmadığını, doğayı yansıtmayan bir yapıt karşısında “modern” sözcüğünün yarı aydınlar açısından alaya yol açan bir sıfat olarak kullanıldığını ifade etmektedir.

Son elli yıldır batı tekniğinde sanatın yalnızca halka değil uzmanlara bile kapalı olduğunu vurgulayan Berk’e göre; Avrupa müzelerine çoktan girmiş olan modern sanatın yeni Türkiye’nin yeni ruhunda duyuracağı ses büyüktür.

Sanat ve doğanın iki farklı alan olduğunu, sanatta biçim ve ruhun birbirine karıştırılmaması gerektiğini, doğadaki anlam yokluğunu, insan elinin hiçbir gerçeği tam olarak betimleyemeyeceğini ve sanatın bir zeka işi olduğunu vurgulayan Berk’in 1933 tarihli bu modernist yaklaşımı, başlangıçta Türkiye sanatı tarihi üzerinde doğrudan bir öneri yada tanımlama getirmekle birlikte, devrimler cumhuriyeti olarak kabul edilen Türkiye’deki sanatın nasıl olması gerektiğine ilişkin tasavvurlar/mefkureler açısından belli başlı ipuçlarını sunuyor, empresyonizmden sürrealizme kadar modern sanat akımlarını ele alan içeriğiyle 1936’da gerçekleştirilen “Yarım Asırlık Türk Sergisi” nin de ana mantığını oluştuyordu. Sonuç olarak, modern ressamlar bu yanlışlardan arınmış bir kuşağın yapıtlarını oluşturmakta idi²⁷.

Kitabın son bölümünün başlığı, “Dün Bugün Yarın” . Bu bölümde Berk, yer verdiği akımların sanat tarihinde artık var olduğunun altını çizmektedir. Sürrealizmin yeni olduğu yıllarda Berk’in bunu sezip kitabına alması ve yazılarında da bu akımın ilerleyen yıllarda tarihe geçeceğini belirtmesi onun öngörüsünün ispatıdır.

Sözü edilen akımların başlıca özelliğinin entelektüellik ve soyutluk olduğunu, eski sanatçının hisleri ve yüreğiyle, yeni sanatçının zekası ve kültürü ile çalıştığını belirten Berk, bugünün sanatındaki sıradan bir mantığın kabul edemeyeceği aşırılığın, taşkınlığın, soyut ve entelektüel olmakla ilişkisine değinir. Berk’e göre sanatçı da halk da zeka oyunlarına dayanan bu entelektüel sanattan yorulmaya başlamıştır ve eski sahifelere geri dönmek istemektedir. Avrupa’da beliren yeni sanatçıların önemli bir özelliği doğa ile daha sıkı bağları olan yapıtlar üretmeleri ve doğa karşısında daha alçakgönüllü olmalarıdır.

Hatta; bu kitabın yayınlandığı yıl Berk’in de içinde bulunduğu d Grubu üyelerinin 1933’de açtıkları ilk sergilerinin sadece desen çalışmaların-

27 Yasa Yaman, Z. (2011), Suretin Sireti, T.C. Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu’ndan Bir Seçki, Pera Müzesi, s.21.

dan oluşması, desen bile çizmeyi bilmedikleri söylenen 1914 İzlenimcileri'ne tepki olarak düşünülmüştür²⁸.

4.2. Türk Heykeltraşları: Ahmed İhsan Basımevi Ltd., Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul, 1937

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin 17 Ağustos 1937 tarihinde açtığı "Türk Heykeltraşları Sergisi"nde eserleri bulunan heykeltraşlar İhsan Özsoy, Mahir Tomruk, Nijat Sirel, Ratip Aşir Acudoğlu, Sabiha Bengütaş, Nermen Sirel, İraida Barry, Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman'ın sanatları ve hayatları yazarın sanatçılarla diyalogu sayesinde edindiği dökümanlarla toparlanmıştır. Kitapta tek tek "Erken Cumhuriyet Kuşağı" olarak nitelendirilen isimlerin sanatlarında o yıllarda edindikleri kazanım, değişim ve yaşamla kurdukları bağı keşfetme adına önemlidir. Berk; önsözünde bu kitabın Türkiye'deki heykel sanatı için bir ilk olduğunu ve eksiklerin olabileceğini ifade etmiştir.

Bu yıllarda akademide heykel sanatı yeni dinamik kazanmıştır. Paris'te eğitimlerini tamamlamış birçok sanatçı Türkiye'de var olan yabancı heykeltıraş geleneğini sonlandırmak üzeredir. Bu kitap, 1937 yılına dek sayıları az da olsa var olan Türk heykeltraşlar üzerine bir tespit niteliği taşıyor. Türkiye'de bu konuda yazılmış ilk kitap olması nedeniyle de önemlidir.

4.3. Türkiye'de Resim: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1943

Kitap; Resim Heykel Müzesi'nde açılan "Yarım Asırlık Türk Sergisi"nin açılışından sonra yayınlanmıştır. Açılan bu sergide var olan eserler cumhuriyet tarihi süresince üretilen sanatı tarihsel bir şablon ile sunmak istenmişti. Serginin en önemli amaçlarından biri de: müze teşhirinin tarihselleştirilmesi ve sanat tarihine geçirilmesi idi. Berk, o yıla kadar Türkiye'deki resim sanatını inceleyen ilk kitabı yazması nedeniyle önemlidir. O yıllarda resim tarihinde başlayan yenilenme hareketleri tarihsel süreçte bir tasnifi gerektirmişti. Bu yoksunluk kitabın Akademi desteği almasını da kolaylaştırmıştı.

Kitapta yer alan başlıklar Nurullah Berk'in Osmanlı'nın geç döneminden başlamak üzere 1943 yılına dek var olan sanatı belirlemesi nedeniyle önemlidir. Kitapta: "Müslüman Memleketlerinde Resim ve Ressamlık", "Garp Tarzında Resmin Başlangıcı", "1914 Yılı ve Yeni Bir Resim Cereyanı", "Türk Resminin Modern Devresi", "Sanat Cemiyetleri ve Resim Sergileri", "Sanayi-i Nefise Mektebinden Güzel Sanatlar Akademisi'ne", "Not ve İlaveler" ve yapıt kataloğu gibi bölümler yer almaktadır.

Berk, kitapta dernek, grup ve sergileri de sanat tarihi yazımına katmış ve yıllarca sürecektir bu türden bir tarih yazımına örnek oluşturmuş-

28 Yasa Yaman, Z. (2011), a.g.e., s.22.

tur. Kitapta; 19.yüzyıl başlangıcından ortalara giden devre; “İlk Dönem”, 1860’tan 19.yüzyıl sonuna kadar ki sürede doğup eser verenler; “Orta Dönem”, 1900’den itibaren resim sanatına eser vermiş olanlar da “Modern Dönem” başlığı altında sanat tarihine geçmiştir.

“Türkiye’de Resim” (1943) kitabında sanat tarihi ilk kez gruplar tarihi şeklinde ele alınmıştır. Berk, tespitleri yaptığı dönemde yeterli bilimsel araştırmalar olmaması nedeniyle zorlandığını ve kuşkuları olduğunu da ifade etmiştir. Berk, sanatçı gruplarının resim tarihimizdeki öneminden söz ederek bu girişimlerin sanat tarihinde yer almaları gerektiğini ifade etmiştir. Nurullah Berk’in tespit ettiği sanatçı sınıflandırması 1980’lerin ortalarına dek kabul görmüştür. Belirlenen yaklaşımlardan uzaklaşan deneme metinler 1980’li yıllardan sonra yazılmaya başlanmıştır²⁹.

4.4. Sanat Konuşmaları: A.B.Neşriyatı, Ülkü Basımevi, İstanbul,1943

Kitap iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde; yazarın 1940-43 yılları arasında yazdığı ve daha önce süreli dergilerde yayınlanan makaleleri ve ilk kez bu kitapta yayınlanan sanat yazıları yer almaktadır. Kitabın ikinci bölümünde ise; Türk Resim Sanatı’nın kısa tarihi yer almaktadır. Bu bölümde; d grubu’nun on yılı, Şeker Ahmet Paşa, Nazmi Ziya Güran, Muhittin Sebati, Hale Asaf ile ilgili bilgiler ve devletin sanat ile kurduğu ilişki tartışılmaktadır. Özellikle bu bölümde; sanatın toplumun hizmetinde olması gerektiğini vurgulayan Berk, I. Dünya Savaşı sonrası gelişen sanatın temellerini, geçmiş ile bağlar kurarak tartışmaktadır.

Özellikle kitabın ilk bölümünde; sanat sorunlarını, konu, doğa ve taklit ile ilgili düşüncelerini, ikinci bölümünde; resim tarihinin geçmişini, d grubu’nun on yılını anlatmış ve Şeker Ahmet Paşa, Nazmi Ziya, Muhittin Sebati, Hale Asaf’ın sanatını tanımlamıştır³⁰.

Kitapta yer alan sonuç bölümü; “Sanat ve Devlet” başlığını taşımaktadır. Bu bölüm; oldukça önemli tespitleri sunmaktadır. Farklı yönetim biçimlerine mensup devletlerdeki sanat stratejisi ve etkileşimleri tartışılmaktadır. Karşılaştırmalı bir analiz yöntemi ile sunulan metin yazıldığı yıl için önemli tespitleri barındırmaktadır.

4.5. La Peinture Turque – Türk Resmi (Fransızca- Türkçe), Basın ve Turizm Müdürlüğü Yayını, Ankara, 1950

Kitap, İslamiyetten önce ve sonra gelişen Türk resim sanatını anlatmaktadır. Berk; İslam sanatı örneklerini barındıran minyatürleri, Selçuklu ve Moğol resim sanatı örneklerini ve Osmanlı resim sanatı örneklerini

29 Yasa Yaman,Z. (2011), a.g.e.,s.40-41.

30 Yasa Yaman,Z. (2011), a.g.e.,s.41.

anlatmaktadır. Batılılaşma dönemine de yer veren Berk, plastik sanatların gelişimi, sanatçıların hayat öyküleri ile birlikte sanatçıların sanatsal yaklaşımlarına da yer vermiştir. Kitapta renkli görsellere yer verilerek teknik ve sanatsal analizler yapılmıştır³¹.

4.6. Modern Painting and Sculpture in Turkey- Çağdaş Türk Resim ve Heykeli(İngilizce), Basın ve Turizm Müdürlüğü Yayını, Ankara, 1950

19. ve 20.yy. Türk resim ve heykel sanatçılarını inceleyen Berk, uluslararası boyutta tanıtımı amaçlayarak kitabını İngilizce yayınlamıştır³².

4.7. Resim Bilgisi, sayı:1029, Ocak 1972, İstanbul, Varlık Yayınları.

Nurullah Berk, kitabın önsözünde kitabı yazma amacını şu sözlerle ifade etmiştir: "...Bir kitap ki, resim üstüne, resim sanatının çeşitli konuları üzerine aydınlatıcı kimlikte olsun. Biraz resim estetiğine, temel ve kurallarına, biraz teknik özelliklerine, çalışma araçlarına, iç yapısına dokunsun, ama böyle yaparken sıkmasın, akıcı olsun, kitabı bitireni resim sanatına biraz daha yaklaştırsın, onu biraz daha sevdirensin...Yabancı bibliyografyalardan faydalanmakla beraber, yepyeni, bizim koşullara uygun bir kitap kaleme almak gerekiyordu...Bu kitabın eksikleri çoktur. Bu eksikler, biraz da ele aldığım konuları sıkıcı dersler haline getirmekten duyduğum sakıncadan doğuyor. Okuyucuyu resim sanatına yaklaştırayım derken, sıkamak, bezdirmek de vardır"³³.

Berk, kitabın ilk iki bölümünde resim sanatının tarihi yazmayı amaçlamıştır. Ressamlığın tanımını yapan sanatçı, bu ifadelerinde Rönesans sanatçılarını referans göstermiştir. Resim sanatının teknik özelliklerini inceler, kompozisyon, renk ve boya konularını analiz eder, anlatır. Kitabın üçüncü bölümünde ise; modern sanat akımlarına yer verilir. Modern sanat akımlarını tanımlayan Berk; Empresyonizm ile modernizmi başlatmıştır. Daha sonra; Neo- Empresyonizm, Fovizm, Fütürizm, Kübizm, Sürrealizm, Ekspresyonizm, Soyut Sanat, Sosyal Realizm ve Sanatın Geleceği ile Türk Resmi başlıklarına yer verilmiştir.

Berk, akımları genel değerlendirmeler ve tespitlere yer vererek analiz etmiştir. Örneğin; "Sanatın Geleceği" bölümü bu noktada önemlidir. Berk, akımların analizinden sonra geleceğe dair de bir öngörü sunmaktadır.

Bu öngörüü yaparken Berk, soyut sanata karşı tavrını da belirgin bir şekilde görünür kılmaktadır: "...Şimdiden bazı memleketlerde soyut sanata tepki olarak yeni bir realizmden söz ediliyor. Bu yolda deneyen , arayan sanatçılar yer yer gruplaşıyorlar. Ama yeni realizm resimde hangi biçimlere bürünecek, gerçekten yeni olmak için hangi yolları tutacak?

31 Genim, G.E.(2007),a.g.e.,s.61.

32 Genim, G.E.(2007),a.g.e.,s.40.

33 Berk, N.(1964), Resim Bilgisi,s.3.

Marksist-Leninist tecrübe meydana: Sovyet Rusya bir tek ismi bile empoze edemeyen bir 19.yy. akademizmi için bocalamıştır... Her çağda olduğu gibi bu kez de öyle olacak: Bir önder beklenecek, o önder gelmeden yeni bir çığır açılmayacak. Delacroix, Claude Monet, Cezanne, Picasso nasıl yol gösterip yeni çığırılar açılırsa bu kez de yeni gelen yol gösterecek, bugünün oluş evresini kapatarak yeni bir devir açacaktır...”³⁴

1950’lerdeki akademik çevrelerin yaptığı yayınlardan yararlanarak kitabında Türk resminin kökenini besleyen açıklamalara yeni bilgiler katan Berk, bu döneme ilişkin anlatıda yine minyatür temelli olmakla birlikte tarihsel/geleneksel arka plana daha zengin bir perspektif çizmiştir³⁵.

4.8. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Akbank Yayınları, Sanat Kitapları Serisi:1, Apa Ofset Basımevi, İstanbul, Ocak 1972.

Sanatçı, kitapta Türk resim tarihi içerisinde önemli tespitlerde bulunmuştur. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda yer alan eserleri yapıldıkları dönem içerisinde farklı başlıklarla adlandırmıştır. Müzede yer alan salonlarda yer alan eserler Berk analizi ile gruplandırılmıştır.

Berk’in özellikle kitapta Türk heykel sanatına dair yaptığı yorumlar önemlidir. Berk, heykelin anıtlara bağlı olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre heykel yalnızca soyut sanat değildir. Berk heykelle dair: “...aynı zamanda yapıları, kentleri, meydanları, parkları süsleyip zenginleştiren bir araç olduğu anlaşıldıktan sonra resim sanatı yanında canlı bir varlık göstermeyi başarabilmiştir. Ancak, Türkiye’de heykelin resme göre tarihsel örneklerden yoksun oluşu dış etkenlere daha çok bağlanması sonucunu doğurmuş, sanatçılar Batı heykeltraşlığına yakınlaşarak heykeli evrensel bir niteliğe büründürmüştü. Gerçi Eti ve Selçuk Sanatı gibi doğrudan kendi kültürümüzle ilgili heykel geleneklerine sahiptik ama bu tarihin heykeltıraşları ilgilendirmediği anlaşılıyordu...” ifadelerini kullanmıştır³⁶

Kitapta, İngilizce ve Fransızca özet bölümler de mevcuttur.

4.9. 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, Türkiye İş Bankası Yayınları, İş Bankası Kültür Yayınları:123,II.Baskı, Çeltüt Matbaacılık Koll.Şti.İstanbul,1973 (Heykel Bölümü Yazarı: Hüseyin Gezer)

Kitap, Cumhuriyet’in 50.yıldönümü nedeniyle Türk resim ve heykel sanatına dair bir doküman niteliğinde yazılmıştır. Nurullah Berk’in İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için yazdığı kitabın heykel disiplini genişletilmiş bir baskısıdır. 1914-1973 yılları arasında gelişen eğilimleri, akımlar, eser ve sanatçı referansları ile analiz edilmektedir.

34 Berk, N.(1964), Resim Bilgisi,s.11.

35 Yasa Yaman,Z. (2011), a.g.e.,s.62.

36 Berk, N. (1972), İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, s.53.

4.10. Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi (Cilt 2), Tıglat Basımevi, III.Baskı, İstanbul, Ekim 1981, (Adnan Turani ile birlikte)

Tıglat Yayınları dört cilt olarak Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Sanatı Tarihi (I-IV) başlığında o güne dek yazılmış en kapsamlı sanat tarihi arşivini oluşturmuştur. 18.yüzyıldan başlatılan resim sanatı tarihi geniş bir perspektif ile incelenmektedir. 18.yüzyıldan 1980'e dört bölüme ayrılan tarihsel sürecin yazımında her ciltte içerikte belirlenen dönemin uzmanı olan iki kişiden faydalanılmıştır³⁷. Kitabın II. cildini Nurullah Berk ve Adnan Turani birlikte yazmışlardır. Kitap; 1914 Osmanlı İzlenimcileri'nden 1950'lerin soyut yaklaşımlarına kadar uzanan sanatsal süreci anlatmaktadır. Kitapta; Galatasaray Sergileri, Güzel sanatlar Birliği, Müstakil Resamlar Birliği, d grubu, bağımsız çalışan sanatçılara da yer vererek Berk, 1950'lere kadar uzanan bir sanat tarihsel okuma gerçekleştirmiştir.

Nurullah Berk kitabında; d grubu'nun batıdaki yozlaşmış sanatı ülkeye taşıdığını iddia eden eleştirilere de yorum getirmiştir. d grubu'nun zaman içerisinde sanat ortamında oluşturdukları verimli yapıdan söz etmiştir. 19. yüzyıldan bugüne oluşan sanat ortamındaki tüm yenilikleri de "yozlaşmış" olarak yorumlama tehlikesinden söz ederek d grubu'na yöneltilen eleştirilere yanıt vermiştir³⁸.

4.11. Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Tisa Matbaası, III.Baskı, Ankara, 1983 (1973-83 arası Dönem Kaya Özsegin)

Kitap; İlk Elli Yıl, Güzel Sanatlar Akademisi, Türk Gravürcülüğü, Resim sanatımızın Sorunları, Son On yıl başlıklarından oluşmaktadır. Berk, önsözünde elli yıllık Türk Resim Sanatı tarihini kronolojik bir kesinlikle 1923'den 1973'e analiz ettiğini söylemekte ama resim tarihini 1914'den başlatmak gerektiğini düşünerek kitabını Çallı Kuşağı ile başlatmaktadır. 1973-83 yılları arasında Türkiye'de gelişen sanatı ise; Kaya Özsegin değerlendirmiştir.

5. MONOGRAFİK ÇALIŞMALAR:

Nurullah Berk'in ilk monografi kitabı Leonardo da Vinci için yazdığı kitaptır³⁹.

Bu kitabın varlığını Esra Genim farklı yayınlarda yer alan künyelerden var olduğundan söz etmektedir. Fakat; kitaba ulaşım mümkün olamamıştır⁴⁰. Bunun dışında Berk, önemli Rönesans sanatçılarının monografik çalışmaları-

37 Birinci cilt: Günsel Renda-Turan Erol, ikinci cilt: Adnan Turani- Nurullah Berk, üçüncü cilt: Kaya Özsegin, dördüncü cilt: Kaya Özsegin ve Mustafa Ashier'dir.

38 Yasa Yaman,Z. (2011), a.g.e.,s.112.

39 Berk,N.(1932), Leonardo da Vinci, İstanbul.

40 Genim, G.E.(2007),a.g.e.,s.38.

rını yazmıştır. Berk; Bellini’ler, Paolo Uccello- Piero della Francesco, Sandro Botticelli’nin monografik kitaplarını yayınlamıştır. Ayrıca, bu bölümde değerlendirilebilecek Ustalarla Konuşmalar kitabında yazar, önemli modern sanat ustaları ile yaşadığı diyaloglar ve gözlemlerini kaleme almıştır.

5.1. Bellini’ler, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1951.

Berk, kitabında Bellini’leri Venedik’de Rönesans dönemini analiz ederek anlatmıştır. Yazar, “Venedik” isimli ilk bölümde; Venedik’in 15. ve 16.yüzyıldaki coğrafi, siyasi ve ticari gelişimini tanımladıktan sonra Osmanlı ile olan ticari ilişkilerinden söz etmektedir. Daha sonra “Rönesans ve Venedik Resmi” bölümünde Avrupa’daki Rönesans hareketini tanımlayarak Venedik’teki sanatsal hareketlilikleri anlatmaktadır. Berk; dönem ve bölge analizinde Osmanlı, Türk, Moğol, İran ve Arap memleketleri ile İtalya ilişkilerinin gelişimine de vurgu yapmaktadır.

Örneğin; “...Venedikliler ticaret yapmak için en uzak Doğu memleketlerine kadar giderek satın aldıkları eserleri yurtlarına getirirlerdi. İtalyan tüccar ve seyyahların en şöhretlisi, Türkiye ve İran’dan geçerek Cengiz Han sülalesinden Kubilay’ın sarayında yaşamış olan Marco Polo’dur. Bu tesirler neticesi olarak Rönesans, Venedikte bir şark havasına büründü, bu bakımdan diğer İtalyan bölgeleri sanatından kuvvetle ayrıldı...”⁴¹ ifadeleri yer almaktadır.

Berk’in bu referansı Venedik’te var olan sanatın nitelendirilmesinde önemli bir tespittir. Kitapta, daha sonra Venedik sanatı incelenmiştir. Bu bölümde; Venedik sanatının ilk öncüleri tanıtıldıktan sonra “Bellini’ler” anlatılmaktadır. Jacopo Bellini, Gentile Bellini ve Giovanni Bellini sanat anlayışları ve eser örnekleri ile tanıtılmıştır. Kitapta dikkat çeken en önemli nokta; Berk’in Avrupa’lı sanatçıları anlattığı kitabında hiçbir kaynakçaya yer vermemesidir. Yazar, o ana kadar okuduğu, edindiği bilgilerle bir kitap yayınlamıştır. Kitabın sonunda ise kitaba konu alan bölge ve sanatçılarla ilgili okuma önerisi sunmaktadır⁴².

5.2. Paolo Uccello- Piero della Francesco, 1968

Esra Genim yaptığı araştırmalar sonucunda Berk’in “Paolo Uccello- Piero della Francesco” başlıklı bir kitabının olduğunu tespit etmiş. Fakat; kitabın sadece yayın tarihi bilgilerine ulaşılabilmiştir⁴³.

41 Berk,N.(1951), Bellini’ler,s.9.

42 Nurullah Berk’in kitabının sonunda önerdiği kaynakça listesi şöyledir:

Philip Hendy ve Ludwig Goldscheider, Giovanni Bellini, Phaidon Press Ltd.Oxford e London,1945

L. Thuasne, Gentile Bellini et le Sultan Mahomet II, Paris,1911

Emile Cammaerts, Les Bellini, Librairie Renouard, Henri Laurens editeur, Paris

Louis Hourticq, Encyclopedie des Beaux-Arts, ibrairie Hachette, Paris,1925

Elie Faure, Histoire de l’Art, Les Editions G.Gres, Paris.

43 Genim, G.E.(2007),a.g.e.,s.40.

5.3. Sandro Botticelli, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul,1970

Kitapta; ilk bölümde Sandro Botticelli'nin sanatı ve İtalyan Rönesansı için önemi anlatılmaktadır. Botticelli'nin kendisinden sonraki sanata yansıttığı etkiler ise giriş bölümünde anlatılmaktadır. Berk; kitabında var olan eksiklikleri resimlerle tamamladığını da itiraf etmektedir. "...Biyografik bilgilerin tümünü bile kapsayamayan bu gibi çalışmalarda, yazının yetersizliğini "resim bolluğu" ile örtmek gerekir. Yazıyı mümkün olan açıklık, mümkün olan şematizm ile tertiplemeye gayret ettik. Bu kitap yıllar önce yazılmış ama basılmamıştı. Dilimizin dinamik gelişimi ve kitabın tümünü yeniden yazmamak zorluğu karşısında eskimiş bazı terimleri, kullanılmayan sözcükleri değiştirmekle yetindik. Kimi yerlerin yetersizliği bu değiştirmelerden doğmuştur..."⁴⁴.

İlk bölümde "Sandro Botticelli ve Çevresi" başlığı altında Rönesans tarihlendirilmesi, bu süreç içerisinde Botticelli'nin yeri tartışılmaktadır. 19.yüzyıl akımı Preraphaelisme sanatçılarının Botticelli ile olan ilişkisi de mercek altına alınmaktadır. Berk'in anlaşılır ve açıklayıcı dili monografilerinde de dikkati çeker. Floransa kenti ve sanatı oldukça öz ve anlaşılır bir dille anlatılmaktadır. İkinci bölümde; ressamın "Çocukluğu ve Gençliği" anlatılmaktadır. Berk, bu kitabında Vasari⁴⁵'den alıntılar yapmaktadır. Ressamın çocukluk ve gençlik döneminden anılar ve sanatsal gelişim hikayesinde de Vasari alıntıları mevcuttur. III. bölümde; "Olgunluk Devrinin Büyük Eserleri" başlığı altında sanatçının olgunluk eserlerinden örnekler, çağdaş isimler ve İngiliz Preraphaelisme akımı ile etkileşimi incelenmektedir. IV.bölümde ise ressamın ünlü "İlkbahar" ve "Venüs'ün Doğuşu" tablosu analiz edilmektedir. Analiz sonunda Nurullah Berk'in Botticelli hakkında yaptığı yorum önemlidir: "...Botticelli, yüzde yüz Floransalı olmakla beraber, çizgisinin "müzikalite" si bakımından Doğulu bir sanatçıya benzer. Onda yalnız Uzak şarkın değil, Hindistan'ın, İran'ın, Türk'ün dekoratif zekası sezilir. Çizgiyi tuvalin sathı üzerinde gezdiriş, eğip büküşü, çizgiyi türlü ritimlere, dekoratif stilizasyonlara, süsleyici terkip ve tertiplere alet edişi var ki, bu, Batılı bir anlayışın izi olmaktan çok Doğulu bir sanatçının plastik duruşudur..."⁴⁶.

Kitabın son bölümü olan beşinci bölümünün başlığı: "Buhranlı Yıllar". Bu bölümde de yazar, sanatçının son dönem eserlerine dikkat çekmektedir. Berk'in eserinde yaptığı pek çok eleştiri ve tarihi bilgi şu an yayınlanan pek çok sanat tarihi Türkçe ve çeviri kitabında mevcut değildir. Bu nedenle Berk'in analizinin önemine vurgu yapmak gerekmektedir. Nurullah Berk, kitabın sonuna kadar kaynakça fazla kullanmamıştır. Özellikle Vasari ve Michelet alıntıları dikkat çeker. Ama, yazar yine kitabının sonunda öneri

44 Berk,N. (1970), Sandro Botticelli, s.2.

45 Vasari-Milanesi, Le Vite,Florence Sansoni, 1878-1885

46 Berk, N. (1970), Sandro Botticelli, s.12.

bir kaynakçaya yer vermiştir. Kaynakçada orijinal kitapların varlığı, Nurullah Berk'in analiz derinliğine gerekçe olarak sunulabilir. Fransızca ve İtalyanca kitaplar dikkat çekmektedir.

5.4. Ustalarla Konuşmalar, Ankara Sanat Yayınları:4, Baylan Basım ve Ciltevi, Ankara,1971

Berk, kitabında bu kez çağdaş sanatın önemli isimlerinden altı ressam; Pablo Ruiz Picasso, Fernand Leger, Andre Lhote, Marcel Gromaire, Georges Rouault, Giorgio de Chirico, dört heykeltıraş; Charles Despiau, Marcel Gimond, Berto Lardera, Rudolf Belling ve sanat yazarı-eleştirmen Pierre Francastel ile yapılan röportajlar, kişisel anılarını kaleme almıştır. Yazar, ilk bölümde “Düşü Görüşme” başlığıyla hayali bir kişi ile röportaj yapar. Bu diyalog oldukça önemlidir. Çünkü; bu diyalog Berk'in kendisi ile kurduğu bir bağa da tanıklık etmemize neden olur. Örneğin; “Siz yazar Berk'i mi, yoksa ressam Berk'i mi beğenirsiniz?” sorusuna Berk şöyle cevap verir: “Her ikisini de. Nurullah ele aldığı her sanatçı için aynı metodu kullanır. İlk sanatçının yaşamını, oluşunu, doğal çevresi içinde anlatır. Sonra sözü sık sık ona verir. Bu konuşmalar yıllar önce geçtiği ve sonraları yazıldığı için, bugünkü düşüncelerine geçmişin anıları da karışır. Bu özelliği önsözünde şöyle belirtmektedir: “Ustalarla Konuşmalar benim için iki yönden değerlidir. İlk, gençlik ve olgunluk çağlarımın en ilginç günlerini yansıtıyorlardı. Öylesine sindirmiştik ki onları, yıllar sonra ele alıp derlediğimde, dün olmuş gibi uyanıverdiler, canlandılar karalamalarımın arasından...”⁴⁷.

Kitap, Nurullah Berk'in sanatçılar ile yaşadığı anıları sunmaktadır. Altı ressam, dört heykeltıraş ve bir yazarın bir arada açık ve samimi bir dil ile sunumları hem o yılların Paris sanat ortamı, hem de sanatçıların sanatlarına dair samimi deneyimler edinmemize sebep olmaktadır. Örneğin; Berk, Picasso'nun sanatını dönemlere ayırarak anlattıktan sonra O'na dair anılarına yer vermiştir. “...O'nunla sanattaki etkiden konuşmuştuk. ‘Bizim Türkiye’de küçük Picasso’lar var tümen tümen demiştik’. Gülmüştü. ‘İşte nefret ettiğim şey demişti. Küçük Picasso’lar yalnız Türkiye’de değil, dünyanın her yerinde. Benim bir sistemim yok, oysa duygumla yaptıklarımı başkaları sistem biçimine sokuyor. Böylesi sistemler de yaygın formülleri, formüller de etkileri, daha doğrusu kopyaları doğruluyor’ dedi...Picasso doğunun renkçiden çok daha fazla çizgici, soyut olduğunu söyledi. Bu soyut, doğu dehasının sırrı demişti”⁴⁸.

Berk'in bu kitabı da adı geçen sanatçı isimlerin hem sanatına, hem yaşam biçimlerine, hem kişiliklerine oldukça derinlikli bir içerik sunmaktadır. Okuyucu bu isimlerin sanatına ve yaşamına dair önemli bilgiler edi-

47 Berk, N.(1971), Ustalarla Konuşmalar, s.4.

48 Berk, N.(1972), Ustalarla Konuşmalar, s.22-23.

nirken aynı zamanda Nurullah Berk'in yaşamı, bu sanatçılarla kurduğu diyaloglara dair de bilgi sahibi olmaktadır.

5.5. Türk ve Yabancı Resminde İstanbul, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul, 1977

Türk sanatında minyatürlerimiz, Batı anlayış ve tekniğindeki resim sanatımız ile XVIII. Yüzyıldan XX. yüzyıla kadar İstanbul'u konu olarak seçen Türk ve yabancı sanatçıların kişilikleri, eserleri kaleme alınmıştır, renkli görsel örnekler verilmiştir. Kitapta, "İstanbul, Türk ve Yabancı Resimler" başlığı altında Fransızca özet bölümü de yer almaktadır⁴⁹.

6. SÜRELİ YAYIN- DERGİ YAZILARI

Nurullah Berk, süreli yayınlara yazı yazmaya 1929'da başlamıştır. O yıllarda henüz 25 yaşındadır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nden İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın öğrencisi olarak mezun olmuş ve 1924 yılında Paris'e gitmiştir. Orada Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda Ernest Laurent ile çalışmaktadır. Paris'ten 1928'de dönmeden önce sanat yazıları yazmaya başlamıştır.

Berk, ilk yazısını "Servetifünün"(Uyanış) dergisine yazar⁵⁰. "Hakiki Sanata Doğru" başlıklı yazıda Berk, "On üçüncü Galatasaray Resim Sergisi"⁵¹ ni kaleme alır. Serginin toplumda yarattığı etkiden söz ederken bu dönem yazın dünyasında fazlaca izlenen övgü dolu ya da taraflı yazıları eleştirir. Yazarların yeterince yazdıkları bilgiye hâkim olmamalarını eleştirir. Berk, bu yazıyı Paris'den yazar. O dönemde Türkiye'de resim sanatında da önemli gelişmeler yaşanmaktadır. "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" 1926'da "Türk Sanayi Nefise Birliği" ismini almıştır. Bu dönüşüme ek olarak yurtdışından dönen modernist sanatçılar resim sanatımıza kübizmden dışavurumculuğa kadar pek çok akımı getirmişlerdir. 1929'da Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Refik Epikman, Cevat Hamit Dereli, Mahmut Cüda ve Nurullah Berk gibi genç kuşak sanatçıların öncülüğünde Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği kuruldu. Müstakiller, 1929'da Galatasaray Sergileri'nin antitezi olarak Beyoğlu'nda boş bir birahane de ilk sergilerini açmışlardı. Bu gelişimlere ek olarak Nurullah Berk'in yazdığı bu yazı aslında Galatasaray Sergileri'nin dönüşümünü de belgeler. Bu yazısında, açılan serginin övgü dolu bir dilin dışında eleştirel bakışla değerlendiril-

49 Genim, G.E.(2007),a.g.e.,s.41.

50 Berk,N. (1929), Hakiki Sanata Doğru, Servetifünün (Uyanış), 22 Ağustos, Yıl:37, sayı:1723-38,s.616-618.

51 Galatasaray Sergileri, 1916-1951 yılları arasında her yıl ağustos ayında İstanbul'da önceleri Galatasaraylılar Yurdu'nda (Societa Operaia), daha sonra Galatasaray Lisesi'nde açılan ve Türkiye'de resim sanatının gelişiminde önemli etkisi olan geleneksel karma sergidir. Türkiye'nin ilk uzun süreli sanat etkinliği olan Galatasaray sergilerinde 35 yıllık süreçte 350 sanatçının 6 bin kadar eseri sergilenmiştir (kaynak:Burhan Eren, Galatasaray Sergileri' yarım asır sonra yeniden açıldı, Zaman Gazetesi, 17.05.2003).

mesi gerektiğini yazar. Berk yazısında; sanatçının, sanat yazarının kendini geliştirmesinin gerekliliği kadar toplumun da kendini geliştirmesi gerektiğini yazar. İkinci yazısında da Berk; Müstakil'lerin 1929'da açtığı ilk sergisini değerlendirir⁵². Bu yazı; dönem Türk resim sanatının ileriye nasıl taşınacağını, nasıl etkiler sunacağını referanslamaktadır. Berk; bu sergiyi Türk resminin geleceğe taşınmasında ilk ve kuvvetli bir adım olarak değerlendirir. Bu dönüşümün ileride daha da artacağını savunur. Nurullah Berk; bu yazısında Müstakil'lerin Andre Lhote, Antoine Bourdelle, Ernest Laurent gibi isimlerin temellendirdiği sanatla Türkiye sanatının ileriye taşınacağını anlatır.

Bu iki yazı Berk'in Türkiye'de yazdığı ilk süreli dergi yazılarıdır. Genç bir yazar ve ressam olarak Nurullah Berk; yazdığı iki yazıda Türkiye'deki sanatın dönüşüm sürecini tanımlamıştır. Müstakiller'den sonra gelişen sanatsal dönüşüm izlendiğinde Berk eleştirel dilinde ne kadar doğru tespitler yaptığını kanıtlar. Bu yıldan sonra yazdığı yazılar ile ilk yazısında da belirttiği üzere Türkiye'de geliştirilemeyen eleştirel yazın hayatındaki boşluğu nitelikli yazıları ile Berk doldurmuştur.

Nurullah Berk; 1929 ile başlayan eleştirmenlik sürecini 1988 yılına dek sürdürmüştür. Berk; Servetifünun(Uyanış), Muhit(Yeni), Artist, Varlık, Yeni Adam, Kültür Haftası, Çığır, Ağaç, Ar, Yeni Gün, Yedigün, Güzel Sanatlar, Yeni Mecmua, İnanç, Yücel, Perde ve Sahne, Büyük Doğu, Rövu Review, Yaşayan Sanat, Yeditepe, Yeni Sanat, Ufuklar, Yıllık Araştırmalar, Turing, Esi, Kültür Dünyası, Yelken, Arkitekt, Varlık Yıllığı, Türk Yurdu, Cep, Mimarlık, Akademi, Ankara Sanat, Milliyet Sanat, Sanat, Türk Dili, Hayat Tarih, Sanat Çevresi dergilerine yazmıştır.

Berk; 1929 yılında yazdığı dört eleştirel metinde dönemin sanatsal gündemi ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ni mercek altına alıyor. Derneğin kurulduğu dönemde sanat gündeminde yarattığı etkiye Berk, yazısında sanki cevap vermektedir. İstanbul Türk Ocağı'nda açılan sergi, sanat gündeminde ve toplumda fazla fark edilmemiştir. Bunun üzerine Berk; sergi ve sergide yer alan sanatçıları görünür kılmak adına bu yazıyı yazmıştır: "...San'atta, anormal ve klasik kanunlardan hariç görünen eser, muhakkak aykırı olan eserdir...Halk alışılmışın dışındaki sanat eserlerine karşı ilgisiz kalmaktadır, reddetmeye meyillidir. Bu nedenle ilk sergi taşgınlık değilse bile kuvvetli bir aykırılık hissidir"⁵³ ifadeleri ile Berk aslında okuyucuya yeni sanat hakkında tanımlama yapmaya çalışmaktadır.

Berk, bir yıl aradan sonra 1931 senesinde de dört adet yazı yazmıştır. Türkiye'de yeni şekillenen sanat dergiciliğinde yıllar içerisinde farklı

52 Berk,N.(1929), Genç Ressamlar Sergisi, Serveti Fünun(Uyanış), 19 Eylül, Yıl:37, sayı: 1727-42, s.687-688.

53 Berk,N.(1929), Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi, Muhit(Yeni),kasım-, Yıl:2,sayı:13,s.980-981.

dergilerin yayın hayatına katıldığını izlemek mümkündür. 1931 senesinde dikkat çeken dergilerin başında “Artist” dergisi gelmektedir. Artist Dergisi ilk sayısını 17 Eylül 1931 senesinde yayınlamıştır. Yayımlandığı tarihten itibaren de dergi tarihinde önemli paydaya sahip olmuştur. Nurullah Berk de yazısını bu ilk sayıda yayınlamıştır. Berk; Artist’de “Sinema ve Güzel San’atlar” başlıklı bir yazı kaleme almıştır. 1931 senesi için Berk’in yazdığı bu yazı oldukça önemli bir farkındalığı yansıtmaktadır. Bu yazıda, sinemanın güzel sanatlar içerisinde kapladığı alan konuşulmaya başlanmıştır. Bu alanın “yeni bir sanat dalı” olduğu belirtilmiş ve “sürat çağı”ndan söz edilmiştir. Sinema ile diğer güzel sanatlar alanları arasında sağlanan ilişki ve Türkiye’nin bu süreçte nerede durduğu incelenmiştir. Berk’in bu ileriye yönelik bakış açısı tıpkı resimlerinde ve kitaplarında var olduğu gibi eleştiri yazılarında da dikkat çekmektedir⁵⁴. Berk, aynı yıl içerisinde 3,5,7,16 sayılı dergilerde de yine Kübizm, Müstakiller, Empresyonizm üzerine yazılar yazmıştır. Bu yazılarda izlenen sanat tarihsel üslup önemlidir. Aynı yıl “Beynelmilel Bir Resim Sergisi” adlı yazısında Viyana’da açılan Genobenschaft der Bilderkünstler (Sanatçılar Birliği) tarafından Künstlerhaus Galerisi’nde açılan ve Uluslararası Karikatür Sergisi’nin Avrupa’nın en önemli sanatçılarını bir araya getiren sergiden söz eder⁵⁵. Bu sergiye Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Derneği aracılığı ile Sedat Nuri İleri, Cemal Nadir, Abidin Dino, Münif Fehim Özarman, Elif Naci’nin eserleri ile katıldığını duyurmaktadır. Bu yazının özünde Berk, Türk sanatçıların uluslararası olma gerekliliği ve karikatür sanatının öneminden söz etmektedir.

Berk’in 1931 yılında yazdığı yazılara genel çerçevede bakıldığında yine sanat tarihsel bir bakış açısı oluşturduğu göze çarpar. Bu yaklaşımı ile Türkiye’de oluşan yeni sanatın köklerine inmeye çalışmaktadır. Ayrıca; yazdığı sergi yazısında da seçtiği serginin uluslararası olması ve buna aracı olan unsur olarak da Müstakil’leri referanslaması gelişmeye başlayan yeni sanatın tanımlanması ve derinleştirilmesi için aracı olabilecek nitelikleri taşımaktadır.

Berk, 1935 senesinde de Varlık ve Yeni Adam dergileri için beş adet yazı yazmıştır. Bu yazıların hedef aldığı ana sorunsal: modernizmdir. “Sanat Bahisleri: Modern Sanat”, “Modern San’at”, “Sovyet Sanatı ve Devletleşme”, “Kübizm Nedir?”, “Sanat Bahisleri:Kübizm Nedir?II” başlıklı yazılar modernizme dair önemli içeriklere sahiptirler. Özellikle; “Sanat Bahisleri:Modern Sanat” başlıklı yazısında yazar; icra ettiği sanatı tanımlayan, modern sanatın ne olduğunu anlatan bir yapısalılığı önemsemiştir. Berk yazısında; “..Sanatı sevdirmek sanatı anlatmaktır. Çünkü sanat da bir ilimdir...sanatı sevmemiz için sanat tarihini bilmemiz, akımları, teorileri, sanatçıları tanımamız gerekir. Sanat eserleri sadece hislerimizi harekete geçirmezler. Onlar aynı zamanda; fikir, plastik, felsefe ve metafizik ürünü-

54 Berk,N.(1931), Sinema ve Güzel San’atlar, Artist, 17 Eylül, Yıl:1,Sayı:1,s.5-15.

55 Berk,N.(1931), Beynelmilel Bir Resim Sergisi, Artist, 31 Aralık, Yıl:1, Sayı:16,s.8-9.

dürler. Farklı görüş, teknik, felsefe nitelikleri bilmeden sanatı anlamak ve sevmek mümkün değildir...Ülkemizde müze ve galeriler açılmalı, sanat yayınları artmalı, sanatçılar desteklenmelidir...” ifadelerini kullanmıştır. Aynı makalede bir sanat eserine nasıl bakılması gerektiğini de vurgular. Bu tespitler 1935 yılı sanat yazını için oldukça detaylı ve içeriklidir: “... bir sanat eserinden anlamak, o eserin cevap verdiği mücerret(soyut) alemin sırlarına biraz vakıf olmaktır. Buna sanat terbiyesi denir....Sanat eserini sanatın mantığı ile değerlendirmek, anlamak gerektir. Sanatın her dalı kendine has mantık ve felsefeye sahiptir...”⁵⁶ ifadeleri ile yazar adeta okuyucuya tenkit ve tembihte bulunmaktadır. Bu yıl yazdığı yazılarda Berk, özellikle fotoğrafın icadını, bu icadın sanatın gelişimine etkisini, Rus Sanatı üzerinden sanatın devletleşmesinin gerekliliğini, kendi sanatında da izlenen Kübizm etkilerinin kaynağını yani Kübizmi tanımlayarak analiz etmiştir. Picasso, Cezanne üzerinden okuyucu modernizmi ve modernizmin kaynağı Kübizm’i yazılar aracılığı ile öğrenmektedir.

Berk’in 1935 yılı yazıları incelendiğinde yine sanat tarihsel bir dili olan, öğretici ve tanımlayıcı rol öne çıkmaktadır. Bir sanatı icra etmenin, anlamının bilgiden geçtiğini dile getiren Berk, bu düşüncesini kanıtlayan belgeleyici yaklaşımına devam etmektedir.

1936 senesinde ise Berk, sekiz adet dergi yazısı yazmıştır. Kültür Haftası, Çığır, Varlık ve Ağaç dergilerinde “yine Modern Sanat’ı anlatan bir makale daha yazmıştır. Bu yıl yazdığı yazılarda Berk’in teknik bilgilere yöneldiği dikkat çeker. “Plastik Sanatlar:İşe Başlarken”, “Plastik Sanatlar:Resim Nedir I?”, “Plastik Sanatlar:Resim Nedir II?”, “Plastik Sanatlar: Mücerret Sanat” yazıları dikkat çeker. Resim tekniğinin derinliklerine, resme nasıl bakılmak gerektiğine sanat tarihsel örneklerle cevap aramaktadır. Bu yazılar “Ağaç” dergisinde yayınlanmıştır⁵⁷. “Ağaç”⁵⁸ dergisi, 1936’da yayın hayatına girmiştir. Necip Fazıl’ın başyazar ve imtiyaz sahibi olduğu dergi daha çok fikir ve edebiyat yazılarını içerir. Ama; Berk de bu dergiyi sanata dair yazılarla desteklemiştir. Plastik Sanatlar Bölümü’ne Nurullah Berk editörlük yapmıştır. Bu bölümünde yine okuyucuya samimi bir dille hem okuma gerekliliği, düşünme zorunluluğu hem de sanatın teknik detaylarına dair bilgi ve öneriler sunmuştur. Berk’in 1936’da yazdığı “Resim: Üstadların Eserleri”⁵⁹ yazısı sergi eleştirisi olarak dikkat çeker. Yazıdan 1936’da İstanbul’da önemli sanatçıların eserlerinin sergilerden satın alın-

56 Berk,N.(1935), Sanat Bahisleri: Modern Sanat,1 Ocak,sayı:36,s.180-181.

57 Berk,N.(1936), “Plastik Sanatlar: Başlarken”, Ağaç, 28 Mart, sayı:3,s.10-11.

58 Ağaç, 1936’da sanat-fikir-aksiyon alt başlığıyla yayımlanmaya başlayan aylık dergidir. Sahibi ve başyazarı Necip Fazıl Kısakürek’tir. Milli ruhçu, Anadolucu sanat anlayışını benimseyen dergi Ankara’da 14 Mart 1936’da yayına başlamış, İstanbul’da 29 Ağustos 1936’da sona ermiştir. 17 sayı yayınlanmıştır. Dergide Necip Fazıl Kısakürek’in başyazıları ve şiirlerinden başka Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Muhip Dranas, Ziya Osman Saba, Cahit Sıtkı Tarancı, Sait Faik, Sabahattin Ali, Fikret Adil, Mustafa Şekip Tunç, Sabahattin Eyüboğlu ve Burhan Toprak’ın yazı ve şiirleri yayımlanmıştır.

59 Berk,N.(1936), “Resim:Üstadların Eserleri”, Varlık, 30 Eylül, sayı:78,s.86-87.

dığını, bazı kurumlarda ve depolarda bulunan tablolar ile İstanbul’da bir sergi açıldığı öğrenilir. Bu dönemde henüz Türkiye’de bir müze mevcut değildir. İstanbul Resim Heykel Müzesi 1937’de açılacaktır. Bu sergi ve yazı, müze kurulmadan hemen önce var olan koleksiyonun durumunu sunması bakımından da önemlidir. Pek çok resmin depolarda renklerinin bozulduğunu Berk aracılığı ile öğrenmek mümkündür. “1914, 1920, 1928 vb. tarihli resimler çok tozlu ve boyları kararmıştı. Çatlamış, berraklıklarını kaybetmiş, şaseleri de çok kötü malzeme ile yapılmıştı... Üstadlar eserlerin malzemesine ehemmiyet vermeyen, o eserin yapılışında “sanat fennî” diyeceğim kayguya büyük bir yer ayırmanın sanatkar olduğuna inanmak zordur... Avni Lifij, Namık İsmail ve Ruhi Arel’in de eserleri çok kötü koşullar arasında depolanmıştır..” ifadelerini kullanır ve ülkede eserlerin müzeleştirilmesinin gerekliliğinin sinyallerini verir. Bu tespit İstanbul Resim Heykel Müzesi’nin açılmasına destek verecek bir eleştirel tutuma sahiptir.

1937 yılında Berk’in önderliğinde “Ar” dergisi yayınlanmaya başlar. Bu yıl içerisinde Nurullah Berk dokuz adet yazı yazmıştır. “Ar” ve “Varlık” dergilerine yazdığı bu yazılarda Berk felsefi detaylara da yer vermiştir. Dergide Berk, “Michelangelo ve Sixtine Kilisesinin Tavanı”⁶⁰ gibi sanat tarihi içerikli yazılara da vermiştir. Yazısında Nurullah Berk, Michelangelo’nun sanatına dair de yorumlar yapmıştır. Aynı yıl içerisinde Leonardo da Vinci hakkında da yazı yazmıştır. Bu yıl içerisinde “Varlık” dergisine yazdığı “Bir Resim Sergisi Münasebetiyle I”, “Bir Resim Sergisi Münasebetiyle II”, “Bir Resim Sergisi Münasebetiyle III”⁶¹ başlıklı sergi metinleri dönemin sanat gündemine dair önemli detaylar içermektedir. 9 Haziran 1937 tarihinde Ankara Halkevi’nde açılan Birinci Resim ve Heykel Sergisi’ne basının ilgisi, sergi hakkında yazılan yazılar ve bu yazılara dair takındığı eleştirel dil önemlidir. Bu sergiyi üç yazıda eleştirmektedir. Sergide çok fazla genç sanatçının olduğunu, bu sanatçıların da sanatlarının yeterince yetkin olmadıklarına vurgu yapan Berk şu yorumu yapmıştır: “...hayatının dörtte üçünü katetmemiş sanatkar kendi san’atında bir genç ve dolayısı ile henüz natamam bir şahsiyettir...”. Aynı yıl açılan ve Burhan Toprak’ın müdür olarak atandığı İstanbul Resim Heykel Müzesi’ne dair de bir yazı yazan Berk, sanat ile halk arasındaki mesafenin böylece yok olacağını belirtmektedir. Müze ile sanat dünyasında büyük hareketlilikler yaşanacağını haberini de vermiştir⁶². Nurullah Berk, müze açıldıktan sonra müze ile ilgili pek çok makale ve hatta bir de kitap yayınlamıştır. Nitekim müzenin açılışının hemen ardından 1938’de “Ar” dergisi için “Resim ve Heykel Müzesi I”, “Resim ve Heykel Müzesi II”, “Resim ve Heykel

60 Berk,N.(1937), “Michelangelo ve Sixtine Kilisesinin Tavanı”, Ar, Şubat, Yıl:1, sayı:2,s.6-9.

61 Bu yazılar Varlık dergisinin 15 Temmuz-sayı:97-s.388-390, 1 Ağustos-sayı:98,s.407-408, 15 Eylül, sayı:101,s.454-455 sayılarında yayınlanmıştır.

62 Berk,N.(1937), Ar, Temmuz-Ağustos, Yıl:1, sayı:8-9, s.1-2.

Müzesi III”⁶³ yazılarını yazmıştır. Daha sonra bir kitap olarak da yayınlanacak olan bu yazı dizisinde Berk, müze eserlerini tasnif ederek eserler ve sanatçılar üzerine bir analiz yapmaktadır.

Nurullah Berk, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin açılıma dek sürdürdüğü sanat ortamında gündem yaratma, sanat yayıncılığı ve müzeciliğin gelişimi için atak gösterme gerekliliği, sanat tarihi ve felsefi derinliği bilme gerekliliğini tüm yazılarında etkin bir şekilde kullanmıştır.

Berk 1939’dan 1988’ dek yazdığı yazılarda da bu kaygılarını, samimi dilini kullanmaya devam etmiştir.

Örneğin; yazar 1952 yılında “Yeditepe” dergisinde yazdığı “Tenkit Buhranımız” başlıklı yazısında; “grupların, zümrelerin, ideolojilerin, cereyanların varlığı ne kadar normal ise, fikirlerin seviyeli bir çizgide çarpışmayarak köksüz hücumlarla birbirine adeta saldırışı, memleketin entelektüel seviyesi bakımından, o kadar anormal ve zararlıdır...Bu çevreden uzak duran, kendine sanatına adanmış değerli sanatçılarımıza kayıtsız kalınması da bir o kadar yanlıştır...”⁶⁴ yorumunu yapmıştır. Berk’in yazıları üzerinden eleştiri yöntemlerine yönelttiği yaklaşım 1953 yılında AICA (Association Internationale des Critiques d’Art) Türkiye’nin kurulacağını belirttilerini vermektedir. Nitekim; Berk 1952 yılında “Ufuklar” dergisinde yazdığı yazıda dernek ile ilgili çalışmalarda bulunacağını yazmıştır: “... İsviçre’de 1952 yazında yapılacak olan Milletlerarası Sanat Eleştirmenleri Birliği”nin toplantısına katılacağım. Batıda eleştirmenler sanat tarihi, arkeoloji, felsefe, sosyoloji dallarında eğitim alıyorlar. Sanata geniş bir objektiften bakıyorlar. Meselelerini bilgi yolu ile çözüyorlar...”⁶⁵ yorumunu yapar. Aslında Berk’in bu şikayeti 1950’lerin başında Türkiye’deki sanat yazınının nasıl ilerlediğini kanıtlamaktadır. Nurullah Berk, Türkiye’deki bu eleştiri yoksunluğunun AICA(TR) ile giderileceğini düşünmüş, derneğin uluslararası standartları nedeniyle eleştiri yazınının bilimsel ve uluslararası bir özelliğe sahip olacağını düşünerek Türkiye’de 1953 yılında bu derneğin kurulması için emek vermiş ve başarmıştır.

Sergiler hakkında Berk’in yazılarında sanat tarihi, tarih bazen de felsefi referanslar vermesi ve bu içeriklere sahip yazılar yazması, sanat dünyasında bilgi eksikliğinin varlığına inanmasından kaynaklanmakta idi. Türkiye’de Nurullah Berk’in sanat eleştirisinin gelişimini bilgiye bağlaması dikkate alındığında Sanat Tarihi Bölümü’nün açılması önemli bir gelişimdir. 1943 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi bünyesindeki Sanat Tarihi Bölümü, Viyana Üniversitesi’nden Profesör Dr. Ernst Diez (1878-1962) tarafından kurulmuştur. Avusturyalı ve Alman profesörlerin önderliğinde Türkiye’de kurulan ilk Sanat Tarihi Bölümü’ndeki

63 Bu yazılar Ar dergisinin Nisan (s.10-13) /Mayıs (s.12-13) /Haziran (s.12-15) sayılarında yayınlanmıştır.

64 Berk, N. (1952), Tenkit Buhranımız, Yeditepe, 15 Haziran, Sayı: 15, s. 1-2.

65 Berk, N. (1952), Bu da Bizim Tenkitçi, Ufuklar, Haziran, Sayı: 5, s. 142-143

eğitim daha çok, Türkiye’deki sanat yapıtlarını belgelemeyi hedefleyen ve ayrıntılı katalog bilgisine dayanan, karşılaştırmalı değerlendirmelere yer veren bir metodolojinin yerleşmesini sağlamıştır. Ayrıca; Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’nün de Heidelberg Üniversitesi’nden gelen Prof. Dr. Katharina Otto-Dorn tarafından 1954 senesinde kurulması ve Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’nün 1965-1966 öğretim yılında eğitime başlaması Türkiye’de sanat yazınına bilimsel bir bakış açısı ile bakabilecek isimleri kazandırmıştır. Nurullah Berk’in yazıları, çalışmaları bu bölümlerin açılmasına büyük katkı sağlamıştır.

7. DEĞERLENDİRME

Berk, 1929-1980 yılları arasında yazdığı 325 adet yazı içerisinde⁶⁶; sanat tarihi dökümantasyonu, sergi eleştirileri, uluslararası etkinlikler-sergiler, sanatçı yazıları, Paris sanatçıları ile diyalogları, seyahat notları, Türkiye’de yaşanan eleştiri sorunu, AICA için yazdığı yazılar, 1960’larda Türk sanatçılarının Avrupa’daki sergileri üzerine eleştiriler, hayali söyleşileri ve pek çok monografik sanatçı yazıları bulunmaktadır.

Bu yazılar genel çerçevede izlendiğinde Nurullah Berk, Türkiye’de Cumhuriyet sonrası sanatının ve toplumda yaratılmak istenen entelektüel gelişimin ilerlemesinde büyük katkılar sağlayan bir isim olmuştur. Berk, ressam kişiliğine ek olarak sanat yazarlığı, eleştirmenliği ile yakın tarih içerisinde incelenmesi gereken çok önemli bir isimdir. Berk’in özellikle yazdığı eleştiri metinleri ve sanat eleştirisine dair yazdığı yazılar incelenmeye değerdir. Türkiye’de AICA (Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği)’nin kurulumuna olan katkısı, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin kurulumu öncesinde yazdığı yazılarla öngörülü yaptığı analizleri, hem Avrupa hem Türkiye’de var olan ve yaşayan sanatı eşzamanlı olarak Türk okuyuculara sunması ve kullandığı yöntem önemlidir.

Nurullah Berk genel çerçevede izlendiğinde, yazdığı kitaplarda bibliyografik doküman sunumuna başvurmamıştır. Tüm kitaplarının arkasında öneri kitap listesi vardır. Okuryazar olarak Türkiye’de en üretici isimler arasında olan Berk, sanatçı ve sanat yazarı olarak kendini topluma sorumlu hissetmiştir. Bu hissi, yazılarında kullandığı dilde de yansıtmaktadır. Topluma karşı genellikle öğretici bir rol üstlenmiş ve bu rolü yayınların kitlesel hedeflerine göre de dönüştürmüştür.

Örneğin; “Yeni Gün”, “Yedi Gün”, “Yeni Mecmua” gibi dergilerde yazdığı yazılar ile “Ar”, “Varlık”, “Ankara Sanat”, “Ağaç”, “Sanat”, “Yücel” dergilerine yazdığı yazılar farklı üsluplara sahiptir. “Yeni Gün”, “Yeni

66 Nurullah Berk’in yıllara göre yayınladığı makale listesi ve diğer detaylar hakkında detaylı bilgi için bkz: GENİM, Esra G. (2007), Nurullah Berk’in Sanat Yazıları, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırma Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Mecmua”, “Yeni Gün” gibi dergilerde Berk, daha hikayeci, daha samimi, daha anlaşılır bir dili benimsemiştir. Nurullah Berk, “Yeni Gün”, “Yedi Gün”, “Yeni Mecmua” gibi dergilerde yazdığı yazılardaki üslubu ile okuyucuya okuma alışkanlığı edindirecek bir içeriğe ve akıcılığa sahiptir.

“Ar”, “Varlık”, “Ankara Sanat”, “Ağaç”, “Sanat”, “Yücel” gibi dergilerde ise; yazılarının üslubu, seçtiği konular, kullandığı terminolojik kelimeler ve terimler entelektüel bir çevreyi hedef almaktadır.

Bu konuda özellikle “Varlık” dergisinde yer alan Nurullah Berk metinleri üzerine Berk’in aynı zamanda torunu olan Esra Genim’in tespiti dikkate değerdir: “... Erken dönem Varlık Dergisi makaleleri bizi hayli zorlamıştı. Eski Türkçe kelimelerin yanında kimi zaman özellikle teknik ile ilgili açıklamalarda, makalelerin yazıldığı tarihlerde dilimizde bulunmayan sözcükleri tam olarak vurgulayabilmek için Fransızca kelimeler kullanmakla beraber, yanlarına en yakın Türkçe karşılığını verme yoluna gitmiştir. Yazarın çok ender olarak sadece Fransızca kelimeler kullanmasının nedeni, belki de kelimenin Türkçe karşılığının olmamasından kaynaklanmaktadır... Ayrıca Berk, batıya körü körüne hayranlık duymamıştır. Kendi kültürünün, sanatının zenginliğinin farkında olan, köklerine derin bir sevgi ve saygı besleyen bir sanatçı olarak onun Türkçeyi yozlaştırmasının söz konusu olamayacağını göz önüne alınmalıdır... Hatta Berk, erken döneme ait bazı makalelerinde de yabancı sanatçıların isimlerini, şehirleri, mekanları okunduğu gibi yazmayı tercih etmiştir. Bunu kelimelerin dil bilmeyenler tarafından da okunabilmesi, zihinlerinde yer etmesi ve konulara yabancı kalmamaları için yapmış olduğunu düşünmekteyiz”⁶⁷.

Genim’in bu tespiti tartışılabilir. Fakat; değişmez olan önemli bir ayrıntı vardır ki, Nurullah Berk yazı ve kitaplarının genelinde halka ulaşmayı ana amaç olarak görmüştür. Halkın sanat eserini görebilmesinin, tanıyabilmesinin de ancak bilgi ile olabileceğini savunmuştur.

Bu nedenle de Berk, her zaman sanat eleştirisini, sanat yazarlığını tenkit etmiş, yazılarında ele almıştır. Çünkü; sanatın yazılarla halka ulaşacağını, sanat eserlerinin bu yolla tarih olacağını pek çok yazısında belirtmiştir.

Berk, toplumdaki sanatçı rolünü önemsemiştir. Yazdığı kitaplar ve yazılar içerisinde sıklıkla sanatçı yazıları yazdığı, onların atölyelerine gittiği izlenir. Sanatçıların atölyelerine giderek orada yaşadıkları sıkıntılar ya da ürettikleri eserleri yakın tanıklıklar ile okuyucuya sunmuştur. Kuramsal yazılarında sosyolojik, felsefi tespitlerde bulunmuştur. Bu tespitlerde de problemi tespit ederek çözüm odaklı bir anlatım yöntemini uygulamıştır. Sanatı tüm disiplinleri ile değerlendirmeyi önemsemiştir. Bu nedenle; Türk Minyatür Sanatı, Sinema Sanatı, Fotoğraf Sanatı üzerine de yazılar yazarak Avrupa ve Türkiye’deki gelişim çizgileri ile ilgili bilgi vermiştir.

67 Genim, G.E.(2007),a.g.e., s.45.

Bir ressam olarak sanat bibliyografyasına verdiği önemi hem yazın hayatına kattığı bireysel katkıda hem de yayınlanan yeni kitapları tanıtmadaki gayretinde sezebiliriz.

Türkiye’de 1970’lerden sonra sayıları hızla artan sanat tarihçileri, sosyolog ve felsefe uzmanları, 1980 sonrası yaşanan sosyo-politik, ekonomik dönüşümler, küreselleşme faktörü ile yaygınlaşan sanat etkinlikleri, Türkiye’de gelişen sanatı ve yazın dünyasını dönüştürecektir. Berk, eleştiri tarihinde ressam kimliği ile öğretici yönü güçlü yazılar yazmış, bunu bir sanatçı sorumluluğu olarak görmüş, uluslararası bakabilme yetisi ile sanatı evrensel bir biçimde çözümlemiştir.

KAYNAKÇA

- ANONİM (1930), Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği,3.Sergi Kataloğu.
- BERK, Nurullah (1929), Hakiki Sanata Doğru, Servetifünun (Uyanış), 22 Ağustos, Yıl:37, sayı:1723-38.
- BERK, Nurullah (1929), Genç Ressamlar Sergisi, Serveti Fünun(Uyanış), 19 Eylül, Yıl:37, sayı: 1727-42.
- BERK, Nurullah (1929), Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisi, Muhit (Yeni), Kasım, Yıl:2, sayı:13.
- BERK, Nurullah (1931), Sinema ve Güzel San'atlar, Artist, 17 Eylül, Yıl:1,Sayı:1.
- BERK, Nurullah (1931), Beynelmilel Bir Resim Sergisi, Artist, 31 Aralık, Yıl:1, Sayı:16.
- BERK, Nurullah (1932), Leonardo da Vinci, İstanbul.
- BERK, Nurullah (1935), Sanat Bahisleri: Modern Sanat,1 Ocak,sayı:36.
- BERK, Nurullah (1936), “Plastik Sanatlar: Başlarken”, Ağaç, 28 Mart, sayı:3.
- BERK, Nurullah (1936), “Resim:Üstadların Eserleri”, Varlık, 30 Eylül, sayı:78.
- BERK, Nurullah (1937), “Michelangelo ve Sixtine Kilisesinin Tavanı”, Ar, Şubat, Yıl:1, sayı:2.
- BERK, Nurullah (1937), Ar, Temmuz-Ağustos, Yıl:1, sayı:8-9.
- BERK, Nurullah (1951), Bellini'ler, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- BERK, Nurullah (1952), Tenkit Buhranımız, Yeditepe, 15 Haziran, Say2: 15, s. 1-2.
- BERK, Nurullah (1952), Bu da Bizim Tenkitçi, Ufuklar, Haziran, Sayı:2: 5, s. 142-143.
- BERK, Nurullah (1959), Tenkit Ahlakımız, 15 Ağustos, sayı:508.
- BERK, Nurullah (1964), Resim Bilgisi, sayı:1029, Ocak, İstanbul: Varlık Yayınları.
- BERK, Nurullah (1970), Sandro Botticelli, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- BERK, Nurullah (1971), Ustalarla Konuşmalar, Ankara: Ankara Sanat Yayınları:4, Baylan Basım ve Cilt Evi.
- BERK, N. (1972), İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.
- BERK, Nurullah (1973), 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, II.Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları. Kültür Yayınları:123 (Heykel Bölümü Yazarı: Hüseyin Gezer).
- BERK, Nurullah (1982), Adalar Şarkısı, Sanat Çevresi, Şubat, sayı:40.
- BİROL, Çiğdem (1972), Nurullah Berk ile Konuşma, Ankara Sanat, Şubat, Sayı:70.

- CANİP, Ali (1929), “San’atın Kuvveti”, Hayat, c.V, 2 Mayıs, sayı 127.
- CELALETTİN, F. (1928), “Galatasaray Resim Sergisi”, Hayat, sayı 90, 7 Ağustos, c.IV.
- DUBEN, İpek (2007), Türk Resmi ve Eleştirisi, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- EREN, Burhan, Galatasaray Sergileri’ yarım asır sonra yeniden açıldı, Zaman Gazetesi, 17.05.2003.
- GABRİEL, Albert (1929), “Ankara’da Resim ve Heykel Sergisi”, Hayat, c.V, 16 Mayıs, sayı:129.
- GENİM, Esra G. (2007), Nurullah Berk’in Sanat Yazıları, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırma Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- GÖRELE, Hamit (1936), “Turan Barında Resim Sergisi”, Arkitekt, Mart, S.3.
- KILIÇ, D.S. (1981), Nurullah Berk, Hayatı ve Eseri, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Estetik ve Sanat Tarihi Kürsüsü, Basılmamış Mezuniyet Tezi, 1981, s.1-2.
- NACİ, Elif (1933), On Yılda Resim 1923-33, Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş., İstanbul.
- SÜLÜN, E.N. (2019), Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu, İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- UMUL, Samiye (1978), Nurullah Berk ile Konuşma, Ankara Sanat, Ağustos, Sayı:148.
- ÜREN, Eşref (1977), Nurullah Berk, Ankara Sanat, Nisan, sayı:132.
- TANSUĞ, Sezer (1977), “Çağdaş Türk Sanatını İncelemede Bir Yöntem Araştırması”, 2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu, 24-28 Ekim 1977, İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi-Planlama- Programlama Grubu.
- YASA YAMAN, Zeynep (2011), Suretin Sireti, T.C. Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu’ndan Bir Seçki, İstanbul: Pera Müzesi.
- WİLDE, Oscar (2012), Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil, İstanbul: İletişim Yayınları.
- <http://www.aicaturkey.com/>, Erişim tarihi: 09.09.2019.



Bölüm 8

ÇALARAK OKUMA İLE DERCELENDİRME VE ARALIK ÖĞRETİLERİ

Selin OYAN¹

1 Dr. Öğr. Üyesi, Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

GİRİŞ

Müzikolojinin alt dalı olan müzik teorisi kendi içinde birçok alt başlık bulunduran ve müziğin temelini oluşturan bir bilim dalıdır. Aynı zamanda müzik teorisi, tüm müzik disiplinlerinin öğrenmeyi zorunlu kıldığı en önemli bilim dalıdır.

Lise ve lisans düzeyi müzik eğitim kurumlarındaki en önemli temel derslerden birisi solfej-dikte-teori dersidir. Dersin içeriği, temel müzik teorisini kapsayan, duyma ve söylemeye dayalı bütün çalışmaları içermektedir. Öğrenme alanı çok geniş olan bu dersin öğretimi ile ilgili kaynakların yetersizliği ve konuları farklı şekilde ele alma isteği ile bu çalışma düşünülmüştür.

Bu çalışmada, işitme dersinde öğretilen çeşitli ses aralık yapılarının öğrenciler tarafından daha iyi öğrenilip anlamlandırılması için piyano çalgısı ile eş zamanlı çalışılmasına yönelik bir çalışma geliştirilmiştir. Bu çalışma doğrultusunda, işitme dersinde öğretilmesi hedeflenen büyük, küçük, eksik, artık ve tam aralıklar ve derecelendirme çalışmaları, ana tonda başlayıp yazılmış koraller üzerinde işaretlenerek, çalmaya, söylemeye, derecelendirmeye ve aralık bulmaya yönelik melodiler yazılmıştır.

Yapılan bu çalışma ile yazılmış bir melodinin çalışma açısından işlevselliği arttırılmıştır. Yazılan örnekler, eğitimcilere ve öğrencilere farklı bakış açısı ve fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

KISALTMALAR

Küçük: K

Büyük: B

Tam: T

Artık: A

Aşağıda bir koral partisi üzerine şan partisi eklenmiştir. Yazılan bu beş parçalık çalışma, birçok farklı yöntem ile çeşitlendirilecektir.

1. ÇALARAK OKUMA

No. 1

No. 2

No. 3

No. 4

No. 5

➤ Yazılan beş çalışmayı çal ve söyle

2. TON BULMA

Soru: Aşağıda gördüğünüz beş parçanın tonunu bulunuz?

Cözümlü Örneği

No 1: Sol Majör

No:2: Do Majör

No:3: La Majör

No:4: Si Minör

No:5: Re Majör

No. 1



No. 2



No. 3



No. 4



No. 5



3. ARALIK ÇÖZME¹

Soru: Aşağıda verilen beş parçada gördüğünüz bütün aralıkları daire içine alınız.

No. 1

No. 2

No. 3

No. 4

No. 5

1 Aralıklar, oktavlar gözetmeksizin basit aralıklara göre yazılmıştır. Ayrıca tona göre yazılan aralıklar, çözümlemesi yapılırken dikkate alınmalı ve ona göre değerlendirilmelidir.

Soru: İşaretlenmiş olan tüm aralıkları adlandırınız.

No. 1

1. ölçü

T 8 B 6 B 3 T 5 B 3 K 2

2. ölçü

T 5 T 8 K 3 K 3

3. ölçü

K 6 T 5 B 3 T 4

4. ölçü

B 3 T 4

1.parçadaki kutucuk içine alınmış tüm aralıklar sırasıyla aşağıdan yukarıya doğru okunarak tespit edilmiş ve çözümü yapılmıştır. Aynı yöntem sırasıyla kalan 4 parça için de yapılacaktır. Bu sayede öğrenci, notaları sadece bir piyano partisine bakıp çalmaya veya söylemeye odaklı olarak görmeyecek aynı zamanda gördüğü her bir akorun en küçük birimi olan aralıkları da görüp anlamaya çalışabilecektir.

No. 2

The musical score for No. 2 is written in 4/4 time. The treble staff contains a melody with a trill on the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

1. ölçü

The first measure (1. ölçü) consists of a sequence of chords: B3, T5, K6, T5, T8, B3, T5, K6, B3, T5, and K3. The chords are written in a simplified notation where B represents bass, T represents treble, and K represents a specific interval or chord quality.

2. ölçü

The second measure (2. ölçü) consists of a sequence of chords: T8, B6, T4, B3, B3, T5, and B6. The chords are written in a simplified notation where B represents bass, T represents treble, and K represents a specific interval or chord quality.

3. ölçü

The third measure (3. ölçü) consists of a sequence of chords: B3, T4, B3, K6, T5, K6, B3, B3, and T5. The chords are written in a simplified notation where B represents bass, T represents treble, and K represents a specific interval or chord quality.

4. ölçü

The fourth measure (4. ölçü) consists of a sequence of chords: B3 and T4. The chords are written in a simplified notation where B represents bass, T represents treble, and K represents a specific interval or chord quality.

No. 3

1. ölçü

T 5 B 3 B 3 K 2 T 5 T 8 B 6 K 6

2. ölçü

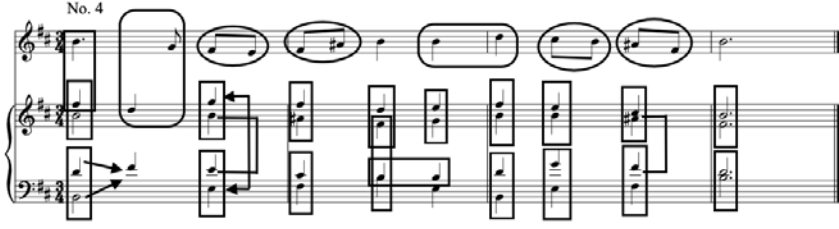
T 8 K 3 K 3 T 4 T 5 T 4 B 3 K 6

3. ölçü

T 5 B 3 B 2 K 2 K 6 A 1 B 3 B 2 T 5 B 2

4. ölçü

B 3 T 4



1. ölçü



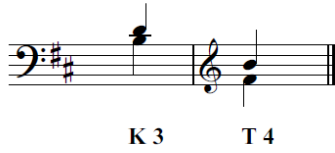
2. ölçü



3. ölçü



4. ölçü



No. 5

1. ölçü

B 3 T 4 B 6 B 3 K 3 K 3 T 8 K 6

2. ölçü

T 8 T 4 K 6 T 5 B 3 T 8 T 4 B 3

K 3 T 4 B 6 T 8 T 5 K 6 B 3

3. ölçü

B 3 T 4 T 4 K 2 T 8 B 2

4. ölçü

B 3 T 4

4. DERECELENDİRME

No. 1 (Sol Majör)

I V I IV I V I

No. 2 (Do Majör)

I IV V I IV V I IV V I

No. 3 (La Majör)

I IV V I IV V I

No. 4 (Si minör)

I IV V I IV I IV V I

No. 5 (Re Majör)

I IV V I IV V I IV I

Derecelerin yanındaki çizgiler o tonun devam ettiğini göstermektedir. Müzikte ton geçişlerini yumuşatmak adına geçit sesleri, işlemeler ve gecikmeler kullanılmaktadır.

5. DERECELER VE RİTİM ÜZERİNE NOTALARI YERLEŞTİRME

Fa Majör

I V I II IV II III V I VI II-IV V VII I

Re minör

I II III IV I II V VI V VII# I IV# VII# I I

Mi Majör

I II III VI VII I II IV V III II-IV I V I

Mi Bembol Majör



Fa diyez minör

Cözümlü Örneği

Fa Majör



Re minör



Mi Majör



Mi Bemol Majör



Fa diyez minör



SONUÇ

Görüldüğü üzere yapılan her bir çalışma çeşitlendirilerek farklı açılardan ele alınabilmektedir. Bu durum eğitimde tekrarcı sistemden uzak, tamamen zihni çok yönlü kullanarak işlevsel yönü arttırmaktadır. Tekrar ve tekdüze giden sistemden uzak bu çalışmalar ile çalışan bireylerin daha az yorulur ve sıkılarak çalışacağına inanılmaktadır.

Bu bölümde yer alan beş bölümlük çalışma solfej-dikte-teori derslerinde kullanılmakta ve oldukça fayda sağladığı gözlemlenmektedir. Çalışma yöntemleri beşer örnekle sınırlı tutulmuştur. Tonlar gelişigüzel seçilmiş olup ana dereceler üzerinden örneklendirilmeye çalışılmıştır.



Bölüm 9

ÇİZGİ ROMANDA SESİN ALGILANMASI VE ORTAK UZLAŞI ALANI YARATILMASINDA TİPOGRAFINİN GÜCÜ VE İŞLEVİ

Birsen ÇEKEN¹

Ozan KÜÇÜKUSTA²

-
- 1 Profesör, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü, birsen.ceken@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8112-992X
- 2 Öğretim Görevlisi, Başkent Üniversitesi Grafik Tasarımı Bölümü, ozankucukusta@gmail.com

Çizgi roman, bir kahraman, olay ya da durumun resim ve metin uyumu içerisinde sinematografik zaman bütünlüğü sağlayacak biçimde birbirini takip ederek kurgulanmış karelerle anlatılmasıdır. Çizgi romanı oluşturan temel öğeler resim ve yazıdır. Çizgi romanın vermek istediği mesaj ancak resim ve yazının anlamlı, uyumlu ve dengeli biçimde bir araya getirilip kurgulanmasıyla okuyucu tarafından doğru şekilde anlaşılabilir. Bu bağlamda çizgi romanın anlatım dili oldukça özgündür. İdeolojisini başka hiçbir sanat dalının vermediği bir biçimde ifade eden çizgi roman, sinema, tiyatro, müzik vb. pek çok sanatın sessiz izdüşümüyle bir araya gelen melez sanat bir dalıdır.

Ceran ve Cantek, Koloni Çizgi Roman Dergisi'nde yayınladıkları çalışmalarında çizgi romanı ne resim ne de yazı olduğunu, ancak resmin ya da yazının bütünlüğü olarak kullanılan diğer bir faktörle ilişkisi sonucunda ulaştığı bir sentez oluşturduğunu ifade etmişlerdir. Ceran ve Cantek'e göre çizgi roman, birbirinden farklı iki temel unsur olan metinle resmin kaynaşmasıyla oluşan bir anlatım biçimi, bir kurgu sanatıdır. Çizgi romanın içindeki yazı ve resmin oranı, yapılacak kurguya ve anlatılmak istenen olaya bağlı olarak sürekli biçimde değişime uğramaktadır. (Ceran ve Cantek, 1992, s.14)

“Bir Popüler Kültür Aracı Olarak Çizgi Romanın İşlevleri” adlı çalışmasında Gündüz, çizgi romanların yazı ve resimden yararlanmakla birlikte, ne edebiyat eseri, ne de resim olarak kabul görmediğini, ancak sinemanın bile sahip olamadığı bir hayal gücüyle, bir resimli hayal dili meydana getiren kendine özgü bir sanat dalı olduğunu ifade etmektedir. (Gündüz, 2004, s.6)

Yukarıda da belirtildiği gibi çizgi romanın kendine has olan anlatım dili sonucunda metinler, olayın akışı, kahramanın durumu, konuşması vb. değişiklik gösteren durumlarda anlatım şekline göre farklı biçimlerde ifade edilirler. Bu da tipografinin çizgi romana uyarlanması aşamasında kullanılan kaligrafi ile gerçekleştirilmektedir. Çizgi romanın baskıya girmeden önceki son aşaması olan kaligrafi, konuşma, düşünce, anlatım balonları ve her türlü ses efektinin hazırlanmasıdır. Monolog ve diyalog balonları, anlatı çerçeveleri ve ses efektleri kompozisyonu ve doğal seyri bozmayacak şekilde uygun yerlere yerleştirilirler. Balonların yerleştirilmesinden sonra kareler arası metinsel iletişim de başlamış olmaktadır.

Blokland, “Tipografinin Geleceği” adlı çalışmasında, kareler arası kurulan metinsel iletişimin nasıl sağlandığı konusundaki görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir:

Batı kültüründe geleneksel olarak bir sayfayı “Z” şeklinde bir yol izleyerek okuruz. Gözün hareketi sayfa boyunca soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğrudur. Çizgi roman ve grafik roman sanatçıları pano konumu

ve kesişme, Gestalt gruplandırma teorisi gibi tasarım prensiplerini kullanarak okuyucuya ardışık bir hikâyeyi takip etme ve gözü “Z” yolunun dışına çekme noktasında yardımcı olmaya çalışırlar. (Blokland, 2017. Çev. Dağıstanlı, A)

Kareleri, dolayısıyla hikayeyi doğru bir biçimde bir birine bağlayan bu metinsel iletişim, okuyucunun zihninde gerçekleşmektedir. Potsch ve Williams, “Image Schemas and Conceptual Metaphor in Action Comics” adlı çalışmalarında okuyucuyla sağlanan iletişimi şu şekilde açıklamaktadırlar:

Çizgi romanlar ses ya da hareketi olmayan sinemadır. Filmler gibi çizgi romanlar hikayeleri bir dizi resim boyunca anlatır. Ve film gibi, ses efektleri, konuşulan diyalog ve sesli anlatım içerir; ancak hepsi de sesin kulağa çarpan ses dalgalarından ziyade okuyucunun zihninde canlanması için metin olarak üretilir. Filminden farklı olarak çizgi roman, hareketli görüntülerin yanılması üretmek için hızlı bir şekilde art arda değil, aynı anda, dayanıklı biçimde görüntüler sunar. Bu, çizgi roman okuyucunun, anlatılan etkinlikleri kavramsal olarak zihinsel olarak canlandırmasıyla hikayeye hareket ve dinamizm eklemesi gerektiği anlamına gelir. (Potsch, E. ve Williams, R. F. 2012, s.2)

Bir film izlenirken duyulan konuşma, müzik veya ses efektlerinin çizgi romanda okuyucuya etkili bir biçimde sunulması, çizgi öykünün okur tarafından doğru algılanmasını ve okuyucu üzerinde farklı duygu durumları yaratabilmesini sağlaması açısından oldukça önemlidir. Çizgi romanda tipografinin önemi de bu noktada başlamaktadır. Öyküde tipografinin doğru kullanılması, okuyucuyu hikayeye çekmekte, okuduğu “kağıt üzeri sineması”nı gerçek kılmaktadır. Sinemada izleyicinin iştme duyusuna direk olarak etki eden sesler, çizgi romanda okuyucunun önce görme duyusuna etki etmekte, daha sonra okuyucu bu sesleri zihninde canlandırmaktadır. Dolayısıyla çizgi romandaki sesler, efektler, anlatımlar, düşünceler veya konuşmaların, okuyucunun zihninde doğru ve sıralı bir biçimde canlanabilmesi öykünün görsel bir tipografik düzenle verilmesi gerekmektedir. Örneğin; Sans Serif ya da diğer bir deyişle “tırnaksız” yazı karakterleri neredeyse her amaç ve tasarım için kullanılabilecek modern yazı karakterleridir (Çeken ve Ersan, 2017, s.2517). Çizgi romanda tipografi kullanımı ise çizgi romanın geçmişten günümüze kadar olan gelişim ve değişimi sonucunda belli kalıplara kavuşmuştur. Tuncer, “Çizgi Roman ve Çocuk” adlı çalışmasında, bu konuyla ilgili şu görüşlerini belirtmektedir:

Metindeki temel unsur, sayfalarda pano biçiminde (dikdörtgen veya kare çerçeveli) yazılardır. Bazen resmin altında, sayfanın enine doğru olarak ta yer alabilirler. Burada konuya giriş yapılır, karakter tanıtımları, yer ve zamanla ilgili bilgiler, durum değişikliği, karakterlerin ruhsal durumları hakkında açıklamalar verilir. Monolog ve diyalogları ise balon biçiminde boşluklar içine yazmak, artık yerleşmiş bir gelenek olmuştur. (Horn’dan, aktaran Tuncer, 1993, s.36-37)

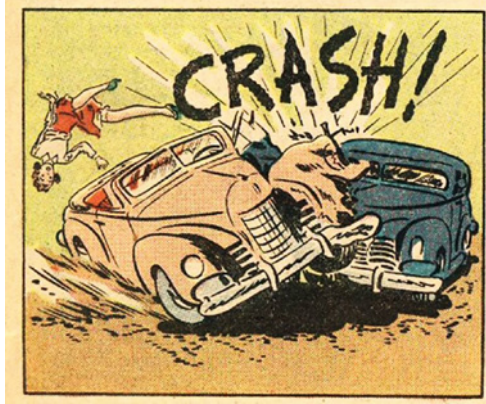


Anlatı ve konuşma balonları



Düşünce balonu

Çizgi romandaki sesler genellikle dört ana başlıkla tipografik öğelere dönüştürülmektedir. Bunlar; anlatı kutuları, konuşma balonları, düşünce balonları ve ses efektleridir. Anlatı kutuları, hikayedeki olay akışı veya durumları anlatan, genellikle yatay ya da dikey dikdörtgenlerin içinde verilen metinlerdir. Konuşma balonları monolog veya diyalogların aktarıldığı elips veya yuvarlak balonların içinde verilen metinler olup, düşünce balonları ise hikayedeki kahramanların düşüncelerinin bulut şekli balonlarla ifade edilmesiyle sağlanmaktadır. Yazının hareketli biçimde kullanılması çizgi romanda ses efektlerini oluştururken, kullanılan çizgiler de hareketin yönünü gösterip hızını veya şiddetini pekiştiren görsel efektleri oluşturmaktadır.



Hız çizgileri, ses efekti ve çarpışma çizgileri

“Çizgi Romandan Sinemaya Uyarlamada Karaoğlan Örneğinin Plastik Değerler Bakımından İncelenmesi” adlı çalışmasında Baykuş, çizgi romanlarda seslerin ve efektlerin okuyucunun zihninde doğru canlanabilmesi için doğru tipografi kullanımına dair şu görüşlerini dile getirmektedir:

Çizgi romanlarda görsel efektler olduğu gibi ses efektleri de yer almaktadır. Ses efektleri ise genelde yazı ile gösterilmektedir. Yazının rengi, büyüklüğü, kareye yerleşimi tamamen seyircinin sesi gerçek gibi algılamasına yöneliktir. Çizgi romancının hedeflediği seyircinin o anda okuduğu ses efektinin etkisine girip heyecanlanması, korkması, neşelenmesi ya da öfkelenmesidir. Bu nedenle bu sesleri temsil eden yazılar fontlar ve puntolar çok büyük önem taşımaktadır. Bu sesleri temsil eden yazılar, konuşma balonu içinde yer alabileceği gibi karede resmi destekleyen bir yerde de bulunabilmektedir. (Baykuş, 2016, s. 52)



Bağırma efektleri

Balon içindeki ya da dışındaki yazıların ve seslerin kullanım şekli, sayfaya bakan okuyucu tarafından kolayca anlaşılabilir. Örneğin ağzı açık, yüz çizgileri gerilmiş, bağırır şekilde çizilmiş bir karakterin sesini anlatan yazı da kalın, büyük ve sayfaya dikkat çekici biçimde yerleştirildiğinde, beynimiz o karakterin bağırıldığını bize söylemektedir.

Çizgi romanlarda kullanılan bu dil, çizgi romanın dünya çapında gelişmesi ve yayılması sonucu sadık okuyucuları arasında da evrensel bir iletişim yaratmıştır. Bu iletişim dili sayesinde, okuyucular dilini anlamadıkları çizgi romanlarda bile karedeki genel olayı ya da kahramanın o andaki durumunu anlayabilmektedirler. Yani çizgi romanların öykülerini anlatırken oluşturduğu dil, okuyucunun milliyeti, kültürel durumu ya da yaşı ne olursa olsun baktığı öyküdeki genel durumu anlayabileceği bir iletişim dili haline gelmektedir. Geçmişten günümüze çizgi romandaki bu yerleşmiş gelenekler, iyi ya da kötü okuyucular olmamızın önemi olmaksızın hepimizde bir “ortak uzlaşma alanı” yaratmıştır. Ancak burada ifade edilen ortak uzlaşma alanı toplumdan topluma yapılan doğrudan bir metin çevirisinden ziyade, öyküdeki kahramanın veya durumun ses, konuşma ve efekt yoluyla algılanmasından ibaret olmaktadır.

1 **Ortak uzlaşma alanı:** Yazılı, sözlü ve görüntülü olarak yaşamsal deneyimlerden oluşan ortak şifreler bankası (Yıldız, 2014, s.15).

Günümüzde çizgi roman endüstrisini üretim açısından besleyen farklı ekoller bulunmaktadır. Bunlara örnek olarak Amerikan ekolü olan “Comics”ler, Japon ekolü olan “Manga”lar, İtalyan ekolü olan “Fumetti”ler ve Fransız-Belçika ekolü olan “Frankofon”lar verilebilmektedir. Ülkemizde de çizgi roman endüstrisinin olmamasından dolayı bir ekolden söz edilemeye bile son yıllarda bu anlamda yerel olarak pek çok örnek üretilmiştir.

Yukarıda bahsedilen ortak uzlaş alanı her ne kadar öyküdeki olay akışını hissettiriyor olsa bile, çizgi romanda kullanılan ses ve efektler ülkeden ülkeye değişiklik göstermektedir. Dünya uluslarının sahip olduğu birbirinden değişik dil yapıları sayesinde, günlük hayattaki sesleri algılamaları ve bunu dile dökmeleri de farklılık göstermektedir. Hapşırmanın bizde “Hapşu!” olarak algılanırken İngilizlerin aynı duruma “Choo!” şeklinde karşılık bulması gibi farklı milletlere ait çizgi roman öykülerinde geçen öpücük, yumruk, silah sesleri, duygu ifadeleri, patlama vb. efektler de milletlere göre değişmektedir. Örneğin, Amerikan çizgi romanlarında silah patlama efekti “Boom!” olabilirken, İtalyan çizgi romanlarında “Bang!”,

Fransız-Belçika çizgi romanlarında “Pan!” şeklinde ifade edilirken, Türk çizgi romanlarında ise “Tak! Tak!” olabilmektedir. Ya da yumruk efekti Amerikan çizgi romanlarında “Whudd!” olabilirken, İtalyan çizgi romanlarında “Whap!”, Fransız-Belçika çizgi romanlarında “Paf!” şeklinde ifade edilebilmektedir.



Amerikan ekolü olan “Comics”lerde silah ve yumruk efektleri



İtalyan ekolü olan “Fumetti”lerde silah ve yumruk efektleri



Fransız-Belçika ekolü olan “Frankofon”larda silah ve yumruk efektleri



Japon ekolü olan “Manga”larda silah ve yumruk efektleri



Türk çizgi romanlarında silah ve yumruk efektleri

Farklı ekollere ait çizgi romanlarda kullanılan efektlerde bir genelleme yapılmış olmakla birlikte, tipografinin çizgi romandaki varlığı farklı

kültürlere ait olan okuyucular açısından bir engel teşkil etmemekte, tam tersine çizgi roman kültüründeki ortak uzlaş alanının gelişmesine katkı sağlamaktadır.

Yıldız, “Sinematografik Anlatım” adlı çalışmasında yazılı, sözlü ve görüntülü olarak yaşamsal deneyimlerden oluşan bir şifreler bankası olarak tanımladığı “Ortak Uzlaş Alanı” kavramını netleştirebilmek için şöyle bir örnek kullanmaktadır:

Bir Aztek Kızılderilisi ile bir atom mühendisinin aralarında diyalog kurmaya çalıştıklarını varsayalım. Böyle bir iletişim ortamında ortak uzlaş sıfır noktasına yakındır. İki farklı kültür ve medeniyetin temsilcisi olan ve dağarcıklarında farklı şifrelerden oluşmuş bilgi stokları bulunan iki kişinin mimik, jest ve içgüdüsel tanımlamalarının dışında birbirlerini anlaması olası değildir. İletişim olgusunun en önemli noktası bireyler ya da kaynak ve hedef arasında ortak bir uzlaş alanının var olması durumudur. (Yıldız, 2014, s.15).

Yukarıda kavramı açıklamak için verilen örnekte farklı şifrelere sahip kişilerin ortak bir uzlaş alanına sahip olamayacakları görüşü savunulmaktadır. Ancak bu durum dünyadaki yayınları takip eden çizgi roman okurları için geçerli olmamakla birlikte, tam tersine çizgi roman üzerinden kurulan bir iletişim söz konusu olmaktadır.

Ortaya çıktığı tarihten günümüze kadar değişerek gelişen, yeni anlatım yolları ve biçimleri yaratan çizgi roman, uzunca bir süredir tüm dünya topluluklarını etkileyen önemli bir kitle iletişim aracı vazifesi görmektedir. Bu iletişim, çizgi romanın evrilirken geliştirdiği kendi özgün anlatım dili sayesinde, neredeyse evrensel bir ölçekte gerçekleşmiştir. Bu özgün anlatım dili çizgi romanın yaklaşık 250 yıllık tarihinde şekillenmiş, kendine has anlatım özelliklerini kuşaktan kuşağa aktararak, okuyucunun zihninde bir takım kodlamalar yaratmıştır. Dünyanın neresinde olursa olsun, okuyucu tekerleri hızla döner biçimde gösterilen bir arabanın arkasına çizilmiş paralel ve uzun çizgiler gördüğü zaman o arabanın oldukça süratli olduğunu algılamaktadır. Ya da kaşları çatılmış bir kişinin kızgın, vücudunun duruşundan da kızgınlık seviyesini, yapacağı hareketi vb. durumları anlamaktadır. Anlamını bilmeseydi bile kahramanın korkmuş, gergin veya kızgın biçimde bağırırken hemen yanı başına iliştirilen kalın ve yırtıcı ve serbest tipografiden, durumla ilgili çıkarım yapabilmektedir. Çizgi romanın tüm dünyaya yayılması, sevilmesi ve çoğu ülkede kendi özgün örneklerini vermesi, bu evrensel anlatım dili sonucunda olmaktadır.

Bu durumdan yola çıkarak, çizgi romanda kullanılan tipografinin, birebir metin çevirisine ihtiyaç duymadan evrensel bir dil yaratarak, dünya çapındaki tüm çizgi roman okurları arasında bir ortak uzlaş yarattığı sonucuna ulaşılabilir.

KAYNAKÇA

- Baykuş, Ö. (2016). *Çizgi Romandan Sinemaya Uyarlamada Karaoğlan Örneğinin Plastik Değerler Bakımından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Radyo Sinema ve Televizyon Bilim Dalı.
- Blokland, v. P. (2017). “*Tipografinin Geleceği*”. Yazılar. Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu Derneği Dergisi. İstanbul. Çev. Ayşe Dağıstanlı
- Ceran, K. ve Cantek, L. (1992). “*Çizgi Roman*”, Koloni Çizgi Roman Dergisi, No:1, s.14. İstanbul.
- Çeken, B., Ersan, M. (2017). Ülke Markaları: Turizm Logolarının Tipografik Açıdan İncelenmesi. *idil*, 6 (37), s.2505-2520.
- Gündüz, U. (2004). *Bir Popüler Kültür Ürünü olarak Çizgi Romanın Kültürel, Toplumsal ve Siyasi İşlevleri*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı.
- Maurice, H. (1976). “*The World of Comics: An Analytical Summary*.” *The World Encyclopedia of Comics*. New York: Chelsea House, 1976.
- Potsch, E. ve Williams, R. F. (2012). Image Schemas and Conceptual Metaphor in Action Comics. Bramlett, F. (Editör). *Linguistics and the Study of Comics* içinde (s.13-36). New York: Palgrave Macmillan.
- Tuncer, N. (1993). *Çizgi Roman ve Çocuk*. İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Yıldız, S. (2014). *Sinematografik Anlatım*. İstanbul: Su Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

- <https://ciztanbul.com/tag/galata-kulesi/>
- <https://www.antiqubook.com/>
- <https://tr.pinterest.com/pin/560205641131741122/?lp=true>
- <http://sidschwab.blogspot.com/2016/03/shouting-fire.html>
- <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-15047784781121694426.pdf>



Bölüm 10

PSİKOPATOLOJİK DURUMUN SANATSAL YARATIM ÜZERİNE ETKİLERİ

Gökçen Şahmaran CAN¹

¹ Doç. Dr. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Giriş

Yaratma, zeka, düşünce ve hayal gücünden yararlanılarak o ana dek hiç görülme-yen yeni bir şey ortaya koymak veya yapmak olarak ele alındığında; yaratmanın düşünce aşamasında, zengin bir kişilik yapısına, hayal gücüne, yoğun bir iç yaşantıya, her türlü açık duyarlılığa, düşünceye ve güçlü bir istence gereksinim olduğu varsayılır. Bunlar yaratmanın, kimi öne çıkan, kimi arka planda kalan ya da biçim değiştiren yapı taşlarıdır. (Velioğlu, 2000: 205-206). Yaratıcılık ise, pek çok teorisyenin farklı tanımlamaları olmakla birlikte genel bir tanımlamayla, “her bireyde var olduğu kabul edilen, bir şeyi yaratmaya iten farazi yatkınlık”(TDK) olarak, çok aşamalı bir süreçle birlikte karşımıza çıkmakta ve kişiye özgü olduğu kabul edilmektedir.

Yaratıcılığı sanat bağlamında ele aldığımızda, birçok teorisyen, bilim adamı ve sanatçı, “Sanatçı neden yaratır?” gibi bir soruya cevap bulma arayışına girişmiş ve her biri kendine göre bir yanıt bulmaya çalışmıştır. Antik Yunan’a kadar uzanan bu soruya Sokrates: “*Yaratma ve bu yolla ürün verme, insandaki ölümsüz olma güdüsünün bir ürünüdür*” (Erinç, 1998: 88) diyerek cevap vermiştir. Toplumda yaygın olan daha genel bir görüşle sanatsal yaratıcılık, bireyin kendini ifade etme biçimi olarak tanımlanır. Bu genel tanımların dışında pek çok düşünürün “sanat ve yaratıcılığı” insanın ruhsal yaşantısıyla ilişkilendirdikleri ve psikolojik olarak ele alma eğiliminde oldukları görülmüştür. Sanatın psikolojik olarak ele alınabileceği düşüncesi ilk olarak Antik Yunan’da, insanın duygu ve heyecanlarındaki taşkınlığa yönelik Platon’un “mimesis” kuramında ve sanatsal yaratıcılığın, insanın duygu ve davranışlarının dışavurumundan başka bir şey olmadığını öne süren Aristo’nun “Katharsis” kuramında görülür. 18. yüzyılda Shaftesbury, sanatsal yaratıcılığı insanın sahip olduğu iç duyuya bağlamış, 19. yüzyılda ise modern psikoloji sanatsal yaratımı, sanatın öznel-rini temel alarak açıklamıştır (Erinç, 1998: 3-4). 20. yüzyıla gelindiğinde sanatsal yaratım, psikoanalitik ve deneysel yöntemlere dayanan görüşlerle açıklanmaya çalışılmıştır. Psikiyatrist Süleyman Velioğlu’na göre: “Kişiliği psikopatolojik süreçlerin etkinliği altına girmiş bireylerde, evrensel anksiyete, bireye ve psikopatolojik sürece özgü bulgularla birleşerek değişik ve karmaşık semptomlar halinde ortaya çıkar ve tüm patolojik semptomlar birer yaratma niteliği gösterirler”(Velioğlu, 2000:191-208).

Bu bağlamda, insan davranışlarını kapsamlı bir biçimde anlayabilmek için çeşitli bilimsel alanlardan gelen kavramları bilmek, özellikle, insan davranışlarındaki patolojik değişimlerin sanat eserine yansımaları görüşünden hareketle, psikopatolojik anormal insan davranışlarının ne olduğuna değinmek gerekir.

İnsan davranışlarındaki anormallik konusunda Spitzer'e göre geniş bir fikir birliğine ulaşılmıştır. Lilienfeld, Marino, Seligman gibi teorisyenlere göre, aşağıdaki konularda ne kadar çok güçlük çekiliyorsa bir tür ruhsal bozukluktan söz edilmesi mümkündür.

* **Acı çekme:** İnsanların psikolojik nedenlerle acı çekmeleri anormallik belirtisi olarak görülmektedir. Örneğin, depresyon ve kaygı bozukluğu yaşayan insanlar buna örnek verilebilir.

* **Uyumsuzluk:** Sağlığımızı, ilişkilerimizi ve çalışmalarımızı olumsuz yönde etkileyen, zevk alma yeteneğimizi körelten uyumsuz davranışlar, genellikle, anormalliğin bir belirtisi olarak görülmektedir. Örneğin, Anoreksiya nevroza hastaları yemek yemeyerek ölümcül duruma düşebilmektedirler. Depresyona girmiş bir insan, ailesinden ve arkadaşlarından uzaklaşmakta, aylarca çalışamayabilmektedir. Veya antisosyal kişilik bozukluğu olan bir hırsız da anormal olarak nitelendirilebilir, çünkü davranışları toplumsal olarak uyumsuzdur.

* **Sapkınlık:** Bir durum istatistiksel olarak sıra dışıysa, örneğin, zeka geriliği veya dahilik gibi durumların anormal şeklinde nitelendirilebilme olasılığı yüksektir. Bazı insan davranışları ise, içinde bulundukları dönemlere göre değerlendirilebilmektedir. Örneğin, eski dönemlerde sapkınlık olarak görülen eşcinsel yaklaşımlar günümüzde normal olarak görülmektedir.

* **Toplum Standartlarını Çiğneme:** Tüm kültürlerde, kimi yasalaştırılmış kimiye uyulması gereken ahlak kuralları olarak düşünülmüş normlar vardır. İnsanlar bu gelenekselleşmiş toplumsal ahlak kurallarına uymadıklarında davranışlarının anormal olduğu düşünülür. Kural ihlalinin sıklığı ve büyüklüğü, anormal davranış olarak nitelendirilmesi açısından önemli bir etkidir.

* **Sosyal Rahatsızlık:** Kişinin sosyal bir kuralı sıklıkla çiğnemesi, çevresindeki insanlara rahatsızlık vereceğinden anormal bir davranış olarak görülebilir. Örneğin, bir sinema salonunda neredeyse tüm koltuklar boşken birinin gelip sizin yanınıza oturması anormal bir davranış olarak görülebilir. Veya yeni tanıştığınız bir insanın size, terapist olmadığınız halde, intihar girişiminden söz etmeye başlaması da anormal bir davranış olarak düşünülebilir.

* **Akıldışı ve Öngörülemez Olma:** İnsanların belirli şekillerde davranmamaları, belli bir noktadan sonra sıra dışı, alışılmadık davranışları anormal olarak nitelendirilir. Örneğin, yanınızda oturan kişinin hiçbir neden yokken, birdenbire çılgılık atarak küfürler etmesi büyük olasılıkla anormal dışı olarak görülür. Bu anlam veremediğiniz, öngörülemez bir davranıştır (Butcher, Nineka, Hooley, 2013: 35-38).

* **Gerçeklik Algısı:** Gerçekte var olmayan şeyleri duymak ve koklamak gibi halüsinasyonlar ve gerçek dışı inançların varlığını gösteren

delüzyonlar algının bozulduğunun bir göstergesi olarak anormal davranış belirtileridir.

* **Bireyin İşlevsellik Düzeyi:** İnsanların sahip olduğu yetenek ve güç gibi zihinsel yetileri kullanabilme seviyesinde düşüş yaşıyorsa, gerektiği gibi kullanamıyorsa bireyin işlevsellik düzeyinde bir bozulma olduğu düşünülür.

* **Duyguları İfade Etme ve Kontrol Edebilmede Zorluk:** İnsanın duygularını kontrol edebilmesi günlük rutinlerde, iletişimlerde yerine ve zamanına uygun olarak davranışlarını düzenler. Hiç olmadık bir yerde, mesela, bir cenazede gülme krizine girmek veya hiçbir neden yokken ağlamak veya saldırganca davranışlarda bulunmak gibi kişinin duygularını olur olmadık yerlerde yansıtmayı, tamamen kontrolsüz davranışlar sergilemesi anormallik göstergesidir (Kılıç, 2018).

İnsan davranışlarındaki bu gibi psikopatolojik anormal durumlarda, özellikle psikoz yaşayan bireylerin sözlü anlatımlarında gerilemeler olduğu görülür. Kişinin kendisini ifade etmede güçlük çektiği patolojik durumlarda görsel dil tek etkileşim aracı haline gelir. Bilinç dışı veya bilinçaltındaki çatışmalar plastik ifadeler halinde yansıtılır. Psikopatolojik sanatsal yaratım olarak adlandırılan bu duruma birçok teorisyen tarafından, deneysel ve psikoanalitik yöntemlere dayanan görüşlerle açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

Farklı Psikoterapi Ekollerin Sanatsal Yaratım Üzerine Yaklaşımları

İnsan davranışlarının ve psikolojik sorunların ortaya çıkış nedenini, nasıl sürdüğünü ve nasıl değiştirilebileceğini açıklamaya çalışan teoriler doğrultusunda farklı psikoterapi yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu bağlamda, insanın davranış, kişilik, duygu ve düşünce özelliklerini kendi beklentileri doğrultusunda değiştirmesi amacıyla psikoloji ilkelerine göre klinik yöntemlerin uygulanmasına yönelik çalışmalarda pek çok teorisyen, insanın ruhsal durumuyla yakından ilgili olan sanat ve yaratma edimini psikolojik olarak ele alma eğilimi göstermiştir.

Bu eğilimi psikoanalitik ve deneysel yöntemlere oturtan görüşlerden ilki Sigmund Freud'a (1856-1939) aittir. Sanatsal yaratıcılığın, insanın ruhsal durumu ile yakından ilgili olduğu görüşünü ele alan psikoanalitik ekolünün kurucusu S. Freud, psikoterapi tekniği olan psikanalizle hastaların zihinsel süreçlerinin bilinçdışı unsurları arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

S. Freud'un psikoanalitik kuramına göre, insan davranışlarının gerçek nedeni bilinçte değil bilinçaltındadır. Freud bu kuram üzerinden sanatçılardaki yaratma ediminin bilinçaltındaki nedenlerini bulmaya çalışır. Yine bu kuram aracılığıyla sanatçının psikolojik durumunu, bilinçaltı dünyasını,

savunma mekanizmalarını veya cinsel dürtülerini açığa çıkartmaya çalışır. Bir sanatçının neden farklı biçimlerde yarattığı çözümlenmek isteniyorsa, Freud’a göre, sanatçının tutum ve davranışlarının arkasında yatan nedenlere bakmak gerekmektedir. Freud, “ruhsal çözümleme” adını verdiği bu klinik yöntemle sanatçının yaratma nedenini bulmaya çalışır. Sanatçının süperegosu nedeniyle toplumsal yasaklardan, toplumsal eleştirilerden etkilenen yönü, kimi arzu ve dürtülerini baskı altında tutar, ket vurarak dışa çıkmalarına izin vermez. Bu süreç sosyal bir varlık olan tüm insanlar için aynı şekilde işler. Fakat sanatçı bu aşamadan sonra, baskı altına aldığı itilerini, dürtülerini, düş gücü ile doyuma ulaştırma çabası içerisine girer. Sanatçı, öğrendiği sanatsal teknik beceri ile düşlerini aktarır böylece, bilinçli veya bilinçsiz olarak gizledikleri yüceltilerek biçim değiştirmiş olur ve doyuma ulaşır. Freud’un sanatçı tanımlamasına göre, sanatçı, içedönük nevrotik yapısıyla aşırı derecede güçlü içgüdüsel gereksinimlerini baskı altına alan kişi olarak, saygınlık, onur, güç veya servet elde etmek isteğiyle doludur ancak, bu doyum kaynaklarını elde etme imkanından yoksundur. Sonuç itibarıyla doyumsuz her insan gibi, gerçeklikten uzaklaşarak tüm ilgisini veya libidosunu nevroza yönelerek kendi fantezi dünyasının isteklerini gerçekleştirilmeye aktarır. Sanatçı tipinin ilgileri, yetenekleri, algısı ve sezi gibi düş güçleri daha yoğun ve şiddetlidir. Bundan ötürü, sıradan bir yansıtma, kendi dürtülerinden, içtepilerinden, itilerinden kurtulmasına yetmez ve sanat eseri yaratarak bu dürtülerinden kurtulmak ister. Psikiyatrist, öğretim üyesi ve yazar Özcan Köknel (1928-), “Ruh Sağlığı Açısından Sanat” adlı makalesinde, Freud’la aynı görüşü paylaşarak konuya şu şekilde açıklık getirmektedir: “Genel anlamda bir eserin gerçekleştirilmesinde yaşanmışlıkların, birikimlerin, bastırılmış duygu ve düşüncelerin boşalması vardır. Sanat ürününün kökenine inildiğinde, sanatçının çocukluk ve gençlik dönemindeki yaşadığı çatışma ve çelişkilerin yarattığı tedirginlik görülür. Bu tedirginliğe çözüm arama ve boşalma çabası, biçim ve düzen verme gücü ile bir sanat yapıtını oluşturur, yapıtın sanatsal ölçütlerindeki yeri ona değer kazandırarak saygınlık sağlar. Bu saygınlığın getirdiği beğeni ve özgüven yeni hamleler için güç kaynağı olur.” Bu tanımlamalara göre, sanatçının tüm çabası yaratarak, çözüm arama, aşama yapma, düzen koyma, toplumla ilişki kurma ve saygınlık kazanma dürtüsüyle alakalıdır. Sanatçıya yaşama gücü, mutluluk ve haz veren, saygınlık kazandıran böylesine sürdürülen bir yaşam, yaratıcı olmasından kaynaklanır. Bu yaratıcılık, sanatsal değerlere sahip olduğu sürece ortaya çıkan her nesne bir sanat ürünüdür (Erinç, 1998: 91-93).

Bireysel psikoloji ekolünün kurucusu Avusturyalı psikiyatrist Alfred Adler de (1870-1937) bu kuramı savunanlardan biri olarak konuya: “*İnsanlar, sanatı, bilimi ve kültürün diğer yanlarını kendi yetersizliklerini telafi etmek için üretirler.*” diyerek açıklık getirmiştir. A. Adler, yüksek düzeydeki yaratıcı bireylerin yaratıcı edimleriyle, bir eksikliği ya da organ

geriliğini nasıl telafi ettiklerini kanıtlamak için Beethoven'ın sağırlığını örnek vermiştir (May, 1994: 60-61).

Psikanalist Melanie Klein ((1882-1960), insanda yaratma ediminin şizoid veya depresif bir yapısal ortamda ortaya çıktığını ileri süren görüşlerde bulunmuştur. Bu görüşler üzerinden, yaratıcılığın yıkıcılık veya fantezilerle bir onarım yapma çabasıyla oluştuğunu ya da bazı şizofrenlerde görülen sanrısız sistem oluşumuyla ilgili olduğunu ileri sürmüştür (Eren, 2019).

Analitik psikolojinin kurucusu psikiyatrist Carl Gustav Jung (1903-1955), sanat pratiğinin psikolojik bir faaliyet olmasından ve bu sıfatla psikolojik bir açıdan ele alınabilmesi düşüncesinden yola çıkarak sanatı ve yaratma edimini psikolojinin konusu olarak görmektedir. Fakat, analitik psikolojinin sanat eserine yaklaşımında tıbbi önyargılarından kurtulmayı önerir. Çünkü Jung'a göre, sanat eseri bir hastalık değildir (Jung, 2018:89). Bu düşüncesiyle S. Freud'un kuramına ters düşen bir görüş sergilemektedir. Jung, sanatçıyı kolektif bilinçdışının aktarıcıları olarak, üstün özelliklerinden dolayı insanlık tarihi içinde ayrı bir yere koyar, Freud'un aksine yüceltir. Kolektif bilinçdışının¹, kişisel bilinçdışının² bir parçası olduğunu, insani ve hayvani geçmişten "arketipler"³ barındırdığını öne sürer. Yaratıcılık yeteneği olan insanlarda bu arketiplerin bilinçdışı canlanması gerçekleşir ve sanatsal pratiklerini bu sayede gerçekleştirirler. Sanatçılar, insanlığın ortak bilinçdışı deneyim ve kültürel özelliklerini çağa ve yaşanan güne taşıyan kişiler olarak evrensel bir fonksiyon üstlenmektedirler. Nevroz veya farklı psikik rahatsızlıklarda da arketipsel belirtiler ortaya çıkabilmektedir fakat, yaratıcılığı veya sanatçılığı bir nevroz belirtisi olarak görmek mümkün değildir. Freud'un gözden kaçırdığı, farkına varmadığı bu ayrımı Jung ortaya koymuştur (Aktüelpsikoloji.com, 2013).

Bu bağlamda Jung, sanat yapıtının kaynağının sanatçının bilinçdışından değil, insanlığın ortak mirası olan kolektif bilinçdışından geldiğini ileri sürmektedir. Bundan dolayı, her büyük sanat yapıtı sanatçısından bir iz taşımayan nesnel bir yapıdadır.

Avusturyalı psikanalist Otto Rank (1884-1939), sanat olgusunu "psikolojinin ötesi" olarak düşünmektedir. Sanatçıyı psikanalizin hasta yorumundan kurtarıp kendi başına yaratıcı bir tip olarak ortaya koymakta ve en önemlisi de nevrotiğin bir yönü olacaksa bunun normale doğru aşma değil, sanatçıya ya da yaratıcı tipe doğru yukarıya aşma olduğunu öne sürmektedir (May, 1994: 19-20).

1 **Kolektif Bilinçdışı:** İnsanoğlunun geçmiş yaşantısının kendinden sonra gelen nesilleri etkilemesi durumu.

2 **Kişisel Bilinçdışı:** Kişisel bilinçdışı, insana rahatsızlık veren, huzursuzluk yarattığı için bastırılan, bilinçsizce algılanan her türlü şeyin depolandığı yapı olarak tanımlanmıştır ve kaynağının kişisel deneyimler olduğu öne sürülmüştür (Jacobi, 2002).

3 **Arketip:** Arketipler, algılamamızı örgütleyen, bilinç içeriklerini değiştiren, geliştiren kısaca, düzenleyen yapılar olarak, davranışları ve kişilikleri simgeleyen model karakterlerdir. Bu karakterler hem kişiliği açıklar hem de kişiliklere yön verir (Budak, 2000).

Hümanist psikolojinin önemli isimlerinden Amerikalı varoluşçu psikolog Rollo May (1909-1994) ise yaratıcılığı; “yaratıcı süreç içinde olan insanın kendi bilincine varıp benliğini tekrar bulması” olarak görür. R. May, Amerikalı psikolog, yazar ve eğitmen Richard Farson’un “Calamity Kuramı”nı destekler biçimde, toplumun en değerli insanların çok kötü çocukluk şartlarından geldiğini vurgulayarak; travmatik çocukluk şartları ile daha sonraki büyük icraatlar arasında ilişki kurar. R. May, bu tip insanlarda “iyi-uyumlu” sendromuna hiç rastlanmadığını söyleyip, “iyi-uyumlu” insanların büyük ressamlar, heykeltıraşlar, yazarlar, mimarlar, müzisyenler olmalarının çok nadir karşımıza çıktığını öne sürer. Bu yüzden R. May’de nevroz, şizoidlik, duygusuzluk, kişinin yaratıcılık öncesi bekleme, zaman kazanma durumlarına yönelik önemli değer taşımaktadır. (May, 1994: 20-22).

Sanata ve yaratıcılığa deneysel psikoloji açısından yaklaşan ve algılama olgusuyla ilgilenen “Gestalt Ekolü” yaratıcılığın, sanatın konusu olmazdan önce, insanın psişik yapısında gerçekleşen bir işlem olduğuna inanır ve biçimleri mevcut olan zihinsel malzemeye dayandırır. Buna göre, algılamanın bozulduğu psikotik durumlarda ve organik bozukluklarda, kişinin yaratma edimindeki faaliyetlerindeki bozulmalar onların çizimlerinde görülür (Eren, 2019).

Bu bağlamda sanat, çeşitli hümanistik, bilişsel ve davranışçı yaklaşımlar çerçevesinde terapide kullanılmaya başlanmış, ancak, sanatı terapide bir araç olarak kullanan bütün yaklaşımlarda, yaratma ediminin Freud’un insan davranışlarının bilinçdışı etkinlikleriyle ilişkili olduğu psikodinamik yaklaşıma daha yakın olduğu gözlemlenmiştir.

Sanatçı Biyografileri ve Psikopatolojik Etki Altında Yaratılmış Örnek Yapıtlar

Plastik sanatlar alanında psikotik ya da psikotik olduğu tartışılabilen veya kendi yetersizliğini telafi etmek üzere sanat üretimi yapan, sanatta çığır açmış pek çok ünlü sanatçı bulunmaktadır. Ancak bu araştırma, sadece, H. Bosh, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Goya, W. Blake, R. Dadd, V. Van Gogh, J. Ensor, E. Munch, H.T. Lautrec, Picasso ve Frida Kahlo gibi sanatçılarla sınırlandırılmıştır. İnsan davranışlarındaki psikopatolojik durumların sanatsal yaratım üzerine etkileri, sanat tarihine geçmiş bu 12 ünlü sanatçının hayat hikayeleri ve eserleri analiz edilerek ortaya konacaktır.

Hieronymus Bosch, “Deliler Gemisi”

15. yüzyılın önemli ressamlarından Hollandalı Flaman Hieronymus Bosch’un (1453-1516), hayatı hakkında çok fazla bir şey bilinmemekle birlikte, sanatçı, dedesi, babası ve dört amcası gibi ressam olmayı tercih etmiş, ilk resim eğitimini ailesinden almıştır. Yaşamı hakkında kaynaklara dayalı bir belge olmadığı için, resimlerinin kaynağını belirleyecek bir travmatik olay yaşayıp yaşamadığı da bilinmemektedir. Ancak, resimle-

rindeki gerçeküstü (sürrealist) betimlemelerin kaynağı, içinde yaşadığı flaman toplumunun yaşam biçiminde ve kültüründe arandığında; H. Bosch'un doğup büyüdüğü bölgede deli sayısının çok yüksek olduğu ve şeytana tapma gibi olayların sıklıkla yaşandığı, halkın genelinin cahil olduğu görülmüştür. Bu, toplumsal olarak normal kabul edilebilecek bir durum değildir. Doğal afetlerin de sıklıkla yaşandığı bu topraklarda halk korkuyla sindirilmiş sessiz bir yaşam sürmüştür. Dolayısıyla, bu toplu bilinçaltı H. Bosch'un sanatına da yansımıştır. Sanatçının eserleri analiz edildiğinde, yaşanmışlıkların, birikimlerin, bastırılmış duygu ve düşüncelerin dışavurumunun resimlerinde ifade edildiği açıkça görülebilmektedir.

H. Bosh'un eserlerindeki detaylar incelendiğinde, sanatçının teknik açıdan gerçeğe çok yakın ve dikkatli bir biçimde çalıştığı görülür. Bosh bu çalışmalarında, insanların kötülüklerini ve zayıflıklarını, nefret ve alaycılıkla anlatır. Sanatçının resimlerindeki kasvetli karanlık, bilincin çok ilerisinde sıra dışı bir tarzdadır. Gerçek dışı varlıkları ve yaşantıları görselleştiren ilk sanatçı olarak Bosh, en büyük korkuları ve en derin arzuları metaforlaştırmış, aynı zamanda zihnin karanlık yönlerini, bilinçaltını tuvaline yansıtmıştır. İnsanlığın yalnızlığını ve basitliklerini gülünç ve çirkin anlatım biçimleriyle ifade etmiştir. Resimlerindeki dehşet verici ironik ve gizemli sahneler, sanatçının psikopatolojik ruh halinin birer yansıması gibidirler. Bu simgeler, görünenin ardında başka gerçeklerin, çatışmaların olduğunu belirlemektedir.

Örneğin "Deliler Gemisi" adlı eserinde insanların deliliğine gönderme yaparak, insanı hem biçimsel hem de özyapısal olarak günahkar birer varlık olarak göstermiştir. Bu resminde dünyayı, sonsuz bir deniz üzerinde yol alan gemi olarak ifade etmiştir. Geminin üzerinde cennete gittiklerini düşünen, birbirleriyle tuhaf biçimde şakalaşan, kavga eden, şarkı söyleyen ve yemek yiyen deli insanlar bulunmaktadır. İnsanlardan biri pişmiş etten bir parça alabilmek için ağaca tırmanmaktadır. Resmin üst kısmında, ağacın üzerinde bilgeliğin ve aynı zamanda sapkınlığın sembolü olan baykuş, bu garip insanları izlemektedir. Bosh, insanları, abartılı bazı özellikleri öne çıkarılmış karakterler olarak, yemek yemekten ve eğlenmekten başka birşey düşünmeyen gürültücü basit yaratıklar olarak betimlemiştir. Sanatçının bu gibi tuhafliklardan ve tuhaf figürler resmetmekten hoşlanması ve bu betimlemeleri çirkin, korkunç ve gülünç anlatımlarla biçimlendirmesi, sanatçının eserlerini psikopatolojik etki altında gerçekleştirdiğini akıllara getirmektedir. Bu sıra dışı eserleriyle dönemin resim anlayışından yüzyıllarca öteye gitmiş, 20. yüzyıl sürrealist ressamlarına ilham kaynağı olmuştur.



Resim 1. *Hieronymus Bosch, Deliler Gemisi, 1500*

Leonardo Da Vinci, “Mona Lisa”

Rönesans dönemi ressam, heykeltıraş, arkeolog, astronom, matematikçi ve mimar olan İtalyan kökenli Leonardo Da Vinci (1452-1519), dünyanın en büyük dehası kabul edilmektedir. Evlilik dışı bir çocuk olarak dünyaya gelen Leonardo da Vinci, babası başka biriyle evlendiği için annesiyle yaşamak zorunda kalmıştır. 14 yaşına kadar İtalya’nın Vinci kasabasında yaşayan Leonardo, babasının ilk eşinden çocuğu olmadığı için Floransa’ya babasının yanına gider. Fakat amcası dışında Leonardo’yu kimse sevip benimsemez. O dönem, evlilik dışı çocukların üniversite eğitimi almaları yasak olduğu için Leonardo kendini resim yapmaya verir. Çok küçük yaşlarda resimdeki yeteneğini farkedenden babası onu, zamanın ünlü ressamlarından biri olan Andrea del Verrocchio’nun yanına resim dersleri alması için çırak olarak verir. Burada sanatçı, ünlü ressamlarla tanışma fırsatı yakalar. Bir süre çalıştıktan sonra Milano dükü olan Sforza’nın hizmetinde çalışmaya başlar. Bu süre zarfında organizasyonlar, festivaller düzenler, silah ve makine tasarımları yapar, bunların yanı sıra heykel ve resim de yapar. Birçok alana ve yeteneğe sahip olan Leonardo, Roma’da yaşadığı dönemde fizyoloji ve anatomiyle de ilgilenir. Farklı alanlara yönelmesi onun birçok işi yarıda bırakmasına sebep olur. Milano dükü için uzun yıllar çalıştıktan sonra, onaltı yıl boyunca İtalya’yı gezerek farklı kişilerle çalışma imkanı yakalar. Babası 1504 yılında ölünce kardeşleriyle arasında miras sorunu yaşanır. Leonardo’yu hiçbir zaman kabul etmeyen aile ona mirastan pay vermez fakat, Leonardo’yu çok seven amcası bütün mirasını ona bırakır. Kral I. Francis, 1516 yılında, Leonardo da Vinci’den Fransa’nın baş ressamı, mühendisi ve mimarı olmasını ister. Bunun üzerine Leonardo, ömrünün sonuna kadar saraya yakın bir konakta yaşamaya başlar. Onlarca kadavra inceleyen bilim adamı, sanatçı Leonardo, gözlemlerini ikiyüzden fazla çizimle resmeder; denizaltı, helikopter, bisiklet gibi ilk teknolojik buluşların tasarımlarını yapar (Biçer, 2017).



Resim 2. *Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503*

Hayata, insanlara karşı son derece saygılı biri olan Leonardo da Vinci'nin özel hayatı hakkındaki çeşitli söylentilere ve söylediği bazı sözlerle göre, onun genç erkeklere karşı ilgisi vardır. Leonardo da Vinci'nin eşcinselliğine dair S. Freud psikoanalitik kuram üzerinden sanatçıyı ve eserlerini inceler. Freud, Leonardo'nun eserlerindeki figürlerin sır dolu, büyüleyici gülümsemesini Leonardo'nun yaşam öyküsünden yola çıkarak aydınlatmaya çalışır. Sanatçının evlilik dışı bir çocuk olarak babasız geçen çocukluk yılları ve annesiyle arasındaki güçlü bağlar, çizimler, desenler ve bir çocukluk anısı üzerinden yaptığı gözlemler Freud'a göre, resimlerindeki, özellikle dünyaca ünlü resmi "Mona Lisa"daki o ünlü gülümseyişin açıklayıcısıdır. Leonardo'nun bilimsel makalelerinden birinde söz ettiği çocukluk anısında, sanatçı henüz beşikteyken bir akbaba, kuyruğuyla Leonardo'nun ağzını açmıştır. Freud, bunun bir anı olmadığını, sanatçının "fellatio"ya (oral seks) duyduğu arzuyu akbabaya aktardığı bir fantezi olarak görür. Fakat, akbaba imgesi çözümleme sırasında değişikliğe uğrar, çünkü akbaba Grek-Roma mitolojisinde erkek tarafından döllenmeden üreyen dişi bir hayvandır. Bu bağlamda, akbaba bir yandan erkeğe, diğer yandan yalnız bir anneye, yani Leonardo'nun annesine işaret etmektedir. Bu yüzden, akbabanın kuyruğu hem erkeklik organı hem de ana kucağı yerine geçer. Leonardo çocukluğunda babasını tanımamıştır; işte anne tarafından baştan çıkarılış fantezisi buradan kaynaklanır ve Leonardo'nun eşcinselliği de böylece hemen anlaşılır. Freud'a göre, bu eşcinsellik gizliliği nedeniyle ayartıcı ve açıklayıcı olan o ünlü gülümseyişin bilinen çift cinsiyetliliğine geçer. Annesine çok bağlı olan Leonardo, bu iz bırakan kadın imgesine sadık kalır, kendisini onunla özdeşleştirerek öteki kadınları reddeder. Ama Freud, Leonardo'nun bu yüzden sinir hastası sayılmasına karşı çıkar; o bu olayda daha çok kendi "yüceltme" teorisini açıklar. Bu teoriye göre, sanatçının cinsel isteklerine eserlerinin yön verdiği görüşü hakimdir. Bu görüş ve eser analizi, kuşkuya yer bırakmayan bir gerçeği vurgular. Buradaki yön veriş, yaşadığı dönemde Leonardo'nun eserlerine

duygusal özelliklerini kazandıran psikopatolojik semptomlardan biri olan eşcinsel isteklerdir. Freud, Leonardo da Vinci'nin resimlerindeki gülümseyişin insanları neden etkilediğine ve bu gülümseyiş tarafından aktarılan duygunun nereden kaynaklandığına bu şekilde açıklık getirmektedir (Özgül, 2000: 118-119).

Michelangelo Buonarroti, “Sistin Şapeli Freski: Yaratılış Efsanesi”

Rönesans dönemi İtalyan ressam ve heykeltıraş Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564), İtalya'nın Toskana bölgesinde doğmuş, sonraki yaşamı Floransa'da geçmiştir. Çocukluk dönemi ve sonraki yaşamı acılarla dolu olan sanatçı, henüz anne karnındayken, annesinin, bindiği attan düşerek ayaklarının atın üzengisine takılı halde yerde sürüklenmesi sonucu, gelişimi tamamlamadan erken dünyaya gelmiştir. Annesini beş yaşındayken kaybeden Michelangelo, bir sütanne tarafından büyütülmüştür. Okul döneminde öğretmeni Urbino tarafından resme kabiliyeti olduğu farkedilen sanatçı, kendini resim yapmaya vermiştir. Fakat bu durum ailesi tarafından hoş karşılanmamış, Michelangelo'yu sanattan uzak tutmak için çok uğraşmışlar, durum acı çektirme boyutuna kadar vardırılmıştır. Michelangelo henüz dört yaşındayken, bir okul arkadaşıyla yaptığı kavga sırasında yüzüne yumruk darbesi almış, bu darbe sonucu burnu kırılmış, yassı burunlu kalmıştır. Güzele ve uyuma tutkulu bir sanatçı olarak yaşamı boyunca bu izi taşımış, çirkin bir burun ve yüzle yaşamak zorunda kalmanın acısını ömür boyu çekmiştir. Yapılan araştırmalarda da sanatçının özel yaşamında neşeli ve mutlu bir kişi olmadığı belirtilmiştir.

Michelangelo'nun doğumundan ölümüne kadar yaşadığı her şey onun sanatında varlık bulmuştur. Bu çerçevede, Michelangelo'nun yapıtlarındaki oluşum ve gelişim, kendi kişilik yapısına dönük psikopatolojik düşünsel alt yapısıyla bağlantılıdır. Yani, resimlerindeki değişim onun, ruh haliyle yakından ilgilidir. Yapıtlarındaki deformasyon, sanatçının karmaşık ruhsal durumunu yansıtmakta, yapıtlarında duygu ve düşüncelerinin izi görülmektedir. Heykellerinde malzemeye can katmak, insana yönelik duygu ve heyecanları sanatıyla haykırmak onun özelliklerinden biri olmuştur.

Sanat tarihine tartışmasız en önemli isimlerden biri olarak geçen Michelangelo'nun yapıtlarını inceleyen California, San Diego Üniversitesi klinik patoloji profesörü Dr. Paul L. Wolf, konuyla ilgili yazdığı makalesinde Michelangelo'nun Sistin Şapelinin tavanında gerçekleştirdiği fresklerde ciddi ruhsal hastalık belirtilerin yansıdığından ve bunun açık bir şekilde tespit edildiğinden söz etmektedir. Wolf, sanatçının bipolar bozukluk rahatsızlığı olabileceğini ve çalışmalarının melankolinin altında yatan depresif eğilimden kaynaklandığını söyleyerek sözlerini “*Sanatçının ilham kaynağı insanlık durumuna göre şekillenmiş olabilir.*” diye sonlandırmaktadır (Mundel, 2005).



Resim 3. *Michelangelo Buonarroti, Sistine Şapeli Freski: Yaratılış Efsanesi, 1508-1512*

Francisco Jose de Goya, “Kara Resimler: Çocuklarını Yiyen Kronos”

Sanatçıların ruh sağlığı sorunu, özellikle, romantik akımın başlangıcından sonra üzerinde durulmaya başlanan bir konu olmuştur. Çünkü, sanatçı ve onun tüm davranışlarının bütün ayrıntılarıyla ele alındığı ve sanatsal olguya merkez yapıldığı ilk en önemli akım romantizmdir (Erinç, 1998: 93-94). Örneğin, romantik dönem sanatçıların en önemli isimlerinden biri olan İspanyol ressam Francisco J. de Goya'nın (1746-1828) resimlerine bakan izleyicilerin, sanatçının resimlerindeki yabancılaşmayı, korkuyu ve yalnızlığı betimlemelerinde görebilir.

1746 yılında İspanya'nın Zaragoza yakınlarında Fuentetodos köyünde dünyaya gelen sanatçı ilk resimlerini burada gerçekleştirir. Resim alanında ilerledikten sonra İtalya'ya giderek, Roma, Napoli ve Parma'daki sanat eserlerini inceler. Başlangıçta, peyzaj resimlerine ağırlık veren sanatçı sonrasında ilgisini insanların iç dünyalarına yönelttiği portre çalışmalarına başlar. Goya, modelin duruşundan, renginden ziyade, modele hayat veren duyguyu görmeye, anlamaya çalışır. 1788 yılında İspanya Kralı IV. Carlos'un ressamı arasına katılır, sonrasında sarayın baş ressamı olur. Bulunduğu mevkide yüce kişilerin portrelerini yaparken taşkın kişiliği, patolojik ruh hali disiplinsiz, aklına estiği gibi hareket etmesine neden olur. Saray erkanını, olduklarından daha çirkin ve karikatürize ederek resmeder. Goya, geçirdiği ağır bir hastalık sonucu sağır olur. Goya'nın, ileri düzeyde sağırılık, kulak çınlaması, denge kaybı, ataklar halinde baş dönmesi gibi fiziksel ve tam anlamıyla nedeni hiçbir zaman anlaşılamayan mevcut sorunlar yaşamasından dolayı, paranoya ve demansa yakalandığı düşünülür. Bu durumun verdiği rahatsızlık davranışlarına ve resimlerine yansır. Artık, renkli resimler yapan ressamın yerini, siyahı ve koyu renkleri tercih eden bir ressam almıştır. Sanatçının, topluma ve saray yönetimine yönelik eleştirel bakış açısını yansıtan resimleri, sanatçıyı Engizisyon Mahkemesi'nde yargılanmaya kadar götürür. Bu olay üzerine İspanya'yı terk ederek Fransa'ya yerleşir.

Geçirdiği ağır rahatsızlıklar sanatsal çalışmalarının seyrini değiştirir, evinin duvarlarına “Kara Resimler” olarak adlandırdığı bir dizi resim yapar. Goya, genellikle koyu bir zemin üzerine yerleştirdiği ondört sahneden oluşan bu resimleri isimlendirmemiştir. Sanat tarihçileri tarafından sonradan isimlendirilen bu resimler, romantik dönemin en önemli eserleri arasında yerini alır.



Resim 4. *Francisco de Goya, Kara Resimler: Çocuklarını Yiyen Kronos (Satürn), 1819-1823*

“Pinturas Negras” isimli bu “Kara Resimler” dizisi, Goya’nın geçirdiği rahatsızlıklar sonucu delirmekten korktuğu ve insanlara karşı iç karartıcı, kederli bakış açısını sergilediği son dönem resimlerdir. Bu resimlerden biri olan “Çocuklarını Yiyen Kronos” adlı eseri içinde bulunduğu ruh halini yansıtan örnek bir resim olarak verilebilir. Konusunu Yunan Mitolojisi’nin ünlü hikayesinden alan Goya, Kronos’u (Yunan mitolojisiindeki adıyla Satürn’ü) çocuklarından birini diri diri yerken betimlemiştir. Mitolojik hikayeye göre, ikinci kuşak tanrıların başı olan Kronos, daha önce kendi babasına yaptığı gibi, çocuklarından biri tarafından tahtından edileceğini öğrenir. Babası göklerin tanrısı Ouranos’u devirdiği gibi, kendisinin de çocukları tarafından devrileceği korkusu Kronos’u çılgıncıdan çıkarır. Doğan her çocuğunu diri diri yemeye başlar. Resminde bu sahneyi tasvir eden Goya, karanlık bir fon üzerinde ışığı yansıtan parlak sıcak tonlarla yaşlı bir adamı, elleri arasında sıkıca tuttuğu çocuğun kafasını ve bir kolunu yemiş diğer kolunu da ağzına sokmaya çalışırken göstermiştir. Kronos bu resimde, alabildiğine açtığı ağzı ve yerinden fırlayacakmış gibi pörtlemiş gözleri ile elindekinin ne olduğunun bile farkında değilmiş gibi hırsla çocuğunu yemeye devam etmektedir. Kronos, biraz kendini bilmez, biraz şaşkın bir ifadeyle acı içinde oğlunu yemektedir. Bu duruş biçimi

Kronos’a aklını, bilincini yitirmiş, deli bir ifade verir. Bu da, Kronos’un gücünü elinde tutabilmek için delirdiğine işaret eden bir gösterge olarak kabul edilebilir. Sanatçının, yaşadığı sıkıntılı dönem ve geçirdiği hastalıklar nedeniyle panik, gerilim ve histeri içinde olduğu bundan dolayı, insanlığa karşı hırçın bir tavır sergilediği eserlerinde görülebilmektedir.

William Blake, “Büyük Kızıl Ejder ve Güneşte Giyinen Kadın”

Yine romantik dönem sanatçılarından İngiliz şair ve ressam William Blake (1757-1827), İngiltere’nin Londra kentinin Soho bölgesinde, yedi çocuklu bir ailenin üçüncü çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. İki kardeşini erken yaşlarda kaybeden sanatçı, eğitimi anne ve babasından almıştır. Çok küçük yaşlarda okumaya başladığı, hayatını renklendiren ve ona yaşamı boyunca ilham kaynağı olan incil, onun üzerinde derin etkiler bırakır. W. Blake henüz çocukluk döneminde bir takım olağandışı görüntüler, sanrılar görmeye başlar. Sanatçı, daha dört yaşındayken Tanrı’nın kafasını bir pencerede gördüğünü ayrıca, peygamber ve meleklerle iletişime geçtiğini söyler. Bu tuhaf davranışlarından dolayı pek sevilmez, garip ve ürkütücü konuşmaları yüzünden komşuları ondan uzak dururlar. Yaşadığı sanrılar, Blake’in sanat anlayışı ve yapıtları üzerinde kalıcı etkiler bırakır. Henüz çocuk yaşta toplum tarafından dışlanmış biri olan W.Blake, içine kapanık bir hayat sürmeye başlar. Bir gün babasının eve getirdiği antik Yunan resimlerinin kopyalarını yaptığında, ailesi ondaki resim yeteneğini fark eder, William’ı on yaşına geldiğinde sanat okuluna gönderirler (Tufan, 2019).

“Eyleme dönüşmeyen arzu, ruh bozukluğuna yol açar” diyen W. Blake için birçok sanat tarihçisi onun da ruh sağlığının yerinde olmadığı görüşünde birleşirler. Delilik ve dahilik sıfatlarının ikisine de sahip olan sanatçı, akademilerin verdiği resim eğitimi küçümsemesi nedeniyle birçok insan tarafından deli olarak görülür. Her açıdan diğer insanlardan farklı olması arkadaşları tarafından da garip bulunur, dostları tarafından “garip, ama zararsız biri...” olarak tanımlanır. Çocukluğunda yaşadığı hezeyanlar, sanrılar sanatçının, dine ve resme olan bakış açısını değiştirmiş, sanatını şekillendirmiştir. Geçmişte yaşamış insanların ve meleklerin kendisini ziyarete geldiğini söyleyen W. Blake, gerçekliği kabul etmeyerek doğaüstü hayallerin görüntülerini resmetmeye başlamıştır. Bu figürler, sanatçının tuhaf hayal dünyasının ilginç ürünleri olarak sanat tarihinde yerini almıştır (Sadık, 2019).



Resim 5. William Blake, *Büyük Kızıl Ejder ve Güneşte Giyinen Kadın*, 1803-1805

Richard Dadd, “Peri Feller’in Usta Vuruşu”

Victoria döneminin önemli sanatçılarından biri olan İngiliz ressam Richard Dadd (1817-1886), resim eğitimine Rochester King’s School’da başlamış, yirmi yaşında Kraliyet Sanat Akademisi’ne kabul edilmiştir. R. Dadd resimlerinde Viktorya döneminin vazgeçilmez sanat konuları olan; doğaüstü figürlere, perilere ve oryantalist sahnelere yer vermiştir. En iyi eserleri, psikolojik rahatsızlığından dolayı yatırıldığı Bethlehem ve Broadmoor Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi’nde yapılırken gerçekleştirilmiştir.

R. Dadd, 1842 yılında Newport’un eski belediye başkanı Sir Thomas Philips’in Avrupa’dan başlayıp, Yunanistan, Türkiye, Filistin ve Mısır’da son bulan doğu seyahatine katıldığı gezide ruhsal sorunlar yaşamaya başlar. R. Dadd kendini Mısır güneş tanrısı Osiris sanır. Aşırı sığağa maruz kaldığı için rahatsızlandığı sanılan sanatçının bu durumu İngiltere’ye döndüklerinde de devam eder. Sanrılar ve hezeyanlar yaşayan R. Dadd, çevresindeki insanları şeytan olarak görür. 26 yaşındayken, bir gün babasıyla akşam yürüyüşü yaptıkları sırada, babasına saldırarak boğazını keser. Ölen babasını bırakıp Fransa’ya kaçmak için bir tekneye biner, seyahat sırasında da yolculara saldırdığı için tutuklanır. Sorgu altındayken babasını öldürdüğünü itiraf eder, Mısır güneş tanrısı Osiris’in talimatıyla hareket ettiğini ve “şeytanın adamlarını imha etmek için Tanrı’nın oğlu ve elçisi olarak gönderildiğini” söyler. Bunun üzerine Bethlehem Aziz Mary Akıl Hastanesi’ne yatırılır. Bu hastanede kendisine paranoid-şizofreni teşhisi konur. Broadmoor Akıl hastanesine transfer oluncaya kadar orada kalır. Ömrünün sonuna kadar Broadmoor Akıl hastanesinde kalır. En önemli eseri olan “Peri Feller’in Usta Vuruşu” adlı resmi akıl hastanesindeyken gerçekleştirir. (Prodger, 2015).



Resim 6. Richard Dadd, *Peri Feller'in Usta Vuruşu*, 1855-1864

Şizofrenik hastaların sanatına özgü; çok parçalılık, tıktırma fenomeni, patolojik rasyonalizm, soyut veya nonfigüratif ifade, arabesk, süslemecilik, biçimde bükülme ve burkulmalar (distorsyon), simetri, anlamsızca tekrarlanan biçimler (stereotipi), insanları küçümseyici ve aşağılayıcı ifadeler (dehümanizasyon), katılma, hareketsizlik, zamandan ve mekandan kaçış, ani üslup değişiklikleri, primitif ve çocuksu ifade, renklerde soğuk, koyu tonların yoğunluğu ve uyumsuz renk düzenlemeleri (Velioğlu, 1978: 132) gibi niteliklerden bazıları R. Dadd'ın resimlerinde görülebilmektedir. Psikotik etki altında gerçekleştirdiği, nitelikleri açısından benzerlerinden farklı bu resimler, R. Dadd'ı ayrı bir yere taşımış, sanat tarihinde yerini almıştır.

Vincent Van Gogh, “Oto-Portre”, “Patates Yiyenler”, “Ekin Tarlası ve Kargalar”

Ekspresyonist sanat akımının yaratıcısı olan Hollandalı ressam Vincent Van Gogh (1853-1890), 27 yaşında resme başlamıştır. Van Gogh, babası gibi bir müddet din görevlisi olarak çalışmış fakat, psikoz yaşayan biri olduğu için sözlü anlatımlarda sorunlar yaşamış, bu yüzden görevini bırakmak zorunda kalmıştır. Kişinin kendisini ifade etmede güçlük çektiği patolojik durumlarda görsel dil tek etkileşim aracına gelebilmektedir, dolayısıyla din görevlisi olarak başarılı olamayan sanatçı, düş kırıklıkları içinde kendini resim yapmaya vermiştir.

Van Gogh, Brüksel Akademisi'nde bir süre sanat eğitimi kursu alır. Millet gibi çok beğendiği sanatçıların eserlerinin kopyalarını yapar. 1886 yılında Paris'e gider ve orada H.T. Lautrec, Pissarro, Degas, Seurat, Signac, E. Bernad ve Gauguin gibi birçok sanatçıyla tanışır. Gauguin ile dostluk kurar. Onunla birlikte Arles'e gider. Bu arada sağlık durumuyla ilgili sorunlar yaşamaya başlar. Gauguin'le tartıştığı günün akşamında ilk krizini yaşar, sol kulağını keserek hoşlandığı bir genelev kadınına yollar. İki-üç gün komada kalır. Bu olaydan sonra, durumu gittikçe kötüleşir. Ara sıra yaşadığı krizlerden dolayı ızdırap duyar ve yaşamı zorlaşır. Tedavi olmak umuduyla, kendi isteğiyle Saint-Remy akıl hastanesine yatar. Akıl hastanesinde yatarken kriz sırasında gerçekleştirdiği resimlerini, kıvrılıp bükülen renk tabakaları halinde değişik bir üslupla oluşturur. Bu tarzda yaptığı resimler, “Fovistler”e ilham kaynağı olur ve ekspresyonist sanat akımının doğmasına yol açar (Velioğlu, 1978: 121-122). Van Gogh'un resimlerindeki her şey keskin ve sivri hatlarla resmedilmiştir. Biçimler, işkence edilircesine zorlanan garip helezonlar, kıvrımlar ve bükümler şeklinde çarpıtılmıştır. Her nesne sürekli hareket halindeymiş izlenimini vermektedir. Sanatçının akıl hastanesinde kaldığı süre içinde yaptığı son iki resim; “Sonsuzluğun Eşiğinde” ve “Mahkumlar Postası” sanatçının kendi acıklı yazgısını simgelemektedir. Van Gogh'un resimlerindeki çarpıtma

ve asimetri, çektiği acı ve gerginliğin yansıması olarak, dikkat çeken bir özelliktir. Bakanı rahatsız eden delilere özgü esrarengiz yüz ifadesiyle betimlediği son portre resmi “Oto-Portre” sanatçının acıklı sonunu önceden hissettiren bir belge niteliğindedir. Van Gogh, 1890 yılında bu resmi yaptıktan iki gün sonra, intihar etmiştir (Serullaz, 1991: 103-113)



Resim 7. *Vincent Van Gogh, Oto-Portre, 1890*

Gerek yüzyıl sanatına etkisi nedeniyle, gerek yaşam öyküsü ve hastalığı nedeniyle sanat alanında ve psikiyatri alanında güncelliğini yitirmeyen sanatçıya, hastalığı hakkında birçok değişik tanı konmuştur. 1888 yılında Rey ve Peyran, sebral sifiliz epilepsi; 1922 yılında K. Jaspers, şizofreni; 1926 yılında H. Evensen, psikopatik kişilik; 1956 yılında Gastou, temporal epilepsi; 1961 yılında R. E. Hemphill, psikoz manyak depressif; 1974 yılında T. W. Winkler, paranoid şizofreni; 1975 yılında M. In Der Beeck, epileptoid-ictaffin tanılarını koymuşlardır. Psikiyatriler bu tanıları, Van Gogh’un hayat hikayesinden, kardeşi Teo’ya yazdığı mektuplardan ve tarihsel belgelerden elde ettikleri bulgularla, sanatçının kişilik yapısını ve sanatsal özelliklerini dikkate alarak koymuşlardır. Sık sık depresyona girmesi, manik düşüncelere kapılması ve kendini suçlamaları, kriz anında kulağını kesmesi ve sonunda intihar etmesi; psikiyatriklere göre, bu bulgular “psikoz manyak depressif”in semptomlarıdır. Resimlerindeki kalın konturlar halinde stereotipik olarak gerçekleştirdiği fırça darbeleri, tuşlar, yapıtlarının karakteristiğidir. M. In Der Beeck’e göre, bu özellik, “*tipik epileptik EEG örnekleri gösteren epileptoid-ictaffin konstitüsyonlu hastaların ifadelerindeki üsluba benzemektedir. “İctal” terimine bağlı bir kavram olan “ictaffin”, ani ortaya çıkan ve yiten coşkulardır. Organik ve serebral bozukluklarda ve özellikle temporal lop bozukluklarında bu affektif bozukluklar depresyon ve anksiete biçiminde görülür*” (Velioğlu, 1978: 121-128).

Van Gogh'un 10 yıllık sanat yaşamının depresyon ve krizlerle geçen son dört yılındaki yapıtlarıyla, ilk altı yılında yaptığı yapıtlar arasında belirgin farklar olduğu görülmüştür. İlk dönem yapıtlarından biri olan "Patates Yiyenler"de bir işçi ailesi loş bir ışık altında akşam yemeği yemektedir. Figürlerde az da olsa bir deformasyon vardır fakat son dönem resimlerindeki distorsyon (bükülme, burkulma) yoktur. Fırça darbeleri nispeten yumuşaktır ve tabloya koyu sarı, kahverengi gibi kasvetli tonlar hakimdir. Son dönem resimleri kadar olmasa da resmin depresif bir havası vardır.



8. Vincent Van Gog, Patates Yiyenler, 1885

Son resmi "Ekin Tarlası ve Kargalar"da bulutlu, kasvetli lacivert bir gökyüzü altında ufka kadar uzanan bir ekin tarlası görülmektedir. Gökyüzünde kargalar uçuşmaktadır. Resme deformasyon ve distorsyon hakimdir. Birbirini kesik kesik takip eden agresif fırça darbeleri ve kalın boya tabakasıyla resmin yüzeyinde yoğun bir doku oluşturulmuştur. Resimde hastalığın ifadesi kabul edilen parlak sarı renk oldukça fazla kullanılmıştır. Kalın konturlarla yapılan bu son resmin renklerindeki canlılıkla tezat oluşturan koyuluklar ve kıvrımlı tuşlar, duygu durum bozukluğunun kriterleri olarak, manik-depresifin hem depresif hem de manik biçimine işaret etmektedir. Van Gogh bu son resmi yaptıktan sonra intihar etmiştir. Van Gogh'un psikopatolojik ruh haliyle gerçekleştirdiği bu çalışmalar, resim alanında yeni bir yöntem, yeni bir yol başlatmış, sanat tarihinde çığır açmıştır.



Resim 9. Vincent Van Gogh, Ekin Tarlası ve Kargalar, 1890

James Ensor, “Entrika”

Belçikalı ekspresyonist ressam James Ensor (1860-1949), İngiliz bir baba ve sanatla ilgilenmesine pek sıcak bakmayan Flaman bir annenin çocuğu olarak Ostende’de doğmuştur. Çocukluğu babasının hediyelik eşyalar satan dükkanında geçen J. Ensor, bu dükkanın tavan arasındaki maskelerle tanışır. Resimlerinde sık sık bu maskeleri kullanan sanatçı, maskeleri, insanların ikiyüzlü, zalim, çirkin doğasını yansıtmak için kullanmıştır. Babası öldükten sonra, ölüm, varoluş ve din gibi konularla ilgilenmeye ve bu konular üzerine resim yapmaya başlar.

Ekspresyonist yöntemler kullanarak iğrenç maskeli yüzler ve hortlaklar yapan sanatçı, insanlara ve dünyaya yabancılaşmış içe dönük bir kişi olarak, gerçeği kavramakta güçlük çekmekteydi. Bu yüzden yapıtlarında, insanı kendinden geçiren fantezilere yer vererek, gerçeğin yerine iskeletlerle dolu, maskelerin arkasına gizlenmiş, sürekli çürüme ve ölümle tehdit edilen bir korku dünyası ortaya çıkardı. Ensor, dışavurum gücünü yoğunlaştırmak amacıyla resim yapmıyor, kendisinin ruhsal durumunu doğrudan doğruya yansıtan, içinden fışkıran düş gücünün dürtüsüyle hareket ediyordu (Richard, 1991: 29).

Bu yabancılaşma, resimlerinde vücut buldu. Bu resimlerinden biri olan “Entrika”da J. Ensor, evlilikleri öncesi kızkardeşi ve onun Çinli nişanlısının kendi yaşadığı kasabaya gelmeleriyle, kasaba sakinlerinin çirkin ve tehditkar dedikodularına maruz kalmalarını, insanların yüzlerine taktığı korkunç maskelerle anlatmaya çalışmıştır. Sanatçı, resmin merkezinde yer alan nişanlı çifti, uğursuz ve korkunç maskeli insanların çevrelediğini göstermektedir. Omzunda ölü bir bebek taşıyan kaba ve çirkin yüzlü kadın suçlayıcı bir ifadeyle, Çinli adamı işaret etmektedir. Maskeler insanların gerçek yüzlerini gizlemek, karakterlerin içsel kötülüğünü ortaya çıkarmak için kullanılmışlardır. Yoğun, agresif renk kontrastları ve kaba, sinirli fırça darbeleri çirkin atmosferi daha da ön plana çıkarmaktadır.

J. Ensor’un çirkin, tuhaf resimleri halk tarafından kabul edilmemiş, kabul edilmedikçe sanatçı daha aşırıya kaçan ekspresyonist resimler yapmaya başlamıştır. Sanatçının tuhaf, korkunç, çirkin resimler yapmaktan hoşlanması ve halkı çirkin yaratıklar olarak betimlemesi, J. Ensor’un psikopatolojik bir ruh hali içinde olduğunun göstergesidir. Bu psikopatolojik durum, halkın J. Ensor’un resimlerini kabul etmesiyle birlikte son bulmuştur. Yaşamının son yıllarında yaptığı, normal olarak kabul edilebilecek resimler, sanat tarihçileri ve eleştirmenler tarafından, son derece değersiz bulunmuştur.



Resim 10. James Ensor, *Entrika*, 1890

Edward Munch, “Çığlık”

Alman Ekspresyonizm’inin gelişimine katkıda bulunan Norveçli ressam Edward Munch (1863-1944), duygusal ve ruhsal konuları işlediği eserleriyle tanınmaktadır. Norveç kültürüne sanat, tarih ve din yönünden büyük katkıları olan E. Munch, henüz beş yaşındayken annesini veremden kaybetmiş, bakımını teyzesi üstlenmiştir. Annesinin ölümünden sonra ablasının da vereme yakalanarak ölmesi, E. Munch’un benliğinde kapanması zor yaralar açmıştır. Bu nedenle, resimlerinde ölüm ve hastalık konularına fazlaca yer vermiştir. Kıskançlığın, kederin ve ölümün ressamı olan sanatçı, eserlerinde coşku ve tutkuları kullandığı renklerle ve fırça darbeleriyle yansıtmaya çalışmıştır. Huzursuz iç dünyası, kişisel deneyimlerindeki başarısızlıklara neden olmuş, insanlarla ilgili düşüncelerini olumsuz yönde etkilemiştir. Resimlerinde, insanın yalnızlığını, zavallılığını, ölüm korkusunu, hırsını, cinsel kavgaları ve tüm acıları betimleyen sanatçı, 1893 yılında “Çığlık” adlı resmini yaparken sinir krizine yakalanarak bir sanatoryuma yatırılmış, bir kaç ay tedavi görmüştür. “Çığlık”, modern insanın ruhsal acılarını simgeleyen bir başyapıt haline gelmiştir. Bir ifade aracı olarak renklerin ve figürdeki deformasyonun yoğun biçimde kullanılması, duyguların dışavurumunun aslında, intihar düşüncesinin bir yansıması gibidir. Resmin ön yüzeyinde köprü üzerinde acı ve ızdırap çeker gibi çığlık atan bir figür, arka planda ise Oslo Fiyord’un kan kırmızı renge boyanmış gökyüzü görünümü yer alır.

Gizemli güçlerle doldurulmuş doğa görünimleri, karanlık etkilerle yoğrulmuş insanlar; korku, nefret, kıskançlık, yalnızlık ve ölüm gibi konuların işlendiği resimleri, yazgısının gittikçe kötümserleşen görüntüleri olurlar. Munch’un sanatının, hem duruluk, hem de acıyla yoğrulmuş olan bu içten gelen çığlığı, kendini açığa vurma, sinirliliği ve baskı altında tutulan ruhu, sanatına bir yol gösterici olmuştur (Richard, 1991: 29).

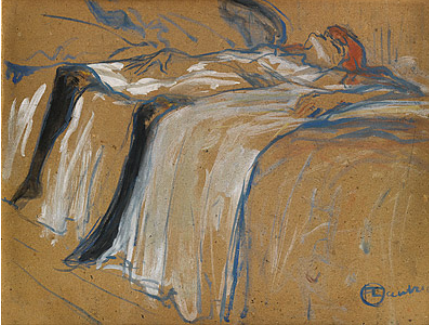


Resim 11. Edward Munch, Çığlık, 1893

Henri de Toulouse-Lautrec, “Yalnız”, “Tıp Fakültesinde Sınav”

Post-Empresyonist’ler arasında görülen Fransız Toulouse Lautrec (1864-1901), Toulouse kontlarından gelme varlıklı bir ailenin çocuğu olarak Paris yakınlarındaki bir kasabada dünyaya gelmiştir. Babası dış dünyaya kapalı, bencil ve kibirli biri olduğu için babasını yabancı biri gibi gören Lautrec, annesine bağlanmıştır. Gençliğinde (1878 ve 1879 yılları) geçirdiği iki kaza sonucu bacak kemikleri kırılmış, bu olay onun büyümesini durdurmuş, tüm yaşamını cüce olarak geçirmiştir. Yaşı ilerledikçe ince, kısa ve güdük bacaklarının üstünde, iri bir gövde ve çirkin koca bir baş meydana gelmiştir. Topallayarak ve ancak bastonla yürüyebildiği bu çirkin ucube bedenle yaşamak zorunda kalması, onun farklı bir kişiliğe bürünmesine neden olmuş, bu acı olay resme başlamasına neden olmuştur. Resim yeteneğini annesinden alan sanatçı, daima bağımsız bir ressam olarak kalıp hiçbir resim akımına girmemiş, ancak, çeşitli grupların resim tekniklerinden yararlanmıştır. Örneğin, empresyonistlerin saf renk kullanımlarını ve yan yana fırça vuruş tekniklerini, sembolistlerin ince renk tabakaları ve bölümleme tekniklerini alıp, kendi resimlerinde kullanmıştır. Olağanüstü yetenekli, algıları son derece yüksek olan portre sanatçısı Lautrec’in, kişilerin dış görünüşlerindeki, davranışlarındaki, yapay tavırlarındaki, alışkanlıklarındaki, jest ve mimiklerindeki, doğuştan gelen ya da sonradan kazanılmış hiçbir özellik gözünden kaçmazdı. Lautrec, portre çalışmalarında modelin birebir benzerini yapmakla kalmayıp, onun psikolojik özelliklerini de yansıtmakta ustalaşmıştı. Bütün gününü barlarda ve genelevlerinde geçiren sanatçının en sevdiği konular fahişelerdir ve en çok kullandığı modeller de fahişeler olmuştur. Barlarda fazla vakit geçirdiği ve çok fazla içki içtiği için, Lautrec’in sağlığı gittikçe bozulmuş, bir bakımevine yatmak zorunda kalmıştır. Bakımevinde yaptığı ve bitiremeden bıraktığı son resmi “Tıp Fakültesinde Sınav” adlı çalışması, insana huzursuzluk verici bir takım özellikler barındırır. Lautrec’in eserlerinin taviz vermeyen

içtenliği ve ele aldığı konuları vurgulayarak göstermesi, insanların duygularını incitebilecek seviyededir. Onun yapıtları, aşırı duyarlı ve yaralı bir ruhun, yaşadığı dünyaya gösterdiği tepkilerdir. Lautrec, çevresindeki acımasızlığa ve adaletsizliğe isyan etmemiştir ama insan ruhunun o acı sırrına nüfuz etmeye çalışmıştır (Serullaz, 1991: 196-206).



Resim 12. Toulouse-Lautrec, *Yalnız*, 1896



Resim 13. Toulouse-Lautrec, *Tıp Fakültesinde Sınav*, 1901

A. Adler'in görüşüne göre, insanlar sanatı kendi yetersizliklerini telafi etmek için üretirler. Bu bağlamda, yüksek düzeydeki yaratıcı bireylerin yaratıcı edimleriyle, bir eksikliği veya organ geriliğini nasıl telafi ettiklerini kanıtlamak için verilebilecek en iyi örneklerden biri Toulouse-Lotrec'tir. Toulouse-Lautrec, sakatlığını ve psikopatolojik ruh halini süper bir güce dönüştürmüş, ucube olarak görüldüğü bir zamanda kendini resme adayarak, acınası durumunu avantaja çevirmiştir. Hastalık ve alkolizm yüzünden 37 yaşında öldüğünde geride efsanevi yüzlerce eser bırakmıştır.

Pablo Picasso, “Yaşlı Gitarist”, “Akrobat ve Genç Palyaço”, “Avignonlu Kızlar”

Ressam Pablo Picasso (1881-1973), İspanya-Malaga'da resim öğretmeni ve ressam bir babanın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. İlk on yılını Malaga'da geçiren sanatçı ve ailesi, geçim sıkıntısı çekmeleri üzerine İspanya'nın kuzey bölgesine yerleşmişlerdir. 91 yıllık yaşamı boyunca ilk travmasını kız kardeşinin difteriden ölmesi üzerine yaşamış, bu olay sanatçıda kapanması mümkün olmayan yaralar açmıştır.

Babası Don Jose Ruiz Blasco'nun ve anne tarafından yakın akrabalarının resimle ilgili olması Picasso'nun resim sanatıyla küçük yaşlarda tanışmasına neden olmuş, teknik becerisini, babasını resim yaparken izleyerek geliştirmiştir. İlk çalışmalarını, babasının resim eğitimi verdiği okulun işliğinde bulunan antik heykellerin desenlerini yaparak gerçekleştirmiştir. Daha sonra, babasının kesip bir tahtaya çivilediği güvercin ayaklarını babası memnun kalıncaya kadar defalarca çizmiş, okul öncesi akademik eğitime böylesi bir dayatmayla başlamıştır (Wiegand, 1985: 10).

İleriki yıllarda (1897) ailesinden ayrılarak, Madrid’de akademik sanat eğitimi veren bir okula başladığında bu eğitimi sıkıcı bulmuş, derslere katılmamıştır. Gününü sokaklarda genç sanatçılarla geçirmeyi tercih eden Picasso, sokaklarda gördüğü insanları mavi tonların egemen olduğu renklerle betimlediği “Mavi Dönem”e geçiş yapmıştır. Mali durumunun iyi olmadığı, en yakın arkadaşının intihar ettiği, hüznün hakim olduğu bu dönem resimlerinde, hergün gördüğü ayyaşlar, dilenciler ve sokak serserileri yer almaktadır. Griye yakın soluk mavi renk, resimlerine agresif, kasvetli ve melankolik bir hava vermektedir. Bu resimler, kendini yalnız hisseden, mutsuz, melankolik bir insanın resimleridir. İçinde bulunduğu depresif ruh hali “Mavi Dönem” resimlerine yansımış gibidir. İspanya’nın Barselona kenti caddelerinde gitarıyla şarkı söyleyen yaşlı ve kör bir dilenciye betimlediği “Yaşlı Gitarist” adlı resmi, mavi dönem resimlerindendir.



Resim 14. Pablo Picasso, *Yaşlı Gitarist*, 1903-1904

1904 yılında Paris’e yerleştikten sonra maddi durumu düzelen Picasso, resimlerinde hokkabaz, cambaz ve palyaço figürlerini sıklıkla kullandığı “Pembe Dönem”e geçer. Pembe rengin hakim olduğu bu dönem resimlerinde, kasvetten ziyade yaşama bağlılık vardır. (Yılmaz, 2013: 78-82). Picasso’nun mutsuz ve depresif olduğu “Mavi Dönemi” ve mutlu ve coşkulu olduğu “Pembe Dönemi”, çift kutuplu duygu durum bozukluğu olarak bilinen, iki farklı dönemden oluşan ruhsal hastalığı akıllara getirmektedir. Manik-depresif bozukluk olarak bilinen bu hastalıkta yaşanan manik ve depresif duygu durumları, genellikle, bir duygu durumu sürekliliğinin iki zıt ucu olarak kabul edilir. Manik dönemde hasta mutluluğu doruklarda yaşarken, depresif döneminde, olağandışı üzüntü ve keder duygusu yaşar (Butcher-Mineka-Hooley, 2013: 412-477). Picasso’nun bu iki farklı ruh halinin resimlerine “Mavi Dönem” ve “Pembe Dönem” olarak yansıdığı görülebilmektedir.



Resim 15. Pablo Picasso, *Akrobat ve Genç Palyaço*, 1905

Bu dönemlerden sonra, yeni bir dönemin habercisi olan resim çalışmalarında deformasyon ve çarpıtmalar başlar. Sanatsal bağlamda biçimlerdeki bozulma ve sertleşme belirtileri, kime ait olursa olsun, başkalarının resimlerinde işine yarayan şeyleri kendine mal etmesi, kendi söylemiyle “*çalmaya değer bir şey varsa çalarım*” diyerek bunu gizlememesi, bir anlatım biçiminde uzun süre duramaması, ayrıca özel yaşamında eşlerini ve sevgililerini sürekli aldatması, değiştirmesi; yalnızlık çeken, huzursuz, agresif, yerinde duramayan, tutarsız bir kişilik sergilemesi onun psikopatolojik sorunlar yaşadığının ifadesi olarak görülebilir.

Psişik süreçlerin resimle temsil edilmesinin psikolojisiyle ilgilenen psikiyatrist J. G. Jung, Picasso’nun sanatsal yaratıcılığının altında yatan psikolojiyi araştırmıştır. Picasso’nun yapıtlarını inceleyen Jung, Picasso’nun psişik sorunlarının hastalarınıninkiyle tıpatıp aynı olduğunu gözlemlemiştir. Jung, Picasso’nun yapıtlarındaki hastalarınıninkiyle benzerlik gösteren psişik özellik belirtilerini şu sözleriyle dile getirmiştir:

“...hastalarımda ‘*katabasis ve katalysis*’i insan doğasının iki kutupluluğunun ve birbiriyle çelişen karşıt çiftlerin kabullenilmesi izler. Çözülme döneminde yaşanan delilik sembollerini, zıtların bir araya gelişini temsil eden imgeler izler: ışık/karanlık, üst/alt, beyaz/siyah, erkek/kadın vs. Picasso’nun son tablolarında zıtların birliği motifi, doğrudan doğruya yan yana kondukları için çok açık bir şekilde görülür. Hatta bir tabloda (resmin içinden geçen sayısız kırık çizgiye rağmen) aydınlık ve karanlık anima (erkek bilinçaltındaki feminen içsel kişilik) birleşir. Son dönemin keskin, uzlaşmaz, hatta yabani renkleri, bilinçdışının çatışmayı şiddetle götürme eğilimini (renk:duygu) yansıtır.” (Jung, 2018: 179-186).

Jung aldığı tepkiler üzerine, Picasso’yu psikotik olarak görmediğini, sadece onu, önemli bir psişik rahatsızlığı sıradan bir psikonevroz yerine şizoid bir sendromla tepki veren çok sayıda insandan biri olarak gördüğünü belirtmiştir (Jung, 2018: 182).



Resim 16. Pablo Picasso, *Avignonlu Kızlar*, 1907

Picasso’nun 1907 yılında, Avignon genelevinde çalışan kızları betimlediği “Avignonlu Kızlar” adlı çalışmasındaki figürlerin biçimlerindeki keskin sertlik, çarpıtma ve parçalanma, yüzlerindeki ifadesiz bakışlar, kızlardan ikisinin yüzündeki çirkin masklar resme ürkütücü bir ifade vermekte ve eleştirmenlere göre bu tablo, tam bir maço olan Picasso’nun kadın korkusunu ve onları ezme içgüdüsünü yansıtmaktadır. Kişiliğindeki bu psikopatolojik durum, “Avignonlu Kızlar” adlı resminde vücut bulmuştur. Jung’un bahsettiği delilik sembolleri olan, açık/koyu, ışık/karanlık, üst/alt, siyah/beyaz gibi zıtlıkların birarada verilmesi, Picasso’nun “Avignonlu Kızlar”ında belirgin bir biçimde görülmektedir. Ancak, biçimlerdeki parçalanma yeni bir dönemin habercisi olur. Bu resimle Picasso, kendisinin bile tahmin edemediği bir noktaya gelir. Cezanne ve Braque’tan çaldığı tekniği, içinde bulunduğu ruh haliyle ileriye taşır. Kübizm gibi bir akımın doğmasına neden olarak, sanat tarihine yeni bir yön verir.

Frida Kahlo, “Kırık Sütun”, “Yaralı Geyik”

Yaşamı acılarla geçen Meksikalı sürrealist ressam Frida Kahlo (1907-1954), rüyalarından çok kişisel gerçekliğini tuvale aktardığı için sürrealistliği hiçbir zaman kabul etmemiştir. Frida Kahlo’nun kişisel gerçekliği acılarla doludur. Henüz altı yaşındayken geçirdiği çocuk felci yüzünden sağ bacağı sakat kalmış, kendisine ‘Tahta bacak Frida’ adı takılmıştır. Bu engeliyle yaşamak zorunda kalan Frida, 1925 yılında okuldan eve dönerken bindiği otobüs tramvayla çarpışmış, tramvayın demir çubuklarından biri Frida’nın kalçasından girip leğen kemiğinden çıkmıştır. Kazadan sonra otuziki kez ameliyat edilen Frida, tüm hayatını çelik korse içinde ve bedene yerleştirilen çivilerle geçirmek zorunda kalmıştır. Sanatçı ömür boyu, felçli bacağının ve omurgasının dinmeyen acısıyla yaşamıştır. Frida’nın

yatağa bağımlı bir şekilde aylarca hastane odasında kalması üzerine, annesi Frida'ya resim malzemeleri getirmiş, Frida, yatağının tavanına yerleştirdiği aynaya bakarak kendi portrelerini yapmaya başlamıştır. Kazadan ancak iki yıl sonra yürümeye başlayan sanatçı, resim yapmayı hiç bırakmamış, bir arkadaşının aracılığıyla Meksika'nın en ünlü ressamı Diego Rivera ile tanışmış, arkadaşlıkları ilişkiye dönüşen çift, 1929 yılında evlenmiştir. Fırtınalı bir evlilik yaşamları olan çiftin hiç çocukları olmamıştır. Frida'nın kaza sonucu rahmine aldığı darbe, sanatçının art arda düşük yapmasına neden olmuştur. Bu sorun, Frida'nın psikolojisini daha çok bozmuştur. Çiftin birbirlerine karşı sadakatsizlikleri boşanmalarına neden olmuş, fakat, bir sene sonra tekrar evlenmişlerdir. Birçok kez intihar girişiminde bulunan sanatçının 1954 yılında sakat bacağı kangren yüzünden kesilmiş, bu olay sonrası geçirdiği akciğer ambolisi ölümüne neden olmuştur.

Sanatçı, hiç dinmeyen fiziksel ağrılarını ve yaşadığı psikolojik sancıları, resimlerindeki sembolik öğelerle ortaya koymaya çalışmıştır. Kendi portresini, içinde bulunduğu koşulları ve psikolojik durumunu yansıtmak için kullanan Frida, psikolojisini yansıtan semboller aracılığıyla resimlerine yoğun duygular ve gizli anlamlar yüklemiştir (Farthing, 2017: 442-443).



Resim 17. Frida Kahlo, Kırık Sütun, 1944

Bu resimlerinden biri olan “Kırık Sütun”da Frida, boğazından geçen kemiğine kadar uzanan kırık bir sütunu yarık bedeninin içinde göstermiştir. Yüzü dahil bütün vücuduna çiviler saplanmıştır. Bedenine saplanan yüzlerce çivi, çektiği acıların ifadesi olarak sembolize edilmiştir. Sol göğsünün üzerinde, kalbinin tam ortasına saplanmış kocaman çivi, acıların en büyüğünü yaşattığına inandığı kocası Rivera'yı temsil etmektedir. Kaza sonrası aylarca bedeninde taşıdığı çelik korse, kafes gibi gösterilmiştir. Bu betimlemeyle, ilk gençlik yıllarını, nefes almasını bile zorlaştıran bir kafes içinde, kısırılmış olarak geçirdiğini anlatmaya çalışmıştır. Geri planda resmedilen çorak arazi kendi kısırlığını sembolize etmektedir. Martı bi-

çiminde boyadığı siyah kalın kaşları ve dudak üstü kıllarıyla gözlerinden yaşlar süzülen Frida, korku, yalnızlık ve çaresizlik içinde bedenlen ve ruhlen çektiği acıları, bu hüznü resmiyle dile getirmeye çalışmıştır.

Frida Kahlo, geçirdiği çocuk felci ve trafik kazasından sonra, acılarının dinmesi için 1946 yılında bir ameliyat daha geçirir fakat operasyon başarısız olur. Ağrıları ve depresyonu devam eder. Ameliyattan iki gün önce, yaşadığı acıları sembolize eden “Yaralı Geyik” adlı resmini yapar. Aztek inançlarına göre geyik, sağ ayağı sembolize etmektedir. Resimde, Frida’nın boynuzlarla taçlanan başını taşıyan, oklarla yaralanmış bir geyik, ölümü ve korkuyu ifade eden ölü ağaçlarla dolu bir orman içinde gösterilmiştir. Ufukta, asla ulaşamayacağı sevgiliyi sembolize eden, şimşekler çakan bir gökyüzü vardır.



Resim 18. Frida Kahlo, “Yaralı Geyik”, 1946

Frida Kahlo’nun örnek yapıtlarından anlaşılacağı üzere, sanatçının yapıtlarındaki biçimlendirme, kendi kişilik yapısına dönük psikopatolojik düşünsel alt yapısıyla ilgilidir. Fiziksel ve ruhsal acılarını resme aktaran sanatçı, içinde bulunduğu psikopatolojik ruh halini avantaja çevirerek özgün eserler üretmiştir. Ayrıca, kadın bedenini kendi dönemine göre radikal bir yaklaşımla ele alması sanat tarihinde ayrıcalıklı bir yere sahip olmasına neden olmuş, eserleriyle dünya çapında tanınmış sanatçılar arasına girmiştir.

SONUÇ

Çok aşamalı bir süreç olarak karşımıza çıkan ve her bireyde var olduğu kabul edilen yaratıcılık, sanat bağlamında düşünüldüğünde, Antik Yunan’dan beri sorgulanan bir olgu olarak karşımıza çıkmakta ve pek çok düşünürün “sanat ve yaratıcılığı” insanın ruhsal yaşantısıyla ilişkilendirdikleri ve psikolojik olarak ele alma eğiliminde oldukları görülmektedir. Bu bağlamda, sanatsal yaratıcılık, psikoanalitik ve deneysel yöntemlere dayanan görüşlerle açıklanmaya çalışılmıştır. Bu görüşlere göre, kişiliği

psikopatolojik süreçlerin etkinliği altına girmiş bireylerde evrensel anksiyete, bireye ve psikopatolojik sürece özgü bulgularla birleşerek değişik ve karmaşık semptomlar halinde ortaya çıkmakta ve tüm patolojik semptomlar birer yaratma niteliği taşımaktadırlar.

Bu eğilimi psikoanalitik ve deneysel yöntemlere oturtan ilk kişi olarak Sigmund Freud, sanat yapıtını, sanatçının kişiliğinin ve yaşamının bir yansıması olarak görmektedir. Bireysel psikoloji ekolünün kurucusu Alfred Adler, insanların sanatı, kendi yetersizliklerini telafi etmek için ürettiğinden söz etmektedir. Psikanalist Melanie Klein, insanda yaratma ediminin şizoid veya depresif bir yapısal ortamda ortaya çıktığını ileri süren görüşlerde bulunmuştur. Analitik psikolojinin kurucusu psikiyatrist Carl Gustav Jung, sanat pratiğinin psikolojik bir faaliyet olmasından ve bu sıfatla psikolojik açıdan ele alınabilmesi düşüncesinden yola çıkarak sanatı ve yaratma edimini psikolojinin konusu olarak görmektedir. Fakat, analitik psikolojinin sanat eserine yaklaşımında tıbbi önyargılarından kurtulmayı önererek, S. Freud'un kuramına ters düşen bir görüş sergiler. Jung'a göre, sanat eseri bir hastalık değildir, üstün özelliklerinden dolayı sanatçıyı insanlık tarihi içinde ayrı bir yere koyarak Freud'un aksine yüceltir. Psikanalist Otto Rank, sanatçıyı psikanalizin hasta yorumundan kurtarıp kendi başına yaratıcı bir tip olarak ortaya koymakta ve en önemlisi de nevrotiğin bir yönü olacaksa bunun normale doğru aşma değil, ancak sanatçıya ya da yaratıcı tipe doğru yukarıya aşma olduğunu öne sürmektedir. Varoluşçu psikolog Rollo May ise, toplumun en değerli insanların çok kötü çocukluk şartlarından geldiğini vurgulayarak, travmatik çocukluk şartları ile daha sonraki büyük icraatlar arasında ilişki kurmuştur. R. May, bu tip insanlarda "iyi-uyumlu" sendromuna hiç rastlanmadığını söyleyip, "iyi-uyumlu" insanların büyük ressamlar, heykeltıraşlar, yazarlar, mimarlar, müzisyenler olmalarının çok nadir karşımıza çıktığını öne sürmüştür. Sanata ve yaratıcılığa deneysel psikoloji açısından yaklaşan ve algılama olgusuyla ilgilenen "Gestalt Ekolü"ü de yaratıcılığın, sanatın konusu olmazdan önce, insanın psişik yapısında gerçekleşen bir işlem olduğuna inanmış ve biçimleri mevcut olan zihinsel malzemeye dayandırmıştır. Buna göre, algılamanın bozulduğu psikotik durumlarda ve organik bozukluklarda, kişinin yaratma edimindeki faaliyetlerindeki bozulmalar onların çizimlerinde görülmektedir.

Sanat ve yaratıcılık hakkında farklı görüşler öne sürülmüşse de, sanatsal yaratma ediminin Freud'un insan davranışlarının bilinçdışı etkinlikleriyle ilişkili olduğu psikodinamik yaklaşıma daha yakın olduğu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, plastik sanatlar alanında psikotik ya da psikotik olduğu tartışılabilen veya kendi yetersizliğini telafi etmek üzere sanat üretimi yapan, sanatta çığır açmış pek çok ünlü sanatçı bulunmak-

tadır. Bu çalışma kapsamında, insan davranışlarındaki psikopatolojik durumların sanatsal yaratım üzerine etkileri, sanat tarihine geçmiş 12 ünlü sanatçının hayat hikayeleri ve eserleri analiz edilerek incelenmiş, psikopatolojik düşünsel alt yapılarının sanat yapıtlarına yansıdığı, sanatçının kendisini ifade etmede güçlük çektiği patolojik durumlarda görsel dilin tek etkileşim aracı haline geldiği görülmüştür. Son tahlilde, sanatçıların yapıtlarının yalnız kendilerine özgü, nitelikleri bakımından benzerlerinden farklı, üstün olan en iyi eserlerini bu olumsuz durum altındayken gerçekleştirdikleri ve sanatta çığır açtıklarını söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Biçer, H. (2017). Leonardo da Vinci Kimdir? Hayatı ve Eserleri, Erişim: <https://paratic.com/author/haticebicer/> Erişim Tarihi: (12.11.2019)
- Budak, S. (2000). Psikoloji Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Butcher, J. N., Mineka, S., Hooley, J. M. ((2013). Anormal Psikoloji, Okhan Gündüz (Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Eren, N. (2019). Farklı Psikoterapi Ekollerinin Sanat ve Yaratıcılığa Yaklaşımları Erişim:http://www.sanatsikoterapileridernegi.org/uploads/6/4/5/5/6455557/farkli_psikoterapi_ekollerinin_sanat_ve_yaratilga_yaklasimlari.pdf Erişim Tarihi: (07.10.2019)
- Erinç, M. S. (1998). Sanat Psikolojisi'ne Giriş, Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Farthing, S. (2017). Sanatın Tüm Öyküsü, Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu (Çev.). Çin: Hayal Perest Yayınevi.
- Freud, S. (-). Sanat ve Sanatçılar Üzerine, Erkan Çelebi (Derleyen). İstanbul: Işık Yayınevi.
- Gürsu, O. (2015). Sanat ve Psikoloji Etkileşimi: Geleneksel Türk- İslam Sanatları Merkezli Bir Okuma Denemesi, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 8 Sayı: 38 Volume: 8 Issue: 38 Haziran 2015 June 2015 www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581
- Jacobi, J. (2002). C.G. Jung Psikolojisi, Mehmet Arap (Çev.) İstanbul: İlhan Yayınevi.
- Jung, C. G. (2018). Ruh: İnsan, Sanat, Edebiyat, İsmail Hakkı Yılmaz (Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung ile Freud'un Ayrıldığı Noktalar. (2013). Aktüel Psikoloji. Erişim: <http://www.aktuelpsikoloji.com/jung-ile-freudun-ayrildigi-noktalar-11326h.htm> Erişim Tarihi: (7.11.2019)
- Kılıç, M. (2018). Psikopatoloji Nedir? Hakkında Her Şey, Erişim:<https://www.psikopatolojibilimi.com/2018/11/23/psikopatoloji-nedir-hakkinda-her-sey/> Erişim Tarihi: (31.10.2019)
- May, R. (1994). Yaratma Cesareti, Alper Oysal (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mundel, E. J. (2005). Did Pain Add Power to Great Works of Art? Erişim: <https://consumer.healthday.com/diseases-and-conditions-information-37/misc-diseases-and-conditions-news-203/did-pain-add-power-to-great-works-of-art-529244.html> Erişim Tarihi: 15.11.2019
- Özügül, O. (2000). Sanatın Psikolojisi, İstanbul: Pencere Yayınları.

- Prodger, M. (2015). Richard Dadd, Jailed For Life For The Murder Of His Father, Also A Great Artist Erişim: <https://www.afr.com/life-and-luxury/arts-and-culture/richard-dadd-jailed-for-life-for-the-murder-of-his-father-also-a-great-artist-20150727-gilhhy> Erişim Tarihi: 21.11.2019
- Richard, L. (1991). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sadık, C. (2019). William Blake Kimdir? Hayatı ve Sanatı, Erişim: <https://www.tarihlisanat.com/william-blake-kimdir-hayati-ve-sanati/> Erişim Tarihi: 20.11.2019
- Serullaz, M. (1991). Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev: Devrim Erbil), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tufan, T. (2019). Dünya Forum: Meczup ve Dahi William Blake, Erişim: <https://www.gazeteduvar.com.tr/dunya-forum/2017/12/10/dunya-forum-meczup-ve-dahi-william-blake/> Erişim Tarihi: 20.11.2019
- Türk Dil Kurumu. (1969). Türkçe Sözlük (genişletilmiş baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Velioğlu, S. (1978). Akıl Hastası ve Sanatçı, İstanbul: Yaşam Yayınları.
- Velioğlu, Süleyman. (2000). İnsan ve Yaratma Edimi, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). Moderninden Postmoderne Sanat, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Wiegand, W. (1985). Picasso, Canan Dövenler (Çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1. Hieronymus Bosch, Deliler Gemisi, 1500

[https://en.wikipedia.org/wiki/Ship_of_Fools_\(painting\)#/media/File:Jheronimus_Bosch_011.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Ship_of_Fools_(painting)#/media/File:Jheronimus_Bosch_011.jpg) Erişim Tarihi: 20.11.2019

Resim 2. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503

<https://fakty.interia.pl/ciekawostki/news-naukowcy-ozywili-slynnna-mona-lise-z-obrazu-da-vinci,nId,3019958> Erişim Tarihi: 13.11.2019

Resim 3. Michelangelo Buonarroti, Sistine Şapeli Freski: Yaratılış Efsanesi, 1508-1512

<http://www.birdakikadageziyorum.com/destinations/yaklasik-300-figuru-iskelenin-uzerine-yatarak-tek-basina-tamamlayan-michelangelosistine-sapeli/> Erişim Tarihi: 15.11.2019

Resim 4. Francisco de Goya, Kara Resimler: Çocuklarını Yiyen Kronos (Satürn), 1819-1823 <http://www.enpolitik.com/kose-yazisi/953/cocuklarini-yiyen-saturn.html> Erişim Tarihi: 20. 11. 2019

Resim 5. William Blake, Büyük Kızıl Ejder ve Güneşte Giyinen Kadın, 1803-1805
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Great_Red_Dragon_Paintings Erişim Tarihi: 21.11.2019

Resim 6. Richard Dadd, Peri Fellir'in Usta Vuruşu, 1855-1864
<https://gulsahmeralozgur.dr.tr/bir-sizofreni-tanili-ressam-daha-richard-dadd-1817-1886/> Erişim Tarihi: 22.11.2019

Resim 7. Vincent Van Gogh, Oto-Portre, 1890
https://www.bilgeyik.com/unlu-ressamlarin-onemli-eserleri-ve-teknikleri-227?fb_comment_id=1933855370036963_1995027423919757 Erişim Tarihi: 28.11.2019

Resim 8. Vincent Van Gog, Patates Yiyenler, 1885
<https://weartsbox.com/magazine/556> Erişim Tarihi: 29.11.2019

Resim 9. Vincent Van Gogh, Ekin Tarlası ve Kargalar, 1890
http://unlutablolar.blogspot.com/2012/10/bugday-tarlas-ve-kargalar_3083.html
Erişim Tarihi: 29.11.2019

Resim 10 . James Ensor, Entrika, 1890
<https://www.tarihlisanat.com/james-ensor-entrika/> Erişim Tarihi: 25.11.2019

Resim 11. Edward Munch, Çılgılık, 1893
<https://www.wannart.com/yalnizligin-ressami-edvard-munch/wannart-edvard-munch-ciglik/> Erişim Tarihi: 26. 11.2019

Resim 12. Toulouse-Lautrec, Yalnız, 1896
<https://gallerix.org/storeroom/1109489640/N/1642414685/> Erişim Tarihi: 03.12.2019

Resim 13. Toulouse-Lautrec, Tıp Fakültesinde Sınav, 1901
<https://www.beverlyamitchell.com/an-examination-at-the-faculty-of-medicine-in-paris-by-lautrec-pq93/> Erişim Tarihi: 29.11.2029

Resim 14. Pablo Picasso, Yaşlı Gitarist, 1903-1904
<https://www.tarihlisanat.com/pablo-picasso-ve-yasli-gitarist/> Erişim Tarihi: 03.12.2019

Resim 15. Pablo Picasso, Akrobat ve Genç Palyaço, 1905
https://hayata-dair.com/Ressamlar/Pablo-Picasso/picasso_resimleri_web_sayfalari/201%20-%20240/pablo_picasso_acrobat_and_young_harlequin_40.htm Erişim Tarihi: 03.12.2019

Resim 16. Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907
<https://galeri.uludagsozluk.com/r/t%C3%BCrkiye-de-k%C3%BCbizmin-tutmamas%C4%B1n%C4%B1n-nedenleri-925249/> Erişim Tarihi: 03.12.2019

Resim 17. Frida Kahlo, Kırık Sütun, 1944

<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/04/25/frida-kahlonun-the-broken-column-eseri/> Erişim Tarihi: 03.12.2019

Resim 18. Frida Kahlo, “Yaralı Geyik”, 1946

<https://serkanhizli.files.wordpress.com/2015/03/the-wounded-deer.jpg> Erişim Tarihi: 03.12.2019



Bölüm 11

KALİGRAMLARIN GÜNÜMÜZDEKİ KULLANIMLARININ İNCELENMESİ

Birsen ÇEKEN¹

Hakan MAZLUM²

¹ Prof., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Ankara, Türkiye. birsen.ceken@hbv.edu.tr

² Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Ankara, Türkiye. hakanmazlum24@gmail.com

GİRİŞ

Duygu, düşünce ve her türlü ifadelerin belli semboller aracılığı ile aktarılmasında kullanılan ve bir iletişim aracı olan yazı, zamanla sistemleşerek işaretlere dönüşmüştür. Başkalarına aktarılmak üzere, duygu ve düşüncelerin herhangi bir madde üzerine çizilerek, kazanarak oluşturduğu, şekil ve işaretlerin tamamı (Uslay, 1989: 5) olarak tanımlanan yazının tarihi kökeni ise binlerce yıl öncesine maddeleri, kavramları, nesneleri veya karakterleri temsil etmesi düşüncesinden etkilenen ilkel insanın, izler yapmasına dayanmaktadır (Ambrose ve Harris, 2012a: 10). Yazının bu tarihi süreci bilginin eksiksiz bir biçimde ve anlamını kaybetmeden aktarılıp saklanılmasına olanak sağlamıştır.

Grafik tasarım en genel anlamda iletişim kurmak amacıyla metin ve görsellerin iki ya da üç boyutlu olarak düzenlenmesini kapsayan yaratıcı bir süreçtir (Çeken ve Ersan, 2016, s.468). Erken dönemlerde bir iletişim aracı olarak kullanılan yazı matbaanın keşfedilmesi ile yeni bir kimliğe bürünmüştür. Tipografi olarak adlandırılan bu kimliği ile yazı artık bir sanat alanı olarak görülmüş ve tasarım elemanı olarak görsel dilin oluşturulmasında etkin bir rol almıştır. Bu süreçte deneysel çalışmalar, kolaj ve foto-montaj gibi çeşitli teknik ve üsluplarla gelişim göstermiş günümüz tasarımları için güçlü ve özgün tasarım dilinin oluşmasını etkilemiştir. Yapılan bu araştırmada mesajın içeriği hakkında bilgi vererek anlatımı güçlendiren kaligramların kullanımları tipografik açıdan incelenmiş, özgün bir dil oluşmasına ve alternatif bir görsel dil arayışına kaynak olarak gösterilip ilk örnekleri ve günümüzdeki örnekleri üzerinden incelenmiştir.

1. Yazının Gelişimi ve Tipografi Terimi

İnsanın oğlunun duygularını, düşüncelerini ve edindiği bilgileri simgesel olarak temsil etmesinde kullandığı yazının kökenleri binlerce yıl öncesine; iletişim için kullanılan çeşitli maddelere veya elle serbest bir biçimde çizilmiş şekil ve işaretlere dayanmaktadır. Günümüzde kullandığımız harf biçimini alması ise çeşitli deneme ve birikim evrelerinin zamanla daha anlaşılır karakter ve semboller gibi ilk yazı örneklerine dönüşmesi ile oluşmuştur. Yazının bulunması ile yazılı nesneleri saklayıp yaymak için çoğaltma teknikleri arayışı ile gelişmeye devam etmiştir. Yazılı iletişimde en büyük gelişmelerden olan alfabenin buluşu ile iletişimde bir çağ atlanmıştır. Kağıdın üretilmesi ile yazılı iletişim daha da yaygınlaşmaya başlamıştır.

Yazılı iletişim alfabenin bulunması ve kağıdın icadı ile gelişmiş, baskı ile çoğaltma denemeleri keşfedilmeye başlanmıştır. Fakat bu denemelerin en kayda değer 1450 yılında Alman asıllı Johannes Gutenberg'in kurşun alaşımlar ile metal harfler üretmesiyle gerçekleşmiştir. 1400'lü yıllarda her bir kitap hattalar tarafından el ile yazılmakta ya da ahşap kalıplar mürekke-

be batırılarak baskı ile çoğaltılmaktaydı (Garfield 2012: 36). Gutenberg'in hareket ettirilebilen harfler ile geliştirdiği tipografik baskı tekniği, kitapların daha hızlı ve seri bir şekilde çoğaltılmasına olanak sağlamış böylece tipografik baskı tekniği ile bir terim olarak ortaya çıkan tipografi yazının bir tasarım unsuru olarak kabul görülmesine olanak tanımıştır.

Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğünde "Kabartma biçimlerle baskı yöntemi" (www.tdk.gov.tr, Erişim 2019) olarak tanımlanan tipografi sözcüğünün kaynağını "type" ve "graphy" kelimeleri oluşturmaktadır. "Type" Türkçe'de harfin çoğulu olan hurufat ve dizgi anlamına gelen metalden kesilmiş veya dökülmüş, yüksek baskıda kullanılan harfleri tanımlamada kullanılırken, "graph" sözcüğü ise Latince asıllı olan çizim, çizge gibi anlamları ifade etmektedir (Sarıkavak, 2014: 6).

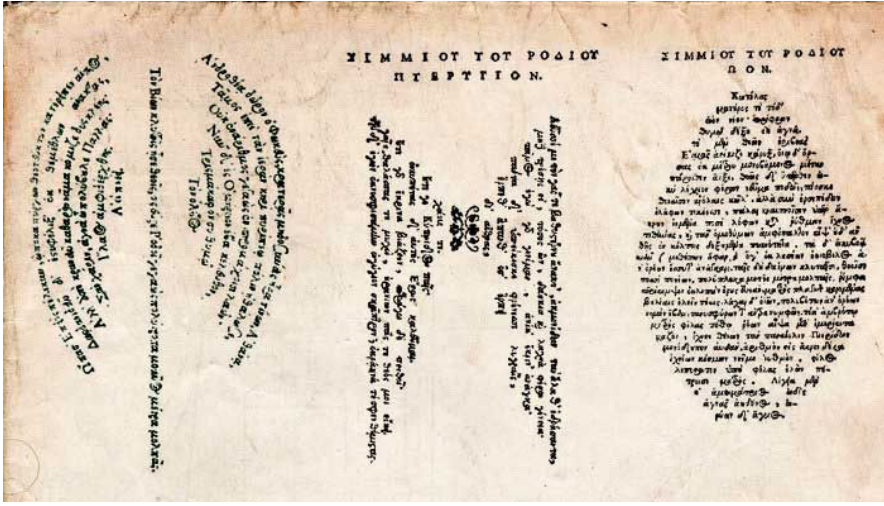
Aldığı görsel bir biçimle beraber tasarıma kişilik veren ve tasarımda en etkili unsurlardan biri olan tipografi, verilmek istenen mesajın veya fikrin erişebilirliğini ve okuyucunun düşüncesini olumlu veya olumsuz bir biçimde değiştirebilen yapıya sahiptir. Tipografi aynı zamanda; kurallara uygun olarak bilgisayar teknolojisiyle tasarlanan fontun üretim sürecinin hızlanarak çeşitlendiği ve deneyimselleştiği bir sanat disiplindir (Ambrose ve Harris, 2012b: 38). Tarafsız bir etki yansıtabilir ya da bir düşünce, ifade ve nesne için tutkuları hızlı bir şekilde harekete geçirebilir; "sanatsal, politik veya felsefi hareketleri sembolize edebilir, bir bireyin veya organizasyonun kişiliğini ifade edebilir" (Ambrose ve Harris, 2012a: 6).

2. Yazı ve Kaligram İlişkisi

Doğru tasarlanmış bir kompozisyonda en önemli unsurlarından birisi, anlatımı güçlendirici yapıların tasarımda yer almasıdır. Tasarımda biçim, içerik ve fonksiyonun sıkı bir ilişki içerisinde bir arada bulunması ve iyi bir tasarımcının problemleri analiz ederken biçimi iyi kullanabilmesi ve doğru parçaları doğru medyalarda birleştirebilmesi gereklidir (Ergen, 2014: 66). Bu bağlamda tasarımcı kompozisyonlarında yer alan yazıyı pek çok farklı yönden aktararak metni okunabilir illüstrasyonlara, kaligramlara dönüştürebilir.

Bir resimleme dili olan kaligramlar, oluşturulduğu form veya biçimler ile okuyucuya ön bilgi veren metinlerdir. Kaligramlar bir metne bağlı olarak yapılandırılırken metnin içeriğini destekleyen görüntüyle birleşerek oluşturulurlar. Metin içeriğinin yazı ile resmedilmesi olarak da adlandırılan kaligramlar, çoğunlukla şiirlerin görsel olarak biçimlendirilmesinde kullanılmıştır. Kaligramlarda biçim ve formlarla kelimeleri, cümleleri ve dizeleri temsil etmesi veya bağdaşması amaçlanır. Bu amaca bağlı olarak kolaj ve fotomontaj gibi tekniklerden sıklıkla yararlanılır.

3. Kaligram Kullanımlarının İncelenmesi



Görsel 1: Rodos'un Simmias'ı yaklaşık M.Ö 350.balta, kanat ve yumurta kompozisyonları. <https://i.pining.com/originals/a7/3f/28/a73f28fe8e7ebff40eba76660272b751.jpg>, Erişim Tarihi: 21.08.2019.

Kaligramlar, kelime ve cümleleri yazının okunabildiği illüstrasyonlara dönüştürürken sıklıkla mesajın anlamına katkı sağlarlar (Heller ve Vienne, 2016: 63) ve okunmaya başlamadan önce metinle uyum içinde oluşturulmuş kompozisyonlarıyla okurlara metnin içeriği hakkında bilgi verirler. İlk kaligram örnekleri arasında sayılan Yunanlı şair Simmias'ın desen şiir olarak adlandırılan sıra dışı bir fikirle mısraları nesnelere, dinsel simgelelere ya da biçim ve formlara dönüştürerek oluşturduğu kompozisyonlarında rastlamak mümkündür (Görsel 1) (Meggs, 2012: 261).

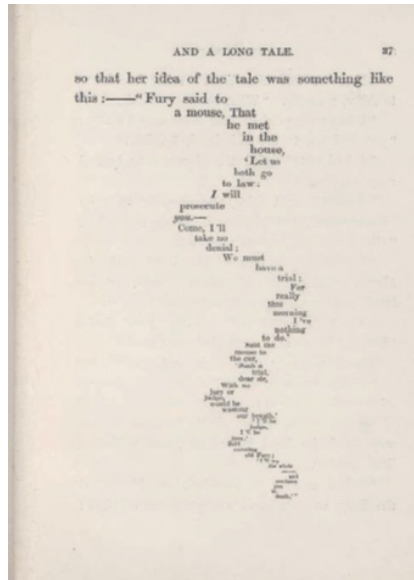
Batı dünyasında kaligramın ilk örnekleri arasında görülen ve bir şiir türü olarak varlığını sürdüren görsel şiirin yaklaşık M.Ö 350 yıllarına ait (Görsel 1) Rodos'un Simmias'ı adlı şiirlerinde balta, kanat ve yumurta şeklindeki Yunan görsel şiirlerinde, biçim ve içerik birbiriyle örtüştüğü görülmektedir (Şumnu, 2014: 27).

Başka bir Yunanlı şair olan şair Aratus'un M.Ö. 300 yıllarına ait eserinde görsel ve yazıyı birleştiren "Olaylar" (Görsel 2) başlıklı el yazması kaligram örneğinde astronomik olayları ele almıştır (Jean, 2010: 77). Artus'un çalışmalarında Simmias'tan farklı olarak renklendirilmiş ve bölünmüş figürler yer almaktadır. Bölünen kısımlar figürün yapısına uygun metinler ile bir anlam kazanmıştır.



Görsel 2: “Olaylar” başlıklı el yazmaları kaligram örnekleri, *Aratus, M.Ö 300*.
<https://publicdomainreview.org/collections/aratea-making-pictures-with-words-in-the-9th-century/>, Erişim Tarihi: 25.08.2019.

İngiliz asıllı olan Lewis Carroll'ın 1865 yılında yayımladığı “Alice in Wonderland” (Alice Harikalar Diyarında) adlı kitabındaki bölümde yer alan “The Mouse’s Tale” (Fare’nin Masalı) (Görsel 3) hikayesi ile bir görsel deneyim kurgulanmıştır. Carroll’un kitabındaki 37. sayfasında yer alan “The Mouse’s Tale” hikayesi “And a Long Tail” yazısının altında görselleştirilmiştir. Kitapta yer alan ve “The Mouse’s Tale” başlıklı hikayenin metni giderek incelen kıvrımlı ve uzun bir fare kuyruğu şeklinde görselleştirilmiştir. Cramsie’e göre bu basılı yüzeyde (Görsel 3) hikayenin içeriğinin ifade edilışinden ziyade bir dekoratif görselleştirme yer almaktadır (Cramsie: 2010: 177).

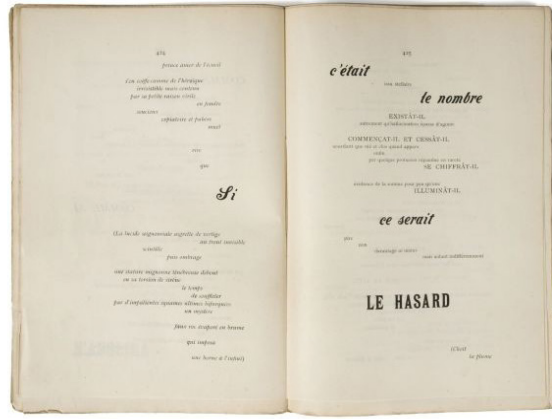


Görsel 3. “Alice in Wonderland” figüratif tipografi kullaımı, kaligram öreği.
Lewis Carroll, 1866. <http://fau3110.pbworks.com/f/1201183633/lewis Carroll.jpg>,
Erişim Tarihi: 11.08.2019.

Fransız sembolist şair olan Stéphane Mallarmé ise 1987 yılına ait “Un Coup de Dés” (Bir zar atmak) adı ile bilinen (tam adıyla “Un Coup de Dés

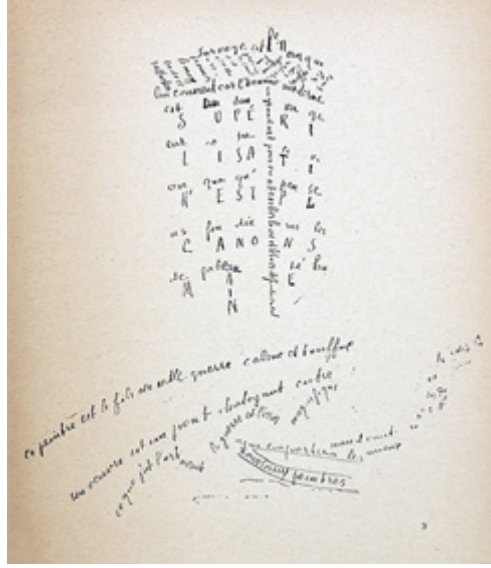
Jamais N'Abolira Le Hasard”) yedi yüz sözcükten oluşan yirmi sayfalık şiir kitabında bordürlerle kısıtlamak yerine marjdan (sol ve sağ kısımlarda bırakılan boşluklar) yararlanmışır. Mallarmé şiir kitabını büyük ve küçük harflerden yararlanarak italik ve roman karakterlere dayalı bir yapı ile görselleştirmiştir (Görsel 4). Mallarmé farklı ifadelere ulaşabilmek için kelimeleri yerleştirirken kullandığı karakterle vurgu, tonlama ve ritimden faydalanmıştır. Mallarmé, duyguları ifade etmek ve düşünceleri yansıtabilmek için sözcükleri sayfaya yatay hatlar halinde dizmek yerine sıra dışı bir şekilde vurguya dayalı düzenlemelerle yerleştirmiştir. Ayrıca Mallarmé, dönemindeki diğer sanatçılardan farklı olarak tipografi ile müziği oldukça başarılı bir şekilde birleştirmeyi başarmıştır. Sanatçı sözcüklerin basılı yüzey üzerindeki konumlarını ve görsel yoğunluklarını vurgu, okuma biçimi, ritim ve ses tonuna uygun olarak belirlemiştir (Meggs, 2012: 261).

Mallarmé, “Un Coup de Dés” adlı şiir kitabının sayfa düzenlemesinde iki sayfayı tek bir tasarım alanı olarak ele alan, metinleri yatay ve dikey hareketler ve farklı büyüklüklerde yazılar içeren, vurguya dayalı dinamik ve açık bir kompozisyon anlayışı benimsemiştir. (Cramsie: 2010: 176). Hollis’e göre ise Mallarmé geleneksel dizgi kurallarını yıkan bu tipografi anlayışı ile şiir kitabının açık iki sayfasını tek bir alanmış gibi algılanmaktadır (Hollis, 1997).



Görsel 4: “Un Coup de Dés” adlı şiir kitabından dinamik yapıda kullanılan tipografi örneği. Stéphane Mallarmé, 1897. Tarihi: 17.07.2019.

20. Yüzyıla gelindiğinde deneysel edebiyat ve görsel alan sanatçıları için basılı yüzeyler deney alanı olarak kabul görmeye başlamış, yazı ve görsellik kitap kapakları, poster ve bildirilerde sıkça görülmeye başlanmıştır (Şumnu, 2014:38). Modernizm süreci ile basılı yüzey tasarımlarında sözdizimi tamamen değişmiştir. Sözcükler ve sözdizimi Fütürist şiir anlayışı ile özgür kullanılmış ve tipografi deneysel olarak yorumlanabilir bir kimliğe bürünmüştür.



Görsel 5: “Calligrammes” adlı şiir kitabından “Poems of Peace and War 1913-1916” kaligram örneği. Guillaume Apollinaire, 1918. <https://tr.pinterest.com/pin/316448311296717643/?lp=true>, Erişim Tarihi: 19.08.2019.

“Poems of Peace and War 1913-1916” (Barış ve Savaş Şiirleri 1913-1916), ilk kez 1918’de yayınlanan Guillaume Apollinaire’ın şiirlerinden oluşan bir şiirdir kitabıdır. Bir sayfadaki kelimelerin yazı tipinin ve mekansal düzenlemesinin, kelimelerin kendileri kadar her bir şiirin anlamında ne kadar rol oynadığına - kaligram adı verilen bir formata dikkat edilir. Bu anlamda koleksiyon, somut şiir ya da görsel şiir olarak da adlandırılabilir. 1918’de yayınlanmış olan cilt oldukça iyi değerlendirmeler almıştır (Bohn, 2018: 5).

S
A
LUT
M
O N
D E
DONT
JE SUIS
LA LAN
GUE È
LOQUEN
TE QUESA
BOUCHE
O PARIS
TIRE ET TIRERA
T O U JOURS
AUX A L
LEM ANDS

Görsel 6: “Calligrammes” adlı şiir kitabından Eysel Kulesi biçiminde oluşturulan kaligram örneği. Guillaume Apollinaire, 1918. kiwi.com/0/78/90/25/20151108/ob_63b303_caligramme-apollinaire-tour-eiffel-cp.jpg, Erişim Tarihi: 22.08.2019.

Fütürist şiir anlayışı Fransız şair Guillaume Apollinaire etkilemiştir. Tipografiyi figüratif bir yapı ile kullanan Apollinaire çalışmalarında estetik bir yapı oluşturmaktan çok kolay anlaşılan biçimsel yapılara yönelmiştir (Durmuş, 2008: 53). 1918 yılında yayımlanan “Calligrammes” başlıklı kitabındaki figür ve piktogram gibi kolay algılanan harf formlarıyla oluşturduğu kompozisyon örnekleri dönemindeki tipografik tasarımın eşsiz örnekleri arasındadır (Görsel 6). Apollinaire’in 1913-1916 Barış ve Savaş Şiirleri başlıklı kitabında yer alan “La Tour Eiffel” şiirinde Eyfel Kulesi’ni Almanların önünde Fransa’nın gücünün bir sembolü olarak sunduğu şiiri özgün bir düzenleme ile ele almıştır. Kulenin ayak kısmından ucuna doğru büyüyen harf ve kelimelerle oluşturduğu kaligramda görsel ağırlık kelimeler ile hemen hemen eğit olarak dağıtılmış durumdadır (Görsel 6). Dikey eksen etrafında oluşturduğu denge ve sade doku ile resmi okumamızı kolaylaştırmaktadır. Yukarıdan aşağıya doğru okuma yönü ise okunabilirliği kolaylaştırırken bölünen kelimeler, harfler arası boşluklar ve düzensiz espas boşluklar okumayı zorlaştırmaktadır.



Görsel 7: “Hançerlenmiş Güvercin ve Fıskiye” kaligram örneği. Guillaume Apollinaire, 1918. <https://allenginsberg.org/wp-content/uploads/2014/07/Apollinaire-LacolombepoignardeCC81eetlejetd27eau.jpg>, Erişim Tarihi: 23.03.2019.

Apollinaire’nin “Calligrammes” adlı kitabında yer alan kaligramların da yazının içeriğe uygun kelime ve cümlelerin belirli bir kurguyla kullanmıştır. Sanatçının içeriklere uygun olarak oluşturduğu kompozisyon ile şiirlerini resimleme yöntemiyle izleyicisine okutmaktadır. Apollinaire’nin

“Hançerlenmiş Güvercin ve Fıskiye” (*Görsel 8*) adlı şiir resimlemesi de bilinen kaligramları arasındadır. Sanatçı biçim oluşturarak kendisine görsel bir dil geliştirmiştir. Bu görsel dilde mısralar biçimi oluşturan çizgi, leke vb. resimsel öge görevi görmektedir (Türkmen, 2018: 347).

Modernizm sürecinde her türlü sosyal ortam, savaşlar ve teknolojik gelişmeler ile gelişen tipografi basılı yüzeylerde ve deneysel çalışmalarda biçim, tarz, uygulama ve teorilerle farklı kimlikler kazanarak tasarımlarda işlevsel ve okunaklı bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Modernizm sanatçıları çoğu deneysel tipografi çalışmalarında imgenin özelliklerinden faydalanan ve birçok görsel unsuru bir arada kullanarak basılı sayfalarındaki klasik sözdizimi yapısını bozarak dönemine göre sıra dışı bir niteliğe kavuşturmuştur (Drucker, 1990: 107, Akt. Durmuş 2008: 48).

Kaligramların günümüzdeki kullanımları ise harflerin temsil ettiği fikrin biçiminde yerleştirilmesi ile oluşturularak okunabilir illüstrasyonlara dönüştüğü söylenebilir. Yenilenerek üretilen sanat ürününde tekniğin etkisi anlamı destekleyecek niteliğe sahip olabilir (*Görsel 9*). Bu bağlamda yazı yazma sanatı tanımı sınırından öteye geçerek form veya biçim ile kullanımı özgün bir dil oluşmasına ve alternatif bir görsel dil arayışına katman hazırladığı söylenebilir.



Görsel 8: Coca-Cola tarihi için tasarlanmış kitap kılıfı, Paul Bacon, 1960. https://i.etsystatic.com/6620313/r/il/52c883/1736072715/il_794xN.1736072715_3u6x.jpg, Erişim Tarihi: 09.08.2019.



Görsel 9: “Chesapeake Bay Foundation” kaligramların günümüzdeki kullanımları. Jennifer Wang, 2007. <http://www.creativeadawards.com/author/neimangroup/>, Erişim Tarihi: 27.08.2019.

Sans Serif ya da diğer bir deyişle “tırnaksız” yazı karakterleri neredeyse her amaç ve tasarım için kullanılabilecek modern yazı karakterleridir (Çeken ve Ersan, 2017a). Görsel 9’da tırnaksız bir yazı karakteri ile oluşturulmuş bir kaligram örneği görülmektedir. Paul Bacon, Lewis Carroll’ın 1865 yılına ait “The Mouse’s Tale” (Fare’nin Masalı) etkilenecek 1960 yılında Coca-Cola tarihi için tasarlamış olduğu kitap kılıfı “The Big Drink The Story Of Coca-Cola” çalışması harflerin bir şekil veya nesneye benzecek bir uyumla kullandığı “yapısalcı” tipografi örneği (Görsel 9) (Heller ve Vienne, 2016: 62-63) yazının okunabilir illüstrasyonlara dönüşürken iletilmek istenen mesajı aktarmadaki etkisini gösterir niteliktedir.

1967 yılında kurulan, Amerika’daki Chesapeake Körfezi’nin restorasyonu ve korunmasına adanmış kar amacı gütmeyen bir organizasyon Chesapeake Bay Foundation (Chesapeake Körfezi Vakfı) için hazırlanmış olan tasarımlar (Görsel 10) kaligramların günümüzdeki kullanımlarına örnek olarak gösterilebilir niteliktedir. Tasarımlarda yer alan yengeç, balık ve yılan balığı figürleri kelimelerle oluşturulmuştur. Ayrıca kelimelerde kullanılan renk geçişleri ile bazı harflerin figürün biçimine göre şekillenmesi figürlerin daha kolay anlaşılmasını sağlarken yapılan bu düzenlemeler ile bu araştırmada yer alan örneklerden farklılaşmaktadır.

Her ne kadar ayrı bir sanat alanı olarak görünseler de kaligramların günümüz kullanımları kaligrafi sanatı ile bütünleşmiş durumda olduğu da söylenebilir.

Kaligrafi, en genel anlamı ile güzel yazı yazma sanatı olarak tanımlanır. Kaligrafi harfleri uyum, ritim ve yaratıcı bir bütün oluşturacak şekilde yazma ve konumlandırma becerisi ve teknikler bütünüdür. Kaligrafi süslemeler ile donatılmış harfler ya da harfleri dekoratif süsleme maksatlı kullanılmaktan daha fazlası olup, harf biçimlerinin kendilerinin estetik kaygı ile biçimlendirilmesi ve düzenlenmesidir (Çeken ve Ersan, 2017b, s.199).

Türkmen’e göre: “Kaligrafi sanatının resimleme ile ilişkisi kaligram kavramıyla ortaya çıkar” (Türkmen, 2018: 344). Nitekim kaligrafik ustalık ile yazının görsel temsile dönüşmesi söz konusu olduğunda Doğu kültürü akla gelse de, Batı dünyası için metinlerin görselleşerek kaligramlara dönüşmesi Hristiyanlık öncesinden başlamıştır (Şumnu, 2014: 27).

Yunanca güzel anlamına gelen “kalos” ve yazı yazmak anlamına gelen “graphien” kelimelerinden türetilen “kalligraphia” olarak kaligrafi sözcüğü, Türk Dil kurumu Güncel Sözlüğüne göre “güzel yazı sanatı” (www.tdk.gov.tr, Erişim 2019) olarak tanımlanmaktadır.



©johnstevensdesign.com

Görsel 10: Kaligrafi ile resimleme örneği, John Stevens. <https://www.johnstevensdesign.com/wp-content/uploads/2015/12/the-1bed-1.jpg>, Erişim Tarihi: 29.08.2019.

Uluslararası hat yazarı, mektup sanatçısı ve tasarımcı olarak ün kazanan John Stevens, çeşitli hatlarla, fırçalarla ve daha sonra bilgisayarla çalışarak resim ve yazıya dönüştürmektedir. Sanatçı kişiliğini ve eserlerini; biçimleri harflerle oluşturan her tasarım, yalnızca sayfadaki sözcüklerden ibaret olmayan bir görüntüdür şeklinde tanımlamaktadır (Stevens, www.johnstevensdesign.com, Erişim 2019).

Stevens’in yazının okunabilir illüstrasyon olarak kullanılmasına örnek gösterilebilecek bu çalışmasında (Görsel 10), yazı ile görsel iç içe bir yapıda tasarlanmış ve harfler biçimini temsil etmektedir. Stevens’in metinlerle düzenlenmiş bu okunabilir kompozisyonunda yatak biçimini destekleyen kaligrafi ve özgün tipografi bir arada kullanılarak tasarımda bütünsel bir anlam etmeyi başarmıştır. Sanatçının çalışmasında kullandığı kaligrafi ve

özgün tipografi birbirlerinin görünürlüklerini destekleyerek yatak biçimini oluşturmakta, yazı ile görsel öge desteklenmektedir. Kullanılan öğelerin birbirine yeterince benzerlik göstermesi mesajın etkisi daha da artırırken resimleme yöntemiyle izleyicisine okutmaktadır (*Görsel 10*).

Metnin içeriğine uygun kelimelerin biçime göre kurgulanmasıyla oluşturulan okunabilir illüstrasyonlar içerik hakkında ön bilgi verir niteliğindedir. İçeriklere uygun olarak oluşturulan bu okunabilir illüstrasyonlar tıpkı kaligraflarda olduğu gibi kompozisyon ile metni resimleme yöntemiyle izleyicisine okutmaktadır.

SONUÇ

Bu araştırmada kaligrafların geçmişteki ve günümüzdeki kullanımları tipografik açıdan incelenmiş, özgün bir dil oluşmasına ve alternatif bir görsel dil arayışına örnek olarak gösterilip irdelenmiştir. Kronolojik sıra ile örnek olarak ele alınan görsellerin konuları yansıtma teknikleri, şekilleri ve amaçları incelenirken aynı dönemlerde ki örneklerle benzerlikleri ve farklılıkları tartışılmıştır. Farklı sanatçıların eserleri veya aynı dönem örnekleri ele alınması yönüyle yorumsal çeşitlilik ön plana çıkartılmış, metinlerin resimlendirilirken kullanılan teknik ve yöntemlere değinilmiştir. Bu bağlamda sanatçıların özgün dil oluşturduğu ve vurgu, tonlama, konum, okuma biçimi, yönlendirme ve görsel yoğunluklar ile oluşturulan özgün kompozisyonlar alternatif bir görsel dil arayışı içinde olduklarını göstermektedir. Bu görsel dil arayışları sanatçıları deneysel çalışmalara yönlendirirken yeni teknik ve kuramların oluşmasına da yol gösterici olmalarını sağlamıştır.

Yazının okunabilir illüstrasyonlara dönüştüren kaligraflar işlevsel ve özgün bir dil oluşmasına olanak tanırken tasarımcılar için biçim, anlam, işlev gibi amaç arayışlarına bir alternatif olarak tasarımlarda yer alabilmektedir. Tam bu noktada kaligrafların kaligrafi sanatı ile bütünleşmiş durumda olduğu da söylenebilir. Nitekim kaligrafi ile düzenlenmiş okunabilir kompozisyonlar okuyucularda kaligraflarla aynı etkiye sahip olduğundan bahsedilebilir.

Yüzeye düz bir şekilde aktarılan yazı ifadeleri için nötr bir etki barındırır. Fakat form veya biçimlerle aktarılan yazı iletilmek istenen ifadeyi yansıtmak için zemin hazırlayabilir. Bu bağlamda yazı ve biçim, form ilişkisi (kaligraflar) birbirlerini destekleyen bir yapıya sahiptir. Yapılan literatür taraması sonucunda ve yer verilen örneklerde yazının form veya biçim ile birlikteliği anlamı zenginleştiren bir yapıda olduğu ve mesajın algılanabilirliğine katkı sağlayabileceği bulgusuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Ambrose, ve H., Gavin, P. (2012a). *Tipografinin Temelleri* (çev. Bayrak, Bengü.), İstanbul: Literatür Yayınları.
- Ambrose, ve H., Gavin, P. (2012b). *Görsel Tipografi Sözlüğü* (çev. Bayrak, Bengü.), İstanbul: Literatür Yayınları.
- Bohn, W. (2018). *Reading Apollinaire's Calligrammes*. New York: Bloomsbury Academic An imprint of Bloomsbury Publishing Plc.
- Cramsie, P. (2010). *The History of Graphic Design: From the Invention of Writing to the Birth of Digital Design*. London: British Library.
- Çeken, B., ve Ersan, M. (2016). Kişiyi Özel Organizasyonlarda Grafik Tasarımın Yeri. *idil* 5.21 461-475
- Çeken, B., Ersan, M. (2017a). Ülke Markaları: Turizm Logolarının Tipografik Açıdan İncelenmesi. *idil*, 6 (37), s.2505-2520.
- Çeken, B. & Ersan, M. (2017b). Logo Tasarımında Kaligrafik Yaklaşımlar ss. *Route Educational and Social Science Journal* 4(5), 198-207.
- Durmuş, D., Aktaş (2008). Tarihsel Süreç İçinde Tipografinin G ö s t e r d i ğ i Gelişim ve Grafik Tasarım Eğitimindeki Önemi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).
- Ergen, V., Elif. (2014). “Çağdaş Grafik Tasarım Eğitiminde Kavramsal Düşünceyi ve Yaratıcı Algıyı Geliştirmeye Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 3, s65-71.
- Garfield, Simon (2012). *Tam Benim Tipim*, (Çev. Sabri GÜRSES), İstanbul: BKZ Yayıncılık, 3.bs.
- Heller, S. ve Vienne, V. (2016). *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir*. İstanbul: Literatür
- Hollis, R. (1997). *Graphic Design A Concise History*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Jean, G. (2010). *Yazı İnsanlığın Belleği*. (çev. N. Beşer). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.(t. y)
- Sarikavak, N., K. (2014). *Çağdaş Tipografinin Temelleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık, 3.bs.
- Stevens, J., <https://www.johnstevensdesign.com/>, Erişim Tarihi: 29.08.2019.
- Şumnu, A., E. (2014). *Çağdaş Yazıtlar: Yazı-Form İlişkisi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, (Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu).
- Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, <http://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 27.08.2019.

Türkmen, B., B. (2018). Resimleme Dilinde Alternatif Bir Yaklaşım: Kaligrafi ile Resimleme, Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 22, s343- 359.

Uslay, Y. (1989). Yazı Sanatı. İzmir: Nemat A.Ş. Yayınları.



Bölüm 12

KEMAN ÖĞRETİMİNDE ÖĞRENCİLERİN TEKNİK GELİŞİMLERİNE YÖNELİK YAPILAN ÇALIŞMALARIN ÖĞETİM ELEMANI GÖRÜŞLERİNE GÖRE DEĞERLENDİRLİMESİ “METRONOMLA ÇALIŞMA” VE “EZBER ÇALIŞMA”

Dilek ÖZÇELİK HERDEM¹

¹ Bu Çalışma Dilek Özçelik Herdem; in

Keman Öğretiminin Öğretim Elemanı ve Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi ve “Bir Model Önerisi” Eğitim Fakülteleri Müzik Öğretmenliği Programı

adlı doktora tezinden üretilmiştir.

GİRİŞ

Problem/Problem Durumu

Çağdaş eğitim anlayışı, “sanat eğitimi” eğitimin önemli bir parçası kabul etmektedir (Buyurgan,2012).Sanat eğitiminin en önemli boyutlarından birisi de “Müzik eğitimi” dir. Ülkemizde mesleki müzik eğitimi veren resmi kurumlar; güzel sanatlar ve spor liseleri müzik bölümleri, devlet konservatuarları ve güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümleri ile eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarıdır.

Yükseköğretim, bireylerin yeteneklerini geliştirmelerine ve en etkin biçimde kullan bilmelerine yardımcı olan kişisel gelişim imkanı sunar (YÖK,2010).Bu anlayışa bağlı olarak dinamik bir eğitim süreci oluşturulması gereği açıktır.

Eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi programlarının temel amacı; ilköğretim, lise ve dengi meslek okullarında müzik derslerini okutacak, müzik eğitimi çalışmalarını yürütecek ve çevrelerinde bu alanda rehber olabilecek nitelikte, bilimsel çalışma yöntemini kullanabilen öğretmenler yetiştirmektir (<http://aef.marmara.edu.tr/bolum/120502/muzikogretmenligi>)

Kapsamlı bir eğitim olan mesleki müzik eğitimi, müzik öğretmenliği programlarında ses eğitimi, kuramsal eğitim ve çalgı eğitimi şeklinde verilmektedir.

“Çalgı eğitimi “bireyin hem duyuşsal, hem hareketssel, hem de bilişsel olarak, vücudun tüm sistemlerinin beraber çalışması ile sürdürülen bir etkinliktir Çalgı çalabilmek için doğuştan bir müzik yeteneğine sahip olmak gerekmektedir. Her çalgının kendine özgü birtakım teknikleri vardır ve bu teknikleri çalgı üzerinde uygulayabilmek oldukça zordur. Bir çalgıyı öğrenme süreci, çalgıyı çalma becerisini gösterebilmek için bir takım becerilerin sistematik olarak kazanılmasından oluşmaktadır” (Ergin, 2006).

“Çalgı eğitimi mesleki müzik eğitiminin ve müzik öğretmenliği eğitiminin önemli en temel ve en dinamik boyutudur. Çalgı eğitimi; çalgı çalmayı öğrenip geliştirebilme, çalgıyı etkin kullanabilme ve çalgı çalmayı öğretebilme basamaklarını gerçekleştirebilecek biçimde programlanıp yürütülür” (Yıldız, 1986).

Araştırma kapsamında yer alan ve ülkemizde müzik eğitimi veren kurumlardan olan Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi Anabilim Dalında eğitimi verilen çalgıların en önemlilerinden olan keman, gerek mesleki müzik eğitiminde gerekse birlikte müzik yapma faaliyetlerinde sıklıkla kullanılan çalgıların başında gelmektedir ve oldukça karmaşık ve zor bir eğitim süreci gerektirmektedir.

Keman eğitim süreci, “keman öğretimi yoluyla bireylerin ve onların oluşturdıkları toplulukların devinışsel, bilişsel ve duyuşsal davranışlarında, kendi yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değışiklikler oluşturma ya da onlara bu nitelikte yeni davranışlar kazandırma süreci” diye tanımlanabilir. (Günay ve Uçan, 1980).

Keman öğretim sürecinde, eğitim faaliyetlerinin yürütücüsü konumunda olan keman eğitimcisinin öncelikle; eğitim uygulamalarını yönlendirirken alanı ile ilgili kuram, yöntem ve teknikleri bakımından da üst düzeyde donanımlı olması beklenir. Ayrıca çağdaş eğitimin değışen yapısıyla birlikte öğretim elemanın planlı hareket etmesi ve sistematik düşünce yapısı geliştirmesi kaçınılmazdır.

Bu bağlamda keman eğitimi süreci derinlik, çok yönlülük ve süreklilik içerisinde ve mutlaka plan ve program çerçevesinde sürdürülmelidir. Dolayısıyla, keman öğretim süreci, geleneksel ve kulaktan dolma yöntemlerle sürdürülemeyecek kadar ciddi ve zor bir süreçtir.

Günümüzde eğitim fakülteleri G.S.E bölümü ME ABD da yürütülen çalgı eğitimi dersleri büyük ölçüde, hala geleneksel olarak sürdürülen usta çırak anlayışı ile sürdürülmekte ve çoğunlukla öğretim elemanı kendi hocasından gördüğü kadarını öğrencisine aktarmaya çalışmaktadır. Oysa bire bir derslerle yapılan keman eğitimi, öğrenciden öğrenciye değışik ihtiyaçları içermekte ve farklılıklar göstermektedir. Bu durum keman eğitimcisinin öğrenci farklılıklarına göre hem **esnek ve yaratıcı** olabilme becerisini hem de farklı seviyelerdeki öğrencilerinin, çalgılarına yönelik performanslarını daha **ileriye taşıyabilme becerisini** gerektirmektedir. Bu bağlamda, hâlihazırda keman eğitiminin, teknik, müzikal boyutlarını içeren, bilimsel bir kaynak mevcut değildir. Sadece tanımsal bir çerçevede dersler planlanıp yürütülmeye çalışılmaktadır.

Keman eğitim ve öğretim sürecinin temel taşlarını öğretmen, öğrenci ve öğretim aracı olarak özetlersek, bu üçlüyü yönlendirecek, disipline edecek bir kılavuza ihtiyaç olduğu kaçınılmazdır.

Keman programlarında, program öğelerinin birçoğunun bulunmamasının veya yalnızca konulardan oluşan “tanımsal programların “ olmasının, keman derslerinde eksikliklerin tamamlanamayıp yanlışlıkların düzeltilmemesi gibi olumsuz sonuçlara yol açabileceği açıktır.(Durak, 2014: 184-185).Bu durumda keman eğitimcileri, işleyeceği konuya nasıl hazırlanacağı, öğretim tasarımıyla nelere dikkat etmesi gerektiği ve dersi nasıl işleyeceği konularında ciddi bir rehberliğe ihtiyaç duymaktadırlar Müfredat-program sorunları (Sevgi, 2003; Çelikten vd., 2005; Kasapçopur vd., 2010; Özmenteş, 2013; Topalak, 2013) ve nitelikli metot yokluğu (Ergün vd., 1999; Weinstein, 2011; Taşçı, 2012)bir çok akademisyen tarafından bildirilmiştir. Uçan’a göre keman öğrencilerinin kemana başlama ve öğ-

renme yaşlarında farklılıklar olması nedeniyle buna uygun bir şekilde güncellenmesi gerekmektedir (Akt.: Torlular, 2005).

Planlanmamış bir eğitim süreci, programlanmamış öğretim yöntemleriyle elde edilecek üründe nitelik sorunlarını ortaya çıkarmakta, uygulayıcılarına göre farklı eğitim süreçlerine zemin oluşturmaktadır. Bu durum aynı alan eğitimini veren değişik yükseköğretim kurumlarında farklı öğretim uygulamalarına ve dolayısıyla farklı öğrenmelere, farklı ölçme-değerlendirmelere ve nitelikleri farklı düzeylerde olan bireyler yetiştirilmesine neden olmaktadır (Töreyin, 1999).

Bireysel çalgı eğitiminde öğrencilere temel becerilerin kazandırılabilmesi ve geliştirilebilmesi için öğretim sürecinin etkili bir biçimde düzenlenmesi gerekir, çünkü öğrenme, öğretim sürecinin düzenlenmesi ile gerçekleşmektedir (Demirel, 2009; Senemoğlu, 1997, Tan, 2007; Varış, 1998). Öğretim sürecinde bilgi ve becerileri öğrencilere kazandırırken bireysel derslerle sürdürülmesi gereken çalgı eğitimi derslerinin, tüm öğrenciler için aynı olmadığı gerçeğinden hareketle, uygun yöntem ve tekniklerin seçimi, öğretimi kolaylaştıracak araç ve gereçlerin kullanımının ve öğretim boyunca ipucu, katılım, pekiştirme, dönüt-düzeltilmeye yer verilmesinin eğitim öğretim sürecindeki gelişmeleri hızlandıracağı açıktır. (Fidan, 1985) Bu amaçla öğretim sürecinde öğrenci kazanımları için gerekli sürenin sağlanması, öğrenci katılımını sağlayacak etkinliklerin ve uygun öğrenme ortamlarının düzenlenmesi gerekir (Sönmez, 1999) Bu bağlamda, keman eğitiminin teknik çalışmalarını oluşturmak bir planlama faaliyetidir. Bu planlama faaliyeti gelecekte hazırlanacak program oluşturma çalışmaları için ilk adım niteliğinde görülebilir ve bu bakımdan oldukça önemli ve gereklidir.

Bu araştırmanın genel amacını Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında uygulanan bireysel çalgı “keman” eğitiminde öğrencilerin teknik gelişimine yönelik yapılan çalışmaların keman derslerini yürüten öğretim üyelerinin görüşlerine / önerilerine göre belirlenmesi oluşturmaktadır.

Bu genel amaç doğrultusunda aşağıdaki soruya yanıt aranacaktır:

Keman eğitimi veren öğretim elemanlarının görüşlerine göre; keman öğretim sürecinde yapılan/yapılması gereken teknik çalışmalar nelerdir?

Önem

- Keman eğitiminde “öğretme ve öğrenme durumları”nın incelendiği bu çalışma ile; keman eğitiminde ders işleme sürecinde yapılan çalışmalara bağlı olarak teknik gelişim sürecine ilişkin bir bakış açısı sağlandığı düşünülmektedir. Bu bağlamda ;

- Yedi coğrafi bölgeden keman öğretim elemanlarının görüşlerinin alındığı bu çalışmanın; keman eğitimi sürecinde usta çırak ilişkisinin ötesinde kullanılabilecek teknik çalışmaların önemli bir kısmını ortaya koyması,
- Çalışmanın kapsamı ve içeriği gereği, sadece “keman eğitimi” alanında değil, birçok yönüyle, bireysel “çalgı eğitimi” ile ilgili bilgileri de içerdiğinden, “çalgı eğitimi” alanı ile ilgisi olan kurumlara, öğretim elemanlarına, kendi kendine öğrenmeyi keşfetme, belli bir seviyeden sonra çalgısında ilerleme yolunda, rehber bilgilere ulaşabileceği bir kaynak araştırma olması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. On bir üniversitede (AÜ: Atatürk Üniversitesi(4 kişi), CÜ: Cumhuriyet Üniversitesi(1 kişi), EÜ: Erzincan Üniversitesi(1 kişi), GÜ: Gazi Üniversitesi(8 kişi), HÜ: Harran Üniversitesi(1 kişi), İBÜ: İzzet Baysal Üniversitesi(2 kişi), KTÜ: Karadeniz Teknik Üniversitesi(1 kişi), MAEÜ: Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi(1 kişi), MÜ: Marmara Üniversitesi(1 kişi), PÜ: Pamukkale Üniversitesi(2 kişi), UÜ: Uludağ Üniversitesi(1 kişi) görev yapmakta olan öğretim elemanı görüşleri ile sınırlıdır.

Teknik Gelişime Yönelik Çalışmalar

▪ *Metronomla Çalışmalar*

Genel olarak öğrenciler, müziksel gelişiminin ilk aşamalarında ritim üretebilme ve ritme uyabilme becerilerinin düşük olması nedeniyle metronom vuruşlarını görmezden gelebilirler (Özdemir ve Yıldız, 2010). Bu nedenle öğrencilerin ritim becerilerinin geliştirilebilmesi oldukça önemlidir. Dalkıran’ın (2011) keman eğitiminde öğrencilerin deşifre becerileri üzerine yaptığı çalışmada, deşifre çalışmaları sırasında metronom kullanımının öğrencilerin istemsiz tempo değişimini düzeltmelerine yardımcı olduğu; Rolland’ın (2000, Akt.: Çelenk, 2010) çalışmasında ise metronom kullanımının ritmik kalıplar yardımıyla vibratoyu geliştirmeye yardımcı olduğu tespit edilmiştir. Süsleme tekniklerinin Türk müziği icrasında kullanımında metronom çalışmalarının tüm öğrenme düzeylerinde ağırdan (70’den küçük) hızlıya (86 ve üzeri) doğru yapılması (Koç, 2007; Gürel, 2011); günlük etüt ve eser çalışmalarının başlangıcında gam ve arpejlerin, üçlü, altılı ve oktav çift ses gamların yine metronomla ağırdan hızlıya çalışılması (Doğanay, 2011; Kaya, 2013); detache çalışılırken öğrencide davranış kontrolü sağlamak amacıyla, etütlerin ayna karşısında yay kontrol edilerek

ve yay hızının pürüzsüz olarak ayarlanabilmesi için metronomla çalışması, temponun öğrencinin gösterdiği gelişmeye göre kademeli olarak artırılması (Baykara, 2009) önerilmektedir.

▪ **Ezber Çalışmaları**

Öğrencinin çalıştığı eserleri ezberlemesi, vücudunu, genel duruşunu, sağ ve sol el tekniklerini geliştirmesini sağlaması (Aytekin, 2012), öğrenmede kolaylık sağlaması, keman eğitimini zevkli, verimli ve dinamik hale getirmesi (Akpınar, 2014) bakımından önemlidir. Bir eser veya etüdün ezber çalma düzeyine gelmiş olması o eserin gerek teknik gerekse müzikal olarak olgunlaşmış ve sunma aşamasına gelmiş olması anlamına gelir. Bu bakımdan keman öğretiminin ilk aşamalarından itibaren öğrencilerin ezber çalma çalışmalarına teşvik edilmeleri oldukça önemlidir (Kurtaslan, 2009). Hatta çağdaş müzik eğitim yöntemlerine göre çocukların küçük yaşta öğrenmeye çok açık olmaları nedeniyle 2 yaşından itibaren çocuklara notalı formal eğitim vermek yerine müzik dinletilmeli, kemanıyla kulaktan çalma alışkanlığı kazandırılmaya çalışılmalıdır. Bu yaklaşımın çocuk 7-8 yaşlarına geldiğinde nota bilgisi olmamasına rağmen klasik eserleri ezbere çalabilmesini (Tirgil, 2010) ve özgüveninin gelişmesini sağlayacağı (Kalem ve Fer, 2003; Tekin Gürgen, 2006; Akpınar, 2010) belirtilmektedir.

BÖLÜM 2

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma karma bir araştırmadır. Araştırma Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda görev yapan bireysel çalgı "keman" derslerini yürüten öğretim elemanlarının görüşlerinin, yüzyüze görüşme yolu ile alınması şeklindedir. Nitel verileri değerlendirilebilmek için araştırma tekniği olarak içerik analizi kullanılmıştır.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın nitel verilere ilişkin evrenini Türkiye'deki 22 üniversitenin Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında keman eğitimi veren 54 öğretim elemanı, örneklemi yedi coğrafi bölgeyi içine alacak şekilde 11 üniversitenin (AÜ: Atatürk Üniversitesi, CÜ: Cumhuriyet Üniversitesi, EÜ: Erzincan Üniversitesi, GÜ: Gazi Üniversitesi, HÜ: Harran Üniversitesi, İBÜ: İzzet Baysal Üniversitesi, KTÜ: Karadeniz Teknik Üniversitesi, MAEÜ: Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, MÜ: Marmara Üniversitesi, PÜ: Pamukkale Üniversitesi, UÜ: Uludağ Üniversitesi) bu bölümlerinden 22 öğretim elemanı oluşturmuştur.

Türkiye'nin coğrafik yapısı göz önünde bulundurularak, yedi bölge-den en az bir müzik eğitimi anabilim dalının (Doğu Karadeniz'den 1, Batı Karadeniz'den 2, İç Anadolu'dan 6, Doğu Anadolu'dan 6, Ege'den 3, Güneydoğu Anadolu'dan 1, Marmara'dan 2, Akdeniz'den 1) örneklem içinde bulunmasına dikkat edilmiştir.

Öğretim elemanlarının yaş, cinsiyet, mezun olunan lise türü, unvan, eğitim durumu, ortaöğretimde tecrübe (yıl) ve üniversitede tecrübe (yıl) bilgilerine ilişkin tanımlayıcı istatistikleri (f:frekans ve %:yüzde değerleri) Çizelge 1'de sunulmuştur.

Çizelge 1. Öğretim Elemanının Tanımlayıcı İstatistikleri (N=22)

Özellik	Grup	n
Yaş	30'dan küçük	2
	31-50	11
	50'den büyük	9
Cinsiyet	Erkek	12
	Kadın	10
Mezun olunan lise türü	Genel Lise	16
	Meslek Lisesi	1
	Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	2
	Güzel Sanatlar Lisesi	3
	Araştırma Gör.	1
	Öğretim Gör.	3
	Unvan	
Unvan	Yrd. Doç. Dr.	7
	Doç. Dr.	4
	Prof. Dr.	7
	Lisans	2
Eğitim durumu	Y. Lisans	2
	Doktora	18
	Belirtilmemiş	5
	Çalışmamış	6
Tecrübe (Ortaöğretimde, yıl)	1 ila 5	6
	6 ila 10	3
	11 ila 15	2
	Belirtilmemiş	4
	1 ila 10	4
Tecrübe (Üniversitede, yıl)	11 ila 20	5
	21 ila 30	6
	30'dan fazla	3

Çizelge 1’deki bulgulara göre; araştırmaya katılan öğretim elemanlarının (n=11) 31 ila 50 yaş arasında, (n=12) erkek, (n=16) Genel Lise’den mezun, (n=7) Prof. Dr. unvanına sahip, (n=7) Yrd. Doç. Dr.,(n=4)DoçDr. ve(n=18) Doktora mezunu, (n=6) ortaöğretimde hiç çalışmamış, (n=6) ortaöğretimde 1 ila 5 yıl tecrübeye sahip, (n=6) üniversitede 21 ila 30 yıl tecrübeye sahiptir.

Araştırma örnekleminde bulunan üniversitelerin adları etik nedenlerle içerikte kullanılmamıştır. Bunun yerine her bir üniversiteye belirli bir kod verilmiş, bu kodlar altında üniversitelerin bazı özelliklerini belirten bilgiler verilmiştir.

Üniversite	Kuruluş Yılı	Olanakları
K	1982	Küçük dinletilerin yapıldığı 100 kişilik salon, Çalgı bakım-onarım atölyesi, 26 konsol, 1 kuyruklu piyano, Keman, viyola, viyolonsel, kontrbas, gitar, flüt, klarnet, obua, akordeon, yurt dışı üniversiteler ile birlikte gerçekleştirilen konser vb. etkinlikler
E	1992	Toplu dersler için 5 adet derslik, 1 koro ve orkestra salonu, bilgisayar destekli müzik çalışmalarına imkan sağlayan 20 bilgisayarlı müzik teknolojisi laboratuvarı, 1 adet kayıt stüdyosu, bireysel çalgı ve şan eğitimi için derslikler ve öğrenci çalışma odaları, 2 keman hocası
M	1994	Lisans, Yüksek Lisans ve Doktora programlar, 4 toplu derslik, 36 akustik ve elektronik piyano, 40 bireysel çalgı dersliği, 3 keman hocası
A	1992	18 Piyano, 2 koro ve orkestra odası, 11 bireysel çalışma odası, 15 öğretim elemanı odası, 4 keman hocası
N	1995	Konser salonu, kulisler ve soyunma odaları, stüdyo ve kayıt odası fuaye, orkestra prova salonu, koro prova salonu, drama dersliği, işitme eğitimi dersliği, projeksiyonluderslikler, toplantı ve seminer odası, kütüphane, öğretim elemanlarının bireysel çalışma ofisleri, piyano çalışma odaları, bireysel çalgı odaları
E	1995	34 bireysel çalışma odası, bir dinleti salonu, bir görsel derslik, bir müziksel işitme dersliği, Öğretim elemanlarının her birine ait ofisleri öğrenciler için 12 adet piyanolu oda mevcuttur.
Ğ	1999	16 adet piyano (13 akustik, 3 dijital), 34 adet bireysel çalışma odası, Bilgisayar laboratuvarı, Koro ve orkestra salonu, Bireysel ses eğitimi dersliği, Oda müziği dinleti salonu, Kayıt stüdyosu, kütüphane, kültür merkezi, seminer odası, teknoloji sınıfları,
İ	2007	3 adet bireysel çalışma odası, 2 adet piyano atölyesi, bir çalışma salonunda 16 adet dijital piyano(kulaklıkla çalışılıyor), 2 keman hocası.
T	1993	Yedi ofis, Dört derslik, Bir dinleti salonu, Yirmi dokuz bireysel çalışma odası ve öğretim elemanı dersliği, Bir kuyruklu, yirmi iki konsol, üç dijital piyano bulunmaktadır, 3 keman hocası
M	1988	4 adet amfi, 6 adet toplu derslik, öğrenci çalışma odaları, 29 adet piyano, 3 adet dijital piyano, orf çalgıları, çalışma odası.

Tablo 1. Müzik Bölümlerinin Olanakları

Veri Toplama Araçları

Araştırmada, nitel veri toplama aracı olarak kullanılan “yarı yapılandırılmış görüşme formlarındaki” sorular, literatür taraması, hocalarla yapılan gayri resmi görüşmeler, bireysel ve mesleki tecrübeler yardımıyla hazırlanmıştır.

Araştırmacının mesleki birikim, deneyimleri ve kaynak tarama, uzman görüşü alması sonucu hazırlanan keman eğitiminde “teknik ve müzikal gelişimle ilgili yapılan/yapılması gereken çalışmalara” ilişkin görüşme soruları ile ilgili yapılan ön çalışma çerçevesinde, 2 Araş.Gör. 2 Öğr.Gör. ve 1 Prof.Dr. ile görüşülmüştür. Bu görüşmeler sonucunda gerekli düzeltmeler yapılarak, görüşmelere başlanmıştır.

Güvenirlilik ve İnanırlık Çalışması

- İki bağımsız kodlayıcı, mülakat dökümlerinin yaklaşık %50’sini kodlamışlardır. Kodlayıcı güvenirliğini hesaplamak için Cohen κ katsayısı NVivo Programı yardımıyla her bir nod ve vaka için hesaplanmış ve bir hesap tablosu kullanılarak bunların ortalaması alınmıştır, $\kappa = .60$ (95% CI, $-0,02$ to $.999$) (Ek D). İki kodlayıcı arasındaki uyum katsayısı kodlamaları değil aynı zamanda bir kaynaktaki her iki kodlayıcı tarafından kodlanmamış kısımlarıda hesaba kattığı için genel olarak Cohen κ katsayısından yüksek çıkmaktadır. Cohen κ katsayısı ($.41 \leq \kappa \leq .60$) kodlayıcılar arasında orta seviye bir uyumun sözkonusu olduğunu göstermiştir (Viera and Garrett, 2005: 362).
- Araştırma ve veriler keman eğitimcisi bir öğretim üyesine incelenmiş, görüş ve önerileri alınarak “Dış uzman geribildirimi” ilkesi uygulanmıştır.
- “İç Kontrol” prensibi gereği, görüşme metinleri deşifre edilip metne dönüştürüldükten sonra görüşme yapılan öğretim elemanlarına e-posta yoluyla gönderilmiş, çıkarılması veya düzeltilmesini istedikleri kısımlar varsa bildirmeleri rica edilmiştir. Bu bağlamda, varsa istenen düzeltme ve çıkarmalar yapıldıktan sonra görüşme metinleri çalışmaya dahil edilmiştir.

Verilerin Toplanması

Araştırmanın nitel verileri, bu verilere ilişkin örneklem grubundaki 22 öğretim elemanının (7 Prof.Dr., 4Doç.Dr., 7 Yrd.Doç.Dr. ,3 Öğr.Gör., 1 Araş.Gör.) 20’siyle ise yüz yüze görüşme yapılarak, izinleri ile, ses kayıt cihazıyla kayıtların alınması, 2’sinin uygun olmaması sebebi ile görüşlerin telefon yoluyla alınması; sesli kayıtların metinleştirilerek diğer metinlerle bir araya getirilmesi şeklinde toplanmıştır.

Verilerin Analizi

Araştırmada öğretim elemanlarıyla yapılan görüşmeler sonucu elde edilen nitel veriler Nvivo programına girildikten sonra kodlama yapılmış; teorik doygunluğa erişinceye, bir diğer ifadeyle artık başka bir şekilde kodlama yapılamaz diyene kadar kodlamalar tekrar tekrar gözden geçirilerek kategori sayısını azaltma veya yerine göre çoğaltma, yeni nod oluşturma, nodları silme yollarına gidilmiştir. Teorik doygunluğa erişmiş kodlamalarda ilişkilendirme, öznelitek değerklerine göre karşılaştırma, özetleme, kod defteri, metafor ve anekdot oluşturma, görselleştirme, negatif vaka analizi gibi analizler yapılmıştır. Öğretim elemanlarının yaş, cinsiyet, mezun olunan lise türü, unvan, eğitim durumu, ortaöğretimde tecrübe (yıl) ve üniversitede tecrübe (yıl) bilgilerine ilişkin tanımlayıcı istatistikleri hesaplanmıştır.

BÖLÜM 3

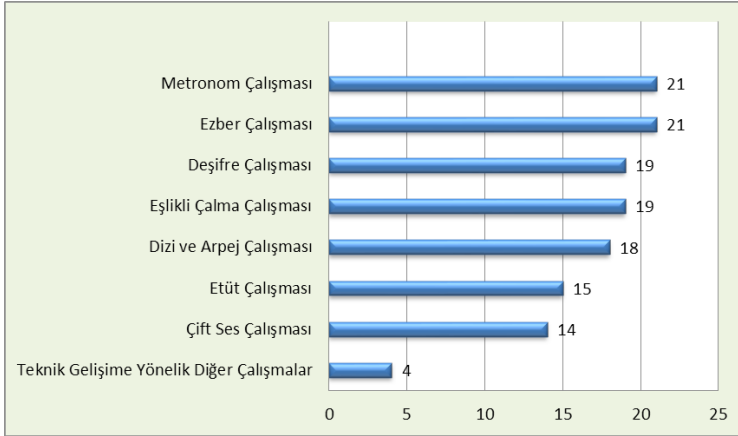
BULGULAR

Öğretim Elemanların Öğrencilerin Sağ El ve Sol El Gelişimi İçin Yaptı(r)dığı Teknik Çalışmalara İlişkin Bulgular

➤ *Teknik Çalışmalar (sağ el ve sol el)*

Öğretim elemanlarına, “Öğrencilerin teknik açıdan(sağ el ve sol el) gelişimi için ne tür çalışmalar yaparsınız? (ya da yaptırılmalıdır?)” şeklinde sorulan soruya yanıt olarak belirttikleri öğrencilerin sağ ve sol el gelişime yönelik olarak yaptıkları teknik çalışmalar; **Metronomla çalışma, Ezber çalışması, Dizi ve arpej çalışması, Çift ses çalışması, Eşlikli çalma, Etüt çalışması** ve teknik gelişime yönelik **diğer çalışmalar** şeklinde bildirilmiştir. Bu çalışmalara ilişkin bulgular Şekil 2’de verilmiştir.

Şekil 2’deki bulgulara göre; öğretim elemanlarının öğrencilerin sağ ve sol el gelişimi için yaptı(r)dığı/önerdiği teknik çalışmaların başında “Metronom çalışması”(n=21) ve “Ezber çalışması”(n=21) gelmektedir. Bunları sırasıyla; “Deşifre çalışması”(n=19), “Eşlikli çalma çalışması”(n=19), “Dizi ve arpej çalışması”(n=18), “Etüt çalışması”(n=15), “Çift ses çalışması”(n=14) ve “Teknik gelişime yönelik diğer çalışmalar”(n=4) takip etmektedir.



Şekil 2. Keman Öğretim Elemanlarının Öğrencilerin Sağ El ve Sol El Gelişimi İçin Yaptı(r)dığı Teknik Çalışmalar

“Teknik gelişime yönelik diğer çalışmalar” arasında; (n=2) ile “Öğrenciye tekniklerle ilgili teorik bilgi edindirme”, (n=1) ile “Öğrenciyi egzersiz yaparken sağlığa dikkat etme konusunda bilinçlendirme” ve (n=1) ile “Öğrenciyi ayna karşısında çalıştırma” gelmektedir.

Bu çalışmada sadece öğretim elemanları tarafından en fazla görüş bildirilen “metronomla çalışma” ve “ezber çalışmaları” ile ilgili bulgulara ve sonuçlara yer verilecektir.

Metronom çalışması

Bu bölümde; öğretim elemanlarının öğrencilerin sağ ve sol el gelişimi için yaptı(r)dığı/önerdiği teknik çalışmaların başında gelen metronom çalışmalarının faydaları, olumsuz etkileri ve metronoma alternatif olarak önerdikleri tekniğe ilişkin bulgular sunulacaktır.

➤ METRONOM ÇALIŞMASI	
Faydaları	⊗ Olumsuz Etkileri
✓ Ritm gelişimine katkı sağlaması”(n=4), ✓ “Eserin formatına, temposuna uygun çalmayı, çalışma disiplini sağlaması”(n=4) ✓ “Tekniği oturtmaya, teknik gelişime yardımcı olması”(n=3) ✓ “Eğitmenin işini kolaylaştırması” (n=1), ✓ “Deşifreyi hızlandırmaya yardımcı olması” (n=1) ✓ Öğrencide farkındalık yaratması” (n=1) ✓ Öğrenciye şefe bakmayı, şef çubuğunu takip etmeyi öğretmesi(n=1)	• “Çalmayı mekanikleştirmesi(n=1) • Öğrencinin teknik ve müzikal gelişimini engellemesi” (n=1) • “Öğrencinin orijinal ritme yetişememesi” (n=1)

Tablo 2. Metronom çalışması

Metronom çalışmasının faydaları

Öğretim elemanları tarafından bildirilen metronom çalışmasının başlıca faydaları Tablo 2 'de verilmiştir.

Tablo 2'deki bulgulara göre; öğretim elemanları tarafından bildirilen metronom çalışmasının faydalarının başında "Ritm gelişimine katkı sağlaması"(n=4), "Eserin formatına, temposuna uygun çalmayı, çalışma disiplini sağlaması"(n=4) ve "Tekniği oturtmaya, teknik gelişime yardımcı olması"(n=3) gelmektedir. Metronom çalışmasının diğer faydaları ise "Eğitmenin işini kolaylaştırması" (n=1), "Öğrencide farkındalık yaratması" (n=1) ve "Deşifreyi hızlandırmaya yardımcı olması" (n=1) şeklinde bildirilmiştir.

Metronom çalışmasının önemi, yararı ve nasıl yapılması gerektiğine yönelik ÖE10 şu görüşleri bildirmiştir:

"Metronom bence bir müzisyenin davulcusudur. Size şöyle söyler iyi bir davulcu ölçü kaçırdığınız zaman" ***kontre kaldın***" der. (...) eğer siz o metronomu o etüdün sonuna kadar ya da eserin o metronomun dışında takılmadan geliyorsanız birinci aşamayı geçmişsinizdir. Çok yararlı bence yani metronomla çalışmak. Ama kendi iç dinamiğinize güveniyorsanız belli bir seviyedeyseniz, koşmalar yapmadığınıza inanıyorsanız kendi kendinize söyleyeceksiniz onu ilk önce. O zaman da belki sağ ayağınızın başparmağıyla ayakkabının içinden vurabilirsiniz."

Metronomun çalgı eğitiminde çok önemli olduğunu ÖE12 şöyle aktarıyor:

"Bir çalıcıyı hizaya getiren şey metronomdur."

Metronomu öğrencinin hız çalışmalarında(sevcik etütleri) ,gelişmeyi kontrol etmek amaçlı ve pozisyon oturma ve entonasyon çalışmalarında kullandığını ÖE17 şöyle anlatıyor:

"Bu çizelgeme göre, eğer teknik çalışma vermişsem, önce onların kontrolünü mutlaka yaparım(...) metronom sayısı verdiğem eğer ki buraya metronom sayısını bile yazarım, onun bir kontrolünü yaparım. Ondan sonra dinlerim çocuğu. Sonra da yeni metronom sayısını belirleriz."

Ayakla tempo tutmanın olumsuzluğunu ÖE21 şöyle bildirmiştir:

"Yani ritim sıkıntısı varsa olabilir. Bu ayakla vurma çünkü alışkanlık yapabiliyor konser anında vurmak isteyebiliyor. O yüzden ayakla ritim tutmak yanlış."

Metronomun "bütünlük sağlamada" önemli olduğu da ÖE15 şöyle bildirmiştir:

“Metronomla ağır tempolardan başlayarak becerebildiği ölçüde yavaş yavaş hızlanıyoruz. **Eserin bütünlüğünü bir tempoda sağlamak gerekir.** “.

ÖE8 ise metronom kullanımını dizi çalışmaları için tercih ettiğini şöyle belirtmiştir:

“*Sol el çalışmasında, dizi arpej çalışmasını yaptırıyorum, her çalışmasında metronomu kullanabilir*”

Metronomun öğrencide “çalma disiplini” oluşturmada ve belli “dönem” müziklerinin çalıştırılmasında önemli olduğunu ÖE3 şöyle açıklıyor:

“**Metrik çalışmak** diyoruz biz buna. Bir kere tartımsal anlamda, öğrencinin disiplin alması anlamında çok anlamlı.”(...)“Mesela **barok eserde metronomla çalmak çok önemlidir.**”

Diğer görüşlerin aksine, “orijinal hızı” yakalamak için,” başarılı öğrencileri” çalıştırdığını (ÖE21) ve (ÖE2) şöyle belirtmiştir:

“Üst düzey öğrenciye tavsiye edilebilir. Ama çok parlak olmayan öğrenciye pek de olmuyor.” (ÖE21).

“Eseri ya da etüdü orijinal hızında çalabilecek bir öğrenci o yeterliğe sahipse zaten onlara öneriyorum.”(ÖE2)

Hem ritim sorunu olan öğrencilere (ÖE2) metronom kullandığını şöyle bildirmiştir:

“Başladığı hızı koruyamıyor, zor pasajlarda yavaşlıyor mesela. O zaman sen bunu bir metronomla çalış, **tek bir tempoda çalmayı öğren** diyorum”.(ÖE2)

Her ne kadar ritim sorunlarının çözümü için önerilse de bununla ilgili aksine bir görüşü ÖE7 dile getiriyor:

“Metronom da çok fazla amacına ulaşamayabiliyor. Çünkü **ritim insanın içinde** doğuştan var olan bir şeydir diye düşünüyorum.”.(ÖE7)

Metronom kullanmanın öğrencileri şef çubuğuna bakmaya alıştıracağını bildiren ÖE4 şunları belirtmiştir:

“*Görerek metronoma bakarak çalış.* Böylelikle şefe bakmayı da öğreniyor. İleride orkestrada **şef çubuğunu takip** etmeyi de öğreniyor. Onun için bakarak *metronomu önüne koy, seyret, duy.*” (ÖE4)

Metronom kullanmanın faydalarına ilişkin diğer bazı görüşler şu şekildedir.

“(…) yorumlamaya gelene kadar nota deşifresinin kesinlikle metronomla yapılması gerekir. Bu deşifreyi de hızlandırır.”(ÖE15)

“Çalgı çalanların, eğitildikçe **ritmik duyumları** gelişir. Zorluk çekenlerin metronomla çalışmaları uygundur. (Vuruşları iyi takip etmeleri şartıyla)”.(ÖE13)

“Ben sürekli koşan ve beni metronomun tuttuğu insan olmaktansa, bunları kendim çözüp **koşmamayı iyi saptayan** bir insan olmayı tercih ederim.”(ÖE20)

• **Metronom çalışmasının olumsuz etkileri**

Metronom çalışmasının yukarıda bahsedilen faydaları yanında, öğretim elemanları tarafından bildirilen olumsuz etkileri de bulunmaktadır.

Tablo 2 ‘deki bulgulara göre; metronom çalışmasının olumsuz etkileri; “Çalmayı mekanikleştirmesi(n=1), öğrencinin kendine güvenmesini, teknik ve müzikal gelişimini engellemesi” (n=1) ve “Öğrencinin orijinal ritme yetişememesi” (n=1) şeklinde bildirilmiştir.

ÖE06, “**çalmayı mekanikleştirmesi** nedeniyle metronom kullanmayı uygun bulmadığını” bildirirken; ÖE20 ise “metronomun öğrencinin teknik ve müzikal gelişimini engellediğini, bu nedenle öğrencinin metronom yerine kendine güvenmesinde daha çok fayda gördüğünü” şu sözlerle dile getirmiştir:

“(…)yani metronoma direk dayayan kişinin bütün bunları düşünmeden sadece bir araç vasıtası ile oraya gittiğini bildiğimden, ama tamam bir askeri düzen içerisinde insanın rijit olarak çalıştırabilir. Çok kişi bunu ister ama ben tabi bunu hem müzikal anlamda hem de teknik anlamda birçok şeyi kaybettirebileceğini bildiğim için metronomdan çok kendine güvenmesinde fayda bulurum.”

ÖE18, metronom çalışmasının öğrencinin **orijinal ritme yetişememesine** neden olduğunu şu şekilde bildirmiştir:

“Metronoma göre şey yaparsak **çok hızlı oluyor eserler** maalesef. Diyelim ki bir allegro 120 diyor, 168 arası biliyorsunuz. Oraya getirdiğiniz zaman mümkün değil, birçok öğrenci çalamıyor. Bazı öğrencilerimiz ancak o tempoyu tutturabiliyorlar.”

Metronomun bildirilen olumsuz etkilerine karşılık metronom çalışması yerine ÖE10 ve ÖE14 tarafından “**ayakkabı içinden ayak başparmağı ile hafifçe ritm tutma**” önerilmişken; EÖ09 “**ayakla ritm tutmaya kesinlikle karşı olduğunu, bunun keman duruşuna, kemandaki postüre aykırı olduğunu**” bildirmiştir.

Ezber çalışması

Bu bölümde; öğretim elemanlarının öğrencilerin sağ ve sol el gelişimi için yaptı(r)dığı/önerdiği teknik çalışmaların başında gelen ezber çalışmalarının faydaları ve ezber yapılamamasının nedenlerine ilişkin bulgular sunulacaktır.

➤ EZBER ÇALIŞMASI	
Faydaları	Ezber yapılamamasının nedenleri
✓ “Teknik sıkıntıları giderebilmeyi, teknik gelişimi sağlaması” (n=8), ✓ “Notaya bağımlılığı azaltması” (n=7), ✓ “Eserleri daha iyi yorumlayabilmeyi, düşünmeden çalabilmeyi sağlaması” (n=6) ✓ “Doğaçlama yapmayı kolaylaştırması” (n=2), ✓ “Müzikaliteyi geliştirmesi” (n=2), ✓ “Dinleyenler için daha hoş bir görüntü sunmayı sağlaması (n=1) ✓ “Sınavda öğrencinin dikkatini toparlamasına yardımcı olması” (n=1)	⊗ “Öğrencinin müzik hafızası, kapasite ve becerisinin yetersiz kalması” (n=5) ⊗ “Yeterince çalışmama ve konsantrasyon eksikliği”(n=3) ⊗ “İsteksiz, amaçsız öğrenci profili” (n=3) ⊗ “Ders süresinin azlığı – zamansızlık” (n=2) ⊗ “Kendi kültüründe olmayan eserlerin ezberinde zorlanma” (n=2) ⊗ “Notaya aşırı bağımlılık” (n=2), ⊗ “Eşlikle çalışmama” (n=1) ⊗ “İleri yaş” (n=1)

Tablo 3. Ezber Çalışması

Ezber çalışmasının faydaları

Öğretim elemanları tarafından bildirilen ezber çalışmasının faydaları Tablo 8’de verilmiştir.

Ezber çalmayı çok önemli bulan ve müzikteki ifadeyi değiştirdiğin düşünen(ÖE 10), deneysel bir çalışma önerisi getiriyor;

“ Yani aynı parçayı iki kişi çalsın ve ikisi arasında da o an birincisine ve ya ikincisini dinlemeyen gruplar hakkında sentez yaptır. Yani ezbere çalan mı yoksa aynı parçayı aynı kişi çalsın farklı gruplar da dinlesin hangisi daha güzel diye anket yapın. Bence bakarak çalan değil de ezbere çalan ötekisinden çok daha etkili olacaktır ve *ifadeyi de değiştiriyor* ve tabi çalıcının *kendine güvenini* de çok sağlıyor”.

Öğretim elemanları tarafından bildirilen ezber çalışmasının başlıca faydaları Tablo 2’de verilmiştir.

Tablo 2’de bulgulara göre; öğretim elemanları tarafından bildirilen ezber çalışmasının başlıca faydalarının başında; “Teknik sıkıntıları giderebilmeyi, teknik gelişimi sağlaması” (n=8), “Notaya bağımlılığı azaltması” (n=7), “Eserleri daha iyi yorumlayabilmeyi, düşünmeden çalabilmeyi sağlaması” (n=6) gelmektedir.

ÖE1 ezber çalma ile ilgili "(...) bir eseri tam içselleştirmeden ezberlemekten teknik sıkıntılarınızı halletmeniz çok zor" yorumunu yapmıştır.

Konserlerde ezber çalmanın, ifadeyi ve yorumu olumlu etkileyeceği yönünde ÖE10 şunları belirtmiştir:

"(...) bir konsere çıkıyorsanız bence ezber çalmanız gerekir. (...) ifadenizde bile çok büyük bir değişimler olur eğer ezbere çalarsanız parçayı".

Ezber çalışmasının diğer faydalarından başlıcaları ise; "Doğaçlama yapmayı kolaylaştırması" (n=2), "Müzikaliteyi geliştirmesi" (n=2), "Dinleyenler için daha hoş bir görüntü sunmayı sağlaması (n=1) ve "Sınavda öğrencinin dikkatini toparlamasına yardımcı olması" (n=1) olarak bildirilmiştir.

Bunların dışında; ise ÖE20 ezber çalmanın eser çözümlemeye faydalı olduğunu "*Ezber çalışmaları da yine eser çözümlemelerine çok dayalı bir şey, geliştirilebileceğini inanıyorum*" şeklinde özetlemiştir.

"*Ezber olarak Sevcik 29 nolu etüdü mutlaka ezberletirim*" Çünkü çalgıda en önemli şey mutlaka sağ eli çok iyi kullanmaktır, şeklinde(ÖE22) görüş bildirmiştir.

Ezber çalmanın diğer faydalarına ilişkin diğer bazı görüşler ise şöyledir:

"Ezber çalışmalarını genelde sotiye çalıştırırken öneriyorum. Çünkü sotiye tekniğinde *çok hızlı parmak geçişleri* olduğu için ancak ezberleyerek o hıza ulaşabiliyorlar".(ÖE2)

Ya da birinci sınıflarda küçük eserleri *daha iyi yorumlayabilmek* düşünmeden çalmak için öneriyorum.(ÖE2)

Sağ el sol el koordinasyonu anlamında söylüyorum(...)ezber çalışmalarının ileride çok büyük verimini kazanacağına kesinlikle inanıyorum. (ÖE3)

Dizi arpej ve bunu ezber çalabilmek ondan sonra *doğaçlama* da tabii belli tonda yapılabilir.(ÖE4)

Notaları ezberlediğinizde *sadece müziği düşünme* şansınız oluyor, müziği düşündüğünüz için de daha rahat hareket ediyorsunuz, her şey daha iyi öğrenildiği, kavranıldığı için.(ÖE6)

O zaman müzik cümlelerinde dekresendo, kreşendolara işte piyonoya fortaye *nüanslara dikkat etme* şeyi doğar.(ÖE9)

Çok büyük çaplı eserler mutlaka notayla çalınmalıdır ama en azından halk türküleri, küçük çaplı eserler, bunları mutlaka ezberlemeli öğrenci.(ÖE12)

(...)Çok güzel artikülasyon egzersizleri var o kitapları aldım. Kendim de çalışmalarına kattım. Hiçbir öğrencime onun notalarını vermedim ama ezberlettim egzersizleri. Notayla değil hepsine kulaktan öğrettim hiç görmediler. (ÖE12)

Etüt ve eserin **teknik zorluklarını gidermede** bazı pasajları ezberleyerek çalmak faydalıdır.(ÖE13)

Ezber, küçük formda da olsa, bir eser bitirildikten sonra, **hissederek**, güzel bir icra için denenmelidir. (ÖE13)

Notadan biraz kafayı kaldırmak öğrencinin **kendini takibini de kolaylaştırıyor**. Yay takibini kolaylaştırıyor. Çünkü onun farkındalığı artıyor.(ÖE15)

Bu benim bireysel kararım değil, zümre kararı. Gerekçesi de öğrencinin müziği daha iyi **anlayabilmesi**, yaptığı işe **odaklanabilmesi**, çaldığı eseri tam olarak çalabilmesi için nota kaygısı gütmemesi.(ÖE17)

“Doğaçlamayla çok örtüşen bir şey.”(ÖE19)

“4.sınıfta benim yönlendirmelerimle **Bach etüt ve de sonat ezberleri** yaptırıyorum.”(ÖE17)

“Yay problemi” olan öğrenci için, eğer ezberini yaptıysa, **ayna karşısında** çalışabilir. Elini ona göre ayarlayabilir.(ÖE21)

▪ **Ezber yapılamamasının nedenleri**

Öğretim elemanları tarafından bildirilen ezber yapılamamasının başlıca nedenleri Tablo 3’de verilmiştir.

Tablo 3’deki bulgulara göre; öğretim elemanları tarafından bildirilen ezber yapılamamasının başlıca nedenleri arasında başta gelenler; “Öğrencinin müzik hafızası, kapasite ve becerisinin yetersiz kalması” (n=5), “Yeterince çalışmama ve konsantrasyon eksikliği”(n=3) ve “İsteksiz, amaçsız öğrenci profili” (n=3) şeklinde sıralanmaktadır.

Ezber yapılamamasının diğer nedenlerinden başlıcaları ise; “Ders süresinin azlığı – zamansızlık” (n=2), “Kendi kültüründe olmayan eserlerin ezberinde zorlanma” (n=2) ,notaya aşırı bağımlılık (n=2), “Eşlikle çalışmama” (n=1) ve “ileri yaş” (n=1) şeklinde bildirilmiştir.

Türk eserlerinin öğrenciler tarafından daha çabuk ve kolay ezberlendiğini ÖE4 şöyle bildirmiştir:

“ Bakın batı eserlerini ezbere aldırıyoruz. Bunda çok zorlanıyoruz ama Sultaniyegâh Sirtö’yü ezberliyor öğrenci. Nihavent Longa’yı ezberleyip geliyor”.

Şimdi bu ne demek. Kulakta ve özde olan ve kültürüne yabancı olmayan motifleri, ezgileri çok kolay hafızaya alıyor.

Eşlikle çalışmanın ezber yapmayı kolaylaştırdığını ÖE 10 şöyle aktarmıştır:

“ Tabi ezbere çalmak için de bizim keman eserlerimizin korepetitör eşliğinde çalınması gerekir yani **tek sesli ezberlemek çok zordur** ama alttan eğer siz bir armoni veriyorsanız o boşluklarda o suslarda o armoniye göre ister istemez pozisyon alacak ve büyük kemancılar veya konservatuvar öğrencileri de sanırım böyle ama hep korropetitörleri vardır hep çalışırlar o armoni onların daha çok tuşe ile bütünleşmelerini sağlar ve belleğe hemen girer”.

Eşlikle çalışmanın ezber süresini de kısalttığını ÖE 10 şöyle açıklıyor:

“ Aynı şeyi **piyanistsiz bir şekilde eşliksiz bir şekilde çalışın bir ay çalışırsınız piyanistle çalışın bir haftada ezberlersiniz.**”

Eğitimciden kaynaklı ezberin yapılmadığı durumlara bir örnek olarak ÖE19 şunları bildirmiştir:

“Ama ben onu beceremedim, öyle bir eksikim var dolayısıyla da çocuklarıma hiç ezber yaptırmadım”.(ÖE19)

Ezber çalışmalarını zor olan kısa pasajlarda kullandığını çünkü buna zamanın olmadığını ÖE5 şöyle açıklıyor:

Ama zor yerler için o alıştırma ile oraları ezberletene kadar çalıştırıyorum burada. Gözünü kapat ve burayı çal. Ama bütün bir eseri ezberletme yoluna gidemiyorum ne yazık ki. Hem dersin süresi hem de öğrencinin kapasitesiyle ilgili. ”(ÖE5)

Öğrenciden kaynaklı ezber yaptıramadığını ÖE5 ve ÖE2 şöyle aktarıyorlar:

Çok sistemli çalışan öğrenciler yok. Tek amaçları burayı bir şekilde bitirip öğretmen olup gitmek. Dediğim gibi istekli olmayan öğrencilerin çok fazla üzerlerine gitmiyorum açıkçası. ”(ÖE5)

“Ezber yaş ilerledikçe daha zorlaşıyor gibi geliyor bana. Konservatuarda küçük yaşta çocuklara ezberletebiliyorsunuz ama burada çok fazla yapamadım ben”.(ÖE2)

BÖLÜM 4

TARTIŞMA VE YORUMLAR

Öğretim Elemanlarına İlişkin Sonuçlar ve Yorumlar

Öğretim elemanlarının (n=21) ezber çalışmaları yaptı(rdı)klarını/önerdiklerini, (n=21) metronomla çalışma yaptı(rdı)klarını/önerdiklerini, bildirmiştir (Tablo 2,3).

Literatürdeki çalışmalara baktığımızda; keman öğrencilerinin teknik gelişimi için yapılan/önerilen çalışmaların; metronom çalışmaları (Roland, 2000; Özdemir ve Yıldız, 2010; Çelenk, 2010; Dalkıran, 2011; Doğanay, 2011; Kaya, 2013), ezber çalışmaları (Kalem ve Fer, 2003; Tekin Gürgen, 2006; Kurtaslan, 2009; Akpınar, 2010; Aytekin, 2012; Akpınar, 2014; Tirgil, 2010), olarak bildirildiği ve çalışmamızda bildirilen teknik çalışmaları doğrular nitelikte olduğu görülmektedir.

SONUÇLAR

Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının genel profilini gösterir nitelikte olan çoğunluğu; 31 ila 50 yaş arasında, erkek, Genel Lise'den mezun, Yrd. Doç. Dr. veya Prof. Dr. unvanına sahip, Doktora mezunu, ortaöğretimde hiç çalışmamış veya ortaöğretimde 1 ila 5 yıl tecrübeye sahip, üniversitede 21 ila 30 yıl tecrübeye sahiptir.

TEKNİK ÇALIŞMALARA İLİŞKİN SONUÇLAR

Öğretim elemanlarının öğrencilerin sağ ve sol el gelişimi için yaptı(r) dığı/önerdiği teknik çalışmaların başında “Metronom çalışması” ve “Ezber çalışması” gelmektedir. Bunları sırasıyla; “Deşifre çalışması”, “Eşlikli çalma çalışması”, “Dizi ve arpej çalışması”, “Etüt çalışması”, “Çift ses çalışması” ve “Teknik gelişime yönelik diğer çalışmalar” takip etmektedir.

“Teknik gelişime yönelik diğer çalışmalar” arasında; “Öğrenciye tekniklerle ilgili teorik bilgi edindirme”, “Öğrenciyi egzersiz yaparken sağlığa dikkat etme konusunda bilinçlendirme” ve “Öğrenciyi ayna karşısında çalıştırma” gelmektedir.

• METRONOMLA ÇALIŞMAYA İLİŞKİN SONUÇLAR

Öğretim elemanları tarafından bildirilen metronom çalışmasının faydalarının başında “Ritim gelişimine katkı sağlaması”, “Eserin formuna, temposuna uygun çalmayı, çalışma disiplini sağlaması” ve “Tekniği oturtmaya, teknik gelişime yardımcı olması” gelmektedir. Metronom çalışmasının diğer faydaları ise “Eğitmenin işini kolaylaştırması”, “Öğrencide farkındalık yaratması” ve “Deşifreyi hızlandırmaya yardımcı olması” şeklinde bildirilmiştir.

• Metronomla Çalışmanın Olumsuz Etkileri

“Çalmayı mekanikleştirmesi, öğrencinin kendine güvenmesini, teknik ve müzikal gelişimini engellemesi” ve “Öğrencinin orijinal ritme yeti-şememesi” şeklinde bildirilmiştir.

EZBER ÇALIŞMAYA İLİŞKİN SONUÇLAR

Öğretim elemanları tarafından bildirilen ezber çalışmasının başlıca faydalarının başında; “Teknik sıkıntıları giderebilmeyi, teknik gelişimi sağlaması”, “Notaya bağımlılığı azaltması”, “Eserleri daha iyi yorumlayabilmeyi, düşünmeden çalabilmeyi sağlaması” gelmektedir.

Ezber çalışmasının diğer faydalarından başlıcaları ise; “Doğaçlama yapmayı kolaylaştırması”, “Müzikaliteyi geliştirmesi”, “Dinleyenler için daha hoş bir görüntü sunmayı sağlaması ve “Sınavda öğrencinin dikkatini toparlamasına yardımcı olması” olarak bildirilmiştir.

Öğretim elemanları tarafından bildirilen ezber yapılamamasının başlıca nedenleri “Öğrencinin müzik hafızası, kapasite ve becerisinin yetersiz kalması”, “Yeterince çalışmama ve konsantrasyon eksikliği” ve “İsteksiz, amaçsız öğrenci profili” şeklinde sıralanmaktadır.

Ezber yapılamamasının diğer nedenlerinden başlıcaları ise; “Ders süresinin azlığı – zamansızlık”, “Kendi kültüründe olmayan eserlerin ezberinde zorlanma”, notaya aşırı bağımlılık, “Eşlikle çalışmama” ve “ileri yaş” şeklinde bildirilmiştir.

Öneriler

Araştırmada elde edilen sonuçlar çerçevesinde gerek eğitim kurumlarına, öğretmen ve öğrencilere, gerekse ileride benzer çalışmalar yapacak araştırmacılara sunulabilecek öneriler şunlardır:

Çoğunlukla usta-çırak ilişkisi içinde geliştirilmeye çalışılan bireysel çalgı eğitimi ve öğretiminin daha sistematik ve çağdaş bir yapı içerisinde geliştirilebilmesi, dolayısı ile çalgıya yönelik performansın artırılabilmesi ile ilgili olarak;

- Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda keman eğitime yönelik ezber ve metronomla çalışmaların artırılması ile ilgili çalışmalar yapılmasının bireysel çalgı “keman” eğitiminin niteliğinin artırılmasında faydalı olacağı düşünülmektedir.
- Keman eğitimcilerine rehberlik yapabilecek teknik ve müzikal çalışmalara ilişkin detaylı “*keman öğrenme/öğretme*” planlarını içeren materyaller üretme konusunda alanında yetkin eğitimciler teşvik edilmeli ve konu ile ilgili hizmet içi eğitimler düzenlenmelidir.
- Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda her dönem sonu ya da yılsonunda düzenli olarak öğretmenler ve öğrencilerin keman eğitimine ilişkin görüşlerinin alınması, keman eğitimine iliş-

kin üniversitelere has eksikliklerin ayrı ayrı belirlenmesi ve tüm üniversitelerden alınan görüşlerin toplanarak, YÖK tarafından bir sonraki yılın eğitim programının düzenlenmesinde dikkate alınması önemli görülmektedir.

Araştırmacılara Yönelik Öneriler

- Teknik çalışmaların her birisi için (ezber çalışma, metronomla çalışma) deneysel çalışmalar yapılarak, öğrenci performansına katkıları değerlendirilebilir.
- Öğretim elemanlarının ortaöğretimde ve üniversitede çalışma sürelerine göre, keman eğitimi ile ilgili görüşleri arasında anlamlı farklar olup olmadığını tespit etmeye yönelik araştırmalar yapılabilir.

KAYNAKÇA

- Akpınar, G. (2010). *Başlangıç keman eğitiminde kullanılabilir okul şarkıları, türküler ve tekerlemeler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.
- Akpınar, M. (2014). Kemande Martele Yay Tekniğinin öğretilmesinde Türk Halk Ezgilerinin kullanılması. *ZfWT "Zeitschrift Für Die Welt Der Türken" Journal of World of Turks*, 6(3), 91–98.
- Aytekin, N. (2012). Keman eğitiminin ilk üç yılında uygulanabilecek pedagojik yaklaşımlar ve kullanılacak yöntemler (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Baykara, S. (2009). *Kreutzer etütleri üzerine teknik inceleme ve öneriler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Buyurgan, S. (2012). Sanat eğitimi ve öğretimi. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Çelenk, K.(2010). Keman öğretiminde vibrato becerisinin geliştirilmesine yönelik deneysel bir çalışma (Gazi Üniversitesi örneği) (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Çelik, B. (2010). Piyano eğitiminde video kamera kullanımı. *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 30(3), 785–800.
- Dalkıran, E. (2011). Keman eğitiminde deşifre becerisi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(4), 54–63.
- Demirel, Ö. (2012). *Öğretim İlke ve Yöntemleri - Öğretme Sanatı* (19.baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Doğanay, M. (2011). Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki bireysel çalgı (keman) eğitiminde etüt ve eser seçimine ilişkin öğretim elemanı görüşleri (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Durak, Y. (2014). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki piyano öğretim programları üzerine bir araştırma. *Ondokuz Mayıs Univ. Eğitim Fakültesi Dergisi*, 33(1), 173–187. 15.02.2016 tarihinde <http://doi.org/10.7822/egt194>’den alındı.
- Fidan, N. (1985). *Okulda Öğrenme ve Öğretme*. Ankara: Alkım Kitapçılık Yayıncılık.
- Günay, E. ve Uçan, A. (1980). Çevreden Evrene Keman Eğitimi 1. Ankara: Yeni Dağarcık Yayınları.
- Gürel, M. (2011). Keman eğitiminde kullanılan süsleme tekniklerinin Türk müziği keman icrasındaki uygulama biçimi ve buna yönelik alıştırmaların oluşturulması (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

- Kalem, S. & Fer, S. (2003). Aktif Öğrenme Modeliyle Oluşturulan Öğrenme Ortamının Öğrenme, Öğretme ve İletişim Sürecine Etkisi. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri*, 3(2), 433–461.
- Kasapçopur, A., Çakır, M., Akgül, K., Tunçer, M., Kiraz, M., Norşenli, F., & Halay, D. (2010). *Türk Milli Eğitim Sistemi içerisinde ortaöğretim kademesi*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Teftiş Kurulu Başkanlığı.
- Kaya, Ö. (2013). Keman eğitimindeki hazırlayıcı çalışmaların müzik öğretmenliği programlarında kullanılma durumları (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Koç, T. (2007). *Bir yöntem olarak bölgesel müziklerin keman eğitiminde kullanımı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.
- Kurtaslan, Z. (2009). Türk keman okulunun oluşum süreci ve temsilcileri. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 26, 409–429.
- Marmara Üniversitesi., Atatürk Eğitim Fakültesi, web sayfası genel bilgiler. (<http://aef.marmara.edu.tr/bolum/120502/muzikogretmenligi>)
- Özdemir, G., & Yıldız, G. (2010). Genel Gelişim Sürecinde Müziksel Gelişim. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(2), 77–90.
- Özmenteş, S. (2013). Çalgı eğitiminde öğrenci motivasyonu ve performans. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 320–331.
- Rolland, P. (2000). *Basic Principles of Violin Playing*. (2nd Ed.). USA: Clara Rolland.
- Sevgi, A. (2003, Ekim). *Nasıl bir müzik öğretmeni?* İnönü Üniv. Eğt. Fak. GSEB MEABD Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu'nda sunulan bildiri. 30-31 Ekim 2003, İnönü Üniversitesi, Malatya, 65-68.06.01.2016 tarihinde <http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/A-Sevgi.html>'den alındı.
- Sönmez, V. (1999). *Program Geliştirmede Öğretmen El Kitabı* (8. Basım). Ankara: Anı Yayınları.
- Taşçı, G. (2012). Türk halk musikisi saz eserlerinin ortaöğretim mesleki keman eğitiminde kullanım olanakları yönüyle incelenmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Tekirdağ Üniversitesi, Edirne.
- Tekin Gürgen, E. (2006). Müzik eğitiminde yaratıcılığı geliştiren yöntem ve yaklaşımlar. *Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 7(12), 81–93. 11.09.2015 tarihinde <http://kaynakca.yaratıcıdrama.org/?p=35>'den alındı.
- Tirgil, A. (2010). Eğitim Fakültelerinde uygulanan Bireysel Çalgı Eğitimi (Keman) ders programlarının yürütülmesine yönelik eğitimci görüşlerinin değerlendirilmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

- Topalak, Ş.(2013). Güzel sanatlar lisesi çalgı eğitimi/öğretiminde karşılaşılan sorunların incelenmesi. *SED Journal of Art Education*, 1(2), 114–129. 22.09.2015 tarihinde <http://www.sanategitimidergisi.com/makale/pdf/1378908878.pdf>’den alındı.
- Torlular, A. (2005). Keman eğitimcilerimizin yöntem-teknik ve dağar ile ilgili kaynaklar açısından keman eğitime katkılarının değerlendirilmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Töreyn, A. M. (1999). Çağdaş eğitimde program ve ses eğitimi programları. In I. Ulusal Sanat Eğitimi ve Sorunları Sempozyumu Bildirisi (28-30 Nisan 1999), Orkestra Aylık Müzik Dergisi, 38(306). 14.02.2016 tarihinde http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/M-Toreyn_5.html’den alındı.
- Viera, A.J. & Garrett, J.M. (2005). Understanding Interobserver Agreement: The Kappa Statistic. *Family Medicine*, 37(5), 360–363. Retrieved from:http://virtualhost.cs.columbia.edu/~julia/courses/CS6998/Interrater_agreement.Kappa_statistic.pdf in November 21, 2015.
- Weinstein, S.U. (2011). *Türk Keman Okulu’nun oluşumu* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Yıldız, N. (1986). Müzik öğretmeni yetiştiren yükseköğretim kurumlarında ana çalgı keman eğitiminin programlar yönünden incelenmesi. Yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- [http://www.yok.gov.tr/\(YÖK,2010\)](http://www.yok.gov.tr/(YÖK,2010)).

GÜZEL SANATLAR ALANINDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR

gece
kitaplığı

www.gecekitapligi.com



/gecekitapligi



/gecekitap



/gecekitapligi



9

786257

912020