

| S || A || N || A || D |
2 0 1 9

Sanat ve Tasarım Eğitim Programları

Değerlendirme ve Akreditasyon

Derneği

BİLDİRİ KİTABI ULUSLARARASI SANAD KONGRESİ 1

12-13-14
ARALIK 2019

www.sanadcongress.com

EDİTÖRLER:

Prof. Dr. Turan SAĞER

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

Prof. Dr. Kamile Perçin AKGÜL

Doç. Dr. Kader SÜRMELİ

ULUSLARARASI SANAD KONGRESİ BİLDİRİ KİTABI

Editörler:

Prof. Dr. Turan SAĞER
Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU
Prof. Dr. Kamile Perçin AKGÜL
Doç. Dr. Kader SÜRMELİ



Kitap Adı : Uluslararası Sanad Kongresi Bildiri Kitabı
İmtiyaz Sahibi : Gece Kitaplığı
Genel Yayın Yönetmeni : Doç. Dr. Atilla ATİK
Kapak&İç Tasarım : Tuğçe GÖKÇE
Sosyal Medya : Arzu ÇUHACIOĞLU
Yayına Hazırlama : Gece Akademi Dizgi Birimi
Yayıncı Sertifika No : 15476
Matbaa Sertifika No : 42539
Matbaa Adı : GeceAkademi
ISBN : 978-605-7758-55-2
Editörler : Prof. Dr. Turan SAĞER
Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU
Prof. Dr. Kamile Perçin AKGÜL
Doç. Dr. Kader SÜRMEİ

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 Akademi is a subsidiary of Gece Kitaplığı.

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz. Gece Akademi, Gece Kitaplığı'nın yan kuruluşudur. Birinci Basım/First Edition ©ARALIK 2019/Ankara/TURKEY
©copyright



Gece Publishing

ABD Adres/ USA Address: 387 Park Avenue South, 5th Floor, New York, 10016, USA
Telefon/Phone: +1 347 355 10 70

Gece Akademi

Türkiye Adres/Turkey Address: Kocatepe Mah. Mithatpaşa Cad. 44/C Çankaya, Ankara, TR
Telefon/Phone: +90 312 431 34 84 - +90 555 888 24 26

ULUSLARARASI SANAD KONGRESİ BİLDİRİ KİTABI

Editörler:

Prof. Dr. Turan SAĞER
Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU
Prof. Dr. Kamile Perçin AKGÜL
Doç. Dr. Kader SÜRMELİ



İÇİNDEKİLER

BAĞLAMA' DA TRANSPOZE İCRA SIRASINDA 24 TON EŞİT TAMPERAMAN (24-TET) SİSTEMİNİN UYGULANABİLİRLİĞİ

Alper BÖREKÇİ, Zeki NACAKCI 11

2000 – 2019 YILLARI ARASINDA YAPILAN TÜRK HALK MÜZİĞİ ALBÜM KAYITLARINDAKİ TON BALANS DEĞİŞİKLİKLERİ: MUSA EROĞLU ÖRNEĞİ

Kadri Yılmaz ERDAL, Seyhan CANYAKAN 23

İLK VE ORTAÖĞRETİM KURUMLARINDA ÇALGI EĞİTİMİ NASIL UYGULANABİLİR? BİR MODEL ÖNERİSİ

Zafer Kurtaslan, Hazan Kurtaslan 37

2000 SONRASI KLASİK KEMENÇE TAKSİM İCRALARINDA YENİ YÖNELİMLERİN İNCELENMESİ

Aslıhan ERUZUN ÖZEL 45

KLASİK DÖNEM BATI MÜZİĞİNİ OLUŞTURAN BİÇİMSEL YAPILARIN ADLANDIRILMASI

Ali Levent MARANCI, Koray SAZLI 55

LOMBARD ETKİSİNİN VOKAL PERFORMANSTAKİ ROLÜ

Alper ŞAKALAR 67

KALİGRAFİK ANİMASYON: “ÂMENTÜ GEMİSİ NASIL YÜRÜDÜ?” ÖRNEĞİ

Kader SÜRMELİ, Burçin GENİŞ 75

MİLLİ KÜLTÜR DEĞERLERİNİN TEMEL EĞİTİMDE YER ALMASI; HALK KÜLTÜRÜ DERSİ ÖRNEĞİ

Alaattin Canbay, Zeki Nacakcı, A.Serkan Ece 85

ARALIK ÇALIŞMALARINDA PİYANO ETÜTLERİNİN İŞLEVSELLİĞİ

Bariş TOPTAŞ, Selin OYAN 97

ÇOCUK KİTABI TASARIMINDA ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK TEKNOLOJİSİNİN KULLANIMI

Rumeysa Zeynep ARAÇLI, Cemre ASLAN, Betül GÜZEL, Levent MERCİN 115

Türk Halk Müziği Derleme Çalışmalarında Karşılaşılan Güçlükler ve Çözüm Önerileri

Zeki Nacakcı – Alaattin Canbay 125

FIVE TOWNS COLLEGE: CURRICULUM FOR EDUCATION AND PERFORMANCE MAJORS

Dzhuneyt Mustafa, Adjunct Professor 133

BERLİN DUVARI YAZILARINDAN BİR YAZI KARAKTERİ TASARIMI: RABBIT

Kader SÜRMELİ, Selin Yaprak Türkölmez BALKARA 139

ÇAĞDAŞ MÜZİK LİTERATÜRÜNÜN DEVLET KONSERVATUVARI MÜFREDATLARINDAKİ YERİ

Betül YARAR 151

ERKEN MÜZİK EĞİTİMİ VEREN ÜÇ KONSERVATUVARDAKİ KORNO MÜFREDATLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Begüm Ş. GÖKMEN 161

EĞİTİMDE KÜRESELLEŞME VE GÖRSEL SANATLAR EĞİTİMİ

Muhammet İNCEAĞAÇ, Sıla İNCEAĞAÇ 173

BURDUR YÖRESİ GELENEKSEL YÖRÜK KADIN VE ERKEK KOSTÜMÜ

Nurgül MIHLADIZ, Mehmet ŞAHİN 181

DENİZALTININ SAKLI HAZİNELERİ: SERAMİKLER

Yasemin TANRIVERDİ..... 193

SİVAS/ZARA KÜLTÜREL KİMLİĞİ ve MÜZİKLERİ

Derya K.DOĞAN, Uğur DOĞAN..... 205

UZUN SAP BAĞLAMA ÖĞRETİMİNDE KULLANILAN NOTASYONLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME

Yakup AÇAR 217

GRAFİK TASARIMDA KULLANILAN TEMEL MALZEMELERDEN BİRİ OLAN KAĞIDIN TASARIMA KATKISI

Gözde UMUR 229

Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Öğrencilerinin Kendi Kendine Öğrenme Becerileri Durumlarının İncelenmesi

(Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Örneği)

Levent ÜNLÜ, Turan SAĞER, Ahmet R. ÖZPOLAT 245

ELAZIĞ MUSİKİSİNDE KULLANILAN ÇALGILARIN HARPUT AĞZIYLA ETKİLEŞİMLERİ VE HARPUT TAVRININ OLUŞUMU

Dr. Kamile PERÇİN AKGÜL-Tayfun KIRMIZIGÜL 259

VAN TÜRK MUSİKİ DERNEĞİNİN VAN İLİNİN SOSYO-KÜLTÜREL YAPISINA ve MÜZİK KÜLTÜRÜNE KATKILARI

Emine A. DUMAN, Derya K. DOĞAN 269

FOTOĞRAF SANATINDA SOYUTUN İNŞASI: GÖRÜNGÜSEL ANLAM ÜZERİNE KAVRAMSAL DENEMELER VE SEMİYOTİK ÇÖZÜMLEMELER

İmran UZUN..... 277

AVRUPA BİRLİĞİ ÜLKELERİ İLE TÜRKİYE'DEKİ SANAT EĞİTİMİ VEREN FAKÜLTELERİN AKREDİTASYON DURUMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Merve KARAOĞLU CAN, Levent MERCİN, Deniz BABİLİK, Rumeysa Zeynep ARAÇLI 289

AZERBAYCAN VE TÜRKİYE ULUSLARARASI MÜZİK EĞİTİMİ MEVZUATININ UYGULAMASI VE GELİŞTİRİLMESİ

Gülnaz ABDULLAZADE, Habibe MAMMADOVA

GÜZEL SANATLAR LİSESİNDE MÜZİK EĞİTİMİNE İLİŞKİN UYGULAMALARIN MÜZİK ÖĞRETMENLERİ GÖRÜŞLERİ DOĞRULTUSUNDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Hüseyin YILMAZ, Erhan MERT, Cantürk BAYRAKÇI 315

GÜZEL SANATLAR LİSESİ 9. SINIF TÜRK SANAT MÜZİĞİ TEORİ ve UYGULAMASI DERS KİTABININ İNCELEMESİ

Hacı Bekir KURŞUNET, Mahir MAK 337

KAVRAMSAL SANAT VE “HAKANAI” DİJİTAL PERFORMANS ENSTALASYONU

Kader SÜRMELİ, Burçin GENİŞ 347

SANAT EĞİTİMİ ALAN ÖĞRENCİLERİN EPİSTEMOLOJİK İNANÇLARA YÖNELİK GÖRÜŞLERİ

K. Murat AYVAZ, Hatice HARMANKAYA 359

Güzel Sanatlar Lisesi Ders Programında Yer Alan “Batı Müziği Teori ve Uygulaması” Dersi ile Bir Önceki Programda Yer Alan “Müziksel İşitme Okuma ve Yazma” Dersinin Karşılaştırılması

Öğrt. Gör. M. Hanifi KERVANCIOĞLU 371

KÜLTÜRLER ARASI ETKİLEŞİM BAĞLAMINDA “MARDİN SÜRYANİLERİ”NİN MÜZİK KÜLTÜRÜ

Mahir MAK 381

SANAT-TASARIM EĞİTİMİNDE ÖLÇME, DEĞERLENDİRME, ORTAK İÇERİK OLUŞTURMA VE AKREDİTASYON SÜRECİ	
Kader AÇIK, Mehmet Reşat BAŞAR.....	393
KIYAFET VE HAREKETLERİN PARÇASI OLAN ALTMİŞ SEKİZ KUŞAĞINDAKİ HİPPİ GELENEĞİNİN MÜZİĞE YANSIMALARI	
Ş.Orçun AKGÜN.....	401
KLASİK KEMENÇE İCRA ÜSLÛBU KARŞILAŞTIRMASINDA TANBÛRÎ CEMİL BEY ve ALEKO BACANOS	
Aslıhan ERUZUN ÖZEL.....	411
SANAT VE TASARIM EĞİTİMİNDE YENİ GELİŞMELER VE GÜNCEL YÖNTEMLER	
Lucia ŞANKO.....	421
COĞRAFİ İŞARET LOGOLARININ TASARIM SÜRECİ VE ONAY AŞAMALARININ DEĞERLENDİRİLMESİ	
Mehmet Akif Ağtaş.....	427
Marka Kent Yaratma Yolunda Kent Değerlerinin Sembolleştirilmesi İhtiyacı Afyonkarahisar Örneği	
Mehmet Akif Ağtaş.....	437
MÜZİKAL KOMPOZİSYONDA MİNİMAL STİLLERİN KULLANIMI	
Özden Gülsün KESKİN, İsmail Gürkan METİN.....	449
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ MÜZESİNİN İLK ESER BAĞIŞÇISI RESSAM BURHAN DOĞANÇAY’IN SANATI VE MÜZEDEKİ ESERLERİ	
Mustafa Bulat, Fatih Karakaya.....	459
MODA TASARIMINDA SEMBOL BİLİMİ İLE ESİN VE ESER ÇÖZÜMLEMESİ: ISSEY MIYAKE ÖRNEĞİ	
İnci Selin GÜMÜŞ.....	475
ALTERNATİF FOTOĞRAF TEKNİKLERİNDE BİÇİM ARAYIŞLARI	
Murat Han ER.....	483
Heykel ve Mekan Bağlamında Kar-Buz Heykeller	
Mustafa Bulat, Serap Bulat.....	489
TRT TÜRK HALK MÜZİĞİ REPERTUVARINDA YER ALAN NEŞET ERTAŞ’A AİT TÜRKÜLERDEKİ MÜZİK DOKUSUNUN BİLGİSAYAR DESTEKLİ ANALİZİ	
Alper BÖREKÇİ, Kadri Yılmaz ERDAL.....	503
DEVLET KONSERVATUARLARI TEMEL BİLİMLER BÖLÜMLERİNDE KALİTE ÇALIŞMALARI	
Nilgün SAZAK.....	517
İLKÖĞRETİM KURUMLARI İKİNCİ KADEME MÜZİK DERSİNDE AKILLI TAHTA KULLANIMINA YÖNELİK ÖĞRENCİ GÖRÜŞLERİ (ADANA İLİ ÖRNEĞİ)	
Oğuzhan İŞLER, Engin GÜRPINAR.....	537
BİR SOSYAL KOOPERATİFÇİLİK FİKRİ OLARAK “MÜZİK KOOPERATİFİ” ÜZERİNE TARTIŞMALAR	
Hasan Hakan OKAY, Ahmet Serkan ECE.....	551
ORHAN VELİ KANIK ŞİİRLERİNİN GÖRSEL TASARIMI	
Kader SÜRMELİ Selin Yaprak Türkölmez BALKARA.....	559
POLİTİK BİR ARAÇ OLARAK; MÜZİKTE ÇOK KÜLTÜRLÜLÜK, ÇOK DİLLİLİK	
Dr. Mahir MAK.....	571
MÜZİK EĞİTİMİ VEREN YÜKSEKÖĞRETİM KURUMLARININ AKREDİTASYONU: NASM ÖRNEĞİ	
Turan SAĞER , Ece Merve YÜCEER.....	579

GRAFİK TASARIM EĞİTİMİNDE YENİ YAKLAŞIMLAR

Samed SAKMAN 591

ULUSLARARASI SANAT MÜZİĞİ ESERLERİNDE MÜZİKSEL İFADENİN TEMEL ÖGESİ OLARAK ARMONİ (STİLİSTİK ANALİZ)

Dr. Öğr. Üyesi V. TERZİOĞLU 601

FİNAL SINAVI ÖNCESİ MÜZİK TERAPİ UYGULAMASI

E. Ceylan ÜNAL AKBULUT, R. Sevgi TAŞCI 611

ANTALYA ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİNİN TÜRK SİNEMASINA ve ANTALYA KENTİNE ETKİLERİ

Funda MASDAR KARA 621

Piyanoda Deşifre Eseri Çalma Öncesi Müzik Performans Anksiyetesinin Giderilmesinde Schenker Analizinin Etkileri

Ceylan ÜNAL AKBULUT 629

MÜZİK EĞİTİMİNDE MÜZİKALİTE KAVRAMI VE ÖĞRETİMİNE GENEL BİR BAKIŞ:

Hepşen OKAN 639

MÜZİK TEORİLERİ PROGRAMI İÇİN ASGARİ KOŞUL ÖNERİLERİ

Türev BERKİ, Turan SAĞER, Ferhat ÇAYLI, İsmet KARADENİZ 647

TÜRKİYE’DE ÜNİVERSİTE DESTEKLİ BİR PROJE: 19. – 20. YÜZYIL OSMANLI İMPARATORLUĞU’NDA MUSİKİ HAREKETLERİ: BALKANLAR

Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM, Günsu YILMA ŞAKALAR 653

SAHNE SANATLARI TEORİK EĞİTİMİNDE OYUNLAŞTIRMA YÖNTEMİYLE DERS TASARIMI

Bülent SEZGİN 665

TÜRK VE ARAP COĞRAFYALARINDA UD İÇİN YAZILMIŞ ESERLER VE DİĞER BAZI SAZ ESERLERİNİN MAKAM VE FORM AÇISINDAN İCRA ANALİZİ

Mehmet Bitmez 671

SANATIN “NE” SANATÇININ “KİM” OLDUĞU ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Kamile PERÇİN AKGÜL, Nagihan ÇETİN 687

“SEN AYDINLATIRSIN GECEYİ” VE “KELEBEKLER” : 2010 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA TAŞRA MERKEZLİ ABSÜRT KOMEDİNİN DÖNÜŞÜMÜ

Mehmet CEYHAN 695

TASARIM VE SOSYAL SORUMLULUK

Seval YAVUZ 703

AVRUPA ÜLKELERİNDE SANAT EĞİTİMİ AKREDİTASYONU

Sibel Onay Akbaba, Mehmet Reşat BAŞAR 711

POSTMODERN FEMİNİST TEORİ BAĞLAMINDA ANADOLU KADINININ MÜZİKAL DAVRANIŞ ÖRNEĞİ: KINA TÜRKÜLERİ

Sinem İRTEN, Nilgün SAZAK 719

SOLFEJ DERSLERİNDE AKICI TONLAMANIN ÖNEMİ

Leyla Bekensir 731

SOSYAL MEDYA ARACILIĞI İLE YAPILAN REKLAMLARIN REKLAM FOTOĞRAFI SEKTÖRÜNE ETKİLERİ

Basri GENÇCELEP 741

TÜRK MÜZİĞİNDE MAKAM GEÇKİLERİ

Ozan BELGE 747

KABAK KEMANE EĞİTİMİNDE TEKE YÖRESİ TAVRININ UYGULANABİLİRLİĞİ

Avşar YENGİN, Gökhan ÖZDEMİR 759

KARS “ARPAÇAY” DÜĞÜN MÜZİĞİ VE GELENEKLERİ

Kutup Ata TUNCER, Zafer KILINÇER..... 775

TASARIM SÜREÇLERİ VE TASARIMCI YETKİNLİĞİ BAĞLAMINDA EMPATİ

Prof.Dr. Birsen ÇİLEROĞLU, Doç. Dr. Figen ÖZEREN, Dr. İnci Seda KIVILCIMLAR ŞAHİN,
Gökçen Damla AK..... 783

TEMEL LOGO TASARIM TRENDLERİ

Gökçin ÇUBUKCU, Kübra Nur Sarısoy KAYMAK 793

TON ÖĞRENİMİNDE İŞLEVSEL AKOR ÇALIŞMALARI

Selin OYAN, Barış TOPTAŞ 803

ÜÇ BOYUTLU MODELLEME DERSİNDE KÜLTÜREL UNSURLARIN KULLANIMI: YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ

Bahadır UÇAN 811

YİYECEK-İÇECEK VE HİZMET SEKTÖRÜNDE STARBUCKS LOGOSUNUN DEĞİŞİM SÜRECİ VE BİR LOGO TASARIM UYGULAMASI VE ÖLÇÜMLENMESİ

Gökçin ÇUBUKCU, Kübra Nur Sarısoy KAYMAKÖzet..... 819

YENİ MEDYA VE TÜRK SİNEMASI

Doç. Arif Can GÜNGÖR..... 831

YENİ TASARLAMA METOTLARI VE ALGILANIS BİÇİMLERİ

E.ÖZHANCI 843

«ОТРАЖЕНИЯ» БОРИСА ЛЯТОШИНСКОГО КАК ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ КОД ТВОРЧЕСТВА

Artem Lyakhovich 855

TAKING INTO ACCOUNT THE CHARACTERISTICS OF THE TEMPERAMENT OF A STUDENT IN THE PIANO CLASS OF A CHILDREN’S MUSIC SCHOOL IN THE PROCESS OF MAKING MUSIC

Elena Korneeva..... 865

Moda Tasarımında Dekonstrüksiyon ve Asimetri

Birsen ÇİLEROĞLU, Mine BALCI..... 871

MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ 2006-2007 VE 2018 MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ LİSANS PROGRAMLARINA İLİŞKİN BİLİŞSEL FARKINDALIKLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Esra DALKIRAN, Seval KÖSE, Zeki Nacakcı 881

RUSYA ORTA ÖĞRETİM MÜZİK DERSİ ÖĞRETİM PROGRAMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Prof. Dr. Hasan Arapgirlioğlu, Natalya Kırca..... 895

V.V. BORISOVSKY VE SOVYET VİYOLA OKULU

Prof. Dr. Hasan Arapgirlioğlu, Natalya Kırca 905

YAPAY ZEKÂNIN SANAT VE TASARIM EĞİTİMİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİNİN İNCELENMESİ

Deniz BABİLİK , Betül GÜZEL , Cemre ASLAN, Merve KARAOĞLU CAN 915

GRAFİK TASARIM EĞİTİMİNDE YENİ YAKLAŞIMLAR

Samed SAKMAN¹

Graphic design is a visual art discipline covering many fields such as art management, typography, page layout and information technologies. From the first use of this term to the beginning of the present century, printed media such as books, magazines, newspapers, brochures, catalogs, posters, corporate identity, visual presentation tools and information designs come into prominence. The rapid development of technology has changed our communication habits and replaced the printed media, which do not offer interaction to the user except text and photos, to the digital screens, which we call new media. This also affected the graphic arts and necessitated the use of new technologies in designing new communication environments. When the instructional plans of institutions providing design education in other countries are examined, unlike our country, many innovations such as multimedia elements and augmented reality for new media designs stand out. In our country, it is necessary to revise the instructional content of design courses, especially Visual Communication Design and Graphic Design departments of universities, within the framework of these innovations and revise the teaching plans. This is very important for students to be successful in the sector by graduating with current information. With this research in the qualitative case model, it is aimed to contribute to the field by examining the current technological tools, software and environments that can take place in graphic design education, identifying the deficiencies and offering solutions.

Keywords: Graphic design, new media design, interaction and multimedia, ui design

¹ * Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, samedsakman@kku.edu.tr

Grafik Sanatların Gelişim Süreci

Grafik sanatlar, görsel öğeler ile yazıyı bir arada kullanarak izleyiciyi etkilemek, izleyiciye belirli bir bildiri iletmek amacıyla oluşturulmuş her türlü tasarımı kapsayan bir sanat dalıdır. Grafik sözcüğü Yunanca'da yazmak, resim çizmek, işaret, desen anlamına gelen grafikos ya da graphein sözcüğünden türetilmiştir (Aslan Odabaşı, 2006, s. 17).

Grafik tasarım tarihini yazının tarihi ile eş tutmak mümkündür. Yazının tarihi ise, insanın tarihiyle başlar. İlk insanlar yaşadıkları mağaraların duvarlarına ilkel simge ve resimler yapmışlardır. Bu simge ve resimleri iletişim amacıyla mı, yoksa dini bir ritüel için mi yaptılar bilinmez fakat zamanla bu simgelerin gelişmesiyle resim-yazı denilen piktografi doğmuştur. Piktografide kullanılan piktogramlar bir işi, bir bilgiyi, bir olguyu çizimlerle anlatır. Günümüz modern grafik tasarımına ışık tutan piktografinin binlerce yıldır kullanıldığı bilinmektedir.

Grafik tasarımın gelişmesi ve günümüzde iletişim tasarımı halini alması, esas olarak baskı ve çoğaltma tekniklerinin gelişmesiyle sağlanmıştır. Prof. Dr. Ural Akbulut'un (2009) bahsettiği üzere; bir şekli, kalıplarla çoğaltma işlemi ilk kez Mezopotamya'da M.Ö. 3000'lerde "silindir mühür" ile gerçekleştirilmiştir. Baskı yapmanın başka bir örneği ise M.Ö. 650'lerde Anadolu'da başlayan metal para basmaktır. "Sheng'e göre ilk matbaa milattan sonra 751 yılında Çinliler tarafından icat edilmiştir. Başka bir Çin'li tarihçinin eserinde de matbaa ile basılmış ilk yazılı eser milattan sonra 877 ve 882 yılına aittir denilmektedir (Begtumur, 2018, s. 162)."

İnsanoğlu kalıcı eser bırakma arzusu ve dini metinlerin daha çok insana ulaştırılması adına, tarihsel süreç içerisinde baskı ve çoğaltma tekniklerini geliştirmek için birçok yöntem denemiştir. Akbulut (2009), metalden dökülmüş ve değiştirilebilen harflerle baskı yapan ilk makinanın 1230 yılında Kore'de yapıldığından bahsetmektedir. 1450'de Hollanda'lı Laurens Coster ve Almanya'lı Johannes Gutenberg'in bu makineyi daha da geliştirip yağ bazlı mürekkebi icat etmesiyle yazınsal alanda büyük bir devrim yaşanmıştır. Gutenberg'in geliştirdiği tipo baskı makinası ile o dönem binlerce kitap basılmış ve bu da Rönesans ve Reformun istediği insan tipinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Basılı yayınlar için harf ve metin dizimler erken dönem grafik tasarım çalışmalarını oluşturmaktadır.

Matbaanın yaygınlaşması ve gelişmesi şüphesiz ki grafik sanatlarını yakından etkilemiştir. 18. yüzyıldan itibaren endüstrileşme ile "kömür, buhar makinası, fizik ve kimya alanlarındaki gelişmeler, elektrik ve dinamik girişimcilerin üretime soktuğu birçok yeni buluş işleri kökünden değiştirmiştir. Aynı hız grafik sanatlarında da kendini göstermektedir. 1796'da Senefelder tarafından bulunup Engelmann tarafından geliştirilen litografi yıldan yıla daha da ilerleyerek resimlerin büyük boyutlarda üretilmesini kolaylaştırmıştır. Algrafi (alüminyum üstüne kalıp çıkarma) ve çinkografi, rotatif baskı makinalarında daha hızlı baskılar elde edebilmek için litografi taşının ağırlığını ve sertliğini ortadan kaldırmıştır. 1860'lı yılların başında, Firmin Gillot fototipi ve fotogravür çalışmaları yapmıştır. 1886'da Amerikalı Mergenthaler harfleri bir klavye üstünde bir araya getirmeyi sağlayan linotipi bulmuştur (Weill, 2007, s. 12)."

1904 yılına gelindiğinde ise Amerikalı Ira Rubel, günümüzde de kullanılan ofset baskıyı keşfetmiştir (Saraç, 2016). Bu keşif yazı, kitap ve grafik sanatlar alanları için büyük bir devrimdir. Teknik anlamda yaşanan bu gelişmelere; Arts&Crafts, Art Nouveau, De Stijl, Bauhaus ve New York Okulu gibi akımlarla, grafik sanatların kuramsal temellere dayandırılması eklenerek, Endüstri Devrimi'nin sanat üzerinde ki olumsuz etkisi zayıflatılmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte grafik tasarım terimini ilk kullanan Amerikalı illüstratör, kaligraf ve kitap tasarımcısı olan William Dwiggins'dir. Dwiggins 1922 yılında yayınladığı "New Kind of Printing Calls for New Design" adlı makalede; baskı sanatları, ticari sanatlar, grafik sanatlar ve reklam tasarımı terimlerinin tamamını "grafik tasarım" terimi çatısı altında birleştirerek nitelmiştir (Chapman, 2011). Nitekim Amerikalı tasarımcı ve tasarım tarihçisi Paul Shaw 2018 yılında yayınladığı bir makalede bu terimin Dwiggins'ten birkaç yıl önce 1917-1918 yıllarında tasarımcı ve sanat eğitimcisi Profesör Frederick H. Meyer tarafından kullanıldığından bahsetmektedir.

Grafik tasarımın 18. ve 19. yüzyıllardaki uğraş alanı; kitap resimleme, tiyatro afişleri ve ilanlardı. Sanayileşmenin hızlı ilerlemesi, tüketimi artırarak yeni ürünlerin peşin sıra piyasaya çıkmasını sağladı. Bu ürünleri satmanın tek yolu etkili bir tanıtımdı ve bu da reklam grafiğinin doğmasına yol açtı. 20. yüzyıl başlarında popüleritesi artan grafik tasarım, ikinci dünya savaşı sırasında yeni bir anlam daha kazandı.

Ülkelerin toplumlara empoze etmek istediği siyasal propagandalar; afişler, gazete ve dergi görselleri ile oldukça başarılı bir şekilde sağlanmıştı (Aslier, 1982).

Ülkemizde ise, “grafik tasarımın sadece gündelik ve diğer süreli basında yer aldığı erken aşamayı akademia Mithat Özar’ın 1933’de başlattığı eğitim çerçevesinde afiş örnekleri izlemiştir. Çağdaş Türk sanatının bu alanda ortaya çıkardığı iki önemli sanatçı, Almanya’da eğitim görmüş olan Kenan Temizan ve İhap Hulusi’dir. Modern çağın görsel alandaki dinamik iletişim gereksinimlerini kavrayan üslup özellikleriyle, İhap Hulusi afiş sanatı alanındaki seçkin yerini hala korumaktadır. Giderek teknik olanakların artışı değerlendirilmeyi başaran grafik sanatçıların ülkeye önemli bir meslek kuruluşu oluşturacak ölçüde etkinlik sağladıkları görülecek ve bu gelişmelerde Kuzey Avrupa grafik estetiğini uygulayan Kenan Temizan’ın öncü rolü anımsanacaktır (Tansuğ, 2011, s. 237).”

İkinci dünya savaşı sonrası post-modern bağlamda kabuk değiştiren grafik tasarım, yalnızca basılan ve çoğaltılan bir iletişim aracı olmaktan çıkıp, günümüz bilgisayar teknolojileriyle mükemmel bir uyum içinde çalışmış ve sanatçının duygu, düşünce ve sosyal söylemini topluma taşıma görevini de üstlenmiştir. Ayrıca grafik tasarım “Teknoloji geliştikçe, sadece basılı malzemeler değil; film aracılığıyla perdeye yansıtılan, video ile ekrana gönderilen ve bilgisayarlar yardımıyla üretilen görsel malzemeler de grafik tasarım kapsamı içine girmiş ve bu terimin anlamı oldukça genişlemiştir (Becer, 2009).”

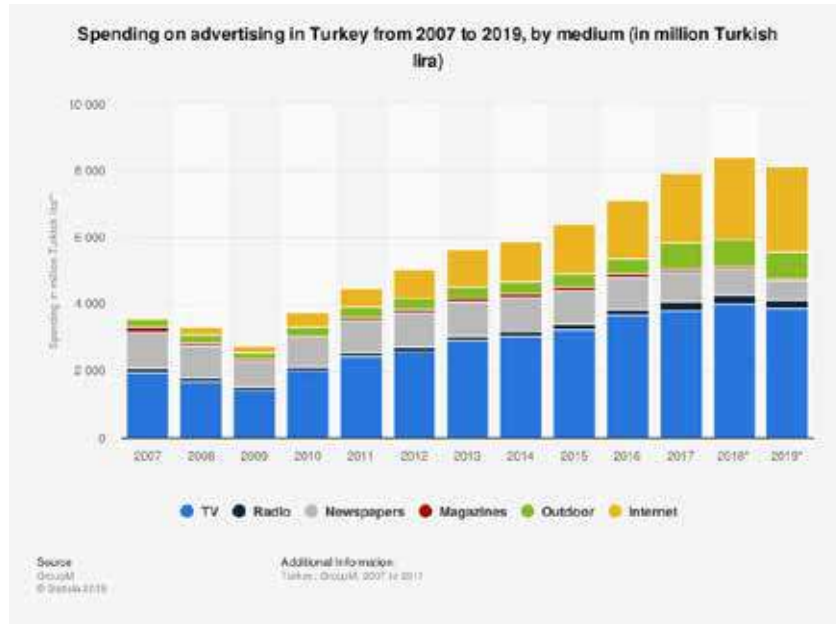
Günümüzde grafik tasarım ürünleri; reklamlar, web tasarımı, afişler, billboardlar, interaktif tasarımlar, üç boyutlu modelleme, video, ambalaj tasarımları, kitap tasarımları, stant ve fuar tasarımları, fotoğrafçılık, masaüstü yayıncılık, bilgi tasarımı, medya, kurumsal kimlik, sosyal medya, artırılmış gerçeklik, paralel gerçeklik ve daha birçok mecraayı kapsamaktadır. Bu bağlamda diğer hiçbir sanat dalında olmadığı kadar çok zenginlik ihtiva eder. Tüm bunlar görsel iletişimi oluşturmaktadır. Görsel iletişimde daha çok duygulara seslenilir. Bu şekilde harekete geçirilen ikna mekanizması sözlü iletişime göre çok daha etkilidir. Bu yüzden görsel iletişim sonucunda meydana gelen hatırlama, sözlü iletişimden çok daha kuvvetlidir.

Çağımızda grafik sanatların meslek alanlarıyla ilişkisi oldukça geniştir. Basım yayım ve matbaa sektöründen televizyon ve sinema sektörüne, reklamcılık ve tanıtım sektöründen internet yayıncılığı ve dijital medya sektörüne, endüstriyel tasarımdan iletişim teknolojilerine, etkileşimli oyun ve eğlence sektöründen eğitim materyallerinin tasarımına dek birbiriyle bağıntılı ya da bağımsız birçok alan ve sektör bugün grafik tasarımın çalışma alanını oluşturmaktadır. Bu sanat dalının hayatımızın bu kadar içinde olması şüphesiz bu alandaki görselliğin, özellikle sanat ve tasarım eğitimi almış grafik tasarımcılar tarafından hazırlanması gerekliliğini gözler önüne sermektedir.

“Grafik sanatların amacı; insanın salt estetik zevklerinin gelişmesine, giderilmesine araç olmak değil onun günlük yaşamında karşılaştığı hemen tüm sorunlarının, ihtiyaçlarının giderilmesinde çözüm önerici, uyarıcı, bilgilendirici rolü ile yardımcı olmak, katkıda bulunmaktır. Bu bağlamda, haberleşme, ulaşım, eğitim, sağlık, endüstri, ekonomi, ticaret, yönetim, uluslararası ilişkiler ve kültür gibi pek çok alana hizmet etmektedir (Bilgin, 1992).”

Dijital Mecraların Yükselişi

Taşınabilir ve ergonomik olan akıllı cihazların kullanımının bu denli yaygınlaşması; kitap, gazete ve dergi gibi basılı ürünlerin dijital mecraaya kaymasını sağlayarak, zaten külfetli, zahmetli ve çevre dostu olmayan matbaacılık sektörünün geleceğinin sorgulanmasını sağlamıştır. Statista 2019 yılı verilerine göre (Şekil 1), Türkiye’de dünya ile eşzamanlı olarak 2007-2019 yılları arasında geleneksel basılı mecralara harcanan tutarın toplam reklam harcamalarına oranı her geçen yıl azalırken, dijital mecralara harcanan tutar büyük bir ivmeyle artmaktadır (bit.ly/2DY6tWJ, 22.11.2019).



Şekil 1. 2007-2019 yılları arasında Türkiye’de mecraya göre reklam harcamaları

Şekil 1’de yer alan verilere göre 2019 yılı itibarıyla Türkiye’de toplam 8.125 milyar TL reklam harcaması gerçekleşmiştir. Bu tutarın 3.878 milyar TL’sını televizyon reklamları, 2.560 milyar TL’sını internet reklamları, 784 milyon TL’sını basılı reklamlar, 606 milyon TL’sını gazete reklamları, 242 milyon TL’sını radyo reklamları ve 55 milyon TL’sını da sürekli yayın reklamları almaktadır. Bir önceki yıla göre toplam reklam harcamalarında düşüş yaşanırken, dijital mecralara harcanan tutar artmıştır. “We Are Social 2019 istatistiklerine göre ise (Şekil 2), Türkiye’de aktif olarak 59.36 milyon internet kullanıcısı ve 52 milyon sosyal medya kullanıcısı bulunmaktadır (Bayrak, 2019).”



Şekil 2. 2019 yılı Türkiye aktif internet kullanım istatistikleri

Tüm dünyada artan internet kullanımı yeni medya platformlarının her geçen gün daha da gelişmesine imkan tanımaktadır. Bu platformların yaratılmasında yazılım ve tanıtımla birlikte arayüz tasarımları da önemli bir sacayağını oluşturmaktadır. Öyle ki, profesyonellerce tasarlanan ve kullanıcıların kolaylıkla kavrayıp kullanabildiği uygulamalar her zaman daha popüler hale gelirken, kullanıcı dostu olmayan, karmaşık ve düzensiz hissi uyandıran platformlar ise geri planda kalmaktadır. Dijital mecraların bu denli gelişmesi gerek ülkemizde gerekse dünyada iyi eğitim almış profesyonel tasarımcıların değerini artırarak aranan bir meslek grubu olmasına imkan tanımıştır. Bu bağlamda, ülkemizde grafik tasarım eğitimi veren kurumların, baş döndürücü bir hızla gelişen güncel teknolojilere uyum sağlaması son derece önemlidir.

Yeni medya içeriği çerçevesindeki uygulamalara erişim, eş zamanlı katılım, gerçek zamanlı etkileşim, kullanıcı odaklı paylaşım ve sosyal iletişim gibi özellikler içeren bir dinamikliğe sahiptir. Bir başka deyişle yeni medyanın çok yönlü ve yüksek düzeyde etkileşim içeren birçok dijital teknolojiyi içerdiği söylenebilir. Teknoloji odağının hızı, güncellenebilirliği, dönüşümü ve erişimi yeni medyada var olmanın kaçınılmaz gereksinimleridir. Yeni medyanın etkileşimli ve hızlı erişilir yapısı, tasarım süreçlerini de farklı bileşenlerle geliştirmeyi gerekli hale getirmiştir (Bedir Erişti, 2018). Ülkemizde ve dünyada dijital mecraların yükselen

değeri tasarımcıları da bu platformlarda işler üretmeye yönlendirmektedir. Etkileşimli yeni medya uygulamalarının tasarım sürecinde kullanılan bilgisayar programları geleneksel ürünlerin tasarım sürecinde kullanılan programlardan farklılık göstermektedir.

Herhangi bir etkileşim içermeyen geleneksel basılı medya ürünlerini tasarlamak için kullanılan bilgisayar yazılımları, yeni medya platformlarının oluşturulma sürecinde yetersiz kalmaktadır. Kullanıcı deneyiminin, hızın, kararlılığın ve sürdürülebilirliğin oldukça önemli olduğu yeni platformların tasarlanması için yeni teknolojilerin kullanılması gerekmektedir. Örneğin, bir arayüz tasarımını tüm cihazlarda çalışacak şekilde responsive yapıda tasarlamak için artık Photoshop uygulaması tek başına yeterli olmamaktadır. Arayüzü tasarlarken aynı anda kullanıcı deneyimini de test edebileceğimiz Sketch App ve Adobe XD gibi yeni uygulamalar hem tasarımcıya zaman kazandırmakta hem de işin niteliğini artırmaktadır. Bu uygulamalar vasıtasıyla tasarımın prototipi de oluşturulabilmektedir. Bununla birlikte Adobe firmasının 2013 yılında çıkardığı Edge Reflow uygulaması, tasarımcılara herhangi bir kodlama bilgisine gerek kalmaksızın otomatik olarak css ve javascript dosyalarını üreterek web arayüz tasarımlarının responsive yapıda çalışmasına imkan tanımaktadır. Adobe bu ürünü 2015 yılında sonlandırarak tüm yenilikçi özelliklerini Dreamweaver uygulamasına aktarmıştır. Öte yandan, yeni medya platformları için hafif ve etkileşimli hareketli grafikler ve animasyonlar Adobe Animate uygulaması vasıtasıyla üretilebilmektedir.

Yeni uygulamaların yanı sıra hayatımızda sıkça yer almaya başlayan yapay zeka ve semantik web gibi kavramlar grafik sanatlarında da kendini göstermektedir. Sensei Platform çalışmasıyla Adobe firmasının tüm tasarım ürünlerinde akıllı seçim, akıllı doldurma, hareketli ve durağan görüntülerde istenmeyen objeleri yok etme, tipografiyi tanıma, otomatik hizalama, otomatik renk ve ışık ayarlama, otomatik mimikleme ve otomatik ses ayarı gibi birçok özellik tasarımcıların işini kolaylaştırmak ve hızlandırmak için geliştirilmiştir. Bunun yanı sıra üç Fransız öğrencinin oluşturduğu Obvious adlı bir kolektif tarafından GAN (generative adversarial network) algoritması kullanılarak yapay zeka ile yaratılan Edmond de Belamy adlı portre bir müzayedede 432,500 dolara satılarak bu alanda bir ilk olmuştur. Algoritma tarihsel portrelerin veri kümesi üzerinde eğitilerek kendi özgün çalışmasını tasarlamıştır. Benzer çalışmalar adobe firması tarafından Sensei Platform kapsamında gerçekleştirilmektedir. "Scene Stitch" olarak adlandırılan bu çalışmalardan biri, kullanıcıların birden fazla fotoğraftan sahneleri anlamlı bir şekilde bir araya getirmeye yardımcı olmaktadır. Bir diğer çalışmada ise yapay zeka algoritması mevcut bir fotoğraf karesinde yer alan tüm objeleri tanıyarak vektörel formatta ayarlarını çizmeye çalışmaktadır. Tüm bu çalışmalar henüz geliştirme aşamasında olmasına karşın grafik tasarımın geleceği adına heyecan vericidir.



Şekil 3. Obvious'un GAN algoritması tarafından çizilen portre

İngilizce karşılığı Augmented Reality (kısaca AR) olan artırılmış gerçeklik kavramı, gerçeklik ile sanallık arasında zengin bir ortam oluşturmak amacıyla kullanılan pek çok tekniği, aracı ve yöntemi kapsamaktadır. AR teknolojileri kullanıcılara gerçek ve sanal nesnelerin iç içe girdiği canlı ve etkileşimli bir

ortam sunmaktadır. Kullanıcılar birbirleriyle ilişkili olan gerçek ve sanal nesneler ile doğrudan etkileşime geçebilmektedir (Kayabaş, 2011, s. 181). Bugün artırılmış gerçeklik uygulamaları gelişmiş ülkelerin eğitim sistemlerinde sıklıkla kullanılmaktadır. En çok rastlanan kullanım şekli en basit haliyle, kitapta yer alan bir görselin tetikleyici olarak belirlenerek görselle ilintili video, animasyon veya simülasyon çalışmasının telefon veya tablet kullanılarak oynatılmasıdır.

İçerisinde bulunduğumuz çağı en tanımlayıcı kelime şüphesiz ki iletişimdir. Tarihin hiçbir evresinde insanlar bu kadar hızlı iletişim kurmamış ve bilgiye bu kadar hızlı erişememiştir. Tüm bu olanaklar internet ve web teknolojisi sayesinde mümkün olabilmektedir. Web teknolojilerinin günümüzde ulaştığı nokta yeni medya platformlarının geniş kitlelerce kullanılmasını sağlamıştır. Statista verilerine göre bugün dünya üzerinde 4.4 milyar aktif internet kullanıcısı bulunmaktadır (bit.ly/33YveIc, 02.12.2019). Dünyanın en büyük şirketleri arasında Amazon ve Facebook gibi yeni medya platformları yer almaktadır. Bu platformların gelişmesi sürecinde yazılım ve algoritmaları kadar arayüz tasarımları da oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Tüm bu veriler ışığında grafik tasarımın veya gelişmiş ülkelerdeki yeni çerçevesiyle görsel tasarımın geleceğinin dijital mecralarda olduğu muhakkaktır.

Tasarım alanında dünyanın önde gelen eğitim kurumlarından olan İngiltere'deki Royal College of Art ve Amerika'daki Rhode Island School of Design'da yer alan lisans eğitimi düzeyindeki bölümler incelenildiğinde, grafik tasarım bölümünün yanı sıra görsel iletişim tasarımı, dijital medya ve yeni medya bölümlerinin varlığı dikkat çekmektedir. Bu bölümlerin öğretim planlarında yer alan web tasarımı, arayüz tasarımı, etkileşim tasarımı, web programlama, interaktif metin, interaktif ses ve görüntü, kinetik tipografi, deneyimsel tasarım, dijital arabirim tasarımı, hareketli görüntü ve dijital 3d tasarım gibi derslerin ders içeriklerine bakıldığında; HTML, CSS, JavaScript ve jQuery gibi kodlama dillerinin yanı sıra Adobe Photoshop, Illustrator, InDesign, After Effects, Final Cut ve Ableton Live gibi programların da öğretildiği görülmektedir.

Ülkemizde grafik tasarım eğitimi veren kurumların başında üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakültelerinin Görsel İletişim Tasarımı ve Grafik Tasarım bölümleri gelmektedir. Bunun yanında genellikle özel üniversitelerin İletişim Fakültelerinde Yeni Medya, Sinema ve Dijital Medya, İletişim Tasarımı ve Medya gibi bölümler de yer almaktadır. Fakat bu bölümlerin ana amacı tasarım ve estetik disiplin sağlamak değil iletişim odaklı kavramsal öğretim sunmaktır. Bu bölümler arasında en köklü ve prestijli olan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü'ne ait 2018-2019 öğretim planı incelendiğinde, yeni medya platformlarının tasarımına yönelik hiçbir zorunlu ders olmadığı, deneysel tasarım, etkileşimli çoklu ortam ve hareketli görüntü tasarımı derslerinin de seçmeli ders kontenjanında verildiği görülmektedir. Öte yandan ders içeriklerinde öğretilmesi planlanan herhangi bir kodlama dili veya tasarım programı listesine ulaşılamamıştır. Bir diğer örnekte ise, Türkiye'deki ilk Görsel İletişim Tasarımı bölümlerinden olan Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nün öğretim planı incelenmiştir. Burada da yeni medya platformlarının tasarımına yönelik olarak zorunlu dersler arasında sadece İnternet Arayüz Tasarımı ve İnteraktif Grafik Tasarım dersleri görülmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Son yıllarda dünya genelinde internete erişimin büyük bir hızla artması beraberinde yeni medya platformlarının da aynı oranda gelişmesine olanak sağlamıştır. Bugün Facebook, Amazon ve Google gibi yeni medya platformlarının mali değeri ülkemizin de aralarında bulunduğu birçok ülkenin ekonomik büyüklüğünden daha fazladır. Bu gelişmeler çerçevesinde alanında uzmanlaşmış nitelikli tasarımcılara olan ihtiyaç her geçen gün artmaktadır. Gelişmiş ülkeler bu ihtiyaca yönelik sosyal devlet politikalarıyla adımlar atarak tasarıma ve tasarımcıya sahip çıkmaktadırlar. Ülkemizde de başta Bilim, Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı, Ekonomi Bakanlığı ve KOSGEB gibi kurumların tasarıma yönelik destek ve teşvikleri olsa da, halk üzerinde tasarım kültürünün tam olarak yerleşebilmesi için eğitim politikalarında da bu desteğin yer alması gerekmektedir.

Global ölçekte yeni medya uygulamaları geliştirebilmek ve ülkemize katma değer üretmek için dünyadaki örneklerde olduğu gibi, ülkemizde de üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakültelerine bağlı olmak kaydıyla Dijital Medya, Yeni Medya ve Medya Tasarımı gibi bölümlerin açılarak, öğrencilerin hem kavramsal konularda hem de nitelikli tasarım disiplini edinme konusunda desteklenmesi ve mezuniyetleri sonrası alanında uzman tasarımcılar olarak meslek hayatına hazırlanmaları gerekmektedir. Bu amaç doğrultusunda teknolojinin her geçen gün geliştiği de göz önünde bulundurularak, Güzel Sanatlar Fakültelerindeki

Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Tasarımı gibi mevcut bölümlerin öğretim planları günümüz teknolojik gelişmelerine cevap verebilecek nitelikte her yıl yeniden gözden geçirilerek güncellenmesi önerilmektedir. Bu bölümlerin öğretim planlarına Çokluortam Tasarımı, Web Programlama, Mobil Uygulama Tasarımı, Etkileşim Tasarımı, Deneyimsel Tasarım ve Dijital Arabirim Tasarımı gibi derslerin zorunlu ders olarak eklenmesi ve HTML, CSS, Javascript gibi kodlama dillerinin de alan uzmanı öğretim elemanı tarafından en azından giriş seviyesinde öğretilmesi oldukça faydalı olacaktır.

Bölümlerin mevcut fiziki ve donanımsal yeterlilikleri ile atölye koşullarının çağımıza uygun nitelikte ve teknolojik yeterlikte olması büyük önem arz etmektedir. Bununla birlikte öğretim elemanının yazılımsal, donanımsal ve kavramsal olarak alanıyla ilgili gelişmeleri yakından takip ederek sürekli kendini geliştirme ve yeniliklere açık olması, nitelikli ve sektöre hazır mezunlar vermek için son derece kıymetlidir. Bu amaç doğrultusunda, öğrenciyi derse hazırlamak ve öğretimi boyutlandırarak kalıcı hale getirmek için, çokluortam öğelerinden yararlanarak etkileşimli ders kaynakları ve sunumları hazırlamak faydalı olacaktır. Herhangi bir kodlama bilgisine ihtiyaç duymadan bu tarz nitelikli kaynakları hazırlayabilmek için Apple firmasının ürettiği iBooks Author uygulaması önerilebilir. Öte yandan bahsi geçen bölümlerin fiziki ve donanımsal yeterlilikleri ve atölye koşulları bir başka araştırmanın konusu olabilir.

Kaynakça

- AKBULUT, U. (2009). *Matbaayı Gutenberg Değil Çinliler Keşfetti*. <https://bit.ly/2DZx4m1> adresinden erişilmiştir.
- Aslan Odabaşı, H. (2006). *Grafikte Temel Tasarım*. İstanbul: Yorum Sanat Yayınları.
- Aslier, M. (1982). *Grafik Sanatları Tarihi ve Yorumları*. İstanbul: M.Ü. GSF Yayınları.
- Bayrak, H. (2019). *2019 Türkiye İnternet Kullanım ve Sosyal Medya İstatistikleri*. <https://bit.ly/36hhtdZ> adresinden erişilmiştir.
- Becer, E. (2009). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Bedir Erişti, S. (2018). *Yeni Medya ve Görsel İletişim Tasarımı*. Ankara: Pegem Akademi.
- Begtimur, M. E. (2018). İlk Matbaanın Mucidi. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*(12), 160-168.
- Bilgin, H. (1992). Grafik Sanatlarda Üretim Teknikleri ve Çağdaş Teknoloji. *II. Ulusal Sanat Sempozyumu*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi GSF Yayınları.
- Chapman, C. (2011). *The Smashin Idea Book*. Chichester: Wiley.
- Kayabaş, İ. (2011). Artırılmış Gerçeklik. In E. Mutlu, *Yeni İletişim Teknolojileri* (pp. 180-199). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Saraç, H. (2016). Geçmişten Günümüze Nevşehir'in Matbaa Tarihi ve Matbaanın Nevşehir'deki Serüveni. *Akademik Bakış Dergisi*(57), 221-245.
- Shaw, P. (2018). *Who Coined the Term "Graphic Design"?* <https://bit.ly/2rp3YKb> adresinden erişilmiştir.
- Statista. (2019). *Global digital population as of October 2019*. <https://bit.ly/33YVeIc> adresinden erişilmiştir.
- Statista. (2019). *Spending on advertising in Turkey from 2007 to 2019, by Medium*. <https://bit.ly/2DY6tWJ> adresinden erişilmiştir.
- Tansuğ, S. (2011). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Weill, A. (2007). *Grafik Tasarım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ULUSLARARASI SANAT MÜZİĞİ ESERLERİNDE MÜZİKSEL İFADENİN TEMEL ÖGESİ OLARAK ARMONİ (STİLİSTİK ANALİZ)

Dr. Öğr. Üyesi V. TERZİOĞLU¹

Öz

Profesyonel besteleme sanatı üzerine kurulmuş olan uluslararası sanat müziği, dünya müziğinin önemli bir alanını oluşturmaktadır. Bu alanın önemini ve müzik tarihindeki yerini belirleyen unsurlar ise farklı dönemlerde bestelenmiş ve günümüze kadar ulaşmış çeşitli yazılı eserlerdir. Müzik tarihinin her döneminde besteleme pratiğine ilişkin kalıplaşmış yöntemlerin yanı sıra yeni bakış açıları ve yeni besteleme yöntemleri üretilmiştir. Günümüzde ise uluslararası sanat müziği alanında yüzyılların birikimi olan besteleme prensiplerinden yine de faydalanılmakta ve bunlar uygulanmaktadır.

Uluslararası sanat müziği türlerindeki müziksel anlatım öğelerine bakıldığında ise en çok göze çarpan ve ekolden ekole, besteciden besteciye, eserden esere değişen, sürekli çağın gereksinimini ve bestecinin kültürel aidiyetini canlandıran unsurun armoni olduğunu söylemek mümkündür.

Bu çalışmanın amacı; farklı dönemlere ve ekollere ait olan bestecilerin eserlerindeki armonik üslûplarını inceleyerek armoninin müziksel ifadenin üzerinde yarattığı etkinin önemini vurgulamaktır.

Çalışmada yer alan farklı dönem ve ekollere ait olan eserlerin armonik yapısının incelemesinde, eser analizi ve Survey yöntemlerinden yararlanılmıştır.

Yapılan stilistik analiz sonucunda, farklı müzik kültürlerini ve dönemlerini temsil eden müzik eserlerinde müziksel ifadenin temel taşı armoninin oluşturduğu tespit edilmiştir. Uluslararası sanat müziği eserlerinde stilistik bütünlüğü sağlayan en önemli ögenin armonik yapı olduğuna ilişkin bulgulara ulaşılmıştır. Böylelikle çalışmanın amacı doğrultusunda yapılan inceleme, uluslararası sanat müziği eserlerinde hem dönemin önemli stilistik “taleplerini” yansıtan hem de bestecinin kültürel aidiyetini aktaran temel unsurun armoni olduğunu ortaya koymuştur.

Anahtar kelimeler: Uluslararası Sanat Müziği, Armoni, Besteleme Yöntemi, Müziksel İfade.

¹ Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, vefa.terzioglu@atauni.edu.tr

HARMONY AS THE BASIC ELEMENT OF MUSICAL EXPRESSION IN INTERNATIONAL CLASSICAL MUSICAL WORKS (STYLISTIC ANALYSIS)

Asst. Prof. Dr. V. TERZİOĞLU^{2*}

Abstract

International classical music which is based on the art of professional composition constitutes a significant field of the world music. The elements determining the importance of this field and its place in the music history are various written works that were composed in different ages and reached the present day. As well as the formulaic methods on composition practice, new perspectives and new composition methods were invented in every period of music history. In today's world, the composition principles which are the accumulation of hundreds of years are still benefited and practiced in the field of international classical music.

When the musical expression elements in the genres of international classical music are considered, it is possible to say that Harmony is the most remarkable element and it always vivifies the requirements of the age, which differ from one composer to another, from one piece of music to another, and the cultural concerns of the composer.

The aim of this study is to emphasize the importance of the influence created by harmony on musical expression by analyzing the harmonic modes of composers from different ages and schools in their works.

Work analysis and survey methods were used in analyzing the harmonic forms of the works, which are involved in this study, that belong to different ages and schools.

As a result of the conducted stylistic analysis, it has been determined that the key stone of the musical expression in music works, which symbolize different music cultures and ages, is harmony. Finding showing that the most significant element that provides stylistic unity in international classical music works is the harmonic form were reached. In this way, the analysis done in accordance with the study has put forward that the basic element that both reflects the stylistic "demands" of the time, and the cultural concerns of the composer is harmony in international classical music works.

Key Words: International Classical Music, Harmony, Composition Method, Musical Expression.

Giriş

Müzik tarihinin her döneminde uluslararası sanat müziği, belirli estetik prensiplerine hizmet eden çok sesli homofonik¹¹ ve/veya polifonik prensiplerinin geliştirme ve uygulama alanını oluşturmuştur. “Avrupa çok sesliliğin gelişim tarihinin tümü ile yatay melodik öğeleri ile dikey armonik öğelerin birbirleri ile karşılıklı etkileşimi üzerine kurulmuştur.” (Nikolayeva, 2009: 6).

Her besteci kendi eserinin müziksel anlatım öğelerini tasarlamak amacıyla *müziksel ifade sistemi*ni üretmiştir. Bu sistem dönemden döneme, besteciden besteciye, ekolden ekole farklılık göstermekle beraber “önceki” ile “sonraki” kategorilerin arasında bir köprü veya bağ oluşturmuş, *gelenek* ve *yenilik* (Nikolayeva, 2014:14) kavramlarını içinde barındıran bir sistem olarak kendini göstermiştir.

Müziksel ifade sistemi içerisinde ses sistemi/makam, ezgi, armoni, ritim, tını gibi öğeler yer almaktadır. Her bestecide tamamen bireysel olarak tasarlanan bu sistem, aynı zamanda dönemin ve ekolün uyguladığı prensipler doğrultusunda oluşur. Dolayısı ile dönem veya ekol için tipik olan müziksel anlatım prensipleri, bestecinin oluşturduğu müziksel ifade sistemi sayesinde özgün ve diğerlerinden farklı sanatsal sonuçları meydana getirir.

“Karşılıklı etkileşim süreci, Yenilik ve Gelenek, Bireysel ve Genel kategorilerinin uygulamasında büyük rol oynar. Yenilik olarak nitelenen bir prensip farklı farklı bestecilik pratiklerinde yer aldıktan sonra artık geleneksel bir prensip olarak kabul edilir ve böylece bu prensip diğer bestecinin özgün stilistik sistemlerinde işlenebilir hâle gelir.” (Nikolayeva, 2009: 14).

Çalışmada incelenecek olan eser örnekleri Romantik ve Çağdaş Dönem bestecilerine ait piyano yapıtlarından oluşmaktadır. Silsile şeklinde bestelenen bu eserlerin yanı sıra süit elementlerini taşıyan ve film için tasarlanmış olan “Senfonik Gravürler” türüne ait fakat piyano versiyonu ile de bilinmekte olan eser de incelenmektedir. Bu eserlerin, kendi dönemi için birçok açıdan yeni yaklaşımlar sergileyen yapıtlar olduklarını kabul edilmekle birlikte sonraki kuşak bestecileri için de bir nevi model eserler şekline geldiğini de vurgulamak gerekir.

Müziksel ifade sisteminin öğeleri arasında en çok *yenilik* ve *gelenek* kavramlarını birleştiren öğenin armoni olduğunun altını çizmekte olan bu çalışma, yukarıda belirtildiği üzere farklı dönem ve bestecilere ait eserlerin armonik analizi ile sınırlıdır. Çalışma dünya piyano repertuvarında önemli bir yere sahip olan P. Çaykovski’nin “Mevsimler” adlı piyano silsilesinden “Ekim. Güz Şarkısı”; M. Musorgski’nin “Bir Sergiden Tablolar”, piyano silsilesinden “Bogatırskiye Vorota” ve G. Garayev’in “Don Kişot Senfonik Gravürleri”nin piyano transkripsiyonundan “Seyahat” isimli eserlerini incelemektedir.

1. Armonide Dönem ve Ekol Etkileri

Armoni, polifoni sanatının içerisinde gelişmiş çok sesli anlatım unsuru olarak üzerinde dönemin ve ekolün etkilerini taşımaktadır. Diğer taraftan armoni, dönemi ve ekolü temsil eden stilistik kodlar içermekle birlikte bestecinin özgün besteleme stiline oluşturulmasında büyük rol oynar. Besteci kendi armonik stiline esas öğelerini tasarlarken bunu sadece kendini ifade eden yeni armonik arayışları ön plana çıkararak değil, daha önce yapılmış ve armonide bir nevi norm haline gelmiş olan temel unsurları göz önünde bulundurarak gerçekleştirir. Söz konusu geleneksel unsurlar: Armonik strüktür ve form ilişkisi, partilerin yürüyüşü, tonal merkez kavramının uygulanması şeklinde sıralanabilir.

“Tarihsel olarak bazı dönemlerde armonik sistem hemen hemen tüm bestecilerde sabit bir norm olarak görülmüştür (örneğin Viyana klasiklerinde). Bu durumda bestecinin özgün stilini ön plana çıkaran esas öğe armoni değil, *eserdeki melodik doku olur. Diğer dönemlerde ve özellikle ulusal bestecilik ekollerinin geliştiği Romantik Dönem’de, bireysel armonik sistemlerinin çoğalması söz konusu olmaya başlamıştı* (örneğin F. Liszt, R. Wagner, P. Çaykovski, E. Gieg, A. Skryabin, S. Rahmaninov gibi bestecilerin özgün armonik stillerinin ön plana çıkması dönemin armonik arayışlarının doğal sonucuydu).” (Nikolayeva, 2009: 8).

Klasik Dönem’de armoni kendi fonksiyonel ve strüktürel özellikleri ile çok net bir şekilde dönemin ve ekolün (Viyana klasikleri) estetik normlarını aktarmıştı. Söz konusu normlar aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- T-D fonksiyonlarının belirginleşmesi,

- Kadans çeşitliliğin çoğalması,
- Akor bağlaşımlarındaki partilerin yürüyüşleri,
- Form çeşitliliğin oluşmasında armoninin önemli bir rol üstlenmesi.

“Barok müziğin armonik dikey ve yatay üslubu, yerini Klasik müziğin ‘gelişimli armonik üslubu’na bırakmıştır.(...) Zengin bir polifoni yerine ezginin merkez olduğu bu müzikte, ritim kışkırtıcı öge olarak büyük bir önem taşımaktadır.(...) Üç sesli tonal akor sisteminin, Kadans’larındaki tonik-dominant ilişkisinde, ton değişimleri, kromatizm ve disonanslar da katılarak, gerilim ve renkler arttırılmış, Barok biçimlerinin dikey çalışılmış ‘sürekli bas’ların yerini, ayrıntılı eşlikler almıştır.” (Pamir, 2000 : 25).

Romantik Dönem’de ise besteciler Klasik Dönem’in armonik prensiplerini geliştirerek hatta bu konuda Geç Beethoven Dönemi’nin buluşlarını benimseyerek müziksel ifadenin merkezine armoniyi yerleştirmişlerdi. Diğer taraftan ulusal ekollerin geliştiği bir ortamda bestecilerin armonik üslubu özellikle geleneksel halk müziği ile dini müzik unsurlarından beslenmiştir. Romantik Dönem’e ait olan tek bir armonik üslubun olmaması ise bu dönemde ulusal ekollerin ve armoniye bireysel yaklaşımların çeşitliliği ile açıklanabilir. Ulusal ekollerin içerisinde uygulanan estetik normlar besteciler tarafından kendi özgün armonik stilleri içerisinde çözümlenmiştir. Örneğin; “Moguçaya Kuçka” (“Rus Beşleri”) besteci topluluğunun üyelerinden her biri kültürel aidiyetini kendine özgü armonik üslubu çerçevesinde güçlü bir şekilde yansıtmayı başarmıştı. Grubun üyeleri kendi armonik üslubunu halk müziğinin ve/veya Rus *romans*’ının ezgisel potansiyelinden ve Rus Ortodoks dini şanlarının anlatım öğeleri ile modal strüktürlerinden üretmişlerdi. Fakat her bestecinin kendi armonik stiline belirginleşmesi yolunda “geleneksel unsurların bir *düşünce prensibi* olarak kullanılması” (İvanova, 2005: 11) hususu eserlerine eşsiz armonik zenginlik katmıştır.

Rus bestecilerinin müziksel anlatım üslubunun Rus halk müziği ile dini müziğinden etkilenmiş olması konusu bu bestecilere ait eserlerin ezgisel öğeleri dışında özellikle armonik strüktürlerine yansımıştır.

“Rus armonisi kendi prensiplerini bir taraftan kilise şanlarına, diğer taraftan ise halk müziğine dayandığı için böylece Batı armonisi ile en önemli stilistik farklılığını oluşturulmuştur. Fakat bu stilistik farklılığın en önemli sebeplerinden biri de Rus armonisinin sırf kilise müziği anlatım öğelerinden en çok etkilendiği olgusu olabilir. Çünkü eski Rus kilise şanları yüzyıllar içerisinde yazılı olarak muhafaza edilmiş ve bu müziğin en eski form ve türleri bile bu sayede günümüze kadar ulaşabilmiştir.” (Solovyeva, 2008: 4).

Sovyet Dönemi’nde ise özellikle geleneksel halk müziği, bestecilerin eserlerinde merkezi bir yere sahip olmuştur. Halk müziğinin modal veya makamsal yapısının çağdaş armonik tınları ile harmanlanması yeni armonik üslupları meydana getirmiştir. Sovyet bestecilik modelinde dini müziğe yer verilmemesi (herhangi bir dini içerikli müziksel materyalin kullanılması yasak olması), bestecileri özellikle halk müziğinin modal veya makamsal strüktürlerinin derinlemesine incelenmesine sevk etmişti. Bu şekilde ortak ideolojik platformu (Sosyalist gerçekçi sanat) üzerinde kurulan ve kültürel açıdan önemli bir zenginliğe sahip olan Sovyet müziği kavramı ortaya çıkmıştır. Sovyet Dönemi’ni temsil eden ulusal bestecilik ekolleri, özellikle milli müzik unsurlarına büyük önem vermiş, armonik üsluplarını da bu çerçevede oluşturmuşlardır.

2. Bulgular ve yorum

İncelenen eserlerin üslubunu ve tematik gidişatını belirleyen ögenin armonik öge olduğunu vurgulayan bu çalışmada seçilen eserlerin analizi, ilk bölüm veya ilk cümle ile sınırlandırılmıştır.

Söz konusu eserlerin program unsurlarının armonide yansıma şekilleri besteciden besteciye farklılık göstermekle birlikte her besteci kendi kültürünün veya başka kültüre ait unsurların **müzikal potansiyelini**, özellikle eserlerinin armonik yapısına yüklediğini görmek mümkündür.

2.1. P. Chaikovsky’nin “Ekim. Güz Şarkısı” Eserinde Mevsim İmgesinin Aktarılmasında Armoni

Rus müziğinin dâhiyane bestecisi P. Çaykovski, “Rus Beşleri” grubuna dâhil olmamakla birlikte yapıtlarında ulusal müzik stilini kendine özgü bir şekilde yansıtabilmiş ve bu konuda “Rus Beşleri” grubu bestecilerinin yanı sıra Rus müziğinin önemli bestecisi olarak tarihe geçmiştir.

“Büyük ezgi ustası olarak bilinen Çaykovski, ezginin güzelliğini eserin armonik düzenine feda edebileceğini açıkça söylemişti.” (Holopov, 1965: 93).

Holopov’a göre Çaykovski’nin eserlerinde armoni hem program unsurlarının aktarılmasında hem de müziksel ifadenin güçlenmesinde önemli bir rol oynar. Çaykovski kendi eserlerinde sanatsal imgenin aktarılması adına bir nevi besteleme metodu haline gelmiş bir yol izler: eserin “tematik çekirdeği” niteliğinde olan bir materyali oluşturarak eserdeki tüm makamsal ve armonik yönlerini belirler. Böylelikle besteci eserin tematik ve özellikle armonik unsurlarının çoğunu bu ilk “tematik çekirdeği”nden üretir (Holopov, 1965: 101).

Çaykovski’nin piyano için bestelediği “Mevsimler” silsilesinin içinde yer alan “Ekim. Güz Şarkısı” adlı eserinin taşıdığı program unsurlarının **büyük ölçüde armonik** ögesine yansıdığını görmek mümkündür. Re minör tonunda yazılmış olan bu eserde besteci ilk ölçülerden itibaren doğanın ekim ayındaki durağan ve sakin oluşunu armonik pedal ile aktarır. Bu pedalın üzerine eklenen ezgi ise güz mevsiminin içinde taşıdığı imgelerin (yalnızlık, hüznün) insanın üzerinde bıraktığı melankoli etkisini aktarmaktadır. Ezgi burada armonik temelini üzerine gecikmeli olarak girer ve böylece şarkı kısmı meydana gelir. Ezgisel öge tümü ile armoninin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilebilir. Mevsim ve doğa unsurunun müziğe yansımaları ise bütünü ile eserin armonik **ögesinde** yer alan buluşlar sayesinde ön plana çıkar.

Tonik pedalın üzerine Tonik-Dominant 7’li-Tonik akorları art arda gelir. Ezgiyi oluşturan sesler ise en üst partide “yankı” efektini meydana getirir. Esas temayı oluşturan dört ölçülük cümlemin armonik dokusunda IV. derece tonuna geçiş Bas partisinin tizleştirilmesi sonucunda kurulan Dominant 6/5→ IV (I) akoru ile gerçekleştirildikten sonra IV. derece tonda (sol minör) ve yine armonik pedal üzerinde T-V4/3 -T6 akor bağlantısı yer alır. Bu gibi tonal geçişler iki tonun T-S yakınlığı sayesinde ton değişimi olarak değil, armonik tonlama, renklendirme olarak değerlendirilebilir. Sol minörden re minöre dönüş ise IV. derece akordan sonra re minör’deki II4/3 akorunun duyurulması ve cümlemin re minörde yarım bitişle sonlandırılması ile gerçekleşir.



Görsel 1: P.İ. Çaykovski, “Mevsimler” Piyano Silsilesinden “Ekim. Güz Şarkısı”

Kaynak: <https://primanota.ru/chaikovskii-petr-ilich/oktyabr-osennyaya-pesn-op37b-no10.htm>

İlk ölçülerden gözlemlendiği üzere Çaykovski bu eserde: “Homofonik yapısına sahip ve Rus romansı için tipik olan melodik anlatımını (...) imitasyon elementlerini içeren polifonik ve heterofonik¹² anlatımı ile birleştirmiştir” (Mazel, 1979 : 51).

2.2. M. Mussorgsky’nin “Bogatirskiye Vorota” Eserinde Kültürel Unsurunu Aktarılmasında Armoni

“Rus kilise müziği ile halk müziğinin profesyonel klasik müziği üzerinde etkisi en çok M. Glinka yapıtlarının armonisinde hissedilmektedir. Glinka’dan sonra ise bu etkileşimi sergileyen diğer Rus bestecisi ise M. Musorgski olmuştur.” (Solovyeva, 2009: 4).

Musorgski'ye ait “Bir Sergiden Tablolar” adlı piyano silsilesinden “Bogatırskiye Vorota” (“The Great Gate of Kiev”) isimli eser, V. Hartman’ın **çizdiği tabloda esinlenmiştir**. Rusya’nın ulusal mirasının imgesi haline gelmiş olan kilise ve çan kültürü, bestecinin geliştirdiği armonik **üslûp** sayesinde eserin müziğinde vücut bulmuştur.



Görsel 2: M. Musorgski, “Bir Sergiden Tablolar” Silsilesinden “Bogatırskiye Vorota”

Kaynak: <http://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/sbornik-forteipiannih-sochinenii4/>

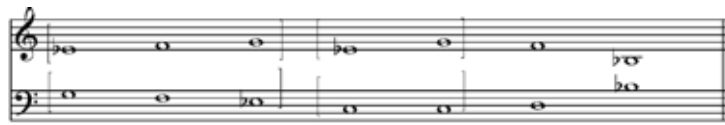
L. Mazel’in Rus bestecilerinin melodik yapısına yönelik yaptığı bir yorumun, Musorgski’nin eserinde ön plana çıkan armonik üslûbu **için de geçerli** olduğu söylenebilir:

“Melodinin ulusal unsurlarını ön plana çıkaran husus onun makamsal yapısıdır. Örneğin Rus ve Sovyet bestecilerinin eserlerinin ezgisel yapısının özellikleri Rus halk müziğine özgü modal kuruluşuna bağlanabilir. Söz konusu modal yapıyı meydana getiren elementlerin arasında ezginin içerisinde Majör ile ilgili minörün bir arada uygulanması, pentatonik dizisinin trikord motiflerinin kullanılması, miksolidyen, doryen, frijyen ve doğal minörün ezginin makamsal temelinde yer alması gibi hususlar sayılabilir.” (Mazel, 1979: 69).

Armonik yapı burada bestecinin ait olduğu Rus kültürünün **manevi** zenginliğinin aktarılmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Eserin ilk sekiz ölçüsünde Batı armonisindeki yaklaşımların **dışına çıkan bir** fonksiyonel strüktür meydana gelir:

III-II-I-VI-VII-V

Sekiz ölçülük cümlesinin hiçbir yerinde IV. derece akoruna rastlanmamaktadır. Diğer taraftan ezgisel unsur, inici armonik yürüyüşlerine zıt yönde gelişmekle birlikte çıkıcı armonik yürüyüşlerinden üretilir:



Sağ ve sol el partilerinde dört sesli akorlar yer alır. Mazel’in bahsettiği trikord yürüyüşleri (sol el için: Sol-Fa-Mi bemol ve Do-Re-Si bemol) eserin ilk sekiz ölçüsünde kolaylıkla tespit edilebilir. Musorgski’nin bu eserinde kültürel unsurunu oluşturan öğelerin net bir şekilde ortaya **çıkmasının sebebi** eserdeki armonik elementin Rus halk müziğinin modal özelliklerinin üzerinde kurulmuş olmasıdır. Eserin ilk **cümlesinde klasik anlamda yarım bitişin ortadan kalkması, IV. derece akorunun duyurulmaması**, ezgisel ögesinde sürekli aynı motif tekrarının yer alması, tematik materyalin Rus modal sisteminin unsurlarını taşıması, eserdeki kültürel unsurun ön plana çıkmasını sağlayan etkenler olarak sıralanabilir. Ayrıca Musorgski’nin bu eserde kilise şanını andıran motifin sürekli yenilenmesi besteciye besleyen kültürel mirasının bir diğer önemli unsurunu yani Rus dini müziğini, müziksel anlatımının vazgeçilmez parçası hâline getirir. “*Ortodoks dini kültürünün yansıması olarak Rus dini şanlarının Musorgski’nin eserlerinde genişçe yer alması, bestecinin kendi dinine ve kültürüne sıkı bir biçimde bağlı olduğunu göstermektedir.*” (Solovyeva, 2009: 4). Söz konusu unsur, bestecinin kilise modu **üzerinde kurduğu** armonik yapı sayesinde daha da yalın bir şekil almıştır:



Görsel 3: M. Musorgski, “Bogatirskiye Vorota”, Koral Motifi

Kaynak: <http://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/sbornik-fortepiannih-sochinenii4/>

2.3. G. Garayev’in “Don Kişot” Adlı Eserindeki Program Unsurunun Yansımasında Armoni

G. Garayev Azerbaycan bestecilik ekolüne ait olan bir besteci olmakla beraber Rus ve Sovyet besteleme tekniğini en çok benimsemiş bir besteci olarak tanınmaktadır. Garayev, kendi eserlerinde Azerbaycan geleneksel müziği ile derin bağ kurmuş bir besteci olarak yaşadığı dönemin yeni besteleme tekniklerini de uygulamıştır.

M. de Cervantes’e ait olan “Don Kişot” başlıklı romanın üzerine bestelenen “Don Kişot Senfonik Gravürleri”nde G. Garayev, Sovyet kültürünün ve kendi ulusal mirasının dışında olan (İspanya) bir konuyu ele almıştır. Bestecinin bu yapıtında görsel imgenin müziğe tüm gerçekçiliği ile yansıması için armoni başta olmak üzere müziksel ifade unsurlarının tümünün kendine özgü bir üslûpla uyguladığını görmek mümkündür.

G. Garayev’in “Don Kişot Senfonik Gravürleri”lerinin piyano transkripsiyonun ilk eseri olan “Seyahet” on bir ölçülük giriş ile başlar. Bu giriş 5+5+1 şeklinde ifade edilebilecek bir strüktürü meydana getirir. İlk ölçü eserin yazıldığı 4/4 ölçü sisteminin dışında, 5/4 metrik organizasyona sahiptir. Eser la minör tonunda olmasına rağmen giriş bölümü la bemol minör akorları ile başlar:

T-VI-VII (nat.)-IV(maj.)-II-I



Görsel 4: G. Garayev, “Don Kişot Senfonik Gravürleri”, “Seyahet”, Piyano Transkripsiyonu

Kaynak: Azerbaycan Devlet Konservatuvarı Kütüphanesi, Azereş, Bakü, 1964.

La bemol minör toniğinin üzerine tizleştirilmiş 7’li sesin eklenmesi ve bu sesin özel ritmik deseni ile yürütülmesi sayesinde armoniden kaynaklanan fakat gittikçe “özgürleşen” bir ezgisel unsur meydana gelir. İlk beş ölçüden sonra eserin esas “tematik çekirdeği”nin unsurlarını taşıyan yeni bir motif sergilenir. Bu motifin 5’li/4’lü aralık kombinasyonunu ön plana çıkardığını, la minör tonunun tonik sesinden kurulma-

sına rağmen la minör tonal duygusunu vermediğini ancak makamsal bir yapıya sahip olduğunu görmek mümkündür. Diğer taraftan bu motifin içerisinde tam 5’li dizinini içeren bir armonik yapının yer aldığı görülmektedir:



La bemol minör tonunda V. derecede B7 akorunun 2. çevrimini uygulayan besteci, bu akor üzerine girişin ikinci kısmında bir nevi “marş armonik” strüktürünü andıran bir motif kurmuştur:



Giriş materyalinin la bemol minör ile la minör tonlarının arasında “dolaşma”sı ve bu tonlara ait akorların klasik yapının dışında olmaları, eserin bu kısmında program unsurlarının müziğe orijinal üslûbu ile yansımaları gösterir. “Seyahat” adlı eserin giriş bölümündeki armonik yapısında yer alan akorların yine de tonal müzik kuralları içerisinde tasarlanmış olmaları ve ait oldukları tonların sadece yarım ses uzaklıkta olması, bestecinin görsel imgesinin müziğe yansıma metodunun önemli bir unsuru olarak görmek mümkündür. Söz konusu yarım seslik fark ve aynı zamanda sürekli “kayan” armoniler, başkahraman (Don Kişot) figürünün ufukta belirmesini hatta bir nevi “göz yanıltması” efektini de ifade etmesi için Garayev’in armoni anlamında önemli bir buluşu olarak değerlendirilmelidir.

On bir ölçü kadar kısa bir süre içerisinde “uzaktan-yakına” doğru süren seyir, on ikinci ölçüde esas temanın la minör tonundaki girişi ile sona erer. Burada bestecinin sık sık kullandığı armonik gidişatının aniden yön değişmesi yöntemi yer almaktadır. Söz konusu yön değiştirme veya armonik “sürpriz” yöntemiyle “kayan” armonilerin yavaşça la minör’ün tonağıne dayanması, dinleyicide önceki kısmın aslında esas figürün “uzaktan yaklaştığını” ve müziksel olarak *seyahatın* “şimdi” başladığı fikrinin sabitleşmesini sağlamaktadır.

Sonuç

Yapılan stilistik analiz sonucunda farklı bestecilere ait olan eserlerdeki program unsurlarının, doğrudan tematik materyallerin armonik yapısında yer aldığı tespit edilmiştir.

P. Çaykovski’nin “Ekim. Güz Şarkısı” başlıklı piyano eserindeki armonik öge, bir taraftan mevsim imgesini diğer taraftan “şarkı” içeriğini belirleyen bir unsur olarak ortaya çıkar. Bu eserdeki ezgisel ögenin, doğrudan müziksel anlatımdaki armonik ögeden türetildiği görülmektedir.

M. Musorgski’nin “Bogatırskiye Vorota” (“The Great Gate of Kiev”) başlıklı eserinde Rus kültürünün simgesi hâline gelmiş kilise ile çan müziği, bestecinin eserdeki armonik ögeye yüklediği rolü sayesinde meydana çıkar. Kendi kültürüne ve dinine bağlı bir besteci olarak bilinen Musorgski, bu eserde Rus kilise müziği ile halk müziğini oluşturan unsurları (modal sistem, kilise şanları ve çan müziği) geliştirdiği özgün armonik dille aktarmıştır. Oluşturduğu armonik üslup aynı zamanda bestecinin esinlendiği tablonun şiirsel imgesindeki azametini de vurgulamıştır.

G. Garayev’in “Don Kişot Senfonik Gravürleri” başlıklı yapıtındaki “Seyahat” adlı eserin piyano transkripsiyonunun giriş bölümünün incelenmesi sonucunda, bestecinin program unsurlarını armonik yapı ile çözdüğü görülmüştür. Film için tasarlanmış olan bu müziğin bestecisi, sadece görsel imge için eşlik müziğini oluşturmakla yetinmemiş, aynı zamanda görsel imgenin film dışında da canlı tutulmasını sağlayan, Cervantes’in yarattığı romanın bir nevi müzik versiyonunu bestelemiştir denebilir. “Seyahat” başlıklı eserinin sadece ilk on bir ölçüsünde **sırf armonik öge** sayesinde başkahramanın “uzaktan yaklaşması” efekti belirgin bir şekilde aktarılmıştır.

Kaynakça

- GARAYEV, G. (1964), “Don Kişot Senfonik Gravürler”, Piyano Transkripsiyonu (F.Garayev), Azərneşr, Bakü
- HOLOPOV, Y. (1965), “Выразительность Тональных Структур у Р.И.Чайковского”, ss.: 89-102, <http://www.kholopov.ru/hol-chaik2.pdf> 10.10.2019
- İVANOVA, L. (2005), “Типология Фольклоризма в Русской Музыке XX Века”, Doktora Tezi Özeti, Astrahan Devlet Konservatuari
- LONCKE, S. (2009). Les procédés de superposition dans les musiques de tradition orale, Ethnomusicologie (musique, rythme et percussion), Ethnomusicologie (musique, rythme et percussion), <http://gdethnomusologie.canalblog.com/> 09.11.2018
- MAZEL, L. (1979), “Сроение Музыкальных Произведений”, Музыка, Moskova, 534 s.
- MİLOSERDOVA, E. (2011), “О Выразительных Возможностях Гармонии и ее Эволюции в Процессе Исторического Развития Музыкального Искусства”, Культура и Мировоззрение, Sayı 3-4, ss.:485-490
- NİKOLAYEVA, Y. (2009), “Индивидуальные Системы Контрапункта в Музыке XX Века (на примере творчества И. Стравинского, А. Шнитке, Э. Денисова)”, Doktora Tezi Özeti, Moskova Devlet Konservatuari
- PAMİR, L. (2000), “Müzikte Geniş Soluklar”, Boyut Yayınları, İstanbul, 436 s.
- SAY, A. (2002), Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- SLADKOPEVETS, P. (2014), “Средства Музыкальной Выразительности Как Элемент Художественно-Результативной Стороны Исполнительского Процесса”, Вестник МГУКИ, Sayı 5, No 61, ss.: 314-319
- SOLOVYEVA, P. (2008), “Мусоргский и XX Век : О Церковно-Певческих Истоках Гармонии Русской Музыки”, Doktora Tezi Özeti, İppolitov –İvanov Müzik Eğitimi Devlet Enstitüsü, Moskova
- İnternet Kaynakları:
- <http://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/sbornik-fortepiannih-sochinenii4/> 03.10.2019
- <http://www.kholopov.ru/hol-chaik2.pdf> 10.10.2019
- <https://primanota.ru/chaikovskii-petr-ilich/oktyabr-osenniyaya-pesn-op37b-no10.htm> 28.10.2019
- <http://gdethnomusologie.canalblog.com/> 09.11.2018
- <http://www.kholopov.ru/hol-chaik2.pdf> 11.11.2019
- <http://www.kulturevreni.com/3-195.pdf> 21.11.2019

FİNAL SINAVI ÖNCESİ MÜZİK TERAPİ UYGULAMASI

E. Ceylan ÜNAL AKBULUT¹, R. Sevgi TAŞCI²

Özet

Müzik terapi tüm dünya tarafından kabul edilmiş bir bilim dalıdır. Yüzyıllardan beri çok çeşitli uygulamaların yapılmış olduğu bilinen Müzik Terapi tanımlaması, geçtiğimiz elli yılda daha çok duyulur olmuştur. Alanın özellikle her yaşta bireye hitap etmesi ilgiyi arttırmıştır. Müzik Terapi rahatsızlıkları gidermede kullanılan ilaç ya da diğer terapi türlerinin yanında ek tercih edilir duruma gelmiştir. Bu alanda ülkemizde yapılan çalışmalara bakıldığında günden güne artış gösterdiği görülmektedir.

Araştırmanın amacı sınav öncesi kaygısı olan öğrencilerde müzik terapi uygulamasının etkisini değerlendirme olarak belirtilmiştir. Anket yöntemi ile nicel bir araştırma yapılmıştır. Çalışmada betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Final Sınavı Öncesi Müzik Terapi Uygulaması isimli çalışma Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Müzik Toplulukları Ana Sanat Dalı ve Duysal (Ses) Sanatları Anabilim Dalı, Form Bilgisi ve Solfej Lisans öğrencileri ile yapılmıştır. Sonuç olarak, sınav öncesi ve sonrası yapılan kaygı düzeyi ölçümlerinde farklılıklar tespit edilmiştir. Bu çalışmanın müzik dışında eğitim gören diğer dallardaki Lisans öğrencileri için ayrıca uygulanması önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Terapi, Final Sınavı, Sınav Kaygısı

MUSIC THERAPY SESSION BEFORE THE FINAL EXAMINATION

Abstract

Music therapy is a commonly accepted scientific discipline all around the world. It has been used in various techniques for healing practice for centuries, in the last 50 years it's getting more popular and well known. As It can be used for all age groups, this makes the music therapy a precious method. For this reason it is preferred as an integrative therapy method in combination of other medical curative methods. When we look at our country from this perspective, the studies about this subject are increasing day by day.

The main purpose of the research is to measure the effect of music therapy among the students who has pre exam anxiety. Short term anxiety inventory is used as the quantitative research method. In the study, a descriptive research model was conducted. The study named 'The effect of music therapy session before the final examination' was applied to the undergraduate students of Yıldız Technical University, Art & Design Faculty, Department of Music & Performing Arts before the exams of "Form Analysis in Tonal Music" and "Musical Skills".

As a result it was found that the measurements before and after the music therapy sessions were quite different. We can say that this method can be applicable to all undergraduate students of other faculties.

Keywords: Music Therapy, Final Exam, Pre Exam Anxiety

¹ Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi ceylanunal@hotmail.com

² Uz. Dr., Artı Danışmanlık, Aile Hekimi, Müzik Terapi Uzmanı rsevgi.tasci@gmail.com

Giriş

Stres insanların iç ve dış dünyaları tarafından tehdit edilip kafa tutma durumları ile karşı karşıya kaldıkları durumlar karşısında ürettikleri psikolojik, fizyolojik ve davranış reaksiyonları olarak ifade edilir. Kaygı da bir stres yanıtıdır. (Uğur, 2005: 15)

Kaygı tanımlanması zor bir korku ve endişe duygusudur. Tetikte olunması için gelen bir uyarıdır. (Koca-başıoğlu, 2005: 181) Kaygı korkuya benzer bir duygudur. Kişi bunu içinde sanki kötü bir haber alacakmış, bir felaket olacakmış gibi nedeni tam belli olmayan, bir sıkıntı bir endişe duygusu olarak algılar ve tanımlar. (Öztürk, 1994: 264) Sınavlar da stres kaynağı olmaları nedeniyle kaygı yaratırlar. (Uğur, 2005:18)

Sınav öncesi kaygı, dikkatini vermede zorlanma ve dikkat dağınıklığına yol açmaktadır. Bu nedenlere bağlı olarak sınav performansını düşürme riski oluşmaktadır.

Müzik Terapi, kişilerin zihinsel, fiziksel ve ruhsal sağlığını korumak, iyileştirmek ve yeniden kazanmak için terapötik ilişki bağlamında müziğin bilinçli kullanımıdır. (Willig ve Kammer, 2012: 134)

Amerikan Müzik Terapi Birliği 1980 yılında müzikle terapiyi “Zihin ve fizik sağlığının kazanılması, sürdürülmesi ve düzeltilmesi için tedavi edici hedeflere ulaşmada uzmanlar tarafından müziğin sistemli bir şekilde kullanımı” olarak tanımlamıştır. (<http://www.musictherapy.org>, 01.12.2019)

Türkiye’de ise Mevzuata göre müzik terapi şöyle tanımlanmıştır: Müzik terapisi konusunda ehliyetli bir profesyonel tarafından, müziğin ve müzik uygulamalarının, bireylerin fiziksel, psikolojik, sosyal ve zihinsel ihtiyaçlarını karşılamada klinik ve kanıta dayalı kullanıldığı uygulamadır. (TCSB GETAT Mevzuatı, 2016: 197)

Müzik terapi tüm dünya tarafından kabul edilmiş bir tamamlayıcı tıp dalıdır. Yüzyıllardan beri çok çeşitli uygulamalarının yapılmış olduğu bilinen Müzik Terapinin, geçtiğimiz elli yılda adı daha çok duyulur olmuştur. Özellikle her yaşta bireye hitap etmesi ilgiyi arttırmıştır. Rahatsızlıkları gidermede kullanılan ilaç ya da diğer terapi türlerinin yanında tercih edilir duruma gelmiştir.

Müzik Terapi Yöntemleri:

Yaratıcı Müzik Terapi ve Nordoff-Robbins Modeli

Analitik Müzik Terapi ve Priestley Modeli

Davranışsal Müzik Terapi ve Madsen Model

Güdümlü İmgelem ve Müzik (GIM) - Bonny Modeli

Serbest Doğaçlama Terapisi – Alvin Modeli

gibi uygulama türleri mevcuttur. (Sezer, 2019: 69-70)

Müzik terapide müzikal parçalar, şarkılar, şarkı sözleri kullanılabileceği gibi çevresel sesler, enstrümanlar, doğaçlama, müzikal diyaloglar, ritm, beden perküsyonu, şarkı yazma ve kendi sesimiz kullanılabilir.

Çalışmanın Amacı

Çalışmamızda yukarıdaki dayanaklardan yola çıkarak sınav öncesi öğrencilerin kaygı düzeylerinin yüksek olacağı varsayımıyla hareket ederek uygulanacak müzik terapi seansı ile öğrencilerin kaygı düzeylerinin azaltılması hedeflenmiştir.

Çalışmanın Evren ve Örneklemi

Çalışmanın evrenini Müzik Lisans öğrencileri oluşturmuştur. Örneklemi ise, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Müzik Toplulukları Anasanat Dalı ve Duysal (Ses) Sanatları Anabilim Dalı, Form Bilgisi 2 ve Solfej 4 Lisans öğrencileri ile oluşturmuştur.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada ölçüm için betimsel yöntem kullanılmıştır. Veri toplamak için anket uygulanmıştır.

Kısaltmalar

MT: Müzik Terapi

Bulgular

Ölçme envanteri olarak Spielberger Durumluk kaygı envanteri kullanılmıştır. 20 sorudan oluşan ölçekte; 9 pozitif, 11 negatif duygu durumunu belirten cümle kurulmuştur. Sorular için verilecek cevaplar dört kademede kategorize edilmiştir. Bunlar; “Hiç, Biraz, Çok, Tamamiyle” olarak ifadelendirilmiştir. Bu ölçek, kısa ifadelerden oluşan kendini değerlendirme türü bir ölçektir.

Ölçeğin normal ve hasta örnekleriyle yapılan çalışmalar sonucu elde edilen güvenilirlik katsayılarının. 83 ile 87 arasında değiştiği bildirilmektedir. (Aydemir ve Köroğlu, 2007)

Envanter değerlendirilirken olumlu ifade içeren cümlelerin (1,5,8,10,11,15,16,1,20) puanları ters çevrilerek olumsuzlarla toplanıp toplam kaygı düzeyi tespit edilmiştir. Sonuçlar 20 ile 80 arasında çıkabilmekte, 39-40 puan kaygı için kritik seviye kabul edilmekte ve toplam puan arttıkça kaygı düzeyinin arttığı gözlemlenmektedir. (Spielberger ve diğerleri, 1983)

Daha önce ders günlerinde 15 dk. lık bir müzik terapi seansına girmekte olan öğrencilere yapılacak çalışma anlatılarak onayları alınmış ve sınavdan 10 dk. önce içinde bulundukları kaygı düzeyini ölçmek amacıyla durumluk kaygı envanteri dağıtılarak yanıtlamaları istenmiştir. Yaklaşık 10 dk da yanıtlanan ölçek toplanmış ve ardından müzik terapi seansı başlatılmıştır.

15 dk. süren müzik terapi seansında Yaratıcı Müzik Terapi Yöntemi uygulanmıştır. Seans sırasında Orff enstrümanları kullanılmış, her öğrenci kendi dilediği enstrümanı seçmiştir. Sırayla seçtikleri enstrümanı çalarak kendi duygularını ifade etmişlerdir. Daha sonra müzik terapistle müzikal diyaloga girerek karşılıklı enstrümanlarını çalmışlar, aynalama, kabul etme, karşılık verme uygulanmıştır. Hep birlikte doğaçlama müzik yapıldıktan sonra ayakta ve halka oluşturarak *Zum Gali Gali* isimli anlamını bilmedikleri bir şarkı söylemiş ve dans etmişlerdir. Bu yöntem daha önce çalışma yapmadıkları sınav salonunun içinde daha güvende hissetmelerini sağlamıştır.

En son tekrar durumluk kaygı envanteri dağıtılarak yanıtlamaları sağlanmıştır. Değerlendirilen toplam öğrenci sayısı 22 olup bu öğrenciler Form Bilgisi 2 ve Solfej 4 derslerinde iki ayrı bölümde incelenmiştir.

Final sınavı öncesi Müzik Terapi Uygulaması isimli çalışma iki ayrı sınıfa uygulanmıştır. Sınıflardan biri Form Bilgisi 2, diğeri Solfej 4 dersi olarak belirlenmiştir.

Çalışmamıza Form Bilgisi 2 dersini alan 6 kız, 7 erkek toplam 13 öğrenci katılmıştır.

Tablo-1 Form Bilgisi 2 Dersi Cinsiyet, Yaş, Müzik Terapi Uygulama Öncesi ve Sonrası Ölçüm ile Değişim Oranı

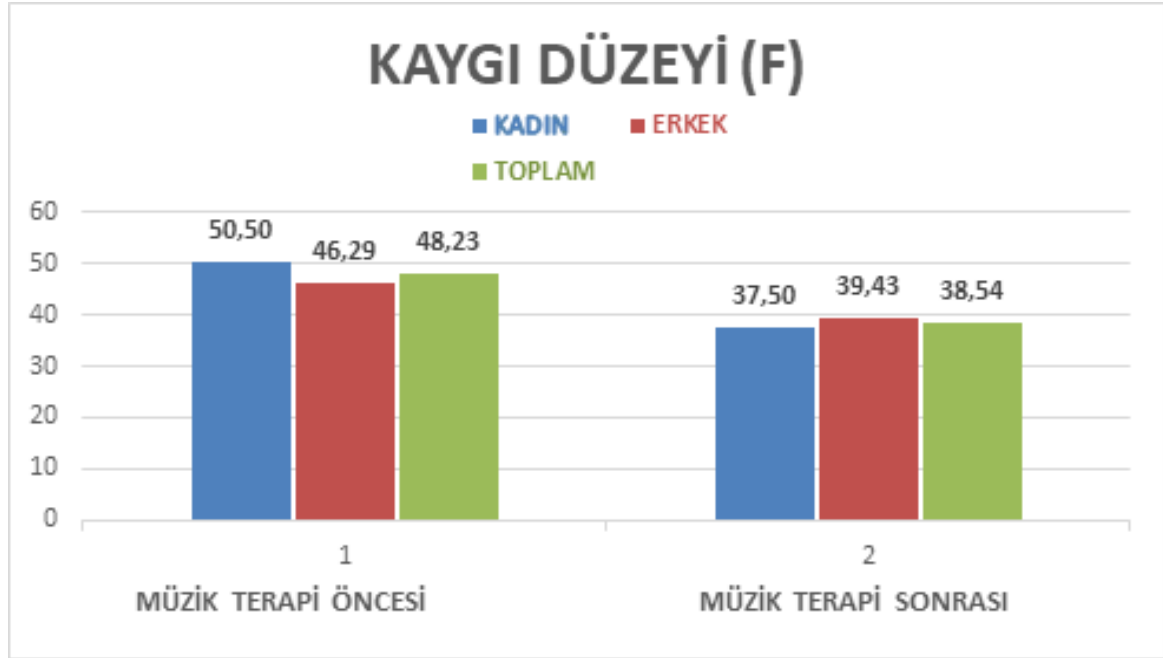
SIRA NO	CİNSİYET	YAŞ	MT ÖNCESİ ÖLÇÜM	MT SONRASI ÖLÇÜM	DEĞİŞİM ORANI %
1	E	26	45	44	2,22
2	K	21	77	58	24,68
3	E	22	52	50	3,85
4	E	28	42	37	11,90
5	K	22	24	20	16,67
6	K	25	46	39	15,22
7	E	29	31	31	0,00
8	E	24	63	46	26,98
9	K	21	66	39	40,91
10	K	21	47	37	21,28
11	E	26	49	37	24,49
12	K	26	43	32	25,58
13	E	22	42	31	26,19
KADIN	6	22,67	50,50	37,50	25,74
ERKEK	7	25,29	46,29	39,43	14,81
AĞIRLIKLİ TOPLAM			44,79	35,79	20,10

Tablo.1’de, kız öğrencilerin yaşı 21-26 arası olup yaş ortalaması 22,67, erkek öğrencilerin yaşı 22-28 arası ve ortalama 25,29 olarak hesaplanmıştır.

Öğrencilerin onbir tanesinde kaygı kritik seviyesinin üzerinde puan hesaplanmıştır. Çalışma sonrası bu öğrencilerin yedi tanesinde kaygı düzeyi kritik değerin altına düşmüştür.

Öğrencilerin bir tanesinde Müzikterapi öncesi ve sonrası kaygı düzeyi puanı 31 olup sabit kalmıştır. Diğer oniki öğrencide ise kaygı düzeyi düşmüş, kız öğrencilerde düşüş oranı %25,74, erkek öğrencilerde %14,81 olmuştur.

Grafik-1 MT Öncesi ve MT Sonrası Form Bilgisi 2 Dersi Kaygı Düzeyi



Grafik-1 de toplam ağırlıklı orana bakıldığında düşüş oranının %20,10 olduğunu görülmektedir.

İkinci grup olarak Solfej 4 dersini alan 9 öğrenci değerlendirilmiştir. Bu grupta 4 kız, 5 erkek öğrenci mevcuttur.

Tablo-2 Solfej 4 Dersi Cinsiyet, Yaş, Müzik Terapi Uygulama Öncesi ve Sonrası Ölçüm ile Değişim Oranı

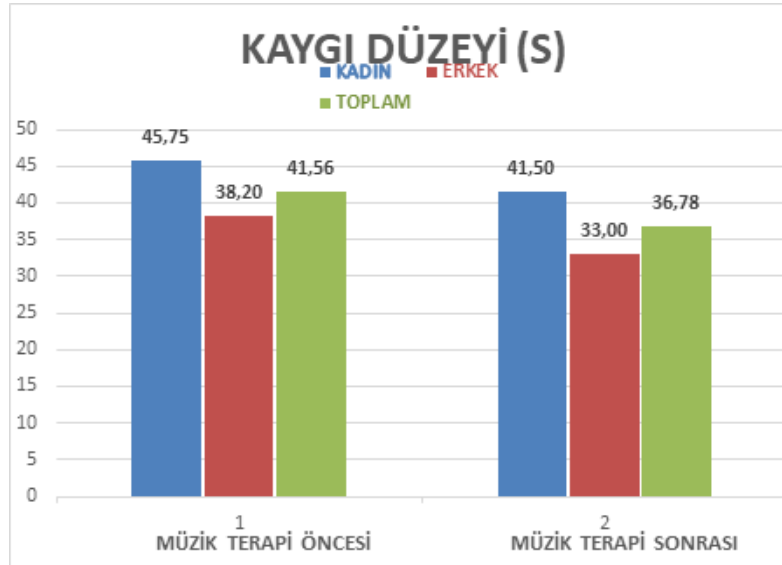
SIRA NO	CİNSİYET	YAŞ	MT ÖNCESİ ÖLÇÜM	MT SONRASI ÖLÇÜM	DEĞİŞİM ORANI %
1	K	19	40	35	12,50
2	E	20	35	38	-8,57
3	E	27	50	40	20,00
4	E	20	24	26	-8,33
5	K	19	56	50	10,71
6	E	29	49	32	34,69
7	K	19	41	37	9,76
8	E	31	33	29	12,12
9	K	21	46	44	4,35
KADIN	4	19,50	45,75	41,50	9,29
ERKEK	5	25,40	38,20	33,00	13,61
AĞIRLIKLIL TOPLAM			41,56	36,78	11,50

Tablo.2’de görüldüğü üzere öğrencilerin altı tanesinde kaygı kritik seviyesinin üzerinde puan hesaplanmıştır. Çalışma sonrası bu öğrencilerin dört tanesinde kaygı düzeyi kritik değerin altına düşmüştür.

Öğrencilerden kaygı düzeyi normal olan iki tanesinde Müzik Terapi öncesi ve sonrası kaygı düzeyi puanı yaklaşık %8 artmış olarak görülmektedir. Kaygı düzeyi artmasına rağmen kritik düzeyin altındadır. Her ikisi de erkek ve 20 yaşındadır.

Diğer yedi öğrencide ise kaygı düzeyi düşmüş, kız öğrencilerde düşüş oranı % 9,29, Erkek öğrencilerde % 13,61257 olmuştur.

Grafik-2 MT Öncesi ve MT Sonrası Solfej 4 Dersi Kaygı Düzeyi



Toplam ağırlıklı orana baktığımızda ise düşüş oranının % 11,50 olduğu Grafik-2’de görülmüştür.

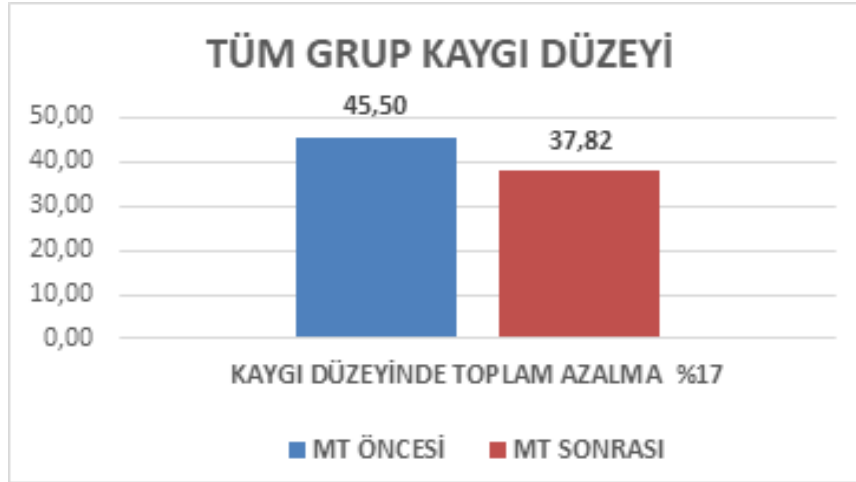
Tüm grubu değerlendirirsek Form Bilgisi dersi öğrencilerinin Solfej Dersi öğrencilerine göre kaygı seviyeleri daha fazla düşmüştür. Form bilgisi grubunda kaygı düzeyi yüksek olmayan 29 yaşında 1 erkek öğrencide Müzik Terapi sonrası değişiklik görülmemiştir. Solfej grubunda kaygı düzeyi yüksek olmayan 20 yaşında 2 erkek öğrencide yine kritik düzeyin altında kalmasına rağmen Müzik Terapi sonrası kaygıda artış gözlenmiştir.

Tablo-3 Tüm Öğrencilerin MT Öncesi ve Sonrası Değişim Oranı

SIRA NO	MT ÖNCESİ ÖLÇÜM	MT SONRASI ÖLÇÜM	DEĞİŞİM ORANI %
1	40	35	12,50
2	35	38	-8,57
3	50	40	20,00
4	24	26	-8,33
5	56	50	10,71
6	49	32	34,69
7	41	37	9,76
8	33	29	12,12
9	46	44	4,35
10	45	44	2,22
11	77	58	24,68
12	52	50	3,85
13	42	37	11,90
14	24	20	16,67
15	46	39	15,22
16	31	31	0,00
17	63	46	26,98
18	66	39	40,91
19	47	37	21,28
20	49	37	24,49
21	43	32	25,58
22	42	31	26,19
Toplam	45,50	37,82	16,88

Form bilgisi öğrencilerinde kız öğrencilerin düşüşü daha fazla gözlenirken, Solfej dersi için erkek öğrencilerde daha fazla düşüş saptanmıştır. Bu nedenle cinsiyete göre bir değerlendirme yapılmamıştır. Tüm öğrencilerin kaygı seviyesindeki düşüş ise %16,88 olarak hesaplanmıştır.

Grafik-3



Çalışma grubumuzun küçük bir grup olması nedeniyle istatistiksel açıdan daha detaylı değerlendirilme yapılmamıştır. Yine de kısa bir müzik terapi seansı ile birlikte öğrencilerin kaygı düzeyinde görülen düşüş oldukça dikkat çekicidir.

Bu çalışma daha geniş kitleler üzerinde daha detaylı çalışmalar yapmak için ümit verici bir gelişme olarak değerlendirilmiştir.

Sonuçlar ve Tartışma

Müzik Terapi yüzyıllardan beri bu topraklarda uygulanan bir terapi yöntemidir. Son 50 yıldır tüm dünyada Müzik Terapi alanında yapılan çalışmalar klinik ve akademik olarak artış göstermiştir. Uygulandığı alanlarda ve yaş gruplarında son derece olumlu gelişme ve düzelmeler gözlemlenen Müzik Terapi okullarında, hastanelerde, kliniklerde fark yaratmaktadır.

Ülkemizde Müzik Terapi alanında yapılan çalışmalarda son yıllarda artış görülmektedir. Bu bağlamda Final Sınavı Öncesi Müzik Terapi Uygulaması isimli çalışma Lisans öğrencileri Form Bilgisi 2 ve Solfej 4 dersi öğrencilerine uygulanmıştır.

Her iki grupta müzik terapi öncesi kaygı düzeyi kız öğrencilerde daha fazla saptanmıştır. Her iki grupta müzik terapi sonrası kaygı düzeylerinde kayda değer düzeyde düşüş saptanmıştır. Kaygı düzeyi düşüş oranında anlamlı cinsiyet farkı gözlenmemiştir. Üç öğrencide görülen kişisel farklılıklar öğrencilerin diğer psikolojik durumları ile açıklanabilir.

Sonuç olarak, Müzik Terapi uygulaması öncesi Form Bilgisi grubunda kaygı düzeyi Solfej grubuna göre daha yüksektir. Form bilgisi grubundaki kaygı düzeyi düşüşü, Solfej grubunda gözlemlenen düşüşün yaklaşık iki katıdır. Kaygı düzeyi yüksek olan grup müzik terapi uygulamasından daha çok yararlanmıştır. Çalışma grubunun küçük olması nedeniyle detaylı istatistiksel değerlendirme yapılmamıştır.

Bu çalışmanın ileride yapılacak olanlar uygulamalar için ümit verici olduğu ve müzik dışındaki derslere de uygulanabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- AYDEMİR, Ö, KÖROĞLU, E. (2007), Ankara: *Psikiyatride kullanılan klinik ölçekler*. HYB 3. Baskı.
- KOCABAŞOĞLU, N. (2005), Stres ve Anksiyete, İ.Ü. CTF Sürekli Tıp Eğitimi Etkinlikleri No:47 İstanbul ÖZTÜRK, M. O. (1994), *Ruh Sağlığı ve Bozuklukları* Ankara: 5. Basım
- SPIELBERGER, C.D, GORSUCH R. L, LUSHENE R. E, VAGG, P.R, JACOBS G.A, (1983), *State – Trait Anxiety Inventory for Adults Sampler Set*, Florida, USA
- T.C. Sağlık Bakanlığı Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp Uygulamaları ve ilgili Mevzuat, (2016)
- UĞUR, M. (2005), Stres Kavramı ve Psikiyatrik Hastalıklar, İstanbul: İ.Ü. CTF Sürekli Tıp Eğitimi Etkinlikleri No:47
- SEZER, F.(2019), *Müzikle Terapi.Tarihi-Etkileri Model ve Teknikler*. Ankara:Nobel Akademik Yayıncılık.
- WILLIG Simon, KAMMER Silke, 2012, Mit Musik geht vieles besser, Hannover: Vincentz Network, www.musictherapy.org, 01.12.2019

ANTALYA ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİNİN TÜRK SİNEMASINA VE ANTALYA KENTİNE ETKİLERİ

Funda MASDAR KARA¹

ÖZET

Sinema; kültürel, toplumsal ve ekonomik birçok bileşeni olan ve en kalabalık izleyici kitlesine sahip olan sanattır. Film festivalleri ise sinemayı bu kalabalık kitlelerle bir araya getiren en önemli organizasyonlardır. Festivaller; ulusal ve uluslararası alanlarda, sinema sanatçıları, sinema emekçilerini, eleştirmenleri, seyircileri ve sinema salonlarında izleme olanağı bulamayacakları sayısız filmi buluşturur, sinemaya dair beklentilerin ve sorunların konuşulacağı ortamlar yaratır. Uluslararası nitelikleriyle gerek ülke sinemasına gerekse toplumsal, kültürel ve ekonomik anlamda gerçekleştirildikleri kente genelde de ülkeye etkileri yadsınmaz boyuttadır. Dünya genelinde Cannes, Venedik ve Berlin ülkemizde ise Antalya, Ankara, İstanbul film festivalleri bu anlamda sayılabilecek önemli örneklerdir. 56 yıllık tarihiyle Antalya film festivali ülkemizin en uzun soluklu festivalidir. Bu çalışmada ülkemizin en köklü festivali olan Antalya Film Festivalinin Türk sinemasına ve kente etkileri incelenmiştir. Literatür taraması yöntemiyle elde edilen veriler ışığında Antalya Film Festivali'nin Türk sinemasına ve Antalya kentine nadiren olumsuz olsa da genelde olumlu etkilerinin olduğu bulgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Altın Portakal, Film Festivali, Türk Sineması, Antalya

THE EFFECTS OF ANTALYA GOLDEN ORANGE FILM FESTIVAL ON TURKISH CINEMA AND ANTALYA CITY

ABSTRACT

Cinema is the art that has many cultural, social and economic components and the most crowded audience. Film festivals are the most important events that bring cinema together with these crowded audiences. Creating an environment where expectations and problems regarding cinema are discussed, festivals gather a great number of films in national and international areas which the cinema artists, filmmakers, film critics and audiences are not able to watch them at film halls. The influences of the festivals, with their international qualities, to both the national cinema and the cities they are made (in the context of social, cultural and economic parameters), and also to the country, in general terms, are not ignorable. Cannes, Venice and Berlin film festivals are the important examples of film festivals in the world, while Antalya, Ankara and Istanbul film festivals are such kind of festivals in Turkey. Antalya Film Festival, with its 56 years of history, is the longest running festival of our country. In the present study, the influences of Antalya Film Festival (the most significant festival of Turkey) on Turkish cinema and the city are evaluated. In the light of the data obtained with the literature review method, it was found that although Antalya Film Festival brought some unfavorable effects for the Turkish cinema and the city, it has positively influenced them in general.

Key Words: Golden Orange, Film Festival, Turkish Cinema, Antalya

¹ Dr. Öğr. Üyesi,

Giriş;

Sinema sanatı 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde neredeyse tüm dünyaya yayılmıştır. Sinemanın temelinde eğlence ve merakın olması, onun kısa sürede, hızla gelişmesini ve hızla yayılmasını sağlamıştır. Herhangi bir ülkenin sınırları içinde üretilen filmler, zamanla sınırları aşmış ve farklı ülkelere ulaşmıştır. Hem farklı coğrafyaları kameraya alma isteği hem de kameraya kaydedilen görüntülerin başka coğrafyalarda başka insanlara gösterilme isteği sinemanın kısa sürede en yaygın sanat olmasında önemli etkenlerdir. Sinema sanatının gelişimi ve yaygınlaşması için önemli iki unsurdan biri üretimdir diğeri ise dağıtım. Sinemanın devamlılığı temelde bu ikisine bağlıdır diyebiliriz. Yüksek maliyetlerle ve zorlu süreçlerle çok sayıda insanın biraraya gelip oluşturduğu ekiplerle üretilen filmlerin seyri ise çok kısa zamanda gerçekleşir. Kısa zamanda gerçekleştirilen bu filmlere seyirci dünyanın hemen her yerinde ulaşır ve bir sonraki filmi bekler. Bu devamlılık için sürekli film üretimi olmazsa olmaz koşuldur. Diğer önemli unsur olan dağıtım ise gösterim için olmazsa olmazdır. Seyirciye dağıtım sayesinde ulaşan filmler bu sanatta devamlılığı sağlar. İlk yıllarından itibaren ülkeler arasında dolaşan filmler; bu dolaşım sayesinde kitlelere ulaşmıştır. Dağıtım şansı bulamayan filmler ne yazık ki geniş izleyici kitlelerine ulaşma şansı da bulamamaktadır.

Festivaller ise filmlerin, özellikle de sinema endüstrisi içinde yer alan dağıtım kanalları ile seyirciye ulaşmayan filmlerin izleyici kitlelerine ulaşmasını sağlayan en önemli organizasyonlardır. Dünya genelinde sayısız ülkede, sayısız ulusal ve uluslararası festival düzenlenmekte bu sayede farklı ülkelerin yapımların dünyanın her yerindeki kitlelere ulaşma şansı bulunmaktadır. Bununla birlikte festivaller sayesinde ülkelere-rası film alışverişleri yapılarak birçok yönetmen yeni filmine kaynak sağlamakta ve adını dünyaya duyurmaktadır. Yine bu organizasyonlarla film endüstrisi ve sinema sanatı mensupları tartışılacak, konuşulacak, sorunlarını dile getirecek, çözümler üretebilecek ortamlar bulurlar.

Bu çalışmanın amacı ülkemizde düzenlenen sayısız film festivali içinde en eski tarihe sahip olan ilk film festivalimiz Antalya Film Festivali'nin Türk sineması ve Antalya kentine etkilerini ortaya koymaktır. Çalışmada Antalya Film Festivali'nin tarihçesi, günümüzde geldiği nokta, ülke sineması açısından önemi, Antalya kentine etkileri olumlu ve olumsuz yönleriyle ele alınmıştır. Literatür taraması yöntemiyle Antalya Film Festivali üzerine yazılmış makale, röportaj yazıları ve festivalin kendi internet sitesinden elde edilen veriler analiz edilerek, bulgular ortaya konmuştur.

Antalya Altın Portakal Film Festivali

Antalya Film Festivali Türkiye'nin en eski ve en köklü festivalidir. İlki 1964 yılında gerçekleştirilen festivalin bu yıl 56.'sı düzenlendi. Her ne kadar ilkinin 1964 yılında yapıldığı bilgisi yaygın olsa da festivalin tarihçesi 1951 yılına kadar gider. Antalya Altın Portakal Film Festivali adıyla 2015 yılına kadar gelen festival 2015'te Antalya Film Festivali olarak isim değişikliğine uğramıştır. Reyhan Varlı Görk çalışmasında; Festivali düzenleme fikrinin, ilk kez 1951 yılında Aspendos Antik Tiyatrosu'nda şenlik havasında düzenlenen yağlı güreş karşılaşmalarından doğduğuna dair genel kabulü dile getirir. (Varlı Görk, 2010: 2) Her ne kadar fikir 1951 yılına dayansa da festivalin ilki 1964 yılında dönemin belediye başkanı Dr. Avni Tolunay'ın öncülüğünde gerçekleştirilmiştir. Her festival festivalden ziyade ödül heykelciği ile anılır. Altın Palmiye, Altın Ayı, altın Koza gibi. En az festivaller kadar verilen ödüllerin adı da anılmakta, gündeme gelmektedir. Antalya film festivalinin ödül heykelciği ise Antalya ile özdeşleşecek şekilde tasarlanmıştır. Elinde portakal taşıyan Venüs, Antalya altın Portakal Film Festivali'nin ödül heykelciği olarak kabul edilmiş, bölgede en çok yetişen tarım ürünü portakalı festivalin ismi olarak da tescillemiştir. (Varlı Görk, 2010: 3) Ödül heykelciği ile Antalya'nın bir turizm kenti olarak güzelliği ve bir tarım kenti olarak verimliliği tescillenmiş olur.

Antalya Belediyesi'nin himayesinde düzenlenen festival zamanla kurumsallaşmış, farklı platformlar altında gerçekleştirilmiştir. 1995 yılında "Büyükşehir Belediyesi" olan Antalya Belediyesi'nin öncülüğünde kurulan Altın Portakal Kültür Sanat Vakfı (AKSAV) 52 üye ile kurulmuş, uzun yıllar boyunca Antalya Film Festivali başta olmak üzere şehirde farklı sanat festivalleri de gerçekleştirmiştir. Son yıllarda festival düzenleyicileri arasında yer almayan AKSAV yönetim kurulu dışlandığını iddia ederek istifasını açıklamıştır. (<https://www.cnnturk.com/yerel-haberler/antalya/aksav-yonetim-kurulu-istifa-etti-1056360>) Büyükşehir Belediye'si bünyesinde gerçekleştirilen festival dönem dönem yerel yönetimlerin değişmesi ile birlikte

yönetici, ödül heykelciği, düzenleme kurulları, alt kategoriler, festival mekanları konularında değişikliklere gitse de bu yıl 56.'sı düzenlenen festival Antalya Altın Portakal Film Festivali adı ile düzenlenmiştir.

Antalya Altın Portakal Film Festivali günümüzde Türkiye'nin en uzun soluklu, en köklü festivali olma ünvanını korumakla birlikte verdiği ödül miktarları, farklı alt kategorileri, sinema sanatına sunduğu katkılar ile yoluna devam etmektedir. 56. Antalya Altın Portakal Film Festivali Cumhuriyet Halk Partili Büyükşehir Belediye başkanı Muhittin Böcek başkanlığında, yönetmen Ahmet Boyacıoğlu yönetiminde 26 Ekim-1 Kasım 2019 tarihleri arasında düzenlendi. Beş yıl boyunca siyah renkte verilen festival heykelciğinde tekrar eskiye dönüldü. Ulusal Uzun Metraj, Ulusal Belgesel, Ulusal Kısa Metraj ve Uluslararası Uzun Metraj Film Yarışmaları festivalin yarışma kategorilerini oluşturdu. Türkiye'deki üniversitelerde sinema, televizyon, medya, iletişim ve görsel sanatlar eğitimi alan 100 öğrenciye kapılarını açan festival, Altın Portakal Sinema Okulu ile alanda eğitim alan öğrencilere festival süresince ücretsiz film izleme olanağı, söyleşi ve etkinliklere katılma olanağı ve sinema derslerinde faydalanma olanağı sunmuştur.

Festival; Türkiye film endüstrisinin gelişimini desteklemek, Türkiye'den projeler için ortak yapım olanaklarını genişletmek, Türk film endüstrisi ile uluslararası film endüstrileri arasındaki bağı güçlendirmek için ve Antalya'yı film projeleri için çekim merkezi haline getirmek için Antalya Film Forum ile de vizyonunu genişletmiştir. (<https://www.antalyaff.com/tr/>) Bu yıl 6.'sı gerçekleştirilen; sinema profesyonellerinin tartışma platformu ve sinema sanatına destek sunmak amacıyla kurgulanan Antalya Film Forum'da dört bölüm altında projeler değerlendirilmiştir. Uzun Metraj Kurmaca Pitching Platformu, Belgesel Work in Progress Platformu, Uzun Metraj Kurmaca Work in Progress Platformu ve Sümer Tilmaç Antalya Film Destek Fonu. İlgili bölümler altındaki başvuruları değerlendiren jüriler belirli sayılardaki projeleri maddi ödüllerle destekleyerek film üretimine, genel olarak da Türkiye'de sinema sanatının gelişimine destek olmaktadır. Son iki yıldır yapılmayan Ulusal Uzun Metraj kategorisi de bu yıl festival programına dahil edilerek, özellikle Yeşilçam'ın kalbi olan Festivalin Türk Sineması ile bağları tekrar sağlanmıştır.

Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin Türk Sineması ve Kente Etkileri

Antalya Altın Portakal Film Festivali ülkemizin ilk ve en eski festivali olma özelliği ile özellikle ilk kez gerçekleştirildiği tarihten itibaren Türk sinemasını sinemaseverlerle buluşturmuş, özellikle Antalya halkının perdeden gördüğü simalarla buluşturarak, kentte toplu halde eğlenilecek ortamlar yaratmıştır. Verdiği ödüllerle Türk sinemasını destekleyici ve teşvik edici bir rol oynamıştır. Antalya'ya gelen bir çok oyuncu, yapımcı ve yönetmenin filmleri de bu kenti mekan olarak seçmesine de şüphesiz katkı sağlamıştır. Bir turizm kenti olan Antalya festival ile birlikte bir sanat kenti de olmuştur diyebiliriz. Özellikle uluslararası yarışma kategorileri ile yabancı birçok sinemacıya ev sahipleri yapan festival, hem Antalya'nın tanıtımında hem de Türk sinemacıların uluslararası alanda tanınmasına ciddi katkı sağlamıştır. Özellikle küresel film yapım şirketleri, film festivallerinde kurdukları film marketleriyle beğendikleri filmleri, filmin yapıldığı ülkenin dışında da izlenmesine katkı sağlamaktadır. Söz konusu festivallerdeki film çevreleri, yerel anlamda düşünülen filmlerin küresel pazarlamasını geliştirmekte ve dünyanın farklı yerlerindeki sinemaseverlerin bu filmlerle buluşmasına aracılık etmektedirler. (Yetkiner, 2018: 1602) Bu anlamda festival özellikle sinema endüstri açısından Türk sinemasına katkı anlamında, yerli yapımlara uluslararası pazarda yer bulma ve ana akım sineması dışında kalan yerli/yabancı yapımları sinemacılar ve izleyicilerle buluşturma noktasında önemli bir işleve de sahip olur. Uluslararası film festivali düzenlenmesinden sorumlu olan; Uluslararası Film Yapımcıları Birliği Federasyonu (FIAPF; International Federation of Film Producers Associations)'na Türkiye'den akredite olan iki festivalden biri de Antalya Altın Portakal Film Festivali'dir. Türkiye Federasyonu 27 ülkeden 30 üye dernek oluşturmaktadır. FIAPF resmi olarak tanıdığı film festivallerini dört sınıfta toplamaktadır; yarışmalı film festivalleri, özel alan yarışmalı film festivalleri, yarışmalı olmayan film festivalleri, belgesel ve kısa film festivalleri. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali ve Uluslararası İstanbul Film Festivali; özel alan yarışmalı film festivalleri içinde yer almaktadır. (Uğurlu&Aşkan, 2018: 85) Bu anlamda Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin uluslararası düzeyde tanınırlığı aynı zamanda kentin, ülkenin ve ülke sinemasının da tanınırlığı açısından önem arz etmektedir.

Farklı ülke sinemaları içinde ana akım sinemanın dışında kalan pek çok alternatif sinema anlayışı (başka, karşı, yeni, sanat sineması olarak tarif edilen ve tartışılan) ve ürünleri, çoğu kez festivaller yoluyla ortaya çıkmıştır. (Özsoy, 2016:181) Antalya Altın Portakal Film Festivali, özellikle 1990'lı yıllar itibariyle ve daha çok 2000 sonrası alana dahil olan genç ve ana akım sineması dışında film üreten yönetmenleri verdiği ödüllerle, maddi desteklerle teşvik etmiş, filmlerini seyirci ile buluşturma imkanı yaratarak bu yö-

netmenleri Türk sinemasına kazandırmış, bu yönetmenlerin ve Türk sinemasının ülke dışında tanınmasına da olanak yaratmıştır.

Sonuç

Türkiye'nin en eski ve köklü festivali olan Antalya Altın Portakal Film Festivali bu yıl 56.'sının düzenlenmesiyle yarım asrı aşmış bir festivaldir. Gerek ülke sineması gerekse sinema seyircileri açısından son derece önem arz eden bu festivalin Antalya kentine en önemli etkisi, kentin turizm dışında sanatla da sinema ile de ülke ve ülkelerarası gündeme gelmesi yönündedir. Ödül heykelciğinde yer alan Venüs'ün Antalya'nın güzelliği portakalın ise kentin özellikle ödülün tasarlandığı yıllar itibarıyla tarımsal üretiminin göstergeleridir. Yerli yabancı çok sayıda turisti her yıl misafir eden Antalya festival sayesinde sayısız sinema sanatçısına ve sinemasevere de ev sahipliği yaparak, kentin tanınırlığını artırmaktadır. Bununla birlikte seyirci ile sinema salonlarında gösterim imkanı bulamayan filmleri buluşturma, sinema sanatçıların ödülleri ve maddi kaynaklarla destekleme, uluslararası film alışverişi için zemin oluşturma, sinemanın tartışıldığı, konuşulduğu platformlar sunma anlamında Türk sinemasına önemli katkıları da göz ardı edilemeyecek etkiler arasındadır.

Bu olumlu etkilerle birlikte ne yazık ki festivalin Büyükşehir Belediyesi bünyesinde yapılması önemli derecede olumsuz etkiler yaratmaktadır. Yerel yönetimlerin değişikliği sürekli festival yapısında da değişiklik yaratarak bu denli köklü bir festivali genelde tartışmalarla gündeme getiren en önemli etkidir. 2014 yılında Antalya film festivalinin 51. jüri başkanlığını da yapan komed-yen ve yönetmen Yılmaz Erdoğan bu konuyla ilgili basın toplantısında festivallerin siyasetle olan ilişkisini eleştirmektedir (<http://www.hurriyet.com.tr>). Özellikle yerel yöneticilerin siyasi duruşu, merkezi hükümetten farklı bir yerdeyse bu tartışma daha da alevlenmekte ve gün yüzüne çıkmaktadır. Belli dönemlere ya da yereldeki belediye başkanlarına yakınlıklarına göre, festivallere sponsor olan firma ve kuruluşların da yapısında değişiklik görülmektedir. (Yetkiner, 2018: 1600)

Yerel yönetimlere ve yöneticilere göre şekillenen festival kimi zaman ödül heykelciğinin yeniden tasarlanması, kimi zaman festival kategorilerinin farklılaşması hatta bazı kategorilerin festival dışı bırakılması, kimi zaman festival mekanlarının ve bütçesinin değişikliğiyle, en önemlisi de festivalin sürekli isim değiştirmesiyle tartışma konusu olagelmıştır. Oysa ki belli bir tarihi ve önemi olan Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin Antalya, ülke ve ülke sineması için öneminin farkına varılarak değerlendirilmesi festivali daha üst noktalara taşıyacaktır.

Kaynakça

Makaleler

- Uğurlu, E.&Aşkan, H. (2018). Türkiye’de Uluslararası Film Festivalleri ve Uluslararası Eskişehir Film Festivali İzleyici Araştırması. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Eskişehir. Cilt:18. Sayı:2.
- Yetkiner, B. (2018). Türkiye’de Film Festivallerinin Dönüşen Yapısı. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi. Cilt:6. Sayı:2.
- Özsoy, A. (2016). Film Festivallerinin Duygu ve Düşünce Dünyamıza Katkısı. SineFilozofi Dergisi. Cilt:1. Sayı:2.
- Varlı Görk, R. (2010). Nedir Şu Yeşilçam’ın Meyvesi ‘Altın Portakal’? Antalya’nın Yeniden Yapılandırılması Sürecinde Antalya Altın Portakal Film Festivalinin Metalaştırılması. Akdeniz İ.İ.B.F. Dergisi. Sayı:20.

İnternet Kaynakları

- <https://www.cnnturk.com/yerel-haberler/antalya/aksav-yonetim-kurulu-istifa-etti-1056360>
- <https://www.antalyaff.com/tr/>

PIYANODA DEŞİFRE ESERİ ÇALMA ÖNCESİ MÜZİK PERFORMANS ANKSİYETESİNİN GİDERİLMESİNDE SCHENKER ANALİZİNİN ETKİLERİ

Ceylan ÜNAL AKBULUT¹

Müzik tarihinde eserlerin analizini yapmak yüzyıllardan beri var olan bir çalışmadır. Bu analizler arasında Tonal müziği incelemek açısından diğerlerinden oldukça farklı bir analiz türü bulunmaktadır. Bu, Avusturyalı piyanist, besteci ve müzik teorisyeni olan *Heinrich Schenker*'in ürettiği bir analiz türüdür. Türkçemizde *Schenker* Analizi olarak tanımlanan bu tonal anlatım biçiminde grafikler analizin temelini oluşturmaktadır. Tonal eserler, üç ayrı kademede fakat gitgide parçanın özüne inmeyi hedefleyen bir bakış açısı ile incelenmektedir. Bu analizin içeriğini melodik hat ve bas yürüyüşleri oluşturmaktadır. Bu yöntem orkestra eserlerine uygulanabileceği gibi, piyano eserlerine de yansıtılabilmektedir. Araştırmanın amacı, final sınavında çalınacak deşifre parçaya yönelik olduğu düşünülen anksiyetenin, çalınan *Schenker* Analizi sonrası ne durumda olduğunu tespitiye yönelik olmuştur. Çalışmada, Betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Deşifre Eseri Çalma Öncesi Müzik Performans Anksiyetesinin Giderilmesinde *Schenker* Analizinin Etkileri isimli çalışma Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Müzik Toplulukları Anasanat Dalı Yardımcı Piyano 3 öğrencileri ile yapılmıştır. Araştırmanın sonucunda öğrencilerin performans anksiyetesinde azalma olduğu tespit edilmiştir. Çalışmanın anadal piyano öğrencilerine de uygulanması önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler:Piyanoda Deşifre, Kaygı, Schenker

EFFECTS OF SCHENKERIAN ANALYSIS ON ELIMINATING MUSICAL PERFORMANCE ANXIETY BEFORE PLAYING A SIGHT-READING PIECE ON PIANO

Analyzing the pieces in the history of music is a work that has existed for centuries. Among these analyses, there is a very different kind of analysis in terms of examining Tonal music. This one is devised by Heinrich Schenker, an Austrian pianist, composer and music theorist. Graphs in this form of tonal narration, which is known as Schenker Analysis in Turkish, constitutes the basis for the analysis. Tonal pieces are examined in three different levels, however, with a point of view aiming to get to the core of the piece gradually. The content of this analysis consists of melodic line and bass progression. This method can be applied to orchestral works as well as to piano works. The aim of the study was to determine the state of anxiety - that is thought to occur for the sight-reading piece to be played in the final exam - after playing the Schenker Analysis. In the study, a descriptive research model was conducted. The study entitled "Effects of Schenker Analysis on Eliminating Musical Performance Anxiety before Playing a Sight-Reading of a Piece on Piano" was conducted with the secondary piano 3 students at Yıldız Technical University Faculty of Arts and Design, Department of Music and Performing Arts, Music Ensembles Major. As the result of the study, it was found that there was a decrease in the students' performance anxiety. The study was suggested to be applied to piano major students as well.

Key Words:Sight Reading on Piano, Anxiety, Schenker

¹ Doç.Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi

Giriş

Piyano Çalmak

Bir müzik aleti çalmak en karmaşık insan faaliyetlerinden biridir. Bu faaliyet sırasında irade, dikkat, duyu, algı, düşünme, hafıza hayal gibi yüksek düzeydeki fiziksel ve zihinsel süreçlerin kusursuz işlemesi; fiziksel hareketlerde incelik ve uyum son derece önemlidir. (Gasimova,2010:99)

Piyano çalmak aynı anda pek çok detayı uygulamak olarak açıklanabilir. İki elin koordinasyonu, ezber, pedal çalım, teknik ve müzikal beceri ve dayanıklılık. Bu detaylar arasından biri eksik kalırsa çalgıdan çıkan tını bambaşka olacaktır.

Deşifre Eser

Hiç bilinmeyen bir eser çalışmadan önce o eseri deşifre etmek gerekmektedir.

İlk kez karşılaşılan bir müzik yazısını hazırlıksız olarak okuma ve çalma olarak tanımlanabilen deşifre, piyano eğitiminin başlangıcından itibaren öğrenciye kazandırılması gereken temel bir beceridir (Küpana,2012:185;Çimen, 2001).

Performans Anksiyetesi

Hangi enstrüman olursa olsun çalışılan eserler, sınav ya da konserlerde jüri ya da topluluk önünde seslendirilmektedir.

Performans kaygısı, endişe, sınav kaygısı, utangaçlıktan kaynaklanan hareketlere ek olarak, fizyolojik-bilişsel-psikolojik yönden zayıflatıcı, farklı bir dizi durum ortaya çıkarabilir (Hart, 2007:8). Bunun içinde performans anını sayabiliriz. Performans sergilerken bireyin başkalarının kendini izlemesinden rahatsız olması, o kişide tehdit edici bir hal alması ve sergilemek istediği performansta istediği verimi elde edemeyecek bir hale gelmesine yol açabilir (Dalkıran,Baltacı,Karataş ve Nacakcı,2014:17).

Heinrich Schenker

20.yüzyılın başlarında Tonal müzik eserlerini kendi bulduğu grafiksel yöntem ile üç ayrı kademede analiz etmeyi keşfeden H.Schenker, adı ile anılan *Schenker Analizinin* kurucusudur.

Viyanalı müzik kuramcısı Heinrich Schenker'in (1868–1935) bu kadar yeni akımın içinde tonaliteye sadık kalan ve tüm analizini tonik akoru ve onun açılımları üzerine kurgulaması, ister istemez oldukça dikkat çekicidir.(Bulur, 2019:öz)

Müziğin yüzeyi ön plan, en derin tabakası arka plan ve aradaki ayrıntıların katmanı orta plandır. Orta planda ön planın hemen ötesinde kalan yapısal malzemeler bulunur. (Bulur,2019:32)

Grafik notasyon, Schenker analizinin önemli bir bölümünü oluşturur. Schenker grafikleri, “hiyerarşik” bir notasyona sahiptir. Nota değerleri, yapısal önem derecelerini ayırt etmek için kullanılır. Schenker grafikleri ritmik değerleri göstermezler. Temel çizgi ve bas arpejine ait notalar içi boş ve kalın bir nota sapı ile yazılır. Schenker notasyonunda içi boş notalar, hiyerarşik üstünlüğe sahiptir. Saplı ve içi doldurulmuş notalar, ikincil önemi olan notaları gösterir. Sapı olmayan içi dolu notalar ise üçüncül öneme sahip notalardır.Schenker notasyonunda nota sapları kesilebilir. (Bulur,2019:38)

Şenker Analizi'nde temel yapı, tonik akorunun yatay olarak açılmasıyla elde edilir. Üst partide tonik akorunun 3'lüsü, 5'lisi veya oktavından toniğe doğru ikili aralıklarla inen bir temel çizgi (ana hat) bulunur. Bu temel çizgi, I-V-I derecelerinden oluşan bir bas arpeji ile desteklenir. V. derece, temel çizgide ilgili dizinin ikinci derecesini (2); temel yapının başında ve sonunda yer alan I. dereceler ise temel çizginin baş sesini ve dizinin, temel yapı bitiminde ulaşılan I. sesini destekler. 8'li temel yapı çoğunlukla 5'li ve 3'lü temel yapılarla indirgenebildiğinden, diğerlerine oranla çok daha seyrek görülür.(Yüksel,2019:30-31)

Kısaca anlatmak gerekirse, bu analiz yönteminde tonal bir eserin çoğunlukla üçüncü ya da beşinci seslerinden başlayarak geriye doğru “Temel Yapı çerçevesinde melodik bir hat içerisinde sıra ile inmesidir. Bu esnada melodik hat, bas partisinin Tonik ve Dominant dereceleri ile desteklenmektedir. Melodik hatlar *Urlinie* (Orijinal Hat) olarak tabir edilen Schenker'in bulduğu grafik numaralandırma sistemi ile gösteril-

mektedir. Ön Plan eserin neredeyse aynısı, Orta Plan; Ön Plandaki temel melodik çizgiyi ve armonik dereceleri besleyen grafik, Arka Plan ise eserin yapı taşıdır. Arka Planda tamamiyle eserin özeti ve bestecinin anlatmak istediği melodik yapının bas arpeji ile desteklenmesidir.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, piyano öğrencilerinin deşifre eser çalarken duydukları performans anksiyetesi gidermede farklı bir yöntem denemektir.

Araştırmanın Evreni

Araştırmanın evrenini İstanbul'daki Müzik Lisans Yardımcı Piyano öğrencileri oluşturmaktadır.

Araştırmanın Örneklemi

Araştırmanın örnekleminde Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Yardımcı Piyano 3 öğrencilerinden Ceylan Ünal Akbulut'un 6 öğrencisi ile çalışılmıştır.

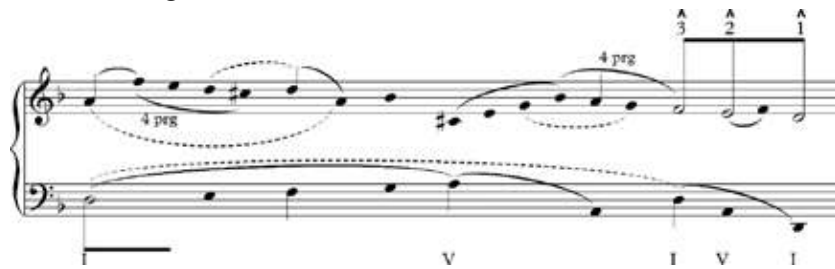
Araştırmanın Yöntemi

Araştırma, hazır bir ölçek(envanter) ile anket yöntemini kullanarak veri toplamak üzere tasarlanmıştır.

Schenker Analizi Yapılan Eser ve Analiz Örnekleri

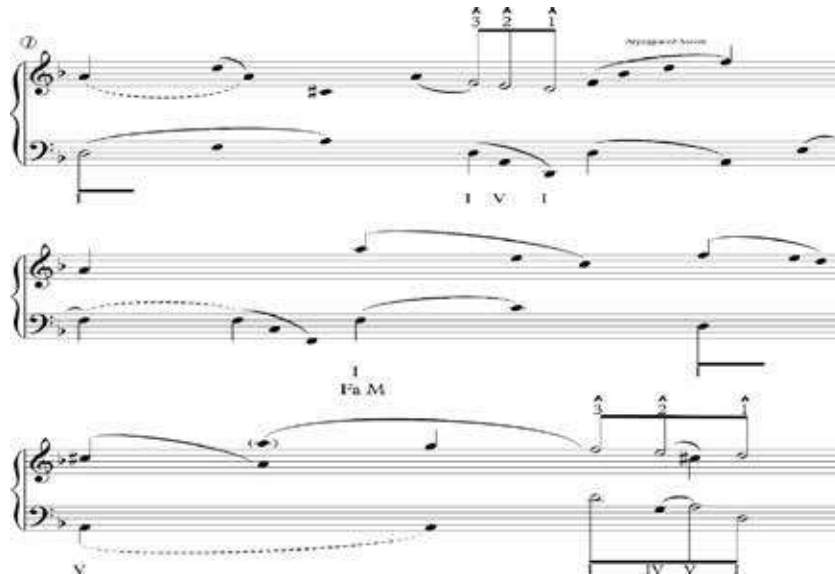
Çalışmada Anna Magdalena Bach Albümünden Re Minör Minuet Deşifre eser olarak seçilmiştir. Öğrencilere eserin üç aşamalı Schenker Analizi çaldırılmıştır.

Grafik.1.Anna Magdalena Bach Albümü Re Minör Menuet Schenker Analizi -Ön Plan



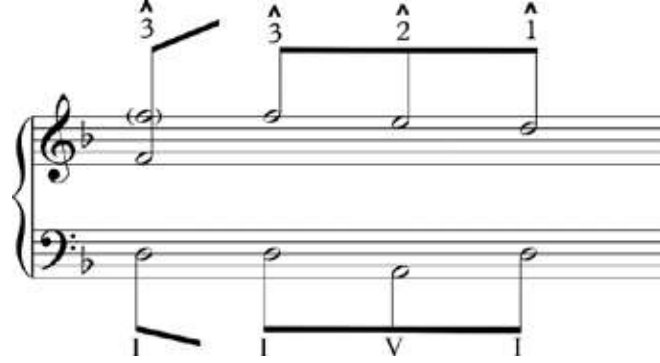
Yukarıdaki grafikte re minör eserin ilk dört ölçüsünün analizini görmekteyiz.İlk dört ölçüde şimdiden Urlinie 3-2-1 olarak gözükmektedir.

Grafik.2.Anna Magdalena Bach Albümü Re Minör Menuet Schenker Analizi -Orta Plan



Re minör eserin tamamının Orta Plan analizi Grafik 2.'de görülmektedir. En sonda *Urlinie*, Bas Arpeji açıklıkla görülmektedir. Melodik 3-2-1- inişi ile yazılmıştır.

Grafik.3. Anna Magdalena Bach Albümü Re Minör Menuet Schenker Analizi -Arka Plan



Analizin son grafiği Arka Planda Schenker'in *Ursatz* olarak ifade ettiği temel yapı görülmektedir.

Bulgular

Çalışmada M. S. Osborne ve D. T. Kenny (2005) tarafından geliştirilen ve iyi derecede İngilizce bilen üç kişi tarafından Türkçe 'ye çevrilerek, Alev Kafadar tarafından geçerlik ve güvenilirliği yapılan, Gençler için Müzik Performansı Anksiyetesi Envanteri kullanılmıştır. (Alpagut, Bayday, 2016:859)

15 sorudan oluşan envantere Schenker Analiz öncesi ve sonrası verilen cevaplardaki veriler aşağıdaki tabloda görülmektedir.

Aşağıdaki tabloda altı soruya verilen cevapların oranları da eklenmiştir.

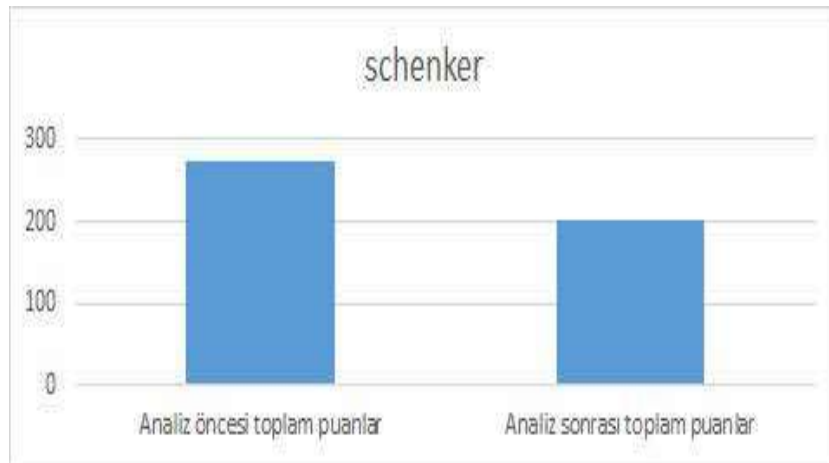
Tablo.1. Schenker Analiz Öncesi Ve Sonrası Yapılan Gençler İçin Müzik Performans Anksiyetesi

Envanterinin Verileri

Maddeler		Öğrenciler						Toplam
		1	2	3	4	5	6	
1. Performansından önce mideme kramplar girer	Analiz Öncesi	1	4	3	2	3	4	17
	Analiz Sonrası	0	3	1	1	0	1	6
	Azalma yüzdesi							64,70588
2. Sıklıkla performans kabiliyetim hakkında endişe duyarım	Analiz Öncesi	0	4	4	3	6	5	22
	Analiz Sonrası	0	3	3	2	6	3	17
	Azalma yüzdesi							22,72727
3. Başka insanların önünde çalmaktansa kendi başıma çalmayı tercih ederim	Analiz Öncesi	0	5	3	4	6	3	21
	Analiz Sonrası	1	4	2	3	6	2	18
	Azalma yüzdesi							14,28571
4. Performansımın öncesinde ürperir ve titrerim	Analiz Öncesi	0	2	2	2	2	5	13
	Analiz Sonrası	0	3	2	2	0	3	10
	Azalma yüzdesi							23,07692
5. Dinleyici karşısında çalarken hata yapmaktan korkarım	Analiz Öncesi	2	4	5	4	6	4	25
	Analiz Sonrası	0	3	4	3	6	3	19
	Azalma yüzdesi							24
6. Dinleyici karşısında çalarken kalbim çok hızlı çarpar.	Analiz Öncesi	3	4	5	4	0	6	22
	Analiz Sonrası	2	3	3	2	2	2	14
	Azalma yüzdesi							36,36364
7. Dinleyici karşısında çalarken müziğime konsantre olmakta zorlanırım.	Analiz Öncesi	1	4	4	3	3	4	19
	Analiz Sonrası	1	3	3	3	1	1	12
	Azalma yüzdesi							36,84211
8. Performansım sırasında hata yaparsam genellikle paniğe kapılırım	Analiz Öncesi	3	5	3	3	4	3	21
	Analiz Sonrası	3	3	4	3	1	3	17
	Yüzde							19,04762
9. Dinleyici karşısında çalarken ellerim titrer	Analiz Öncesi	0	4	6	3	0	3	16
	Analiz Sonrası	0	3	5	1	0	2	11
	Yüzde							31,25
10. Performansımı bitirdiğimde, genellikle performansıyla ilgili kendimi mutlu hissedirim (mutsuz hissederime göre puanlandı)	Analiz Öncesi	0	4	4	4	6	3	21
	Analiz Sonrası	0	3	3	3	6	2	17
	Yüzde							19,04762
11. Okul konserlerinde kendi başıma çalmaktan kapınmaya çalışırım	Analiz Öncesi	0	1	1	4	6	2	14
	Analiz Sonrası	0	1	1	3	6	1	12
	Yüzde							14,28571
12. Performansımın hemen önce sinirli hissedirim	Analiz Öncesi	0	0	0	0	1	1	2
	Analiz Sonrası	0	0	0	0	0	1	1
	Yüzde							50
13. Ebeveynlerimin ya da öğretmenimin performansından hoşlanmayacağından endişelenirim	Analiz Öncesi	2	0	3	3	6	4	18
	Analiz Sonrası	2	0	4	3	6	3	18
	Yüzde							0
14. Tek başına çalmaktansa bir grup içinde ya da oda müziği grubu içinde çalmayı tercih ederim	Analiz Öncesi	1	5	4	3	6	2	23
	Analiz Sonrası	0	4	3	3	6	1	17
	Yüzde							26,08696
15. Performansım sırasında kaslanımı gergin hissedirim	Analiz Öncesi	0	4	3	3	3	5	18
	Analiz Sonrası	0	3	2	2	2	2	11
	Yüzde							38,88889

Yukarıdaki Tabloda da görüldüğü üzere bir tek 13. Soruda verilen cevaplarda hiçbir değişiklik olmamıştır. Geri kalan 14 soruda Analiz Öncesi ve Sonrası farklılıklar görülmektedir.

Grafik.4.



Yukarıda görüldüğü üzere, analiz öncesi toplam 272 puan, 200' düşmüştür. Böylelikle Performans Anketi'nde değişim oranı % 26,47058824 azalma göstermiştir.

Öğrencilerin cinsiyet, yaş, müzik türü değişkeni aşağıdaki tablolarda belirtilmiştir. Bu değişkenlerin Grafik 4'teki değişim oranı ile bağlantısı bu çalışmada ele alınmamıştır.

Tablo.2. Cinsiyet Değişkeni için Frekans ve Yüzde Değerleri

	Kız		Erkek		Toplam	
	n	%	n	%	n	%
Cinsiyet						
Toplam	4	66,66	2	33,34	6	100

Tablo. 3.Yaş Değişkeni için Frekans ve Yüzde Değerleri

	18-23		24-30		30+		Toplam	
	N	%	n	%	n	%	n	%
Yaş								
Toplam	4	66,66	1	16,7	1	16,7	6	100

Araştırmaya katılan öğrencilerin %66,66'sını 18-23 yaş aralığında öğrenciler, %16,7'sini 24-30 yaş aralığında öğrenciler, %16,7'sini ise 30 yaş ve üstü öğrenciler oluşturmaktadır.

Tablo.4.Müzik Türü Değişkeni için Frekans ve Yüzde Değerleri

	Klasik Batı Müziği		Türk Müziği		Caz Müziği		Toplam	
	n	%	n	%	n	%	n	%
Toplam	4	66,66	1	16,7	1	16,7	6	100

Öğrencilerin %66,66'sı Klasik Batı Müziği, %16,7'si Türk müziği ve %16,7'si Caz Müziği alanından oluşmaktadır. Klasik Batı Müziğinde olan öğrencilerden ikisi klasik gitar, biri flüt, biri çello; Türk müziğinde okuyan öğrenci kemençe; Caz Müziğinde okuyan öğrenci caz gitar öğrenmektedir.

Sonuçlar

Piyanoda Deşifre Eseri Çalma Öncesi Müzik Performans Anksiyetesinin Giderilmesinde Schenker Analizinin Etkileri isimli çalışmada 6 Yardımcı Piyano öğrencisine Anna Magdalena Bach Albümü Re minör Menuet deşifre eseri olarak seçilmiştir. Eserin deşifresi öncesinde tüm öğrencilere “Gençler İçin Müzik Performansı Anksiyetesi Envanteri” uygulanmıştır. Sonrasında “Schenker” Analiz verilmiş, Ön Plan,Orta Plan ve Arka Planı çalmaları istenmiştir. Grafik analizi çalan öğrencilere “Gençler İçin Müzik Performansı Anksiyetesi Envanteri” tekrar uygulanmıştır. Sonrasında orijinal parça önlerine konmuş deşifre yapmaları istenmiştir.

15 soruluk envanterin 6 sorusunun toplam puanı analiz öncesi 272 iken,analiz sonrası 200’e düşmüştür. Yüzde 26’lık oranda Müzik Performansı Anksiyetesinde azalma olmuştur.

Sonuç olarak, “Schenker” analizinin deşifre öncesi anksiyete azaltabileceği düşünülebilir. Çalışmanın anlamlı istatistiksel verilere ulaşması için çok sayıda öğrenci üzerinde araştırma yapılması uygun olacaktır.

Kaynakça

- BAYDAĞ, C., ALPAGUT, U. (2016) *Müzik Eğitimi Bölümü ve Konservatuvar Öğrencilerinin Sahne/Performans Kaygı Açısından Karşılaştırılması (Pilot Çalışma)* Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Cilt 9, Sayı:44, Haziran.
- BULUR, E. (2019) *Müzik Analizinde Schenker Yaklaşımı*. Konservatoryum. Cilt 6 Sayı:1
- ÇİMEN, G. (2001) Konser Kaygısı. Gazi Üniversitesi, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 21(2).
- DALKIRAN, E., ŞAHİN BALTACI, H., KARATAŞ, Z., ve NACAKCI, Z. (2014) Bireysel Çalgı Performans Sınavı Kaygı Ölçeğinin Geliştirilmesi: Geçerlik-Güvenirlik Çalışması. *International Journal of Assessment Tools in Education*, 1(1-2):13-25.
- GASIMOVA, T. (2010) *Piyano Öğrenme ve Öğretme Teknikleri*. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Sayı 25.
- HART, R. (2007) *Therapeutic Response to Performance Anxiety: Extending Clinical Research Into The Experience of Artistic Performance with a Sample of Professional Musicians*. PhD. Dissertation, April.
- KÜPANA, N. M. (2012) *Piyanoda Deşifre Öğretimi Programının Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Dersine Yönelik Tutumlarına Etkisi*. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt:11 Sayı:41
- YÜKSEL, M. (2019) *Şenker Analizi: J.S.BACH, BWV 929, Sol Minör Prelüd*. Sahne ve Müzik Eğitim-e Araştırma Dergisi. Sayı 8, Ocak.

MÜZİK EĞİTİMİNDE MÜZİKALİTE KAVRAMI VE ÖĞRETİMİNE GENEL BİR BAKIŞ:

Hepşen OKAN¹

MUSICALITY CONCEPT IN MUSIC EDUCATION AND OVERVIEW OF TEACHING

Abstract:

It can be said that musicality is easily perceived by musicians and listeners. However, it is thought that it is difficult to fully explain the concept and dimensions of musicality and to always meet at a common point. Musicality can also be defined as teaching how to transfer musical thought aesthetically in music education. Although musicality is naturally closely related to one's innate abilities and skills, it can easily be observed that there is an ability and skill that can be developed during the education process. Although musicality is inseparable with the technical dimension in music and music education, it is often encountered that many technically well-equipped performers are not musically satisfactory. It is not possible to explain musicality in all its parameters in performance. However, musical performances with high musicality can be assumed to provide the right musical communication and the message of the musical work is conveyed correctly. In this context, understanding a work correctly and having mastered its content can be seen as one of the first steps of being a musical. In this study, the facts related to musicality in musical education will be examined and suggestions will be made about music education.

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü Şan Anasanat Dalı

Giriş:

Bir konser, performans esnasında dinleyicileri etkileyen ve beğenilerini kazanan olgunun icracının eseri yorumlama ve kendine özgü anlam verme biçimi olduğu söylenebilir. Bu olgu ve sürecin müzikalite kavramına dayandığı varsayılabilir. Ancak alanyazında bir çok yerde irdelenmesine ve tartışılmasına rağmen müzikaliteyi somut ve açık bir biçimde açıklamak her zaman mümkün olmayabilir.

Müzik öğretiminde temel olan, öğrencinin müzikal gelişimini sağlamaktır. Müziğin amacı “güzeli ifade etmek” olduğuna göre, öğrenciden önce bunu beklemeliyiz. Ön planda teknik yeteneğin değil, ifade zenginliğinin ve öğrencinin içinde kaynayan müzik duygusunun fışkırması gelmektedir. Öğretmenin asıl başarısı, öğrencisini işte bu yolda yürütmeye başlamasıyla belirecektir (Fenmen,1991:26).

Müzikalite kavramı, müzik psikolojisi alanında en çok tartışılan konulardan biridir. Günlük yaşamda bu kavramın hiçbir somut anlamı yoktur. Genelde “anti müzikal (müziğe yeteneğinin olmaması) kavramına karşı tez olarak gösterilen bir kavram olup, “müzikal olma”(müzik yeteneğine sahip olma) eğilimi gösterme olarak da kullanılmaktadır. Bu durum bizi müzikal ve anti müzikal kavramlarının sınıflandırılmasına götürmektedir. Bu iki grubu birbirinden kesin çizgilerle ayırmak ise imkânsız gibidir (Otacıoğlu, 2016:85).

Batı Klasik müziğinde müzik kalite öğretimi göreceli olarak, nota üzerinde yazılan nüanslar v.b. gibi öğeler doğrultusunda müziği kişinin kendi müzikal ve estetik amaçları doğrultusunda biçimlendirerek yorumlaması olarak görülebilir. Ancak müzik kalite öğretiminde bu biçimlendirilmenin gösterme yöntemleri, alanyazında da belirtildiği üzere genellikle öğretmenin icra(performans) yoluyla göstermesi, öğrencinin işitsel modelleme gerçekleştirerek uygulaması esasına dayanmaktadır.

Örneğin müzikal cümle üzerinde doğal bir tiz notaya çıkış üzerinde yazmasa da göreceli olarak crescendo barındırır, cümle ve eser sonları üzerinde yazmasa da hafif bir ritartando barındırabilir. Bu bağlamda bunları kişiye detaylı ve müzikal nedenlerine dayanarak anlatmak yapılacak olan müzikal ifadenin doğru ve kalıcı bir biçimde yapılmasına fırsat verebilir.

Ancak kişisel hazır bulunuşluklar söz konusu olduğunda, tüm bireyler için aynı verimi almak mümkün olmayabilir. Bu bağlamda oluşturulmak istenen duygu ve anlam aktarımı için örneğin, cümleleme (fraz) anlayışı için detaylı bir biçimde nota üzerinde gösterilmeyen uzatmalar, artikülasyonlar ve nedenleri öğrenciye açıklandığında, daha net bir biçimde müzikal ifade ve müzikal anlamlandırmayı anlayabilir.

Müzikalite Kavramı ve Öğretimine Genel Bir bakış:

Müzik eğitimcisi için sadece bir yöntemle sahip olmak değil hedefin ne olması gerektiği de önem taşımaktadır. Hedef müzik yapmak ise müzik yapma ile ilgili tüm bileşenlerin işe koşulacağı bir bütünlük gereklidir. Başka bir ifadeyle müzik eğitimcisi için sadece aracın varlığı değil onun nasıl ve ne için kullanılması gerektiği de önem taşımaktadır. Müzik eğitimcileri hedeflerini daha çok teknik becerilerin doğru uygulanması olarak belirlemektedirler. Ancak müzik eğitiminde hedefin müzik yapmak olduğu önemli bir çıkış noktası olarak ele alınmalıdır (Okay,2012:1053).

Müzik kalite kişinin, müzik yapabilme ve müzikal ifade etme biçimi olarak tanımlanabilir. Burada müzik eğitimcisinin öncelikle bireyin enstrümanında ne seviyede olursa olsun, her eser üzerinde müzikal bağlam ve anlayışı vurgulaması temel hedeflerden biri olarak görülebilir.

Eser üzerinde müzik kalite açısından neyin ve nasıl iletileceği icracının, müzik tarihi, teorisi, edebiyatı, geleneksel olarak kabul edilen yorumlama pratikleri ve icracının teknik becerisine dayanmaktadır (Colwell&Richardson, 2002; Lehmann, Sloboda, &Woody, 2007, Akt: Gibbs,2014:1).

Müzik psikolojisi alanında tanınan John Sloboda’ya göre (1985) dünya müziklerini çalışmak özünde bir taksonomi ve sınıflandırma anlayışına dayanmaktadır. Müziğin kültürle ilişkisini anlamak bu yaklaşımda ilk basamak olarak görülebilir (1985:240).

Bu bağlamda müzik kalitenin ve müzikal ifadenin öncelikle bağlı bulunduğu kültürel bağlamda değerlendirilmesi gerektiği söylenebilir. Örneğin Barok dönem bir eser üzerinde çalışan bir öğrenciye dönemi ve dönemin enstrüman özellikleri anlatmak, öğrencinin stil bilgisini arttırdığı için daha doğru ve uygun bir şekilde yorum yapabilmesine fırsat verecektir.

Robertson'a göre (2014) aynı müzik ve notalar bir senfoni orkestrası tarafından çalındığında farklı bir okul orkestrası tarafından çalındığında farklı duyulacaktır. Arada ki fark ise müzisyenler tarafından tını (ses rengi-kalitesi) olarak tanımlanmaktadır (Robertson:2014:77) .

Müzikal ifade icracıların seslendirme sırasında belirli noktalarda zamanlama, gürlük ve diğer parametrelerde meydana getirdikleri küçük ölçekli değişimlerdir (Lehmann ve diğerleri, 2006). Bu şekilde değişimler içeren müzik performansı, ifadeli performans olarak adlandırılmaktadır (Yüksel,2010:1).Müzikal ifadeyi anlamlı hale getirmek için kullanılan en önemli unsurlardan biri de zamanlamadır.

Müzikal ifade ve müzikalite öğretiminde temel birimlerin tür, dönem , zamanlama,tını, gürlük v.b. gibi unsurlar olduğu varsayılabilir. Bu bağlamda ilk adım olarak, icra eğitimcisinin öğrenciye teorik olarak bu kavramları açıklaması öğrencinin müzikalite bağlamında, bilişsel ve zihinsel anlamda farkındalık kazanmasına, ayrıca öğrenme hedef ve becerilerini daha net bir şekilde belirlemesine yardımcı olabilir.

Öğrencilerle yapılan yaygın eğitim stratejileri arasında sözlü öğretimde metafor, somut müzikal özellikleri açıklarken sözlü öğretim ve işitsel modelleme sayılabilir. Woody'e göre tüm bunlar ifadeli yorum yapabilmeyi geliştirmektedir (Woody,2000-2006, 2002,Akt:Meisner, Timmers: 2018:21).

Pamir'e göre (1983)müzik imgesinin zihinde yerleşmesi için bir çok çağrışımdan yararlanılmalıdır. Örneğin , Mozart re minör fantezi'nin başlangıç temposu için şöyle denilebilir. ‘‘Başlangıçta gökyüzündeki bulutların hareketi çok ağır ve karanlık, fakat birdenbire La majör akoru ile güneş bulutları delip geçiveriyor ve ortalığı aydınlatıyor (Pamir,1983:43).

Yukarıda ki tanımdan da anlaşılacağı üzere bazen kuru ve teknik terimler yerine, hedeflenen davranışa ilişkin metafor ve benzetmeler kullanmak öğrenciyi daha etkin bir şekilde müzikal ifadeye yönleltebilir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta öğrencinin, kişinin düzeyine uygun metafor ve benzetmeler kullanmak olabilir. Metafor ve benzetmelerin düz ve sade kullanımı, bu yöntemden alınacak etkiyi arttıracaktır.

Müzikçi, eseri başkalarına hissettirebilmek için eseri önce kendisi anlamalı, güzel kısımlarını tanımlamalı, anlamını görmeli, cümleleri ortaya koyabilmeli, eşlik edici kısımları ikinci plana alabilmelidir; yani, çaldığı eseri, yalnız hissetmekle kalmayıp başkasına da duyurabilecek şekilde çalmalıdır (Fenmen,1991:21).

Jusslin ve Persson'a göre (2002:220) müzikal ifadeyi öğretmede kullanılan geleneksel stratejiler işitsel modelleme, deneyimsel stratejiler, probleme ilişkin geribildirim sayılabilir. İşitsel modelleme, belki de öğrencilere birşeyin nasıl çalınması gerektiğini gösterme ve öğretme de sıkça kullanılan bir araç olmasına rağmen ,işitsel modelleme de öğretmenin, usta icracıların performanslarının kusursuz ve çok akıcı olmasına bağlı olarak icra(performans) üzerinde kullanılan becerilerin, öğrenci tarafından gözlenebilmesine, algılanabilmesine fırsat vermeyebilir. Deneyimsel stratejiler içerisinde metafor kullanımı ve içsel hissedilen duygulara odaklanmak bulunmakla birlikte, sınırlılıkları bulunmaktadır; metafor kullanımında farklı icracıların, farklı deneyimleri olmasına bağlı olarak metafor kullanımı sıklıkla belirsizlik içermekte, içsel hissedilen duyguların icraya her zaman başarılı bir şekilde dökülmesi garanti edilemeyebilir. Jusslin ve Persson'a göre çoğunlukla ifadeye ilişkin verilen geribildirimler çoğunlukla bilgilendirici özellikte olmayan, örneğin ‘‘esere biraz ifade/yorum kat ‘‘ şeklinde olduğu için öğrenci açısından belirsizlik yaratabilir.

Tablo:1Müzikal İfadeyi Öğretmede Geleneksel Stratejiler:

(Jusslin-Persson:2002:220'den oluşturulmuştur)

İşitsel modelleme	: Öğrencinin öğretmeni/ustayı icra yoluyla taklit etmesi
Deneyimsel Stratejiler	: Öğretmenin çağrışımlar/metafor yöntemiyle müzikal düşüncüyü imgelemesine yardımcı olması
Probleme İlişkin Geri Bildirim	: Öğretmenin/Ustanın müzikal stil, yoruma ilişkin geribildirimde bulunması, (Örn:Tür ve dönemine uygun seslendirilmeyen eserler)

McPhee'ye göre (2011) Başlangıç seviyesinde ve yeni başlayan öğrencilerin motor hareketleri ve fiziksel becerilerinin deneyimli müzisyenler kadar olmamasına bağlı olarak, müzikal ifadeyi başlangıç seviyesinde öğretmek zor olabilir (McPhee,2011:335) .

Müzikal ifadenin öğretilmesinde teknik unsurların aşılmış olması önem taşımaktadır. Bu bağlamda müzikal ifade üzerinde, eser üzerinde teknik unsurlar aşıldıktan sonra başlamak da bir yöntem olarak kullanılabilir.

Müzik eğitiminde teknik beceri ve unsurların, müzikal ifadeyi ve müzik kaliteyi etkilediği rahatlıkla söylenebilir. Bununla birlikte müzikal ifadenin öncelikle bilişsel bir strateji olduğu düşünülebilir. Hazır bulunuşluk da göz önünde bulundurulduğunda, teknik seviye ve müzikal seviyenin bireyin becerileriyle örtüşmesi durumunda, müzikal düşüncenin öğretilmesinin her seviyede uygun olacağı varsayılmaktadır.

Alanyazında da bir çok yerde belirtildiği üzere, müzikal ifade de zamanlama olgusu önemli bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Batı Klasik müziğinde Barok ve Klasik dönem eserlerinde tempoya sadık kalınması, romantik dönem eserlerinde tempo da yapılan genişleme ve nota üzerinde yapılan duraklamalar (inter-onset-interval) sapmalar zamanlamaya ilişkin , müzikal ifade de temel unsurlar olarak görülebilir.

Aksanlar dinleyicinin dikkatini çeken müziğin içerisinde olan ve icracı tarafından eklenen durumlardır. Müziğin içerisinde oluşan aksanlar , müzikte cümleme (gruplama), zayıf zamanlarla, armonide disonanslarla belirtilir. Pişano müziğinde icra edilen aksanlar zamanlama, artikülasyon ve pedal kullanımını kapsamaktadır. Örneğin, bir icracı eserle uyum içerisinde olarak, müziğin içerisinde olan aksanlara tempoyu yavaşlatarak veya ekstra zaman ekleyerek, nüanslar değiştirerek veya müzik üzerinde artikülasyon yaparak müzikal ifadelerini yansıtır. Nota üzerinde belirtilmeyen ve İcracı tarafından planlanan bu aksanlar icracının müzikal ve kişisel sitiline, kültürel bağlama, yaratılmak istenen duygu ve anlama, akustik ve teknik koşullara bağlıdır (Parncut,2003, Bisesi ve diğerleri 2011:28).

Tablo 2: Müzik icrasında (performansında) ifadeyi etkileyebilecek faktörlere örnekler

(Juslin: 2003:278'de yer alan Tablo 'dan esinlenerek özetlenmiştir.)

Faktörler

Eserle bağlantılı faktörler

- Müzikal Kompozisyonun kendisi
- Eser üzerinde ki notaya ilişkin değişimler(basım v.b. gibi)
- Besteciye veya bestecinin yazılı yorumlarına ilişkin görüş alma
- Müzikal stil/tür

Enstrümanla bağlantılı faktörler

- Akustik parametreler,
- EnstrümanınTını-ses perdesi (pitch) v.b. gibi özellikleri
- Enstrümana ilişkin teknik zorluklar

İcracıyla bağlantılı faktörler

- İcracının kendi yorumsal tarzı
- İcracının duygu-ifade etme stilineki teknik becerisi
- İcracının motor hareketlerinin keskinliği
- İcracının eseri icra anında ki duygu durumu
- İcracının diğer icracılarla etkileşimi
- İcracının icra anına ilişkin algısı

Dinleyiciyle bağlantılı faktörler

- Dinleyicinin kişisel tercihleri
- Dinleyicinin kişisel ustalığı,
- Dinleyicinin kişiliği
- Dinleyicinin o anlık duygu durumu
- Dinleyicinin dikkat durumu

İcranın (Performans) Bağlamıyla (context) ilgili faktörler

- Ses teknolojileri, dinleme bağlamı (kayıt, konser v.b. gibi)
- Diğer bireysel hazır bulunuşluklar
- Görsel icra koşulları,
- Geniş kültürel ve tarihsel hassasiyetler,
- İcra (performans) resmi olarak değerlendiriliyorsa(sınav, yarışma v.b. gibi)

Müzik, konuşmanın yanı sıra bir iletişim süreci olarak düşünülebilir. Müzikal bir beste bestecisi tarafından belli sanatsal amaçlarla(melodi, ritim, uyum vb) ortaya konulmaktadır ve icracılar bestecinin mesajının dinleyicinin kulaklarına ulaşması için gerekli olan icrayı gerçekleştirir. Bir müzik eserinde, icracı ve dinleyicinin müzikal bilgisi oranında ortak bir iletişim kurulabilir. İlginçtir ki bir çok güncel teoriye hitap etmesine rağmen etkileyici ifadesel / yorumsal değişkenliği açıklamanın bir yolu olarak soyut müzikal yapılar,yorumsal-ifadesel değişkenliğin gerçekleştirdiği süreci tamamen tanımlayamazlar; müzikal ifade için gerçek bir öngörü modeli yoktur(Walker:2004:8).

Müzikalite öğretiminde yeni yaklaşımlar alanyazında çeşitli çalışmalarla ortaya koyulmaktadır. ‘‘Müzikalite öğretiminde çoklu algı öğretimi yönteminin etkiliği üzerine karşılaştırmalı vaka çalışması’’ adlı doktora tezinde Lapple (2014) Artistik sunum(artistic representation), İşitsel modelleme (aural modeling),Doğaçlama hikaye (improvisatory storytelling)yöntemleriyle müzikal ifade üzerine çalışmıştır.

Müzikalite öğretiminde Wallace (2019) ‘‘Domenico Scarlatti’nin piyano sonatlarına somaestetik yaklaşımlar, vücut algısı ve performans entegrasyonu’’ adlı doktora tezi, müzikalite öğretiminde alanyazında yeni yaklaşımlar olarak öne çıkmaktadır.

Sonuç ve Öneriler:

Alanyazında müzikal ifade ve müzikalite kavramının temel hedef olması gerektiği çeşitli kaynaklarda belirtilmesine rağmen, müzikalite kavramının doğası gereği sözel olarak açıklamak ve öğrenciye sözlü olarak aktarımında yaşanan güçlüklerle ilgili olarak, bu olgunun çoğunlukla göz ardı edilmesine sıklıkla rastlanılabılır. Ancak tüm bu zorluklara karşın belli parametreleri(cümle, tür, dönem, zamanlama, tını, duygu-durum yaratma v.b. gibi) somut olarak aktarmak müzikal ifadenin anlaşılmasında öğrenciye katkı sağlayacaktır.

Teknik ve müzikalite birbiriyle iç içe geçmiş bir olgu olmasına rağmen, bazen kişisel çalışmalarda ve öğrencilerin icralarında müzikal düşüncenin anlaşılması ve uygulanmasıyla beraber, teknik sorunlarında aşılması yine sıklıkla gözlenebilen bir durumdur. Bu bağlamda bazı durumlarda teknikten çok, müzikal ifadeye odaklanmak, bazı teknik güçlük ve zorlukların aşılmasında yardımcı bir rol oynayabilir.

Müzikal ifade hemen her konuda olduğu gibi bireyin/öğrencinin hazır bulunuşluk seviyesine göre değişiklik gösterebilir. Müzikal ifadenin, müzikalitenin öğretilmesinin, bilişsel ve duyuşsal becerilerin etkin bir şekilde kullanılmasını gerektirdiği varsayılabilir. Bu bağlamda öğrencinin/bireyin strateji kullanımı ve duyuşsal anlamda müzikal olmaya yönlendirilmesi büyük önem taşımaktadır.

Müzikalite öğretiminde geribildirim, işitsel modelleme, metaforlama/çağırışım yöntemi alanyazında da belirtildiği üzere geleneksel olarak kullanılan yöntemlerdir. Bunların yanı sıra müzikalite öğretiminde yeni yaklaşım ve yöntemlere yer vermek, müzikal ifade anlayışının kavranmasına sürecin zenginleşmesine ve kolaylaşmasına yardımcı olabilir.

Kaynakça:

- Bisesi,E, Parncutt,R, Friberg, A, (2011)**An accent-based approach to performance rendering: Music theory meets music psychology,International Symposium on PerformanceScience © The Author 2011, Published bythe AE-CISBN 978-94-90306-02-1
- https://performancescience.org/wp-content/uploads/2018/08/isps2011_proceedings.pdf adresinden 6 aralık cuma günü 2019’da alınmıştır.
- Fenmen,M. (1991)** Müzikçinin el kitabı, Mithat fenmen, müzik ansiklopedisi yayınları
- Gibbs,B.(2014)** Pedagogy for musical expression: Perspectives from Professional wind instrumentalists and conductors, K. Walden University, ProQuestDissertations Publishing, 2014. 3613801.
- Meisnerr,H.,Timmers,R., (2019)**Teaching young musicians expressive performance:an experimental studyMUSIC EDUCATION RESEARCH2019, VOL. 21, NO. 1, 20–39
- <https://doi.org/10.1080/14613808.2018.1465031>
- Juslin,P. (2003)** Five facets of musical expression: a psychologist’s perspective on music performance Psychology of Music Psychology of Music Copyright, Society for Education, Musican and Psychology Research vol 31(3)273-302
- <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/03057356030313003> 6 Aralık 2019 tarihinde alınmıştır.
- Juslin,P.,Persson,R., (2002)** The Science&Psychology of music performance:Creative Strategies for teaching and learning, Editors:R. Parncutt, G.Macpherson, EmotionalCommunication, P.Juslin,R. Persson,219-237Oxford University press.2002 https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=-l5unYHW80csC&oi=fnd&pg=PR7&dq=Friberg,+Anders,+and+Giovanni+U.+Battel.+2002.+%E2%80%-9CStructural+Communication.%E2%80%9D+In+The+Science+and+Psychology+of+Music+Performance:+Creative+Strategies+for+Teaching+and+Learning,+edited+by+Richard+Parncutt,+and+Gary+E.+McPherson,+199%E2%80%93218.+Oxford:+Oxford+U&ots=x9GT7PNCgX&sig=R-GLsdly3-sAgJmpTcfHD-f_zl0&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false adresinden 03.12.2019 tarihinde alınmıştır.
- Lapple,J.(2014)** A Comparative Case Study on the Effectiveness of a Multisensory Instructional Method for Learning Musical Expression George Mason University, ProQuestDissertations Publishing, 2014. 3671735.
- McPhee, E. (2011)** Findingthemuse Teaching musical expression to adolescents in theone-to-one studio environment, International Journal of Music Education29(4) 333–346© The Author(s) 2011 Reprintsandpermission: sagepub. co.uk/journalsPermissions.nav
- DOI: 10.1177/0255761411421084 ijm.sagepub.com
- Okay,H. (2012)** Müzikal İfade Eğitime Bir Pencere: Çalgı Müziğinde Vokal İzler, Eylül 2012 Cilt:20 No:3 Kastamonu Eğitim Dergisi 1051-1072 September 2012 Vol:20 No:3 Kastamonu EducationJournal
- Otacıoğlu,S.(2016)** Müzik Eğitiminde Müzikalite Kavramı ve Kalıtsal Müzikal Yetenek,Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 27, Haziran 2016, s. 83-95
- Pamir,L. (1983)** Çağdaş Piyanö eğitimi, (1983:43)
- Robertson,B. (2014)** What determines the quality of music notes? Science and Children; Washington Vol. 51, Iss. 6, (Feb 2014): 77-81
- Sloboda,J. (1985)** The Musical Mind-The cognitive psychology of music,Oxford Psychology Sries No-5
- Wallace, E. (2019)** Somaesthetic Approaches to the Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti: Integration of Bodily Perception and Performance University of Oregon, ProQuest Dissertations Publishing, 2019. 13899400.
- Walker,T. (2004)**Instrumental differences in characteristics of expressive musical performance,The Ohio State University, ProQuest Dissertations Publishing
- Yüksel,K. (2010)** Piyanö Eşlikli Şan Performansında Eşlikçinin Algısal ve Psikomotor Becerileri, Deneyimi ve Piyanistik Düzeyininin Zamanlama Uyumuyla İlişkisi 2010, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı

MÜZİK TEORİLERİ PROGRAMI İÇİN ASGARI KOŞUL ÖNERİLERİ

Türev BERKİ¹, Turan SAĞER², Ferhat ÇAYLI³, İsmet KARADENİZ⁴

Özet

Bu çalışmada, Müzik Teorileri alanında ilk kez açılacak bir program için gerekli *asgari koşullara* ilişkin önerilere yer verilmektedir.

Program tasarımı, kütüphane ve öğretim elemanları olmak üzere üç başlık altında sergilenen görüş ve önerilerin, müzik ve sahne sanatları alanındaki diğer programlara yönelik çalışmalar için de bir bakış açısı oluşturabileceği düşünülmektedir.

Abstract

This study set out to make some suggestions for the minimum conditions of new “music theory” departments.

The suggestions were discussed under three main headings: *the purpose of the program, library, and academic staff*. It is hoped that this study will be useful also for future studies regarding the other departments of music and performing arts.

Giriş

Bilindiği üzere, ülkemiz yükseköğretim kurumları bünyesindeki programların gerçekçi, verimli ve kalite standartları gözetilerek yürütülmesi amacıyla getirilen düzenlemelerden biri de “asgari koşul belirleme”dir. Bu kapsamda, tasarlanan her yeni program için, *eğitim-öğretme başlama ve sürdürülme* eksenli kriterler saptanmaktadır. *Güzel Sanatlar Temel Alanı* altındaki programlar için asgari koşul belirleme çalışmaları ise, Üniversitelerarası Kurul Sanat Dalları Eğitimi Konseyi (ÜAK-SDEK) bünyesinde sürdürülmektedir.

Söz konusu temel alanın önemli bileşenlerinden biri de *Müzik Teorileri*’dir. Bu çalışmada, Müzik Teorileri alanında ilk kez açılacak bir program için gerekli asgari koşullara ilişkin öneriler, şu üç başlık altında açıklanmaya çalışılacaktır:

- Program Tasarımı: Programın temel felsefesi ve Türkiye Yükseköğretim Yeterlilikler Çerçevesi (TYYÇ) ile uyumluluğu
- Fiziksel Koşullar: Kütüphane
- Öğretim Elemanları: Programda görev alacak kadrolu öğretim elemanlarının sayısı ve uzmanlık alanları

1. Program Tasarımı

1.1. Kapsayıcılık

Müzik teorisi, en genel anlamıyla, bir müziğin altında yatan temel ilkeleri açıklamaya yönelik bilgi birikimi olarak ifade edilebilir. Akademik bir disiplin olarak “müzik teorisi”, farklı çalışma alanlarını ve farklı odak noktalarını bünyesinde barındıran bir üst başlık konumundadır. Bu *üst başlığın* altında,

- Analiz yöntemleri
- Eser/besteci analizi
- Müzik performansı analizi
- Ses sistemleri

1 Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı.

2 Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Toplulukları Anasanat Dalı.

3 Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı.

4 Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı.

- Müzik teorisi tarihi
- Müzik teorisine ilişkin öğretim yaklaşımları

gibi alt alanlar bulunmaktadır.

Bu nedenle, Müzik Teorileri programına ilişkin ders havuzu tasarlanırken, yukarıdaki alt alanların her birine karşılık olarak *en az* bir dersin oluşturulması gerekir. Aksi takdirde, alanın çeşitliliği ve zenginliğini tam olarak yansıtan *kapsayıcı* bir programdan söz edebilmek mümkün olmayacaktır. Dolayısıyla, “kapsayıcılık” ilkesi, özellikle lisans düzeyinde bir program için mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır.

Diğer taraftan, *lisansüstü* programlarda ders sayısının kısıtlılığı ve lisans öğrenimine oranla “daha dar alanda uzmanlaşma” durumunun hedeflendiği göz önünde bulundurulduğunda, “kapsayıcılık” ilkesinin yüksek lisans ya da doktora düzeyinde tam olarak uygulanabilmesinin zorlaşacağı açıktır. Dolayısıyla, lisansüstü düzeyde bir Müzik Teorileri programı tasarlanırken, - dünyada da örnekleri görüldüğü üzere - anılan alt alanların sadece *birkaçına* odaklanan bir yapı benimsenebilir. Fakat bilindiği üzere, Müzik Teorileri alanı disiplinler arası geçişlere oldukça açık olduğundan, farklı bir alanda lisans derecesi elde etmiş pek çok adayın doğrudan yüksek lisans ya da doktora programına başvurması sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Bu bakımdan, böylesi adayların da Müzik Teorileri’nin çalışma alanları hakkında doğru bir bakış açısına sahip olabilmelerini teminen, “kapsayıcılık” ilkesinin lisansüstü öğrenimde de belli ölçüde göz önünde bulundurulmasına özen gösterilmelidir.

1.2. Bütüncül Yaklaşım

Ülkemiz üniversiteleri bünyesinde müzik alanında yürütülmekte olan programlar, bilindiği üzere, *Batı müziği* ve *Türk müziği* olmak üzere iki temel uzmanlık alanına ayrılmakta ve bu her iki alanın da kendine özgü bir “müzik teorisi” sistemi bulunmaktadır.

Yorumculuk eğitimi açısından bu iki uzmanlık alanının birbirinden ayrılması gerekli bir uygulama olsa da, bu yaklaşım müzik teorisi alanına uyarlandığında bazı olumsuz sonuçları beraberinde getirecektir. Örneğin, yalnızca makamsal müzik teorisi alanında eğitim almış bir birey, uluslararası düzeyde müzik teorisyenleri arasında yürütülmekte olan tartışmalara yabancı kalacak; benzer şekilde, sadece Batı müziği teorisi alanında öğrenim görmüş bir bireyin ise, söz gelimi Çağdaş Türk Müziği eserlerindeki makamsal soyutlamaları sağlıklı bir şekilde değerlendirebilmesi mümkün olmayacaktır.

Bu durum, kanımızca, ülkemizde yürütülecek bir programın, Batı müziği veya Türk müziği odaklı bir “Müzik Teorisi” programı olarak değil, Batı müziği ve Türk müziği teorilerine aynı çatı altında ve bütüncül bir yaklaşımla yer veren bir “Müzik Teorileri” programı olarak tasarlanması gerektiğini göstermektedir.

2. TYYÇ ile Uyumluluk

Bilindiği üzere, *Türkiye Yükseköğretim (Ulusal) Yeterlilikler Çerçevesi* (TYYÇ), Bologna Süreci’ne üye ülkelerin, yükseköğretim sistemlerinde şeffaflığı, tanınırlığı ve hareketliliği artırmak amacıyla hazırlamayı taahhüt ettikleri ve 2010’a kadar tamamladıkları bir *yeterlilikler sistemi* olup şu kavramsal çerçeve üzerine temellenmiştir: Herhangi bir yükseköğretim derecesini başarı ile tamamlayan bir kişi *neleri bilebilir, neleri yapabilir ve nelerde yetkindir?* (Yükseköğretim Kurulu, 2010)

TYYÇ kriterleri, - yukarıdaki “bilmek”, “yapmak” ve “yetkin olmak” ifadelerinden hareketle -, sırasıyla *bilgi*, *beceri* ve *yetkinlik* kategorileri altında kümelenebilir.

Düzey	Yeterlik Sayısı		
	Bilgi	Beceri	Yetkinlik
Lisans ¹³	1	2	13
Yüksek Lisans ¹⁴	2	3	11
Doktora ¹⁵	2	4	10

Tablo 1. TYYÇ kriterleri: Sayısal dağılım

Bu noktada, Lisans düzeyine ait *Yetkinlikler* kategorisi altında yer alan şu yeterliliğe dikkat çekmek arzusundayız:

“Sorumluluğu altında çalışanların bir proje çerçevesinde gelişimlerine yönelik etkinlikleri planlayabilme ve yönetebilme” (Yükseköğretim Kurulu, 2010)

Şüphesiz ki, böylesi bir yeterliliğin kazandırılması için yapılması gereken şey, öğrencilerin grup halinde çalışacakları ve her defasında, aralarından birinin *lider* konumunda yer alacağı projeler geliştirmektir. Öğrencisine sadece bireysel ödevler yükleyen bir ders sorumlusu yaklaşımıyla, bu tür bir kazanımın yanından dahi geçilemeyeceği aşikardır.

Bu tek örnekten hareketle, Müzik Teorileri programının tasarımı aşamasında TYYÇ üzerinde ciddiyle durulmalı ve program yeterlilikleri, bunlarla uyumlaştırılacak biçimde titizlikle kurgulanmalıdır.

3. Fiziksel Koşullar: Kütüphane

“Üniversite, bir kütüphane etrafında toplanmış binalardan ibarettir.”
Shelby Foote (akt. Şengör, 2008, s. 34)

Bilindiği üzere, Bologna süreci kapsamındaki şeffaflık kriterini karşılamak amacıyla oluşturulan ders bilgi paketlerinde, her bir ders için seçilmiş “kaynak” yayınların sergilenmesi bir zorunluluk olup, Üniversite/Fakülte/Konservatuvar ya da Bölüm kütüphanesinde, anılan kaynak kitapların bulunması gerektiği aşikardır. Doğal olarak, söz konusu kaynaklar dijital değilse, aynı anda birden fazla öğrencinin yararlanabilmesi için birden fazla kopyaya yer verilmelidir.

Müzik Teorileri programındaki dersleri tasarlayan/yürüten öğretim elemanları, ders bilgi paketlerini oluştururken mümkün olduğunca “güncel” ve “etki değeri yüksek” olan yayınlardan faydalanmalı, ders içeriklerini ve kullanılacak kaynakları titizlikle ve düzenli olarak güncellemelidir. Kütüphanenin zenginliğinin, temelde öğretim elemanlarının talepleri doğrultusunda şekillendiği düşünüldüğünde, bu konuda öğretim elemanlarına büyük bir sorumluluk düştüğü açıktır.

Ek 1’de; lisans, yüksek lisans ve doktora seviyelerinin tümüne hizmet edebilecek nitelikte bir “asgari kitap listesi” sunulmuştur. Temel düzeyde ve sınırlı bir çerçevede hazırlanmış olan ve bir “Müzik Teorileri” programındaki olası ders içeriklerini destekleyebilecek nitelikteki bu listede, büyük oranda güncel olan ve etki değeri mümkün olduğunca yüksek kitaplara yer verilmesi tercih edilmiştir.

4. Öğretim Elemanları

Müzik Teorileri programının sağlıklı bir şekilde yürütülebilmesini teminen, sırasıyla, programın öğrenci alımına açıldığı yıl ve üçüncü yılın sonu için belirlenen öğretim elemanı sayıları Tablo 2 ve Tablo 3’te sergilenmektedir:

Statü	Sayı	Odaklanılan Çalışma Alanı Önerisi
Öğretim Üyesi	2	Batı Müziği Teorisi
	1	Türk Müziği Teorisi
	1	Yorumculuk, Müzik Performansı Analizi
Araştırma Görevlisi	1	

Tablo 2. *Asgari öğretim elemanları: İlk yıl*

Statü	Sayı	Odaklanılan Çalışma Alanı Önerisi
Öğretim Üyesi	+1	Batı Müziği Teorisi
	+1	Türk Müziği Teorisi
	+1	Yorumculuk, Müzik Performansı Analizi
Araştırma Görevlisi	+2	

Tablo 3. *Asgari öğretim elemanları: Üçüncü yılın sonu*

Yukarıda değinildiği gibi “bütüncül” ve “kapsayıcı” nitelikte bir Müzik Teorileri programı tasarımı için, öğretim elemanlarının sayısı kadar, çalışma alanlarının da dikkate alınması büyük önem taşımaktadır. Bu durum, programda hem Batı müziği teorisi hem de makamsal müzik teorisi alanında uzman öğretim elemanlarının istihdam edilmesini gerektirmekte; diğer yandan da müzik teorisinin farklı alt alanlarında uzmanlaşmış üyelerden oluşan bir kadro kurgulamasını zorunlu kılmaktadır.

Kaynakça

- Şengör, A. M. C. (2008). Bilgi Çağında Bilginin Önemi. Bilgiye Yatırım – Birlikteliğin Gücü: İTÜ Mustafa İnan Kütüphanesi içinde (s. 34-46). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Yükseköğretim Kurulu (2010). Türkiye Yükseköğretim Yeterlilikler Çerçevesi. <http://tyyc.yok.gov.tr/> adresinden erişilmiştir.
- Ek 1.**
- Beach, D. (Ed.) ve Goldenberg, Y. (Ed.). (2015). *Bach to Brahms: Essays on Musical Design and Structure*. Rochester: University of Rochester Press.
- Bent, I. (1987). *Analysis*. New York: W. W. Norton.
- Berry, W. (1989). *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press.
- Blasius, L. D. (1996). *Schenker's Argument and the Claims of Music Theory*. New York: Cambridge University Press.
- Brown, M. (2005). *Explaining Tonality: Schenkerian Theory and Beyond*. Rochester: University of Rochester Press.
- Cadwallader, A., Gagné, D. ve Samarotto, F. (2019). *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach* (4. bs.). New York: Oxford University Press.
- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Caplin, W. E., Hepokoski, J., Webster, J. ve P. Bergé (Ed.). (2009). *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*. Leuven: Leuven University Press.
- Christensen, T. (Ed.). (2002). *The Cambridge History of Western Music Theory*. New York: Cambridge University Press.
- Clark, S. (2011). *Analyzing Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohn, R. (2012). *Audacious Euphony: Chromaticism and the Triad's Second Nature*. New York: Oxford University Press.
- Cone, E. T. (1968). *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton.
- Cook, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis*. New York: George Braziller.
- Cook, N. (Ed.) ve Everist, M. (Ed.). (1999). *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press.
- Damschroder, D. (2008). *Thinking about harmony: Historical perspectives on analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Damschroder, D. (2010). *Harmony in Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Damschroder, D. (2012). *Harmony in Haydn and Mozart*. New York: Cambridge University Press.
- Damschroder, D. (2015). *Harmony in Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Damschroder, D. (2016). *Harmony in Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Damschroder, D. (2017). *Harmony in Mendelssohn and Schumann*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Damschroder, D. A. ve Williams, D. R. (1990). *Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide*. New York: Pendragon Press.
- Doktor Suphi [Ezgi]. (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi I*. İstanbul: Millî Mecmua Matbaası.
- Dunsby, J. ve Whittall, A. (1988). *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber Music.
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition, and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Gauldin, R. (2004). *Harmonic Practice in Tonal Music* (2. bs.). New York: W.W. Norton.
- Gauldin, R. (2004). *Workbook for Harmonic Practice in Tonal Music* (2. bs.). New York: W.W. Norton.
- Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası: Makamı Var Eden Döngü: Edvâr Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hepokoski, J., Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
- Karadeniz, Ekrem. (2012). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Karaosmanoğlu, M. K. (2017). *Müzik Aritmetiği ve Ses Sistemleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Kinderman, W. (Ed.) ve Krebs, H. (Ed.). (1996). *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Klorman, E. (2016). *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works*. New York: Cambridge University Press.
- Kopp, D. (2002). *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. New York: Cambridge University Press.
- Kostka, S., Payne, D. ve Almén, B. (2017). *Tonal Harmony: With an Introduction to Post-Tonal Music*. Boston: McGraw-Hill Education.
- Monahan, S. (2015). *Mahler's Symphonic Sonatas*. New York: Oxford University Press
- Moreno, J. (2004). *Musical Representations, Subjects, and Objects: The Construction of Musical Thought in Zarlino, Descartes, Rameau, and Weber*. Bloomington: Indiana University Press.
- Morris, R. D. (1987). *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Morris, R. D. (1991). *Class Notes for Atonal Music Theory*. Lebanon, NH: Frog Peak Music.
- Özkan, İsmail Hakkı. (2006). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri / Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Rauf Yekta Bey. (1986). *Türk Musikisi* (O. Nasuhioğlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Rink, J. (Ed.). (1995). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rink, J. (Ed.). (2002). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosen, C. (1972). *The Classical Style*. New York: W.W. Norton.
- Rosen, C. (1980). *Sonata Forms*. New York: W.W. Norton.
- Schmalfeldt, J. (2011). *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press.
- Schuijjer, M. (2008). *Analyzing Atonal Music: Pitch-Class Set Theory and its Contexts*. Rochester: University of Rochester.
- Stein, D. (2005). *Engaging Music: Essays in Music Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Stein, D. (Ed.). (2005). *Engaging Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Straus, J. N. (2004). *Introduction to Post Tonal Theory* (3. bs.). Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Swinkin, J. (2016). *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance*. Rochester: University of Rochester Press.
- Tovey, D. F. (1935-1939). *Essays in Musical Analysis, 7 Vols*. Oxford: Oxford University Press.
- Tura, Yalçın. (2017). *Türk Müsîkîsinin Mes'eleleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Vande Moortele, S. (2009). *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. Leuven: Leuven University Press.
- Vande Moortele, S. ve diğerleri (Ed.). (2015). *Formal Functions in Perspective: Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*. Rochester: University of Rochester Press.
- Wen, E. (2019). *Graphic Music Analysis: An Introduction to Schenkerian Theory and Practice*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Wright, O. (1978). *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250-1300*. Oxford: Oxford University Press.
- Zeren, M. A. (2007). *Müzik Fiziği* (4. bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

TÜRKİYE'DE ÜNİVERSİTE DESTEKLİ BİR PROJE: 19. – 20. YÜZYIL OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA MUSİKİ HAREKETLERİ: BALKANLAR

Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM¹, Günsu YILMA ŞAKALAR²

Öz

19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda müzikal faaliyetlerin gittikçe ivme kazandığı bir zaman dilimidir. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e süregelen zamanda İmparatorluğun başkentindeki zengin kültürel yapı müziğin çeşitliliğini ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. Avrupa'dan gelen müzisyenlerin de katkılarıyla çalgı tedarik merkezleri, nota basım ve tedarik evleri, müzik mekânları sayısı gittikçe artmıştır. 20. yüzyıl Cumhuriyet'e miras bırakılan Osmanlı Batı müziğine, Balkanlar özelinde yer alan musiki hareketlerini incelemek, Bulgaristan (Sofya, Berkofça), Yunanistan (Selanik, Kavala), Edirne, Kırkkilise, Sırbistan (Belgrad), Rumeli, Romanya'ya dair müzikal kuruluşlar, musiki cemiyetleri, müzik okulları, orkestra ve bandoların tespiti önem taşımaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olan İstanbul ile teması müzikal hareketliliğin boyutlarını gözler önüne sermektedir. Elde edilen verilerin ortaya konması, yorumlanması, analizi ve değerlendirilmesi, Akdeniz Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü tarafından desteklenmektedir. Bu proje kapsamında, Türkiye'de Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Şark Ticaret Yıllıkları, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, IRCICA (İslam Tarih, Sanat, Kültür ve Kültür Araştırmaları Merkezi) vb. ile ulaşabildiğimiz yurtiçi ve yurtdışı kütüphaneler ve veritabanları taranmıştır. Önce arşiv taramasıyla, Osmanlı Batı müziğinin öne çıktığı 19. yüzyıldan Cumhuriyet'in ilanına kadarki süreçte yer alan eğitim kurumları, bestelenen ve müzik eğitiminde kullanılan eserler ile bu eserlerin icra edildiği orkestra ve bandolar ile musiki cemiyetlerinin faaliyetlerinin tespiti konusunda bir araştırma yapılmış; daha sonrasında konu, tarihsel boyutta incelenmiştir. Projede 94 sayfa belge niteliğinde kayıtlardan 36'sı Osmanlıca, 17'si Fransızca ve 41'inin Rumca olduğu tespit edilmiştir. Osmanlı dönemi Balkan coğrafyasındaki musiki hareketlerinin gün yüzüne çıkarılmasını hedefleyen projede elde edilen veriler, alanında boşluk bulunması ve bugüne kadar yapılan yayınların kısmi tespitler üzerinden ve kısıtlı arşiv çalışmasıyla genellemelere dayandığı tespit edildiğinden dolayı söz konusu alanda boşluğu dolduracak, tarihe ışık tutacak niteliktedir. Gerek nitel, gerek ise nicel bir araştırmanın ürünü olan bu proje; aynı zamanda tarihsel ve kültürel müzikoloji alanında, Osmanlı kültür mirasımızın farkındalığının sağlanmasında, Balkanlar ile müzikal geçmişimize ışık tutmak ve Cumhuriyet yıllarındaki yapılanmanın alt yapısını oluşturmak üzere; Osmanlı'dan miras kalan değerlerin ve çalışmaların ortaya çıkartılarak tarihimizin gelecek nesillere aktarılmasında da önemli bir yere sahip bir proje niteliğindedir.

Anahtar Kelimeler: Tarihsel Müzikoloji, Osmanlı İmparatorluğu, Balkanlar, Müzik, Müzik Kültürü

A UNIVERSITY-ASSISTED PROJECT IN TURKEY: MUSIC MOVEMENTS IN THE OTTOMAN EMPIRE IN 19TH -20TH CENTURY: THE BALKANS

Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM³, Assist. Prof. Günsu YILMA ŞAKALAR⁴

Abstract

The 19th century is a period when musical activities have accelerated more in the Ottoman Empire. From the Tanzimat to the Republic, the rich cultural structure in the Empire's capital ensured the diversity and spread of the music. In İstanbul, a place for musical exchange, with the contributions of musicians coming from Europe, musical supply centres, musical notes, supply houses and music venues have increased.

¹ Prof., Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, sibelpasaoglu@akdeniz.edu.tr

² Dr. Öğr. Üyesi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, gsakalar@ksu.edu.tr

³ * Akdeniz University Faculty of Fine Arts, Department of Music, sibelpasaoglu@akdeniz.edu.tr

⁴ ** Kahramanmaraş Sütçü İmam University, Faculty of Fine Arts, Department of Music, gsakalar@ksu.edu.tr

Examining the musical movements of the Balkans in the Ottoman Western music, which was inherited to the 20th century Republic, Bulgaria (Sofia, Berkofça), Greece (Thessaloniki, Kavala), Edirne, Kırkkilise, Serbia (Belgrade), Rumeli, Romania musical organizations, music societies, music schools, orchestras and the detection of bands and the contact with Istanbul, the capital of the Ottoman Empire, reveals the dimensions of musical mobility. The data collection, interpretation, analysis and evaluation of project are supported by Akdeniz University Scientific Research Projects Coordination Office. Within the scope of this project, the Prime Ministry Ottoman archives in Turkey, Oriental Trading Annuals, Istanbul University Library Rare Books, IRCICA (Islamic History, Art, Culture and Cultural Studies Center), national and international libraries and databases etc. has been scanned. Firstly, archives have been scanned about the Ottoman institutions from the 19th century to the prominence of the Western music, the educational institutions, composed of music used in music education and the works of orchestras and bands and musical societies with a research on the activities. Then, their historical perspective has been examined. The documents which are detected of 94 pages were found to be 36 in Ottoman, 17 in French and 41 in Greek. The aim of the project is to reveal the developments in the Ottoman Empire during the Ottoman period. The data obtained are based on generalization with partial archives and limited archival studies, since it has been found that there is a space in the field and the publications made up to date will fill the space and bring light on the history. This project, which is a product of a quantitative and qualitative research, has an important place within the field of music and musicology in transferring our history to the following generations by revealing the values and works inherited from the Ottoman Empire, in terms of raising awareness as to Ottoman cultural heritage, and in establishing the basis between the Balkan musical background and development in the Republican years.

Keywords: Historical Musicology, Ottoman Empire, Balkans, Music, Musical Culture

1. Giriş

19.-20. yüzyıllar, Osmanlı İmparatorluğu'nda müzikal hareketlerin en yoğun yaşandığı dönemdir. En geniş toprak sınırlarına sahip olan imparatorluk, 550 yıl boyunca Balkan coğrafyasında hakimiyetini sürdürmüştür. 14. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın ilk yarısına dek Balkan topraklarında hüküm sürmüştür. 19. yüzyıl ile ilgili Sancaktar (2011: 31), bu sürecin Balkan kimliğinin inşası, milliyetçiliğin yayılması ve milliyetçi-ayrılıkçı ayaklanmaların gelişmesi dönemi olduğundan bahsetmiştir. 20. yüzyılda ise, 1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilan edilmesi ile birlikte Bulgaristan Prenslığı bağımsızlığını ilan etmiştir. 1912 yılındaki I. Balkan Savaşı, 1913 yılında Londra Antlaşması'nın imzalanması ile son bulmuş ve Sırbistan, Kuzey-Orta Makedonya topraklarını; Yunanistan, Girit Adası'nı ve Güney Makedonya'yı; Bulgaristan ise Edirne ve Kırklareli (Kırkkilise) topraklarını kendi sınırlarına dahil etmiştir. Arnavutluk (1912) bağımsızlığını ilan etti. Osmanlı Ordusu ise Doğu Trakya'da Midye-Enez hattının doğusuna çekilmiştir (Sancaktar, 2011: 33-34).



Şekil 1. 19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun Durumu (Freeman, 1877)

Şekil 1'de Balkanlarda 19. yüzyıl Osmanlı hakimiyetini gösteren haritada Bulgar Krallığı, Bosna Saray (Saraybosna), Romanya, Bulgaristan, Arnavutluk sınırları yer almaktadır.



Şekil 2. 20. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun Durumu (Institut Français d'Etudes Anatoliennes (IFEA), Editor: Ditta G. B. Paravia et C., Torino Pub., 1914)

Şekil 2'de ise; Balkanlarda Osmanlı hakimiyetinin 20. yüzyıldaki durumu görülmektedir. Edirne, Romanya, Sırbistan, Montenegro, Arnavutluk, Yunanistan, Avusturya-Macaristan, Dobruca sınırları net bir şekilde belirtilmiştir.

19.-20. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Balkanlarda müzik daha çok halk ve kent müziği anlayışı çerçevesinde şekillenmiştir. Batılılaşma hareketleri ile birlikte ise Balkanlarda çokseslilik; bandolar, müzik okulları ve dernekler üzerinden gelişme göstermiştir.

Akdeniz Üniversitesi'nin desteği ile gerçekleştirilen "Türkiye'de Üniversite Destekli Bir Proje: 19.- 20. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda Müzik Hareketleri: Balkanlar" projesi 18 aylık bir proje olup, Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi'nden önce Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat Dönemi'nden sonraki süreci kapsamaktadır. Proje devam sürecinde olup, aşağıdaki bilgiler ışığında yürütülmektedir.

19. – 20. yüzyıl Balkanlarda müzik hareketlerini incelemek üzere Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Devlet Arşivleri (BOA) ve İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nden (İÜNEK) Osmanlı'dan

Cumhuriyet’e intikal eden 94 sayfa belge niteliğindeki kayıtlardan. 36’sı Osmanlıca, 17’si Fransızca ve 41’i Rumca dillerinde yazılmıştır. Türkçe çevirisi yapılarak detaylı bir incelemeye tabi tutulan belgeler, ilgili dönem Balkanlar’daki müzikal hareketler hakkında önemli bazı kayıtlar içermektedir.

Osmanlı İmparatorluğu’nun son yüzyılına damgasını vurmuş ve Cumhuriyet yıllarındaki müzik teşkilatlanmasının ve politikalarının altyapısını oluşturmuş Türk Batı Müziği tarihinin kapsamlı bir arşiv çalışmasıyla ele alınmamış bir yüzü olan Balkanlarda musiki hareketleri konusunu gün yüzüne çıkarmak projenin amacını oluşturmaktadır. Belli temelleri Osmanlı İmparatorluğu döneminde atılmış ve 19.yy Osmanlısı’ndan Cumhuriyet’e miras bırakılmış Osmanlı Batı müziğine dair yayınların çoğunda bu “yeni müzik”in eğitimi, üretimi ve icrası, eğitim kurumları, musiki cemiyetleri, orkestra ve bando kuruluşları için elzem olan çalgı ve nota tedariği, mekân inşaatı konusu ihmal edilmiştir. Cumhuriyet’in müzik politikalarının uygulanabilirliği hususunda alt yapı oluşturmuş, temelleri Osmanlı yıllarında atılmış ve Cumhuriyet’e miras bırakılmış Türk Batı müziğinin, tarihsel ve analitik araştırmalarımızla ulaşılan tarihsel verilerin ışığındaki bulguların ortaya konması, gelişiminin yorumlanması, analizi ve değerlendirilmesi yoluyla müzik tarihimizin aydınlanmamış bir cephesini tarih yayınlarımıza kazandırmak projenin amaçları arasındadır.

Balkanlardaki müzikal çalışmaların sınırlı sayıda araştırmacının ele aldığı bir konu olması sebebiyle müzik tarihinde özellikle Türkiye’de biraz gözardı edilmiş bir alandır. Oysa kültür-sanat politikaları, ekonomik, siyasi, sosyal politikalarla iç içedir. Dolayısıyla bir toplumun, yaşadığı günü yorumlayabilmesi ancak tarihini bütüncül bir bakışla tanıyabilmesi ve anlayabilmesiyle mümkündür. Osmanlı’da Batı Müziği’nin elde edilen basılı kaynaklardan yola çıkarak Cumhuriyet’in ilanına kadar yüz yılı aşkın bir geçmişe sahip olduğu söylenebilir. Bu yüzyıl Balkanlardaki birtakım musiki hareketlerinin ortaya çıkarılması ve gerek nicel gerekse nitel olarak araştırılıp yorumlanması, kültür mirasımızı gelecek nesillere bilimsel veriler ışığında, doğru bir biçimde aktarabilmek adına değer taşımaktadır. Proje konusunun bugüne kadar kapsamlı bir çalışmayla ele alınmamış olması sebebiyle alanında önemli bir boşluğu doldurarak tarihsel müzikoloji alanında Osmanlı’da Batı müzik tarihi literatürüne özgün bir katkı sağlayacaktır.

Milano İtalyan Operası’nın baş şarkıcısı, konservatuvar tarafından ödüllendirilmiş olan Elisa de Kasc-haelf tarafından II. Sultan Abdülhamid Han’a ithafen marş (Marche Dediee a S.M.I. Imperiale Le Sultan Ghazi Abdul Hamid Khan II), Rum asıllı besteci Z. Serkis’in Abdülhamid Han’a ithafen Marş bestesi (Marche Abdul Hamid Khan II), Ernest Donajowski’nin “Piyano için Gavot: Marki’nin Eşi” (La Marquise Gavotte Pour Piano) eseri, “Romen Müziğinden Derleme Parçalar” (Recueil de Morceaux de Musique Roumaine) , editörlüğünü Georg Degen’in üstlendiği Bükreş basımı “Askeri Müzik İçin Parçalar – I, II, III” (Morceaux pour Musique Militaire) isimli nota kitabı ve “Gök Mavis” (Valse d’azur) gibi eserler, Romen Kraliyet Ordu Müzikleri Müfettişi M. Margaritescu tarafından bestelenen “Prenses Marie Süvari Marşı” (Princesse Marie Marche de Cavalerie) ve “Marivodaj (Gavot)” (Marivaudage⁵ (Gavotte)), “Yaz Akşamı (Vals)” (Soir d’ete (Vals)), “Sahtekar Kadın (Yavaş Vals)” (Enjoleuse (Valse Lente)), Müzik öğretmeni Jules von Creilschmann’ın piyano için bestelediği “Sultan Abdülhamid” (Le Sumtan Abdul-Hamid), “Bulgar Rapsodisi”(Rhapsodie Bulgare) , Jules v. Creitschmann’ın bestelediği “Piyano için Bulgar Müziği” (Musique Bulgare), Bulgar tahtının varisi prens Boris’e ithafen piyano eseri olan “Sessiz Beyaz Tuna (Marş)”, Bulgar besteci Dragomir’in bestelediği Bulgarca Marş Notası, Timothee Hantopoulos’un Sultan II. Abdülhamid Han’a ithafen bestelediği “Hamidiye Marşı” (Hamidie Marche), Bestesi Sp. Samaras, Güftesi ise K. Palamas’a ait 1896 yılında basılmış Velihaht Konstantinos Hazretleri’ne ithafen “Olimpiyat Marşı” İÜNEK kayıtlı ulaşılabilen müzik eserleri arasında yer almaktadır.

II. Abdülhamid’in, Romanya Velihahtı’na verdiği yemekli konsere ait belge (BOA.HR.SYS.00186); Belgrad Musiki Cemiyeti’nin Üsküb’e konsere gitmesi BOA.TFR.I.SFR.00003.00223.001.001), Cizvit papazlarının İstanbul’daki musiki mekteblerine Selanik’ten getirttiği Armonik Org gibi musiki aletlerinin eğitim işlerinden sorumlu olan Maarif Nazırlığı ile yazışmalar (BOA.DH.MKT.01586.00019.001.001), Edirne İbtidai Musiki Muallimi Halil’in İstanbul’a görevlendirilmesi (BOA.DH.UMVM.00165.00115.001.001); Romanya’ya gidecek Darülfünun Hoca’sı ve talebelerinden oluşan heyete, Dobruca Müslüman ahalinin talebi üzerine, Musiki-i Osmani heyetinin iştirak etmeleri ve harcirahları (BOA.BEO.003792.284378.001.001, BOA.BEO.003792.284378.001.002)); Edirne Aramsaz 14.Musiki Bölüğü askerlerinden Balıkesirli hafız Hüseyin ve Ali’nin babalarının Yunanistan’da zor durumda oldukları ve kendilerine gönderilen paradan ücret talep edilmemesi istenen yazı (BOA.DH.MKT.02263.00114.001.001); Kırkilise Rum Musiki Cemiyeye-

5 Marivodaj etkisi Barok dönemi sonlarındaki tiyatro oyun yazarı Marivo’dan kaynaklanıyor. Marivodaj içinde, eksende entrika vardır.

ti'nin Kozane/Kuzane kasabasında yaralıların menfaatine piyes oynatılmak üzere içişlerinden izin alınması (BOA.DH.MKT.00799.00014.001.001); Rum Konstantin Atinos adına Bando kurulması için içişlerine çekilen telgraf (BOA.DH.SFR.00371.00129.001.001); Selanik Hamidiye Mektebi için Milano'dan getirtilen bando takımı ve aletleri (BOA.DH.MKT.00386.00026.001.001); Berkofçalı müteveffa Yusuf Paşa'nın Sofya'daki eşyasıyla iki cariye ve üç kölesinin gönderildiğine ve musiki âlatının Derviş Paşa'ya lüzumu olduğundan akçesiyle talep eylediğinden bahasını bildirilmesi ricasına dair belge (C..ML..729.29775) ve Bulgar besteci Dragomir'in bestelediği Bulgarca Marş'ın notaları (TFR.I..M...20-1952) gibi belge niteliği taşıyan kayıtlara ise BOA arşivinden ulaşılabilmektedir.

2. Romanya-Osmanlı Musiki Hareketlerini Gösterir Belgeler

Romanya, Bükreşli editör Georg Degen'in Askeri Müzik kitabı Leipzig'te Breitkopf & Hartel tarafından basılmıştır. Basım yılı tam olarak bilinmemek ile birlikte, İÜNEK'e Yıldız Saray Kütüphanesi'nden geldiği söylenebilir.



Şekil 3. Askeri Müzik Kitabı'nın iç kapağı (İÜNEK, 785-14---0002)

Tamamı valslerden oluşan Askeri Müzik kitabının içerisinde; Carol Decker'in op:578 "Viata e ca un vis" isimli eserin orkestra partiyonu ve partileri, Madam Sophie Degen'in "Aile Ziyareti"nin Pierre Narmian tarafından yazılan orkestra partileri, M. Margaritescu'nun "Pembe Hayat" valsinin orkestra partiyonu ve partileri ve J. Paschill'in "Randoz" isimli eserinin partiyon ve orkestra için yazılmış partileri yer almaktadır.

Romen Müziğinden Derleme Parçalar isimli belge ise; eserin kapak sayfasındaki Osmanlı ambleminden de anlaşılacağı üzere, eserlerin Osmanlı'da basıldığı veya icra edildiği bilgisini bizlere taşımaktadır.



Şekil 4. Romen Müziğinden Derleme Parçalar (İÜNEK, 785-14---0001)

Şekil 4'teki kitabın her ne kadar arşiv numarası göz önüne alındığında Degen'in editörlüğünde hazırlanmış olacağı fikrini bizlere doğursa da üzerinde bir isim yazmadığı içi kesin bir kaniya varmak güçtür.

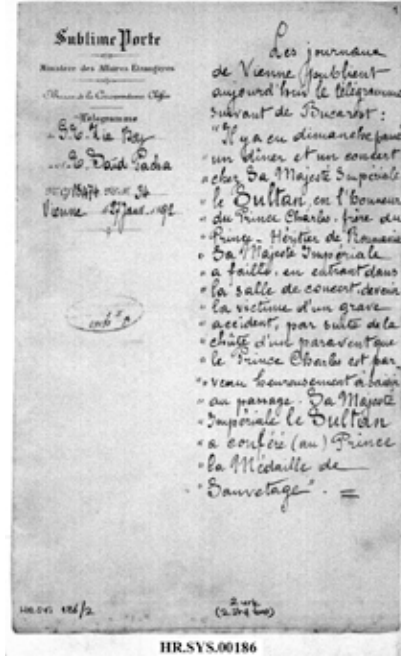
Proje içerisinde elde edilen bir diğer belge ise; Romen kraliyet ordu müzikleri müfettişi M. Margaritescu'nun "Marivodaj" isimli eseridir. Gavot türündeki eserin kapak sayfası ve orkestra partisiyonundan bir kesit aşağıdaki gibidir.



Şekil 5. M.Margaritescu'nun "Marivodaj" isimli eseri
(İÜNEK, 785-14---0171, 785-14---0172)

Marivodaj isimli eser; flüt, mi bemol klarnet, si bemol klarnet, mi bemol Fransız korno, fagot, büğlü (pistonlu alto), tenor tuba, trompet, bariton tuba, trombon, bas trombon, trampet ve davul için yazılmıştır. Eser içerisinde bandoların vazgeçilmez çalgılarının yer aldığı söylenebilir.

Başbakanlık Osmanlı Arşivlerinden (BOA) elde edilen aşağıdaki belgede; II. Abdülhamid'in 1892 yılında Romanya veliht prensinin kardeşine verdiği yemekli konseri gösterir belge bizlere Romanya Osmanlı ilişkilerinin müzikal boyutlarını yansıtmaktadır.



Şekil 6. II. Abdülhamid'in Romanya veliht prensinin kardeşine verdiği yemekli konser (1892) (BOA.HR.SYS.00186)

Şekil 6'daki belgede, Sultan II. Abdülhamid'in Romanya veliht prensinin kardeşi Prens Charles onuruna bir akşam yemeği ve konser verdiği görülmektedir. Sultanın konser salonuna girerken üzerine bir paravanın düşmesini Prens Charles'in engellemesi üzerine kendisine imparatorluk tarafından kurtarma maddesi verilmesini içermektedir. Bu haber Viyana gazetelerinde yayınlanmıştır.

3. Bulgaristan-Osmanlı Musiki Hareketlerini Gösterir Belgeler

22 Nisan 1908 yılında Sultan II. Abdülhamid döneminde Bulgar besteci Dragomir'in "Mazurka" adlı eseri Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nden elde edilmiştir. Şekil 7'de bu eserin ilk sayfasını görmekteyiz.



Şekil 7. Bulgarca Mazurka Notası, Dragomir; (22 Nisan 1908), (BOA,TFR.I.M.00020.01952.001)

Proje kapsamında elde edilen belgelerden bir diğeri ise; İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi'nden (İÜ-NEK) elde ettiğimiz Bulgar tahtının varisi Prens Boris'e ithafen piyano eseri olan "Sessiz Beyaz Tuna" Marş Notasıdır. Aşağıda bu eserin kapağı yer almaktadır.



Şekil 8. Marş Notası, "Sessiz Beyaz Tuna", Jules von Creilschmann
(İÜNEK, 90689---0007)

Müzik Öğretmeni Jules von Creilschmann'ın Bulgar tahtının varisi Prens Boris'e ithaf ettiği "Sessiz Beyaz Tuna" isimli piyano eseri, C.G Röder, Leipzig Enstitü tarafından basılmış ve A.Dimitroff ROUSTS-CHOUK kütüphanesinde yer almıştır. Jules von Creilschmann'ın "Piyano İçin Bulgar Müziği" isimli eseri İÜNEK'te yer alan bir diğer belgedir.



Şekil 9. Piyano İçin Bulgar Müziği, Jules v. Creitschmann,
(İÜNEK, 90689---0038)

4. Proje Kapsamında Elde Edilen Diğer Belgeler

Belge Adı	Besteci	Basım Evi	Tarihi	Kayıt Numarası	Kayıtlı Olduğu Yer
Marş	Elisa de Kaschaelf	Lit & Typ. D.E. INGLESSI Pera Linardi Sokak no:12	II. Abdülhamid dönemi (1876-1909)	781-121---0011	İÜNEK
Marş	Z.Serkıs	H.Lard, Paris	II. Abdülhamid dönemi (1876-1909)	781-140---0001	İÜNEK
Markiz, Piyano İçin Gavot	Ernest Donajowski	Paris,Durand, Schoenewerk & C.İe	II. Abdülhamid dönemi (1876-1909)	781-50---0019	İÜNEK
Gök Mavisi Valsi	M. Margaritescu	Ed.Georg Degen, Bucuresti 68, Calea Victoriei, 68, Oscar Brandstetter, Leipzig	?	785-14---0047	İÜNEK
Prenses Marie Süvari Marşı	M. Margaritescu	Ed.N. Mischonzniky Furnisorul Curtii Regale Calea Victoriei, No:60 Bucureşti.	?	785-14---0154	İÜNEK
Yaz Akşamı, Vals	M. Margaritescu	Ed.Georg Degen,Bucuresci 68, Calea Victoriei, 68	?	785-14---184	İÜNEK
Sahtekar Kadın, Yavaş Vals	M. Margaritescu	Ed. Georg Degen,Bucuresci 68, Calea Victoriei, 68	?	785-14---217	İÜNEK
Bulgar Rapsodisi	Jules von Creitschmann	?	II.Abdülhamid dönemi(1876-1909)	90689---0001	İÜNEK
Piyano İçin Hamidiye Marşı	Timothi Hanthopoulos	Inst.Lit. de Breitkopf & Hartel, Leipzig.	II.Abdülhamid dönemi(1876-1909)	90691---0001	İÜNEK
Bulgar Müziği	Jules von Creitschmann	?	?	90689---0038	İÜNEK

Kristo Bothef'in Duası	Jules von Creilschmann	A.Dimitroff Kitapevi, Rusçuk. C., G. Röder Basımevi, Leipzig	?	90689---0031	İÜNEK
Olimpiyat Marşı	Beste:Sp. Samaras Güfte: K.Palamas	Ed.Deanworth&Civadis, Atina.	II.Abdülhamid dönemi(1876-1909), 1896	781-68---0001	İÜNEK
Yunan Bestelerinden Derleme (keman veya mandolin için)	?	Ed.ve Yayıncı Veloudios, Atina	II.Abdülhamid dönemi(1876-1909),1893	781-68---0010	İÜNEK
Keman ve Mandolin için Danslar	?	Ed.ve Yayıncı Veloudios, Atina	?	781-68---0017	İÜNEK
Çoban Kızı Halk Şarkısı (Klavye ve şarkı notası)	Şiir- Beste: Y. Zalakostas	Yayıncı Veloudios, Atina	?	781-68---0030	İÜNEK
Yunan Bestelerinden Derleme	?	Ed.ve Yayıncı Veloudios, Atina	?	781-68---0034	İÜNEK
Dost Z. Beloudios'a ithafen Es Poyrazım, Es Denizci Şarkısı Klavye Eşliğinde	Şiir: A.Valaoritis Beste: Y. Lambiris	Yayıncı Veloudios, Atina	?	781-68---0035	İÜNEK
Can Sıkıntısında Vahalar Şarkı Ve Klavye	D.Th. Rodios	Yayıncı Veloudios, Atina	?	781-68---0041	İÜNEK
Güverte Başında Barkarol	Güfte: St. Stefanou Beste: D. Rodios	Yayıncı Veloudios, Atina	?	781-68---0042	İÜNEK
Denizci Şarkısı Barkarol (Ses, Klavye, Mandolin ve Keman İçin)	?	Yayıncı Veloudios, Atina	?	781-68---0047	İÜNEK
Yunan Halk Dansları (Klavye İçin)	?	Yayıncı Veloudios, Atina	?	781-68---0047	İÜNEK
Yunan Melodilerinden Bir Demet(Şarkı ve Klavye İçin)	P. KARRERIS	Yayıncı Veloudios, Atina	?	781-68---0068	İÜNEK

Tablo 1’de Proje kapsamında elde edilen ve çevirileri tamamlanmış diğer belgeler yer almaktadır. Bu belgeler arasında Timothi Hanthopoulos’un piyano için bestelediği Hamidiye Marşı’dır. Sultan II. Abdülhamid Han’a ithafen bestelediği marş, Necib Paşa’nın “Hamidiye Marşı”nın yeniden yorumlanması veya uyarlanması şeklinde olduğu söylenebilir.

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde yer alan bir diğer kaynak ise Sırp Saray Bandosu Müzik Direktörü Josif Slezinger'in Sultan Abdülmecid'e ithaf ettiği, "Marche Brillante" isimli eseridir. Bu eser, Kutlay'a göre; Sırp-Osmanlı müzikal yapılanması açısından bir paralellik ve ortaklık söylemi oluşturmak üzere bir başlangıç belgesi olarak kabul edilebilir. Bu marşın varlığı, Batı müziği uygulama ve eğitiminin kurumsallaşmasının iki ülke arasında bandolar çerçevesinde gözlemlenen benzerliklerin teyhid edilmesinin yanı sıra, Sırp ve Osmanlı müzisyenlerin, iki devletin hükümdarlarının ilişkileri çerçevesinde, direkt iletişimde oldukları varsayımına dahi yönlendirebilir (Kutlay, 2016: 141). 19. yüzyılın ikinci yarısında Sırbistan'da koro müziği yer almaktadır (Kutlay, 2010). Bir diğer Sırp besteci Stevan Mokranjac, İstanbul konseri için Necib Paşa'nın Hamidiye Marşı'nın koral uyarlamasını yapmıştır. Mokranjac ve Belgrad Koro Topluluğu konserleri 1895 yılında Sofya-İstanbul-Plodniv turnesi kapsamında gerçekleştirilmiştir. Dönemin Avrupa gazetelerinde konser haberlerinde koronun Sırp, Makedon halk müziğini icra ettiğinden bahsedilmektedir. Koro 19 Nisan 1895 yılında Tepebaşı Tiyatrosu'nda bir konser vermiştir. Konserde Topalovitch'in "Les Nuages"(Bulutlar); Mokranjac'ın "Sırp Denizcilerin Şarkısı", "Bir çaresi yok", "Rumeli Türküleri" ve "Sırp Milli Şarkıları (1., 2. ve 5. Bölümler"; Malat'ın Çek Milli Şarkıları; Kararı'nın "Yunan Şarkısı"; Slavianski'nin "Rus Milli Şarkıları"; Bazin'in "Les Croisées Sur Mer"(Denizde Rastlantı) ve Novotni'nin "Danse des Fées" (Perilerin Dansı) isimli eserler seslendirilmiştir. Konserden iki gün sonra 21 Nisan'da Sultan II. Abdülhamid'in sarayında bir resepsiyon düzenlenmiştir. Koro burada Hamidiye Marşı dahil olmak üzere birkaç eser seslendirmiştir. Sultan koro üyelerini Sanayi-i Nefise madalyası ile ödüllendirmiştir. Koro müdürü Stanoyevich ve koro sanat yönetmeni ve şefi olan Stevan Mokranjac ise üçüncü dereceden Osmaniye Nişanı ile, üç sanatçı üçüncü dereceden Mecidiye Nişanı ile, bir sanatçı üçüncü dereceden Şevkat Nişanı ile, dört sanatçı ise dördüncü dereceden Mecidiye Nişanı'yla ödüllendirilmiştir (Kutlay, 2016: 145-149, 151).

DEĞERLENDİRME

19.-20. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanlar'daki musiki hareketliliği, modernleşme süreci ile birlikte ivme kazanmıştır. Politik, sosyal ve kültürel ilişkiler müziğe de yansımıştır. Balkan müzisyenler ve besteciler dönemin Sultanlarına ithafen eserler bestelemiştir. Besteledikleri diğer eserleri ise bir şekilde (icra edilen eserleri içeren konserler, nota kitapları aracılığı ile) Osmanlı Sarayı'na ulaştırabilmiştir. Bu hareketliliği daha net analiz edebilmek için dönem gazetelerinin de incelenmesi gerekmektedir.

Proje içerisinde yer alan kaynaklardan yola çıkarak; bestecilerin kökenleri, yaşadıkları dönem ve Osmanlı bağları halen araştırılmaktadır. Margaritescu'nun «Gök Mavisî», «Prenses Marie Süvari Marşı», «Sahtekar Kadın (Yavaş Vals)» ve «Yaz Akşamı (Vals)» notalarının basım tarihleri; Müzik Profesörü Jules von Creilschmann'ın «Bulgar Rapsodisi», «Bulgar Müziği» notalarının basımevi bilgisi; «Kristo Bothef'in Duası» isimli eserinin basım yılı ve Creilschmann'ın İstanbul'daki bağları araştırılma sürecindeki diğer bilgilerdir. Creilschmann'ın İstanbul'da ikamet edip etmediği, müzik dersi verip vermediği bilgilerine ulaşılabildiği Balkanlardaki Osmanlı müziğinin gelişimine dair önemli ipuçları niteliğindedir.

Yayıncı Velodious'un editörlüğünü yaptığı müzik kitaplarının, (Mandolin, Ses, Klavsen için her biri farklı ciltlenmiş «Yunan Bestelerinden Derleme») sahip olduğu yayınevi, İstanbul'a nota veya çalgı tedarik edip etmediği bilgileri ise bir diğer araştırma konusudur.

KAYNAKÇA

- Başbakanlık Osmanlı Arşivleri (BOA), Cizvit papazlarının mekteplerde tedris ve talim için getirdikleri musiki aletlerinin, askeri bando muzikasını teşkil eden aletler olduğu ve mektep programlarında askeri muzıka dahil olmadığı cihetle, iade edilmek üzere şimdilik gümrüklerde tevkif ettirilmesi. Kurum Fon No : DH.MKT., Yer Bilgisi : Dosya1586 – Gömlek19, Belge Tarihi : H-19-05-1306 (M- 21 Ocak 1889)
- Başbakanlık Osmanlı Arşivleri (BOA), Selanik Hamidiye Sanayi Mektebi'nin Milano'dan getirttiği bando ve mızıka takımının gümrükten muaf olduğu. Kurum Fon No : DH.MKT., Yer Bilgisi : Dosya386 – Gömlek26, Belge Tarihi : H-24-12-1312 (M- 18 Haziran 1895)
- Başbakanlık Osmanlı Arşivleri (BOA), Selanik Hamidiye Sanayi Mektebi için Milano'dan getirilen bir bando musiki takımının gümrük resminden istisnası. (1312Za-2) Kurum Fon No : İ..RSM.Yer Bilgisi : Dosya4 – Gömlek19, Belge Tarihi : H-29-11-1312 (M- 24 Mayıs 1895)
- Başbakanlık Osmanlı Arşivleri (BOA), İzinli olarak Edirne'ye gidecek olan Musiki Bölüğü Ustası Hüseyin Hüsnü Efendi'ye Dersaadet Askeri Pasaport Merkezi'nden verilen seyahat vesikası. (Belge tarihi: Ra 30) Kurum Fon No : DH.EUM.SSM.Yer Bilgisi : Dosya16– Gömlek 69, Belge Tarihi : H-29-03-1336 (M- 12 Ocak1918)
- Başbakanlık Osmanlı Arşivleri (BOA), Edirne Aramsaz ondördüncü alayı musiki bölümü efradından Balıkesirli Hafız Hüseyin ve Ali'nin babalarına gönderdikleri paradan nakliye ücreti alınmaması. Kurum Fon No: DH.MKT. Yer Bilgisi: Dosya2263– Gömlek 114, Belge Tarihi : H-25-06-1317 (M- 31 Ekim1889)
- Başbakanlık Osmanlı Arşivleri (BOA), Kırkkilise'deki Rum Musiki Cemiyeti ile yaralıların menfaatine piyes oynatılmasında bir sakınca olmadığı. Kurum Fon No : DH.MKT. Yer Bilgisi : Dosya799– Gömlek 14, Belge Tarihi : H-12-09-1321 (M- 2 Aralık1903)
- Başbakanlık Osmanlı Arşivleri (BOA), Belgrad Musiki Cemiyeti'nin, konser vermeye giderken trende kanuna muhalif bazı hareketlerde bulundukları, bunlara karşı dikkatli olunması gerektiği ve bu ekip oraya geldiğinde bu konuda dikkatlerinin çekilmesi hakkında Bulgaristan Sefareti'ne yazı. Kurum Fon No :TFR.I..SFR. Yer Bilgisi : Dosya3– Gömlek 223, Belge Tarihi : H-13-02-1326 (M- 17 Mart 1908)
- Başbakanlık Osmanlı Arşivleri (BOA), Padişahın Romanya veliahd prensinin kardeşi Prens Charles onuruna yemekli konser vermesi ve bu esnada padişahın üzerine düşmekte olan bir pravanı tutan Prense Tahlisiye Madalyası verilmesi. Kurum Fon No : HR.SYS. Yer Bilgisi : Dosya186– Gömlek 2, Belge Tarihi : M-27-01-1892
- Başbakanlık Osmanlı Arşivleri (BOA), Berkofçalı müteveffa Yusuf Paşa'nın Sofya'daki eşyasıyla iki cariye ve üç kölesinin gönderildiğine ve musiki âlatının Derviş Paşa'ya lüzumu olduğundan akçesiyle talep eylediğinden bahasını bildirilmesi ricasına dair. Kurum Fon No : C..ML..Yer Bilgisi : Dosya729 – Gömlek 29775, Belge Tarihi : H-11-01-1241 (M- 26 Ağustos 1825)
- Freeman, Edward, A. (1877). *The Ottoman Power in Europe*. London: Macmillan And Co.
- Institut Français d'Etudes Anatoliennes (IFEA). (1914). *Limite de l'Empire Ottoman en Europe*. Editor: Ditta G. B. Paravia et C., Torino Pub.
- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (İÜNEK) Envanteri, İÜNEK, 785-14---0002; İÜNEK, 785-14---0001; İÜNEK, 785-14---0171, 785-14---0172; İÜNEK, 90689---0007; İÜNEK, 90689---0038; 781-121---0011; 781-140---0001; 781-50---0019; 785-14---0047; 785-14---0154; 785-14---184; 785-14---217; 90689---0001; 90691---0001; 90689---0038; 90689---0031; 781-68---0001; 781-68---0010; 781-68---0017; 781-68---0030; 781-68---0034; 781-68---0035; 781-68---0041; 781-68---0042; 781-68---0047; 781-68---0047; 781-68---0068
- Kutlay, Evren. (2010). *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kutlay, Evren. (2016). *Osmanlı-Sırp Müzik İlişkilerinden Tarihsel Bir Kesit: Stevan Mokranjac'ın Dersaadet Konserleri*. *International Journal of Human Science*. Vol.13, Issue 11, ss.139-154.
- Sancaktar, Caner. (2011). *Balkanlarda Osmanlı Hakimiyeti ve Siyasal Mirası*. *Ege Stratejik Araştırmalar Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, ss.27-47.

SAHNE SANATLARI TEORİK EĞİTİMİNDE OYUNLAŞTIRMA YÖNTEMİYLE DERS TASARIMI

Bülent SEZGİN¹

Özet: Dünyada ve ülkemizde değişen öğrenci kuşağı dinamikleri, bilgi teknolojileri alanındaki dijital yenilikler; sahne sanatları lisans programlarındaki (oyunculuk, yazarlık, sahne tasarımı ve tiyatro eleştir-menliği) kurumsal ve teoriye dayalı derslerin farklı metotlarla aktarılmasını zorunlu hale getirmektedir. Z kuşağı olarak adlandırılan yeni nesil öğrenciler, didaktik metotlarla işlenen sanat teorisi ve kuramsal tiyatro derslerini algılama konusunda ciddi problemler yaşamaktadır. Öğrenme ve öğretme deneyimine dair yaşa-nan bu problemler yüzünden, öğretim görevlileri ve öğrenciler arasında iletişim sorunları yaşanmaktadır.

Bu bildirinin amacı, sahne sanatları alanındaki akademisyenlere yenilikçi öğrenme-öğretme perspektif-lerinden birisi olan oyun temelli öğrenme ve oyunlaştırmaya dair bir bakış açısı sunmaktır. Sunumda oyun temelli öğrenme ve oyunlaştırma dinamiği analiz edilerek, akademik dersler için tasarlanmış pratik uygula-ma örnekleri de paylaşılacaktır. Yenilikçi yaklaşımlar sayesinde öğretim görevlisinin sınıftaki performansı ve eğitim kalitesinin artırılması hedeflenmektedir.

Anahtar kelimeler: Oyun temelli öğrenme, oyunlaştırma, Z kuşağı, didaktik öğrenme, yenilikçi öğretme

USING GAMIFICATION WITHIN COURSE DESIGN AT THE STAGE ART'S THEORETICAL EDUCATIONAL PROCESS

Abstract: Changing the dynamics of students generations, digital innovations at information technolo-gies; theoretical courses at stage arts undergraduate programmes (acting, text-writing, theatre criticism and stage desinging) must be presented for different learning methods. New age students which is so-called Z generation, have been facing huge problems to understanding the didactical content of art theory and academic theatre theory courses. Due to the learning and teaching experience problems, communication between lectures and students has been damaged.

In this article, game-based learning and gamification methods which are the most important innovative method have been discussing for for academicians which are studying at stage arts deparment. For article oral presantation, the dynamics of gamification and game-based learning approach are examined, also new practical methods for designing academic courses will be shared. New paradigms have been desinging for the hope that improving the quality of lecturer's performance within the class and educational quality.

Key words: Game-based learning, gamification, Z generation, didactical learning, innovative teaching

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü, bulentsezgin@beykent.edu.tr

Giriş

Günümüzde dünyada ve ülkemizde eğitim sistemi içerisindeki yaşanan değişimler; sosyo-kültürel, teknolojik ve pedagojik bakış açılarıyla birlikte ele alınması gereken olgulardır. Sosyo-kültürel bir değişim olarak, Z kuşağı olarak adlandırılan yeni nesil bir öğrenci kuşağının oluşumu dikkat çekicidir. Ders verdiğimiz üniversite öğrencilerinin şu anda Z kuşağı olarak adlandırıldığını düşünürsek, ilk olarak Z kuşağı hakkındaki temel veriler incelenmelidir. Z kuşağı, Müzeyyen Altunbay ve Nuray Bıçak tarafından şu şekilde tanımlanmaktadır:

“2000 yılından sonra doğanların yer aldığı kuşağa Z kuşağı adı verilmektedir. Bu kuşak tamamen teknolojik bir çağda doğduklarından teknoloji ile iç içe yaşamaktadırlar. Bu nedenle bu kuşağın üyelerine Kuşak I, İnternet Kuşağı, Next Generation ya da iGen adları verilmektedir. Bir diğer adları ise Instant Online (Her daim çevrimiçi) kuşağıdır” (Levicate, Akt. Aydın ve Başol, 2014, s. 4). (Altunbay ve Bıçak, 2018:131)

Kuşak araştırmacıları 2000 yılı sonrasında doğan Z kuşağı öğrencilerin, digital teknolojiye çok çabuk uyum gösteren, sosyal medya ile yakından ilgilenen, çabuk karar değiştiren, hırslı ama bir o kadar da kırılan, bağlanma sorunları olan ve bireyci özellikleri güçlü, farklı öğrenme stillerine uyum gösteren ama odaklanma ve dikkat sorunları yaşayan nitelikleri olduğu konusunda görüş belirtirler. X veya Y kuşağı akademisyenler olarak, toplumun önemli bir nüfusunu oluşturan Z kuşağı öğrencilere eğitim verirken, bu kuşağı oluşturan öğrencilerin öğrenme ve algılama konusundaki pedagojik özelliklerinin dikkate alınması oldukça önem kazanmıştır. Z kuşağı öğrencilerin, hızlı bir şekilde digital bilgiye ulaşma isteği, uygulamalı öğrenme çalışmalarına yatkınlığı olumlu özellikleri olarak dikkat çekerken; hızlı elde ettikleri bilgileri sorgulamama, eleştirel ve öz-eleştirel yaklaşım eksikliği, dikkat ve odaklanma sorunları olumsuz özellikler olarak ön plana çıkmaktadır. Şu anda üniversite lisans öğrencisi olan bu kuşağın, pedagojik gelişimleri açısından çelişkili diyalektik ve dinamik özellikleri öğrenme tasarımları planlanırken mutlaka dikkate alınmalıdır.

Sanat eğitimi yaratıcı, esnek ve eleştirel düşünme becerileri gelişmiş bireylere ihtiyaç duyar. Ancak dünya çapında değişen kuşak dinamikleri sanat eğitimi alanını da birebir etkilemeye başlamıştır. Örneğin sahne sanatları eğitimi alan lisans öğrencilerinin de bu değişimlerden etkilendiğini göz önüne aldığımızda, akademisyenler olarak yeni bir öğrenme-öğretme stratejisine ihtiyaç duyduğumuz açıktır. Türkiye’de sahne sanatları alanında eğitim veren 30’un üzerindeki üniversitede, lisans eğitimi alan öğrenciler ve akademisyenler arasında yaşanan öğrenme ve öğretme sürecine dair problemleri aşağıdaki başlıklar altında özetlemek mümkündür:

1. Sahne sanatları eğitimi veren üniversitelere başvuran öğrencilerin akademik başarı puanlarının oldukça düşük olması nedeniyle, temel okuryazarlık ve algılama becerilerinin eksik olduğu iddia edilebilir. Bu yüzden de akademisyenlerin özellikle teorik ders anlatımlarında öğrencilerle diyalog kurmakta zorluk çektiği bilinmektedir.
2. Konservatuar ve Güzel Sanatlar Fakülteleri lisans ders müfredatlarının kazanımlarının güncellenmemesi nedeniyle, Z kuşağı olarak adlandırılan öğrencilerle iletişim problemleri yaşanmaktadır. Özellikle slayt sunum (power point) ders anlatılması tekniği, öğrenciler üzerinde rutinlik ve sıradanlık etkisi yaratmaktadır.
3. X veya Y kuşağı olan akademisyenlerin, Z kuşağına hitap edebilecek pedagojik formasyon değişimi yaratamaması nedeniyle, ders performans verimlerinin düştüğü gözlemlenebilir.
4. Medya ve televizyon sektörünün artan belirleyiciliği yüzünden öğrencilerin lisans programlarına bakışının değiştiği; derse devam ve aktif katılım noktasında konsantrasyon kaybı yaşandığı bilinmektedir.

Gerçekçi bir müfredat kurgusu öğrencilerin güncel öğrenme kazanımlarından hareketle dizayn edilmiş yenilikçi ders planları oluşturmakla mümkündür. Klasik didaktik öğrenme kalıpları içerisinde yola çıkarak, Z kuşağı olarak adlandırılan öğrenci gruplarıyla yeni bir öğrenme dili kurulması sorun çözücü nitelikli değildir. Bu çalışmanın amacı; sahne sanatları alanındaki akademisyenlere yenilikçi öğrenme-öğretme perspektiflerinden birisi olan oyun temelli öğrenme ve oyunlaştırmaya dair bir bakış açısı sunarak, özellikle teorik ders anlatımları sırasında kolaylaştırıcı etkisi olan bakış açıları oluşturabilmektir.

Oyunun aktif bir öğrenme aracı olarak kullanılması, günümüzde oyun temelli öğrenme (game-based learning) ve oyunlaştırma (gamification) gibi yaklaşımları ortaya çıkarmıştır. Eğitimden psikolojiye, iş dünyasından dijital dünyaya kadar geniş bir yelpazede kullanılan oyunla öğrenme yaklaşımının temelinde, katılımcıların bilinçaltındaki çocuksu oynama güdüsünden yararlanarak öğrenme deneyiminin aktifleştirilmesi esası vardır.

Oyunsu öğrenme modelinde; öğrenenler özgür ve güvenli bir alanda oyun oynayarak entelektüel, fiziksel, ahlaki ve manevi değerleri entegre ederek derin bir öğrenmeyi gerçekleştirirler. (David A.Colb ve Alice Y.Colb, 2009, aktaran Sezgin, 2014: 204) Oyun temelli öğrenme deneyiminde, öğrenciler aktif öğrenme ve deneyimsel öğrenme kazanımlarından yararlanır.

Oyunlaştırma (gamification) ise günümüzde digital eğitim dünyasında yeni kullanılmaya başlayan bir terimdir. Karl M. Kapp kavramı şu şekilde tanımlar:

“Gamification oyun olmayan alanlarda oyun mekanizmasının kullanılmasıdır, özellikle tüketici odaklı web sitelerinde ve mobil sitelerde insanları uygulamaları kullanmaya teşvik etmek için. Gamification aynı zamanda digital uygulamalarla bağlantılı arzu edilen davranışlarla kullanıcıların ilişki kurmasını kolaylaştırır. Gamification teknoloji ile daha çok ilişki kurulmasını sağlar, insanın oyuna karşı duyduğu temel psikolojik eğiliminin avantajını kullanır. Teknik insanların normalde sıkıcı buldukları sıradan işleri yapması konusunda cesaretlendirir, örneğin araştırma yapmak, alışveriş ve web sayfalarını okumak gibi.” “Gamification oyun bazlı mekanizmaları kullanır, estetik ve oyunsal düşünce insanı ve eylemi motive eder, öğrenmeyi artırır ve problemleri çözer.” (Karl M. Kapp, 2012:43)

Oyunlaştırma sürecinde kurallı çocuk oyunları, yaratıcı drama teknikleri, tiyatro, sanatsal uygulamalar, müzik gibi oldukça zengin araçlar yer alır. Benim gerçekleştirdiğim uygulamalı çalışmalarda ise, kinestetik alanın çalışması, hareket ve oyun dinamiklerini kullanarak eğlenceli deneyim yaratma üzerine kurulu bir oyunlaştırma felsefesi vardır.

Bu çalışmada Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü lisans öğrencileriyle, “Mesleki Oryantasyon ve Oyunculuğa Giriş”, “Metin Çözümleme”, “Drama Tarihi”, “Eğitimde ve Öğretimde Drama” gibi derslerde kullanılan oyun temelli öğrenme uygulamaları hakkında son iki yıldır yapılan çalışmalar hakkında betimsel analizler gerçekleştirilecektir.

Yukarıda isimleri sayılan derslerin izlencelerini detaylı bir şekilde inceledikten sonra, her hafta yapabileceğim oyun temelli öğrenme stratejilerini içeren bir çalışma programı hazırlanmıştır. Bu çalışma programının ana başlıkları şu şekildedir:

1. *Tanışma Oyunları:* Z kuşağı öğrenciler ve öğretmen arasında samimi ve gerçekçi bir diyalog kurulabilmesi adına yapılan tanışma oyunları sınıf içi iletişimi güçlendirmenin temel adımları gerçekleştirildi. Sınıftaki tüm öğrenciler birbirlerinin isimlerini öğrenmenin yanı sıra, Johari Penceresi tekniğini kullanarak kendileri ve grup arkadaşları hakkında detaylı bilgiler elde ettiler. Sanat eğitiminde yabancılaşmanın önüne geçebilmek için bu oyunların önemli katkısı olduğu gözlemlendi.
2. *Buz kırıcı takım oyunları:* Öğrencilerin birbirlerine karşı geliştirdiği psikolojik ve bedensel önyargıları azaltmak ve ben merkezli tavırlarını elimine edip takım çalışması becerilerini güçlendirmek adına, farklı tarzlarda buz kırıcı oyun denemeleri gerçekleştirildi.
3. *Derse yönelik dikkat ve odaklanma oyunları:* Z kuşağı öğrencilerin en büyük problemlerinden birisi, ders esnasında dikkat ve odaklanma konusunda sorunlar yaşamasıdır. Öğrencilerin cep telefonlarıyla kurduğu bağımlılık ilişkisi, birbirlerinin sözünü dinlememe ya da tartışma esnasında dağınıklık gibi problemler akademisyenin, özellikle teorik ders anlatımlarında iletişim kopukluğu yaşamasına neden olmaktadır. Bu yüzden de, zaman zaman dersin içeriğinden bağımsız dikkati ve odaklanmayı artırıcı oyun uygulamaları oldukça yararlı olmuştur. Bu oyunlar yaratıcı drama egzersizleri ve mindfulness (zihin farkındalığı) egzersizlerinden hareketle sınıf dinamiğine uygulanmış etkinliklerden oluşmaktadır. Her dersin 5 dakikalık bölümünde kullanılmıştır.
4. *Teorik konu içeriklerine yönelik anlam oyunlaştırmaları:* Bu oyunlar, dersin ünite konusundaki alt başlıklar ve temaların anlaşılmasına yönelik, eğitimde drama uygulamalarından hareketle geliştirilmiş bir dizi etkinliği (vaka sunumu, poster sunum, öyküleştirme, rol oyunları, sıcak sandalye, do-

nuk imge vs.) içermektedir. Bu etkinlikler hazırlanırken, dersin konusuyla birebir bağlantılı özgün çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalardaki temel amaç, öğrencinin ders içeriklerine yönelik ön hazırlığını sağlamak, konuları basit ve yalın bir anlatım diliyle oyun temelli anlatmak ve teori ve pratik birlikteliğine vurgu yapmak amaçlanmıştır.

Tüm bu başlıklardan hareketle gerçekleştirilen derslerde, örneğin üç kredilik ve haftada üç saat olan bir ders için yeni bir ders tasarımı yapılmıştır. Yapılan bu ders tasarımlarının sonuçları ulusal ve uluslararası konferans ve sempozyumlarda aktarılmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Sahne sanatları alanında çalışan bir akademisyen olarak, Z kuşağı öğrencilerle daha sağlıklı bir iletişim kurabilmek ve çağdaş öğrenme yöntemlerinden hareketle yenilikçi ders tasarımlar gerçekleştirmenin, öncelikle bir akademisyen olarak benim mesleki tatmin duygumun gelişmesinde yararlı olduğunu gözlemledim. 200'ün üzerindeki öğrenci grubuna yönelik derslerde yapılan yenilikçi çalışmalar da, öğrenciler üzerinde bir canlanma ve uyanma etkisi yarattı. Özellikle teorik dersleri sıkıcı, gereksiz ve monoton bulan öğrencilerin derslere olan ilgisinin canlanması, oyun temelli öğrenme denemeleriyle tartışmalara daha aktif katılması çalışmanın pozitif sonuçları olarak belirtilmelidir.

Oyun temelli öğrenme uygulamaları bu bağlamda öğrenciler üzerinde katılımcılığı artırıcı ve öğrenmeye teşvik edici nitelikte gerçekleşmiştir. Öğrencilerin ders değerlendirme anketlerinde bu konuda olumlu geri bildirimlerde bulunduğu tespit edilmiştir. Ancak oyun temelli öğrenme uygulamaları kullanırken zaman zaman konulardan bazılarının elimine edilmiş olması bir eksiklik olarak söylenebilir. Oyun temelli öğrenmeyle konuyu basitleştirme ve yalınlaştırma stratejisi, zaman zaman derinleşme konusunda sorunları beraberinde getirmektedir. Bir öneri olarak, sahne sanatları eğitimi veren akademisyenlerin ortaklaşa yürüttüğü bir tartışma toplantısı yapılarak, teorik derslere yönelik yenilikçi bakış açılarının tartışılması oldukça yerinde olacaktır.

Didaktik öğrenmeye alternatif olarak gelişen oyun temelli öğrenme uygulamaları, üniversitelerde öğrenci ve akademisyenler arasındaki pozitif iletişimin güçlendirilmesi adına oldukça önemli bir yerde durmaktadır.

Kaynakça

- ALTUNBAY MÜZEYYEN, BIÇAK NURAY, Türkçe Eğitimi Derslerinde Z Kuşağı Bireylerine Uygun Teknoloji Tabanlı Uygulamaların Kullanımı, 2018, ZfWT Dergisi, Vol. 10 No. 1, 2018
- KAPP Karl M, The Gamification of Learning and Instruction, San Fransisco: Pfeiffer Publishing, 2012
- SEZGİN Bülent, Oyun-Tiyatro-Drama İlişkisi Kuram ve Uygulama, BGST Yayınları no 65, 2015, İstanbul

TÜRK VE ARAP COĞRAFYALARINDA UD İÇİN YAZILMIŞ ESERLER VE DİĞER BAZI SAZ ESERLERİNİN MAKAM VE FORM AÇISINDAN İCRA ANALİZİ

TURKISH AND ARAB GEOGRAPHIES WORKS OF OUD AND SOME OTHER INSTRUMENT WORKS EXECUTIVE ANALYSIS IN TERMS OF AUTHORITY AND FORM

Mehmet BİTMEZ¹

Özet

Aynı ses sistemi temelinde müziğin benzer makam ve formlarını kullanan Türk ve Ortadoğu coğrafyası, farklı kültürlerin temel ortak özelliklerine sahiptir. Bunlar; peşrev, saz semaileri, longa ve sirtolar şeklinde karşımıza çıkarlar. Form olarak eserler ve kullanılan usuller ortak özellikler sergiler. Bir saz müziği formu olan semaî ve longalar, bölüm veya hane sayısı olarak hemen hemen aynıdır.

Türk coğrafyasında bir çalgı için özel eser bestelemiş olan Şerif Muhiddin Targan, tüm dünyada tanınmış ve özellikle Ud için özel eserler bestelemiş bir virtüözdür. Aynı benzer özelliklere sahip onun öğrencisi olan Cemil Beşir ve onu takip eden diğer ustalar Ud için yapmış olduğu besteleri, tüm Arap coğrafyasında bilinmektedir.

Bu çalışmada öne çıkan önemli ud icracı ve bestecilerin tespit edilen bazı saz eserleri ve eserlerinde kullandıkları makam ve usul tercihleri esas alınacaktır.

Anahtar Kelime: Türk, Arap, Ud, Form, Peşrev, Semâî, Makam

Abstract

The Turkish and Middle Eastern geography, which uses similar modes and forms of music on the basis of the same sound system, have the common characteristics of different cultures. These; peshrev, saz semai, longa and sirtos emerge in the form. Works as forms and methods used exhibit common features. Semaî and longas, a saz form, are almost the same as the number of chapters or households.

Şerif Muhiddin Targan is a virtuoso who is known all over the world and composed special works especially for Oud. His compositions for his student Cemil Bashir and other masters who follow him with the same characteristics are known throughout the Arab region. In this study, some of the prominent oud performers and composers will use some of their instrumental works and their preferences for the makams and procedures.

Key Words: Turkish, Arab, Oud, Form, Peshrev, Semai, Makam

¹ İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Öğretim Görevlisi

I. Giriş

Dünyada birçok müzik türleri, farklı çalgıları ve bunların icracılarının olduğu bir gerçektir. Ulusal müziklerin benzerlikleri gerek sınır komşuluğu, kültürel yakınlık ve sistem benzerliği, gerekse kadim medeniyetlerin bir arada sosyal ve kültürel yaşam ilişkilerinin ortak noktasında buluşmalarını sağlamıştır. Ud'un ortaya çıktığı ve şekillenmeye başladığı yüzyıldan itibaren form değişikliğine uğrayarak bulunduğu ve icra edildiği topraklarda kalıcı hale gelmesiyle farklı tavırların da gelişmesinde icrayı belirleyici olmuştur.

19. yüzyıldan sonra Türk ve Arap coğrafyaları, sahip oldukları tarihi geçmişin ortak ses sisteminin müziklerinde kullandıkları çalgılar kültürlerin ortak noktasını oluşturmaktadır. Bu kültürlerin müziklerini biri birinden ayıran en önemli özellik üslup ve tavidir. Doğu müziği tarihi hakkında bilimsel temelde ilk ilgi duyan ve araştırmalar yapanlar batılı müzik bilimcileri olmuştur ve makale yazılmıştır. A. Lavignac², 1912 yılında basılan ansiklopedisinde Türk ve Arap musikilerini konu alan makale yazmıştır. Türk müzikte ise, makaleyi yazan Rauf Yekta Bey'dir.³

Ud çalgısı, 20. Yüzyılın başlarına kadar topluluk ve fasıl müzikleri içinde hep eşlik çalgısı olarak varlık göstermiştir ancak, 20. Yüzyıl başlarından itibaren solist kimliğini kazanmaya başlaması ilk Şerif Muhiddin Targan'ın ud için yaptığı besteleri ile bir dönem başlatmıştır.

Bir çalgı için özel bestelenmiş bu eserler Targan'ın Bağdat'da kurduğu konservatuvarla başlattığı eğitim sistemi ud çalgısında da bu eserlerin tüm Türk ve Arap coğrafyalarında yayılması ve ud'un icrada solist kimliğini de öne çıkarmıştır. Targan'ın 1934 te kurup sistemli hale getirdiği bu konservatuardan yetişen öğrencileri, eğitimle başlayan ud serüvenini icra edildiği tüm dünyada benimsenmesine öncülük etmiştir.

II. Ud ve Kısa Tarihi Süreci

Semerkant heykelticileri, Airtam frizleri, Gandhara heykelleri, Çin Türkistan'ı fresklerinde bu (Ud) çalgıyı sık sık görmek mümkündür. Bu konuda Henry George Farmer⁴'in, Udun kaynağı ile ilgili önemli araştırmaları mevcuttur. Bunlar arasında en eski belge M.Ö. Sekizinci yüzyıl'da Batı Türkistan'da pişmiş topraktan yapılmış bir heykelticidir.

Ud Çalgı Batı Türkistan'dan Doğu'da Çin'e ve Japonya'ya geçmiş, Batıda da Arap kültür merkezlerine yayılmıştır. Yerle-gök arasındaki uyumu yansıtmaya gerektiğine inanılan müziğin amacı, halkı eğitmek, onlara iyi ve yüce duygular aşılamaktır. İnsan yaşamındaki en önemli yer, törenlere ve müziğe ayrılmıştır (Selanik, 1996: 7).

Yüzlerce yüzyıl öncesinden bugüne intikal eden müzik kültür mirası ve ud çalgısı; El Kindi; nin ortaya koyduğu müziğin teorisi, Ziryab ve Farabînin hem ses sistemi hem de Ud çalgısı üzerinde yaptıkları form ve tel ilavesi noktasında bugüne büyük miras olarak geçmiştir.

Yüzlerce yıldır varlığını sürdüren ud, farklı çalgılar arasında icracıların tercihlerinde öncü olmuştur ud 18. yüzyılın ikinci yarısından olmak üzere, icra hayatına dâhil olmaya başladığından itibaren, bu yüzyılda form değişikliğine uğramış ve aynı zamanda önemli icracılarında yetişmesinde önemli bir dönemin başlangıcı olmuştur.

Süatle yaşanan bu değişim ve gelişim sürecinde farklı coğrafyalarda (Türk ve Arap) hem besteci hem de usta icracıların ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Ud, kuramsal ve müziksel anlamda en önemli çalgısı olarak öne çıkmıştır.

Dünyada birçok müzik türleri, farklı çalgıları ve bunların icracılarının olduğu bir gerçektir. Ulusal müziklerin benzerlikleri gerek sınır komşuluğu, kültürel yakınlık ve sistem benzerliği, gerekse kadim medeniyetlerin bir arada sosyal ve kültürel yaşam ilişkilerinin ortak noktasında buluşmalarını sağlamıştır.

² Makale, Pan yayıncılık tarafından 136 sayfalık olarak basılmış ve yayımlanmıştır.

³ Rauf Yekta Bey, Türk Musikisi, Fransızca'dan çeviri Orhan Nasuhioğlu

⁴ Orta Asya'nın birçok yerinde hemen hemen iki bin yıl öncesinin kalıntıları, içi oyulmuş tek bir ağaç gövdeli, sapa ve burgu kutusuna

doğru sivrilmiş biçiminde ud şekillerine rastlanmaktadır. Ud'un karakteristik özelliği teknenin armut şeklindeki yapısı, gövdeden daha

kısa bir sap ve geriye doğru kıvrık burgu kutusudur. Çin'de Pipa, İran'da Barbat, çeşitli Arap ülkeleri, Polonya, Rusya ve Balkanlar'da

Khobza, Kobza, Koboz adı verilen çalgılar bu özelliklere büyük ölçüde uygun çeşitli ud tipleridir (Farmer, 1929, sayfa 7).

Ud'un ortaya çıktığı ve şekillenmeye başladığı yüzyıldan itibaren form değişikliğine uğrayarak bulunduğu ve icra edildiği topraklarda kalıcı hale gelmesiyle farklı tavırların da gelişmesinde icrayı belirleyici olmuştur.

19. yüzyıldan sonra Türk ve Arap coğrafyaları, sahip oldukları tarihi geçmişin ortak ses sisteminin müziklerinde kullandıkları çalgılar kültürlerin ortak noktasını oluşturmaktadır. Bu kültürlerin müziklerini biri birinden ayıran en önemli özellik üslup ve tavidir.

Ud çalgısı, 20. Yüzyılın başlarına kadar topluluk ve fasıl müzikleri içinde hep eşlik çalgısı olarak varlık göstermiştir ancak, 20. Yüzyıl başlarından itibaren solist kimliğini kazanmaya başlaması ilk Şerif Muhiddin Targan'ın ud için yaptığı besteleri ile bir dönem başlatmıştır.

Bir çalgı için özel bestelenmiş ilk eserler, Targan'ın Bağdat'da kurduğu konservatuvarla ve başlattığı eğitim sistemi, tüm Türk ve Arap coğrafyalarında yayılması ve ud'un icrada solist kimliğini öne çıkarmıştır. Targan'ın 1934 te kurup sistemli hale getirdiği bu konservatuardan yetişen öğrencileri, eğitimle başlayan ud serüvenini icra edildiği tüm dünyada benimsenmesine öncülük etmiştir.

II. Literatür 'de Ud çalgısına etki eden üç önemli müzik bilgini; El-Kindi, Fârâbi ve

Ziryab

El-kindî⁵, Fârâbî⁶, Ziryab⁷ gibi üç önemli müzik bilgini, müzik tarihinin seyrini belirlemede belirleyici rol üstlenmişlerdir. Müziğin kuramcısı el-kindî, ses sistemi ve teorisi üzerinde çok önemli çalışmalar yapmış ve kendinden sonra elen müzik bilginlerine emsal teşkil etmiştir. Bir filozof, matematikçi, fizikçi, astronom, hekim, coğrafyacı ve özellikle müzikte bir uzman idi. Onun bu alanların tamamına özgün katkılar yapmış olması şaşırtıcıdır. Eserlerinden dolayı, Arapların Filozofu olarak bilinir.

“el-Kindî'nin yaşadığı asır müzik açısından çok önemli ve büyük gelişmeler olduğu bir dönemdir ve bu nazariyelerde o, önemli bir paya sahiptir.23 Özellikle Grekler'e ait müzik eserlerinin Arapça'ya tercümesinden sonra yeni bir merhaleye giren müzik, bu döneme kadar soyut ve yüzeysel bir sanat olarak kalmış; Bu dönemle birlikte müzik ilmi, artık riyazi ilimler çerçevesinde değerlendirilmiştir.25 el-Kindî ses teorisi, tetrakortlar, skalalar, intikal (geçiş) ve kompozisyon konularıyla Grekler tarzında meşgul olmaya başlamış; Müziğin bir ilim dalı olarak kurulduğu bu dönemde teorik anlamda ilk eserleri veren el-Kindî'nin müzik risâlelerinde mânâsı kapalı birçok teknik terim mevcuttur”. Ya'kûb b. İshâk el-Kindî'nin Müzik Risâlelerinde Tesbit Edilen Müzik Terimleri, Okunuşları ve Türkçe Karşılıkları, i'tilâf:akort, uyum âhenk (Turabi, A. H. 2003)

Farabi

Asıl adı, “Ebû Nasr Muhammed bin Muhammed bin Tarhan bin Uzluğ el-Fârâbî et-Türkî” (874-950) Kimi kaynaklara göre Ud'u Farabi'nin⁸ icad ettiği belirtilmiştir ancak, Farabi'nin yaşadığı dönemin çok öncesinde minyatür ve kabartmalarda ud ve benzeri çalgıların bulunmasıyla bu iddianın da zayıfladığı görülmektedir. Farabi'nin mucid olarak algılanmasının esas sebebi uda hakim bir müzisyen olması ve uda getirdiği akord sistemidir. Döneminde ud hakkında en kapsamlı bilgiyi verenlerden biri olan Farabi, o döneme kadar 4 telli bir çalgı olan uda 5. teli eklediği bilinmektedir. Ud hakkında Farabi'den sonra teferruatlı bilgiyi büyük İslâm filozofu İbni Sînâ (980-1037) da bulmaktayız.

- 5 “El Kindi, El Kindi Hayatı, El Kindi Kimdir? (801- 866) Ebu Yusuf Yakup İshak El-Kindi MS.801 civarında Küfe'de doğdu. Babası Harun el-Reşit'in bir memuru idi. El-Kindi; el-Memun, el-Mutasım ve el-Mütevekkil'in bir çağdaşı idi ve büyük ölçüde Bağdat'ta yetişti. Mütevekkil tarafından resmi olarak bir hattat olarak görevlendirildi. Onun felsefi görüşlerinden dolayı, Mütevekkil ona sinirlendi ve bütün Kitaplarına el koydu. Ancak, bunlar sonradan iade edildi. El-Mutamid'in hükümdarlığı esnasında 866'te öldü.”
- 6 Farâbî'nin (874-950) Müsiki'deki önemi, Doğu müsikisinin nazariyatı ile ilgili, Kindî'den sonra ilk önemli eseri yazmış olmasındandır. Müsikinin sanat yönünü iyi bildiği, bazı müsikî âletlerini çaldığı ve icad ettiği söylenirse de, eserlerin de ve hakkında bilgi veren kitaplarda bu konu ile ilgili geniş bilgi yoktur. Müsikî ile astroloji arasındaki ilgiyi reddetmiş ve Kindî'nin kurup geliştirdiği okulun ilerlemesine katkıda bulunmuştur. Kitabü'l-Müsikîü'l-Kebîr (Büyük Müsikî Kitabı) adındaki eseri biri sekiz, diğeri dört bölümden oluşmuştur
- 7 Miladi 789-857 seneleri arasında yaşamış olan Ziryab'dan bahsedilir. Musul'da doğan Ziryab, Bagdat'da Abbasi halifelerinin sarayında Harun Al-Raşit ve Al-Mamun zamanında vazife gördükten sonra İspanya'da Kordoba şehrinde Halife Abdurrahman'ın sarayına baş musikişinas olarak gönderilmiştir. Ziryab'ın Kordobada kurduğu konservatuvar Endülüs musikisinin temelini atmış ve dolayısı ile hem Arap hemde İspanyol musikisine etki etmiştir. Ud musiki aletine Ziryab'ın beşinci teli ilave ettiği bilinmektedir.
- 8 Farâbî'nin (874-950) Müsiki'deki önemi, Doğu müsikisinin nazariyatı ile ilgili, Kindî'den sonra ilk önemli eseri yazmış olmasındandır. Müsikinin sanat yönünü iyi bildiği, bazı müsikî âletlerini çaldığı ve icad ettiği söylenirse de, eserlerin de ve hakkında bilgi veren kitaplarda bu konu ile ilgili geniş bilgi yoktur. Müsikî ile astroloji arasındaki ilgiyi reddetmiş ve Kindî'nin kurup geliştirdiği okulun ilerlemesine katkıda bulunmuştur. Kitabü'l-Müsikîü'l-Kebîr (Büyük Müsikî Kitabı) adındaki eseri biri sekiz, diğeri dört bölümden oluşmuştur

Farâbi'nin Mûsikîdeki önemi, Doğu mûsikîsinin nazariyatı ile ilgili, Kindî'den sonra ilk önemli eseri yazmış olmasındandır. Mûsikînin sanat yönünü iyi bildiği, bazı mûsikî âletlerini çaldığı ve icad ettiği söylenirse de, eserlerin de ve hakkında bilgi veren kitaplarda bu konu ile ilgili geniş bilgi yoktur. Mûsikî ile astroloji arasındaki ilgiyi reddetmiş ve Kindî'nin kurup geliştirdiği okulun ilerlemesine katkıda bulunmuştur. Kitabü'I-Mûsikîü'I-Kebîr (Büyük Mûsikî Kitabı) adındaki eseri biri sekiz, diğeri dört bölümden oluşmuştur». Bu kitap; Gattaş Abdülmelik el-Haşebe⁹ ve Dr. Ahmed Mahmud el-Hıfni¹⁰ tahkikleriyle 1967 yılında Kahire'de yayınlanmıştır.

Ziryab

Mil3adî 789-857 seneleri arasında yaşayan Ziryab'dan¹¹ bahsedilir. Ziryab Bağdat'ta Abbasi halifelerinin sarayında Harun Al Raşit ve Al-Mamun zamanında vazife gördükten sonra İspanya'da Kordoba şehrinde halife Abdurrahman'ın sarayına baş musikîşinas olarak gönderilmiştir. Ziryab'ın Kordoba'da kurduğu konservatuar Endülüs musikîsi'nin temelini atmıştır.

Ziryab'ın Ud musikî çalgısına beşinci teli ilave ettiği bilinmektedir. Bundan kısa bir müddet evvel Urfa'da Eyüp mahallesinde bulunan bir mozaikte sihirli musikîşinas Orfeus ve onun musikîsinin dinleyen kuşlar, aslanlar geyikler ve melekler temsil edilmektedir. Milâdî 228 senesinde yapılmış olan bu mozaik ve daha başka birçok deliller birinci, ikinci ve üçüncü asırlarda Urfa'da yazarlık ve musikî sanatlarının gelişmiş olduğunu göstermektedir. (Dr. Rastgeldi, Edessa, Stockholm, 1971)

Şerîf Muhiddîn Targan (1892-1967)

Büyük Türk ud virtuozu Şerîf Muhiddîn Targan 1892 yılında İstanbul'da dünyaya geldi. Babası son Mekke Emiri Şerîf Ali Haydar Paşa'dır. Bu sebeple kendisi aynı zamanda Hz. Muhammed (sav)'in soyundan gelmektedir. Henüz çok küçük yaşlarda ud çalmaya başlamış, onüç yaşına geldiğinde ilerlemiş farklı tekniği ve üslubu ile kendinden söz ettirmeye başlamıştır.

Tahsilini İstanbul'da Hukuk ve Dar-ül Fünun'un edebiyat fakültelerinde üstün başarı ile tamamlamıştır. Mûsikî eğitimine Zekai-zâde Ahmet Irsoy'dan makam ve usul dersleri alarak, Ali Rıfat Çağatay'dan Türk Mûsikîsi klasik eserlerini meşk ederek devam etmiş ve kendi

Gayretleri ile de üstadları tarafından dâhî olarak nitelendirilmiştir.

Bu yıllarda ileride kendisinden udda sağladığı başarılarından söz ettirdiği gibi viyolonsel çalmaya ve aynı dehayı bu alanda da göstermeye başlamıştır. 1936 yılında Irak hükümetinin daveti üzerine Bağdat'da şark ve garp mûsikîsini ihtiva eden konservatuarı kurdu. Bu konservatuarın başkanlığını on dört yıl boyunca yaptı. Kurmuş olduğu ve 12 yıl aralıksız eğitim verdiği Bağdat konservatuarında yetiştirdiği en önemli üç öğrencisi olan Cemil ve Münir Beşir kardeşler ve Selman Şükür olmuştur.

Şerîf Muhiddîn TARGAN bestekârlığı ve icracılığı yanında çok usta bir ressam idi.

Portre ve peyzaj çalışmaları sergilerde gösterilmiştir. Yaptığı portreler halen müzelerde sergilenmektedir. Büyük sanatçı Üstad Şerîf Muhiddîn TARGAN 13.Eylül.1967 yılında İstanbul'da vefat etmiştir. Üstad'ın vefatından sonra eserleri, üslubu, tekniği hatta hayat tarzı ve kişiliği kendinden sonra gelen Ud sanatkârları için örnek olmuştur. Kendinden, icrasından ve eserlerinden etkilenmeyen ud sanatkârı yoktur. Bestelediği Temrinler, Koşan Çocuk, Çocuk Havası, Etüdler, Nihavend Saz Semaisi, Dügâh Saz Semaisi, Kanatlarım Olsaydı, Ferahfeza Saz Semaisi, Irak Saz Semaisi gibi eserlerin her biri ayrı ayrı birer şaheserdir. Özellikle Koşan Çocuk isimli saz eseri bütün bunların içerisinde ayrı bir yer taşır. Aynı zamanda 1920 yılında yazmaya başladığı birde Ud metodu vardır.

9 Mısırlı iki müzik bilimcisi ve yazarı olan Gattas Ahmet Haşbe ve Dr. Mahmud Ahmed Al-Hıfni, birçok araştırmalarının yanında özellikle büyük müzik bilgini Fârâbi hakkında yazdıkları ve onun büyük müzik kitabı olan Kitabü'I-Mûsikîü'I-Kebîr çevirileri ile tanınmaktadırlar.

10 Dr. Mahmud Ahmed Al-Hıfni, birçok araştırmalarının yanında özellikle büyük müzik bilgini Fârâbi hakkında yazdıkları ve onun büyük müzik kitabı olan Kitabü'I-Mûsikîü'I-Kebîr çevirileri ile tanınmaktadırlar.

11 Miladi 789-857 seneleri arasında yaşamış olan Ziryab'dan bahsedilir. Musul'da doğan Ziryab, Bağdat'da Abbasi halifelerinin sarayında Harun Al-Raşit ve Al-Mamun zamanında vazife gördükten sonra İspanya'da Kordoba şehrinde Halife Abdurrahman'ın sarayına baş musikîşinas olarak gönderilmiştir. Ziryab'ın Kordobada kurduğu konservatuar Endülüs musikîsinin temelini atmış ve dolayısı ile hem Arap hemde İspanyol musikîsine etki etmiştir. Ud musikî aletine Ziryab'ın beşinci teli ilave ettiği bilinmektedir.

Cemil Beşir (1921 – 1977)

1921 yılında Musul’da doğdu. Ud sanatını ud çalan ve aynı zamanda yapımcısı olan babasından öğrendi. Bağdat’da Şerif Muhiddin TARGAN’ın 1936’da kurduğu konservatuara ilk katılanlardan biri oldu. Bu büyük üstadın en seçkin öğrencilerinden biri olan Cemil, aynı zamanda büyük keman hocası Santo ALPO’dan keman dersleri aldı ve bu sazda da büyük başarılar gösterdi. 1943 yılında Ud dalı’ndan, 1946 yılında ise keman dalı’ndan ‘şeref, pekiyi” derece ile mezun olduğu yılda

Aynı konservatuarda ud dersleri vermeye başlamasının yanı sıra keman dalı’nın son sınıfındayken asistan hoca olarak atandı. Santo ALPA’dan sonra ‘‘Mûsikî Dalı Başkanı’’ unvanını kazandı. Targan ekolünün’nde, daha çok Türk mûsikîsi üslubu hakimdi. Cemil Beşir, Targan’dan öğendiği tekniği, Arap mûsikîsi üslubu ile geliştirdi. Cemil Beşir, Targan ekolünden öğrendiği tekniklerden faydalanarak Irak ve Arap mûsikîlerinin ritimleri ile makamlarına dayalı olarak gerek icralarında, gerek bestelerinde ve gerekse, taksimlerinde açıkça hissedilebilen bir tarz geliştirdi.

Teknik Eserlerin Bestelenmesinde İcrasında Bazı Kurallar ve Prensipler

1. Makam

2. Akord Farklılığı

3. Usul (Ritm)

1. Makam

Ud için bestelenmiş teknik eserler incelendiğinde, bestecilerin büyük çoğunluğu genellikle bestelerini nihavend makamında tercih ettikleri görülür. Bu icracılar dünyaca saygın ve teknikleri üst düzeyde olan tanınmış ve ekol olarak kabul edilirler. Kendi icra seviyeleri ve tekniklerinin özelliklerini ortaya koyacakları eserleri bestelemişlerdir. Bu eserlerin hem notası hem de icrasını kayıt altına almışlardır. Eserlerin nihavend makamında bestelenmesinin önemli sebeplerinden biri, ileri icra ve pozisyonları armonik (doğuşkanlar) yapısı bakımından zenginleştirerek icra olanaklarını daha kolay hale getirmektir.

2. Akord tercihi

Ud’a göre rast perdesi karar perdesidir ve tüm ud icracılarda eserin karar perdesine göre en üst iki kalın telin akordunu genellikle kaba rast, yani bir oktav pest olarak değiştirilir. Bu rezonans ve akor elde etmek için icrayı daha kolay ve elverişli duruma taşır. Ayrıca açık ve kapalı perdelerde (sesler) pozisyonlarda teknik kolaylık ve pratiklik kazandırır.

3. Usül (Ritm) tercihi

Bestecilerin eserleri arasında en çok rastlanan 2/4 nim sofyan, 4/4 sofyan usullerinin kullanılmasıdır. Bu teknik eserlerin yanısıra, sıklıkla longa ve sirtolarda da karşımıza çıkar. Etüt, egzersiz, alıştırma diğer çalışmalarda rastlanan en önemli özelliklerdendir. Kültürlerarası müziklerin formlarında genellikle benzer bu ortak özellikler öne çıkar. Diğer bazı konularda ise; hem makam usül, hem de melodik (ezgisel) farklılıklar görülür. Bu yapı, ud ’un icra edildiği tüm Arap kültüründe birbirlerinden farklılıklar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Saz semaileri eserlerinde bu durum teknik eserlerin aksine aynı usullerin kullanılmasıdır. Tüm besteciler saz semaileri formlarında ilk üç hanesini (Bölüm) 10/8 aksak semai usulü ile belirler. Dördüncü ve son hanesi için, 3/4 semai, 6/8 yürük semai, 7/8 devr-i hindi veya 7/8 devr-i turan şeklinde bestelerler.

Kapis 1

1

Şerif Muhiddin Targan



Örnek 1: Şerif Muhiddin Targan'ın Kapis adlı teknik eseri

Örnek 1'de geçen nota Targan tarafından ilk olarak bir çalgı aleti (ud) için teknik ve zor bir eser bes-telenmiştir. Bu eser tüm icracılar için zor ve bir o kadar da teknik hâkimiyet gerektiren eserdir. Bu eserin icrası aynı zamanda bir ustalık seviyesidir. Ud'da alışık olunmayan akorların (doğuşkanlar) sıklıkla kulla-nıldığı görülmektedir.

Kapis

Cemil Beşir



Örnek 2: Bestesi, Şerif Muhiddin Targan'ın öğrencisi olan Münir Beşir

Örnek 2'deki kapis adlı teknik eser Targan'ın öğrencisi olan Cemil Beşir'in örnek aldığı hocasının seyir karakterinden biraz farklı ama teknik özellikleri ve kullandığı akor dışında daha çok üçleme (triole) kullandığı görülür.

Şerif Muhiddin Targan Kapris 1'in devamı



Örnek 3: Şerif Muhiddin Targan'ın Kapris 1 adlı eserin devamı

Örnek 3'teki farklı bir nota yazısında ki; bu nota icracılar tarafından asıl doğru kabul edilen ve seslendirilen nota yazısıdır. Bu bölümde, kapalı sesler, pozisyonlar ve parmak (duate) işaretleri, açık ve kapalı pozisyonadaki sesler numaralandırılarak belli bir prensiple icra olunmaktadır. Targan'ın, klasik müzik ve özellikle de viyolonsel icracılığı batı müziği sistemini çok iyi biliyor olmasının etkisi görülmektedir.

Cemil Beşir Kapris'in Devamı



Örnek 4: Cemil Beşir Kapris asırlı eSeri'nin Devamı

Örnek 4'te Cemil Beşir'e ait olan kapis adlı eserinin devamında görüldüğü üzere aynı teknik özellikler sürerken, melodik yapısında ısrarla üçleme (triole) nota karakteri hâlâ baskındır. Bu Arap müzik kültürünün karakteristik yapısında ve özellikle makam geleneğine dair diğer eserlerinde de seyir açısından benzer özellikler sergilediği söylenebilir.

Şerif Muhiddin Targan
(Kapis I devamı)



Örnek 5: Targan'ın Kapis I adlı eserinin devamı

Targan'ın devam eden eserinde pozisyonlarda akorlarla melodik bir yapı oluşturduğu ve bunu devam ettirdiği görülüyor. Ajilite (hız-çabukluk) içinde melodik yapıyı belli noktalarda veya bölümlerde sürdürdüğü gözlemleniyor.

Cemil Beşir Kapis Eseri'nin Devamı



Örnek 6: Cemil Beşir'in Kapis Eseri 'nin Son Bölümü

Örnek 6'daki Cemil Beşir'in kapis adlı eseri 'nin son bölümünde, Senkoplu ifadeler kullanmış ve melodiye bu bölümde yer vermiştir. Besteci, tiz sesler ve ileri pozisyonlarda teknik özellikleri ortaya koymuştur.

Targan'ın Kapis I Adlı Eseri 'nin Devamı



Örnek 7: Şerif Muhiddin Targan'ın Kapis I Adlı Eseri 'nin Devamı

Örnek 7'deki eserin devamında, üçleme (triole) sıkça görülmekte ve eserin ileri teknik pozisyonlardaki parmak numaralandırmaları (duate) yapılmış ve nüanslar¹² belirtilerek yazılmıştır. Targan, bu eseri kendi icrasında da tüm yazım kurallarına uyarak icra etmiştir.

Targan'ın Kapris Adlı Eseri 'nin Son Bölümü



Örnek 8: Şerif Muhiddin Targan'ın Kapris 1 Adlı Eseri 'nin Son Final Bölümü

Şerif Muhiddin Targan, örnek 8'deki eserinin bu son final bölümünde, üçleme (triole), tiz sesler, pozisyonlar, melodi, noktalı sekizlik nota değerleri, açık ve kapalı pozisyonlardaki tüm sesleri adeta bir araya toplamış ve ileri icrayı ifade eden tüm teknik olanakları ortaya koymuştur.

uşşak saz semai

1

Şerif Muhiddin Targan



Örnek 9: Şerif Muhiddin Targan'ın Uşşak makamında Saz Semaisi 1. Hane ve Teslimi

¹² Ses nüansları; sesleri kuvvetli veya hafif veyahüt da mutavassıt bir şekilde çıkarmaya (ses nüansı) denir. İfade nüansları; Musikinin en büyük kudreti zevk ve heyecan vermek olan bir san 'attır. Bu san 'at bir takım hisleri, ihtisasları ve intibaları ifade edebilir. Keder, neşe, sevgi, kin, sertlik ve mülayimlik, sıkıntı ve sükûnet gibi hisler musiki vasıtası ile mükemmel ve müessir bir surette ifade edebilir.

Örnek 9’da bir hane ve teslim bölümünden oluşan uşşak saz semaisi, Türk müziğinin makam seyir özelliği, usul ve ölçü orantısını net belirler. Genellikle 10/8 aksak semai usulünde bestelenen saz semai formu¹³, Araplarla aynı özelliği ve ölçü sınırlaması açısından benzerlik gösterir. Türk müziği eserlerinde icra ile nota bir birinden farklıdır yukarıda olduğu gibi, nota yazısı ana tema veya melodiyi belirtir ancak; icracı bilinen notayı farklı süsleme notları, (Ornaments) glissandolar, vibratolar, çarpma vb... ilavelerle tavrı belirleyen birçok notalar ilave edilerek icra eder.

Hüseyini Saz Semâi

1

Cemil Beşir



Örnek 10: Cemil Beşir Hüseyini Saz Semaisi bir hane ve Teslim bölümü

Cemil Beşir’in uşşak makamında herhangi bir eserinin bulunmaması dolayısı ile Türk müziğinde aynı aileden kabul edilen hüseyini makamında eser seçilmiştir. Örnek 10’daki Cemil Beşir’in, Hüseyini makamında olan saz semaisinin bir hane ve teslimi incelendiğinde, Targan eserinin form yapısı ile matematiksel olarak dört hane ve teslim olarak bestelenmiştir. Saz semai formu her ikisinin de aynı sayıda ve ölçülerde olduğu gözlemlenmektedir. Burada yine tıpkı Targan ’da olduğu gibi bir hane ve teslim bölümü incelendiğinde ölçü sayısı ve usul yapısının aynı olduğu görülür. Bu eserin melodik yapısında klasik makamsal ezgi kullanımı daha çok Arap folklorik temalı bir seyir olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bölüm tipik bir hüseyini örneği sergilemektedir.

Şerif Muhiddin Targan Uşşak Saz Semai’nin Devamı



Örnek 11: Targan’ın Uşşak Saz Eserinin Üç ve Dördüncü Hanesi (Bölümü) Bir Arada

13 Formlar, eser biçimleri demektir ve her gelişmiş musikiye olduğu gibi Türk musikisinde de bir takım formlar vardır. Çok zengin bir öze sahip olan musikimizin, folklor musikisi bölümünü, ayrıca incelemeye değer çok geniş ve önemli bir araştırma konusudur. Türk musikisinde formlar önce saz musikisi ve sözlü musiki şeklinde ikiye, sonra kendi aralarında çeşitli şekilde ayrılırlar.

Örnek 11'deki iki bölüm bir arada incelendiğinde, ikinci bölümde makam seyir özeliğinin bir gereği olan tiz taraftan la'dan (Türk müziğinde muhayyer perdesi) cümleye başlamıştır. Ardışık seyreden melodik hareket kırılarak pest ses olan re (yegâh perdesi) perdesine geri dönüş yapılmış. Tekrar uşşak makamı olarak la sesi yani Türk müziği karar perdesi olarak ifade edilen düğâh perdesinde bitmiştir.

İkinci hane (Bölüm) ise; uşşak makamının seyir özelliği nedeniyle fa# (Eviç Perdesi) ile pest

tarafta fa# Irak perdesinde eviç makamı seyri ile özellik gösterir. Devamında pest 'deki re yani yegâh perdesinden başlayan melodik hareketle uşşak olarak karar kılar.

Münir Beşir Hüseyini Saz Semainin Devamı



Örnek12: *Münir Beşir Hüseyini saz Semai İkinci ve Üçüncü Hanesi (Bölüm)seyri*

Münir Beşir'in örnek 12'deki saz semaisinin ikinci ve üçüncü hanelerinin melodik akışı ve makamsal seyri hüseyini makamına önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu eserle Targan eserinin saz semai besteleme kuralı açısından bu hane oldukça kısa, ölçü sayısı bakımından doğru fakat melodi uzunluğu bakımından kısa cümleden oluşmaktadır.

Targan Uşşak Saz Semainin Son Bölümü



Örnek 13: *Şerif Muhiddin Targan Uşşak Saz Semaisi Son Bölümü*

Örnek 13'teki bu eserde Targan, son haneyi (Bölüm) 6/8 yürük semai olarak tertip etmiştir. Tüm besteciler gerek Türk gerek Arap bölgelerinde bu formdaki eserlerin son haneleri, genellikle öncelikli 6/8, daha sonra 3/4, veya 7/8 olarak bestelenir. Bu bakımdan aynı ses sisteminin bu kültürleri iç içedir. Makam seyri uşşak karakterlidir.

Cemil Beşir Hüseyini Saz Semainin Son Bölümü



Örnek 14: *Cemil Beşir Hüseyini Saz Semainin Son Hanesi (Bölüm)*

Örnek 14'teki Cemil Beşir, Hüseyini saz semaisinin dördüncü ve son hanesinde (Bölüm) Targan'ın aksine usul farklılığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yukarıda belirtildiği üzere son bölümlerin usulleri biri birilerinden farklı olarak belirtilmişti. Cemil Beşir esrinde 3/4 lük semai usulünü tercih etmiştir. Genellikle son hanelerde besteciler, melodik hareketlerde üçleme (triole) tercih ederler. Bu iki eserde farklılıklar hem usul hemde melodik hareketlerde bir birilerinden farklı olarak görülmektedir.

Sonuç

Yıllar içinde büyük benzerlik gösteren çalgılarda, çalgıların küçük nüanslarla form ayrılıklarının dışında icra tavrı açısından değişiklik göstermeye başlamıştır. Yaklaşık XIV. yüzyıldan itibaren değişmeye başlayan bu süreç yakın tarihlerden itibaren hızlı gelişen iletişim çağının yüksek teknolojileri ile yeniden hızla etkileşim içine girerek yakınlaşmaya başlamıştır ve bu yakınlaşmaların da farklılıkları ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmada, ses kayıtları ve kaynaklar taranarak metodik ve uygulamaya dayalı bir yöntem izlenerek incelenmiş ve ses kayıtları en hassas ve titizlikle hazırlanan notalama sonucunda farklı icra birbirinden farklı icralar ortaya çıkmıştır. Şerif Muhiddin Targan, öğrencisi olan ve Arap dünyasının en önemli temsilcilerinden Münir Beşir Ud icra tavırları ve akord düzenleri üzerine yapılan bu çalışma, farklı ama benzer coğrafya'nın ortak ve birbirilerinden farklı noktalarını ortaya çıkarmaya çalışılmıştır. Bu iki önemli icracının yeni icracılara büyük katkı sağlayarak, müziğe yeni ufuklar açacağı şüphesizdir.

Kaynakça

- Bitmez, M. “Tanburi Cemil Bey Hazinesi”, taş plak’tan dijital Cd kayıt, İBB Kültür Aş, 2016 İstanbul
- Hasebe, G, A, / el Hifnî, A, M, Fârâbi, *Kitabü’l-Mûsikîü’l-Kebîr*, Kahire, 1967
- Kaya, M. *Felsefe metinleri (El Kindi Hayatı)*, İstanbul-Klasik Yayınları, 2005
- Karadeniz M.E, Türk Musıkîsinin Nazariye ve Esasları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara
- Khoury, E. “Türk Arap ud icra üslupları üzerine bir inceleme”, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2002
- Özkan İ.H. Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Ötüken Neşriyatı. 1987, s,79,İstanbul
- Parmaksızoğlu İ, İbni Batuta Seyahatnamesinden Seçmeler, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1971,
- Raugnon, P. Mufasssal Musiki Nazariyatı, İstanbul Devlet Matbaası. 1930, s. 251-252
- Segal J.B, Edessa “The Blessed City”, Oxford 1970
- Turabi, A, H. Bilim ve Ütopya, *Fârâbi ve Mûsikî*, İstanbul, 2003
- Yazma Eserler Kütüphanesi, Süleymaniye, İstanbul

SANATIN “NE” SANATÇININ “KİM” OLDUĞU ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Kamile PERÇİN AKGÜL¹, Nagihan ÇETİN²

ÖZET

Sanatçıların en temel kaygısı olarak sanatın toplumsal zeminde hak ettiği yerde olamaması üzerine odaklandığımız anda yoğunluklu olarak disiplinlerarası anlayışın kabul gördüğü sürecin bir sonucu izlenimi oluştuğu söylenebilir. Derin bir paradoksu da içerisinde barındıran bu sonuç, sanata ve sanatçıya bakışın bu denli değer kaybı yaşadığı bir süreçte, hemen her alanın sanatla tanımlanıyor oluşu şaşırtıcı bir gerçeklik olarak dikkat çekmektedir.

Bu çalışma, sanatın ve sanatçının tanımına ilişkin bir gereksinime karşılık vermek üzere kurgulanmıştır. Sınırlar, kapsam gibi özellikler eşliğinde sanatın “Ne?” olduğu sorusuna odaklanılmış ve bu sorgulamaya paralel olarak sanatçının da “Kim?” olduğu irdelenmiştir. Çalışmada sanat ve sanatçı üzerine yapılmış çeşitli tanımlamalar eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilmiş ve günümüzde sanat olarak tanımlanan alanlar ile sanatçı olarak nitelenen kişilerin bu ölçütleri ne derece taşıdıkları üzerine dikkatler çekilmiştir. “Kitsch” kavramı da bu bağlamda ele alınmıştır. Çalışmadaki öncelikli amaç sanatı ve sanatçıyı mutlak, değişmez birer tanıma hapsetmek değil, sanat ve sanatçıya hak ettikleri değerin verilmesine katkı sunabilmektir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, sanatçı, kitsch, özgün.

AN EVALUATION OF ART AND ARTIST’S DEFINITION, “WHAT” & “WHO” RESPECTIVELY:

When we focus on the fact that art is not at the place where art deserves as the most basic concern of the artists, it can be said that the impression is formed as a result of the process which is accepted by the interdisciplinary understanding. . This result, which includes a deep paradox, draw attention as a surprising reality that almost every field is defined by art in a process where the view of art and the artist has suffered such a loss of value.

This study is designed to meet a need for the definition of art and artist. It is focused on the question of Art “What? With the help of features such as border and scope and parallel to this questioning, it is examined that the artist is? Who?.. In this study, various definitions of art and artist have been evaluated with a critical point of view and attention has been drawn into the extent to which the fields defined as art and those who are considered artists carry the criteria. The concept of its Kitsch is also discussed in this context. The primary purpose of the study is not to confine art and artist to an absolute, unchangeable definition, but to contribute to the value of art and artist they deserve.

KeyWords: Art, artist, kitsch, original.

¹ Prof. Dr., Antalya AKEV Üniversitesi, Rektör, kamile.akgul@akev.edu.tr.

² Dr. Öğr. Üyesi, Antalya AKEV Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, nagihan.cetin@akev.edu.tr.

Giriş

“Bir millet sanattan ve sanatkârdan mahrumsa, tam bir hayata malik olamaz.”

Mustafa Kemal ATATÜRK

Sanatın yoğunluklu biçimde ötekileştirildiği bir toplumda pek çok şeyin sanatla özdeşleştirilme eğilimi, ötekileştirme gerçeğinin biçimlendirdiği hüznü bulutunu dağıtabilecek bir enerji yaratsa da, temel amaç elbette ki, bu özdeşleştirme eğilimine yönlendiren tercihi sanatın toplumsal zemindeki değerini anlamlı kılmaya dönüştürebilmek olmalıdır.

Sanat nitelemesi kadar sanatçı nitelemesinin de olur olmaz kullanım tercihi her ne kadar olumlu bir algıya zemin oluşturuyor gibi gözüke de, gerçekte sanat algısının prestij kaybına gerekçe olabilmektedir. Hak etmediği halde sanatçı kimliği kazandırılmaya çalışılan bireylerin üstlendikleri misyonun bilincine ilişkin duyarlılık göstermiyor ya da farkındalık yoksunluğu gerekçesiyle gösteremiyor oluşları nedeniyle sanata kaybettirilen prestijin onarım güçlüğü, pek çok sorunsalın toplumda yanılgı dolu anlamlarla biçimlenmesine neden olabilmektedir.

Gerçekte hak edişi oldukça güç olan, süreklilik gerektiren nitelikli sanatsal içerikli üretimler sonucunda layık bulunan sanatçı sıfatının bu denli kontrolsüz kullanımı, sanat severlerin eleştiriyse karşılansa da, sanatı yaşamına dahil etmemiş kitlelerin çok da üzerinde durduğu bir konu olamamaktadır. Oysa sanatı daha antik Yunan’da ideal toplum modelinin olmazsa olmazı gibi yorumlayan Platon’un söz konusu tespitin altında sanatçı duyarlılığı kadar estetik sanat anlayışı da yatmaktadır. Bu kaygılar daha sağlıklı toplumların yapılandırılabilme süreçlerini destekleyecek öneme sahipken, sanatın içselleştirilememiş olması çok da anlaşılabilir değildir.

Sanatçı eleştirel düşünme becerisini keşfetmiş, içinde bulunduğu toplumla aynı fikirde olduğunu ya da olmadığını ürettikleri üzerinden kendisini anlatma gereksinimi duyan, olay ve olguları çok değişkenli ve öngörülü bir duyarlılıkla ele alan bir yaklaşıma sahiptir.

Birey-Sanat ve Toplum-Sanat İlişkisinde Kitle İletişim Araçlarının ve Kültür Endüstrisinin Etkisi

“Sanat, insanlık tarihinin her döneminde var olan bir olgudur. İnsanlığın geçirdiği evrimler yaşama biçimlerini, yaşama bakışlarını, sanat biçimlerini ve sanata bakışlarını değiştirmiş, her dönemde ve her toplumda, sanat farklı görünümde ortaya çıkmıştır” (URL-1). İnsanlık tarihi boyunca etkileme gücünün yanında etkilenecek de gelişen, değişen sanat üzerinde kitle iletişim araçları önemli bir etken olarak görülmektedir.

Kitle iletişim araçları ve kültür endüstrisinin gelişimi ile birlikte “Sanat için sanat mı, toplum için sanat mı?” sorunsalına bir unsur daha eklenmiştir “para için sanat mı?”³. “Modernleşme süreci içinde kitle iletişim araçları ya da medya giderek kitleselleşmiş, yaygınlaşmış, çeşitlenmiş; bu sürece paralel olarak medyanın etkilediği alanlar çoğalmıştır. Sanat ve sanatçılar, bu alanların başında gelmektedir” (Çakır, 2013: 9).

“Kitle iletişim araçlarının etkisiyle sanatçılar adeta bir yol ayrımına gelmişlerdir. Bu yol ayrımında sanatçılar ya medyaya uygun hareket edecek, üretim yapacak ve bu doğrultuda ekonomik olarak da rahat olacaklardır ya da sanatçı realitesine uygun olarak hareket edecek ve zahmetli bir yolu seçeceklerdir. “Sanatçı realite ile arasındaki uzaklığı kapatmaya çalıştıkça gerilemekte, yaygın kültüre estetik metalar üreten bir zanaatçıya dönüşmektedir” (Çakır, 2013: 10-11). Bu yol ayrımı aslında çift taraflı olmuştur; sanatçılar ya kitle iletişim araçlarına uygun formatta eserler üretme ya da kendi sanat anlayışları doğrultusunda hareket etme tercihlerinden birine yönelmek durumunda kalırken; kitle iletişim araçları da ya bu sanatçıları ve eserlerini bünyelerine almak ya da kendi “sanatçıları” yaratıp onların “sanat”larını tercih etmeğe yönelmek durumunda kalmışlardır.

Aslında “Medya bilgilendirmekten çok dezenformasyon (yanlış bilgi) üretiyor ve sanatın algılanışını bile değiştiriyorsa, bu her şeyden önce medyanın yapılanışı ile, ekonomisi ile ve politikası ile ilgili sorunlardan kaynaklanır” (Çakır, 2013: 13). Kültürün ekonomik gelir aracı olarak kullanılabilirliğinin farkına varılmasıyla birlikte kültür endüstrisinin gelişimi ve kitle iletişim araçlarının da bu yönelişi destekler ma-

3 Sanat ve para ilişkisi birçok açıdan incelenmiş bir konudur. Bu konuda geniş bilgi için Necmi Sönmez, Sanat Hayatı İçerir mi?, YKY, İstanbul, s. 263- 265.

hiyette bir tutuma girişi ekonomik kaygıların sanatın önüne geçmesine aracı olmuştur. Diğer taraftan “Ün, ödül, para, sosyete çevresi ile zengin çevrelere yakınlık, zengin kulüplere üyelik, buralara devam etme, gündemde kalma, büyük galeri ya da yayınevleri ile çalışma, sanatçıları ‘bağımlı’ kılan olgulardır” (Çakır, 2013: 46).

Bu noktada kişilerle birlikte çeşitli kurum ve kuruluşların sanata ve sanatçıya destek verme girişimleri de ayrı bir sorunsal teşkil etmektedir. Bu tutumlar her ne kadar sanata ve sanatçıya destek olarak yorumlanabilir olsa da başka bir açıdan sanatçıyı sınırlayan, belirli düşüncelere yönlendiren bir çerçeve olarak da görülebilmektedir. “Hamilik” olarak da dile getirilebilecek olan bu korumacı ve destekleyici görünen tavırlar “Hamiliğin sınırları nedir? Hamilik sanata ve sanatçıya destek olmak mıdır yoksa sanatçı üzerinde baskı kurarak sanatı kontrol etmek midir?” sorularını da beraberinde getirmektedir.

Kitsch Sanat

Kitle iletişim araçlarının artışı ve ulaşılabilirliği sanat ve sanatçılıkla ilgili yeni kavramlar, icra ve sunum alanları, kendini gösterme, ispat etme ortamları oluşmuştur. “Sanatçılar artık medyanın da içinde bulunduğu kültür endüstrilerinin ücretli uzmanlarıdır. Tüketim nesnelerinin estetik tasarımı, manipüle edici kültür-ürünlerinin şık formlarda üretimi, sistemin her anlamda estetize edilmesi, organizasyonlar, dekorasyon işleri gibi baskın kültür formlarının tasarlanması, aslı uğraşlarıdır. Alışveriş merkezlerinin, pasajların, galerilerin oluşturulması, fuar ve sergilerin düzenlenmesi sanatçıların çalışma alanlarına dönüşmüştür. Son yıllarda buna küresel süreçle gelen uluslararası bienaller ve küratörlük eklenmiştir. Bu mekân ve ortamlardaki sanat yapıtı ise bazı olumlu özelliklerine karşın daha çok teşhir edilen, gösterisi yapılan, seyirlik ya da hediyelik sıradan bir nesnedir, bir kitschtir. Mekân ve kitlesine göre ucuz da olabilir, çok pahalı da. Sanatın işlevi olan insan için gerçekleri dile getirmek, gerekirse eleştirmek, uyarıda ya da öngöründe bulunmak giderek daha uzak bir geçmişte kalmakta, onun yerini eğlence ve dinlenceye hizmet etmek işlevi almaktadır” (Çakır, 2013: 11).

Kitsch, “yoz beğeni, ucuzlatma, kişisizleştirme, kötü zevk, karşı sanat, karşı estetik, sanat tarihinde hiçbir estetik değere sahip olmayan veya beğenilmeyen imajlara veya objelere işaret etmek için kullanılan bir terim” şeklinde tanımlanabilmektedir (URL-2). “Günümüzde çabuk tüketime, kitleye ve popüler kültüre yönelik üretilen, kalitesiz, ucuz, orijinal olmayan, klişe sloganlara ve söylemlere dayanan basit ve anlaşılabilir, estetik yönü zayıf, endüstri, medya, reklam ürünleri de kitsch olarak adlandırılır” (URL-3). Kitsch ürünlerin sanat eserlerine göre ulaşılabilirliğinin kolay olması, bu ürünlere talebin artışına sebep olmaktadır.

“Piyasa, her kesimden insanın beklentisine, donanımına, fantazmasına uygun kültür/sanat ürünleri sunarken kitle iletişim araçları bunların tanıtımını, reklamını, yayılmasını sağlayarak pazarı alabildiğine genişletir. Bu sürecin belirgin olarak görüldüğü son yirmi yılda, piyasaya eklenen kültür ve sanat üreticileri, kuramcılar, her türlü değeri zedeleyerek, belirli ürünlerin ‘sanat’ olarak kabulünü dayatmış; böylece kitsch sanat yaygınlaştırılmış; temel olarak ise ‘bağımlandırıcı’ bu süreç sonunda sistemin devamı sağlanmış” (Çakır, 2013: 47).

Sonuç ve Değerlendirme

İnsanlık tarihinde değerlere, insana, tabiata ve hayvana bakış noktalarında geriye gidişler, eskiye dönüşler var olmuş olsa da bilim, teknoloji ve iletişim vasıtalarının kullanımında bu durumun gerçekleştiğini gösteren somut veriler yoktur. Bu noktada kitle iletişim araçları ve kültür endüstrisi aracılığıyla sanat ve sanatçının algılanışı, topluma lanse edilişi, öne çıkarılan unsurlar, aracı kılındığı düşünceler açısından geriye gidiş ne mümkündür ne de istendik bir durumdur. Yapılması gereken mevcut koşulları mümkün olduğunca bilinçli bir şekilde kontrol etmek ve istendik yönde toplum farkındalığını arttırmaktır.

En genel ifadesiyle arz talep ilişkisinde istenmese, rağbet gösterilmese, bu bakış açıları, bu sunuşlar olmaza karşın, toplum daha iyisini ve güzelini bilmiyorsa sunulana rağbet gösterir keşmekeşi bir tarafa bırakılmalıdır. “Neden böyle oldu?” sorusunun akabinde “Bundan sonrası nasıl olabilir?” sorusuna odaklanılarak bu doğrultuda girişimlerde bulunulmalıdır. Sanatçılar toplumdan ayrı değil toplumun bir parçası olmalarının yanı sıra toplumun bilincinin, beğenisini, farkındalığını arttırabilecek kişiler olarak görülmeli, hatta sanatçılar önce kendilerini böyle görmeli ve sanatlarıyla bu doğrultuda eserler ortaya koymalıdır.

Diğer taraftan sanatçıların da ekonomik gelir etme, belirli sosyal sınıflara dahil olma, belli fikir, din ve ideolojileri benimseme hakları olduğu unutulmadan, herhangi bir sebeple sanatçıları linç etme girişimlerinin yersizliği noktasında da bir bilinç oluşturulması gerekmektedir.

Pek çok değer gibi saygı kavramının da çift taraflı olduğu göz ardı edilmeden toplumun sanatçıya duyması beklenen saygı sanatçı tarafından da topluma gösterilmelidir.

Unutulmamalıdır ki, bireysel özgürlükler bazında bir kişi şarkı söylemek istiyorsa elbette ki söyleyebilir, heykel yapmak istiyorsa yapabilir ya da şiir yazmak istiyorsa yazabilir. Bunun üzerinden beğeni toplayıp popülerlik yakalayabilir ya da ticari gelir elde edebilir. Fakat tüm bunlar o kişiyi sanatçı, ürün ortaya koyma sürecini sanat ve ortaya çıkan ürünü de sanat eseri yapmaz.

Kaynakça

ÇAKIR, M. (2013), *Medya ve Sanat*, İstanbul, Parşömen Yayıncılık.

THEODOR W. A. (1985), “Bağlanma” (270-299) *Estetik ve Politika* (Derleme) çev. Ünsal Oskay, İstanbul, Eleştiri Yayınevi.

SÖNMEZ, N. (2006), *Sanat Hayatı İçerir mi?*, İstanbul, YKY.

URL-1: “*Sanat Nedir?*”, <http://sanat.nedir.org/>, Erişim Tarihi: 10.12.2019.

URL-2: KAVRAKOĞLU, F. “*Kitsch (Kiç)*”

<https://kavrakoglu.com/kitsch-kic/>, Erişim tarihi: 18.12.2019.

URL-3: YILMAZ, N., “*Sanata Yüzeysel Bir Tepki: Kitsch*”, lebriz.com, <http://lebriz.com/pages>, Erişim Tarihi: 18.12.2019.

“SEN AYDINLATIRSIN GECEYİ” VE “KELEBEKLER” : 2010 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA TAŞRA MERKEZLİ ABSÜRT KOMEDİNİN DÖNÜŞÜMÜ

Mehmet CEYHAN¹

ÖZET

Türk Sinemasının başlangıcında, çoğunluğu milli duyguları ele alan edebiyat uyarlamaları ve folklorik öğeler yansıtan taşra hikâyeleri üretilirken, Yeşilçam döneminde ise Batılı bir bakış açısına sahip melodramik ve toplumcu gerçekçi filmlerde zulmeden ağalar, töreler, fakir ama onurlu âşıklar konu edilmiştir. 1970’lerde köyden kente göçün hızlanmasıyla birlikte taşrayı konu edinen yapımlarda belirgin bir dönüşüm gerçekleşerek 80’lerdeki dışa kapalı ve tekinsiz taşra anlatımları yerini 90’larda aidiyet sorununa değinen hesaplaşmalara ve 2000’lerde ise otobiyografik öğeleri ele alan yapımlara bırakmıştır. Son dönem Türk Sinemasındaki komedi türüne ait filmler, toplumsal değişimlere paralel olarak taşrayı farklı yansıtan anlatım biçimlerine yönelmiştir. Özellikle yaşamsal kaygıları, yabancılaşmayı, tekinsizliği ele alan kara komedi ve komedinin bir alt türü olan absürt komedi örnekleri ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada Onur Ünlü’nün taşrayı konu edinen 2013 yapımlı filmi “*Sen Aydınlatırsın Geceyi*” ve Tolga Karacelik’in 2018’de yönetmenliği yaptığı “*Kelebekler*”, tür film eleştirisi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Yapılan analiz neticesinde taşrayı mekân edinen bu iki sinema örneğinde daha önce karşılaşmadığımız süper güçlere sahip taşralı kahramanlara, absürt anlatımlara ve beklenmedik durumlara rastlanarak taşra anlatımında değişimlerin olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır. Bu filmlerdeki absürt mizah öğeleri, Yeşilçam’a özgü taşra filmi kalıplarının bükülmesi ile ortaya çıkmaktadır. “*Kelebekler*” filminde kentli-taşralı karşılaşması neticesinde gerçekleşen mizah; “*Sen Aydınlatırsın Geceyi*” filminde ise taşra ile birey arasındaki çatışmanın yarattığı absürtlük ile yaratılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Taşra, Kelebekler, Sen aydınlatırsın Geceyi, Tür Sineması, Absürt Komedi.

“SEN AYDINLATIRSIN GECEYİ (ENLIGHTENING THE NIGHT)” AND “KELEBEKLER (BUTTERFLIES)” : THE TRANSFORMATION OF OUTBACK BASED ABSURD COMEDY IN TURKISH CINEMA AFTER 2010

ABSTRACT

By the beginning of era of Turkish cinema, literature adaptations of mostly national feelings and provincial stories reflecting folkloric elements were formed whereas during the Yeşilçam era melodramatic and socialist realistic films with a Western perspective were made. Yet, in these films cruel warlords, customs, poor but honorable lovers were told in these films. In the 1970s, the migration from village to city accelerated and there was a significant transformation in the productions that focused on the provinces. In the same period, productions dealing with autobiographical elements emerged in the 2000s. In the last period of Turkish cinema comedy genre films were diverted to different provincial expression styles which are parallel to the social changes. Especially; an affiliated sub-directory of absurd comedy and black comedy, which deals with vital concerns, alienation and uncanny facts emerged. In this review, a 2013 film by Onur Ünlü, “*Sen Aydınlatırsın Geceyi (Enlightening the Night)*” and 2018 film “*Kelebekler (Butterflies)*” by director Tolga Karacelik were analysed using genre method. It was noted that in these two sample of movies there were provincial heroes with superpowers, absurd narratives and unexpected situations which is a precise and solid evidence in changes in provincial story narration. The absurd humor elements in these films emerge by the bending of the provincial film patterns peculiar to Yeshilcham. In the movie called “*Kelebekler (Butterflies)*”, it was noted that there was a sense of humor as a result of the urban-provincial encounter whereas in the movie called “*Sen Aydınlatırsın Geceyi (Enlightening the Night)*” the absurdity created by the conflict between the countryside and the individual was told.

Key Words: Provincial, Butterflies, Enlightening the Night, genre cinema, Absurd Comedy.

GİRİŞ

Kara film; yaşamın acıklı, hüznü ve komik yönlerini; mizahın sorgulayan dilinden yararlanarak ele alan -kendine has bir anlatı yapısına sahip-, türsel bir sınıflandırmadır. Kara komedi veya absürt komedi filmlerin temalarında sıklıkla hem bireysel yaşamdaki hem de toplumsal yaşamdaki sorunları ele alınırken; ayrıca ekonomik ve politik meselelere de vurgular yapar. Bireyin ve toplumun kötülüklerini, kusurlarını yansıtarak, yerleşik çelişkilere ve ön yargılara absürt ve ironik bir söylem biçimi ile meydan okur. Güldürmenin yarattığı güçten yararlanarak, çelişkili ve sorunlu olan toplumsal anlayışlara/uzlaşmalara karşıt bir bakış açısı yakalar.

Kara film, yaşamın içinde akıl dışı eğilimlerin olduğuna yönelik güçlü bir söylem içerirken, egemen düşüncelerin, yargıların, toplumsal mitlerin özündeki kötülükleri ve kusurları açığa çıkaran bir yapıda olduğu söylenebilir. Yarattığı atmosfer ile insanları zaman zaman huzursuz ederek, trajedinin karşısı gibi gözüken mizah sayesinde sorgulama alanı açar. Yapı itibarı ile mutlu sonlardan uzak duran tür, anti-kahramanları sayesinde gerçek kötülüğün maskesini indirir.

Bu çalışma, 2010 sonrası Türk sinemasında taşra merkezli kara komedi ya da absürt komedinin dönüşüm geçirdiği tespiti üzerine; Onur Ünlü'nün taşrayı konu edinen 2013 yapımlı filmi "Sen Aydınlatırsın Geceyi" ve Tolga Karaçelik'in 2018'de yönetmenliği yaptığı "Kelebekler" filmini tür film eleştirisi yöntemi kullanılarak inceler.

TÜR ELEŞTİRİSİ VE YAKLAŞIMLAR

Sinemada tür eleştirisi, filmleri ortak biçim ve içerik özelliklerine göre sınıflandırmak üzere kullanılan bir film eleştirisi yöntemidir. Tür değerlendirmesi, bir filmin öyküsünü nasıl düzenlendiğini ve izleyicisinin beklentilerine nasıl cevap verdiğini incelemek için etkin bir yoldur (Corrigan, 2008: 115). Bu eleştiri yöntemi, herkes tarafından kolaylıkla sınıflandırılabilen western, korku, gerilim, kara film ve komedi vb. gibi tür filmlerinin inceleme konusu yaparken Ayrıca; gelişmiş teknolojik içeriklerin yer aldığı "cyberpunk" ve trajik unsurlarla mizahı birleştiren "kara komedi" gibi alt türleri de incelemeyi içerir.

Türsel eleştiri doğası gereği tecimsel yapımları inceleme konusu yapmaktır. Bu nedenle başlarda diğer eleştiri yöntemleri arasında göz ardı edilse de, yöntem-bilimsel olarak kuramsal çerçevesinin şekillenmesiyle akademi çevrelerince de önemi giderek anlaşılmış bir eleştiri yöntemidir. Tür eleştirisinin ana eksenini yönetmen, yapım ve seyirci oluşturmaktadır. Türler, bireysel filmleri aşan ve hem yönetmen tarafından yapılandırılmalarını hem de seyirci tarafından okunmalarını denetleyen kalıplar içerir. (Neale Akt. Özden, 2014: 217) Bu kalıplar ve bir birini tekrar eden, çerçevesi net olarak çizilmiş bir formül etrafında gelişse de, zamanla değişim geçirir.

Tür filmleri, toplumun kendisiyle yüzleşmesini sağladığı gibi bir anlamda toplumun dışavurum alanı olarak göze çarpmaktadır. Toplumsal değerler, düşünceler, kaygılar, yargılar, duygular, dönüşümler ve benzeri öğeleri türsel alan içinde seyircinin karşısına açık ya da örtük bir biçimde çıkarlar ve bunları ifade eden filmsel anlatıların üretilmesini sağlarlar. (Özden, 2014: 222)

Günümüzde türler arasında geçişkenliğin arttığı gözlenmektedir. Tek bir türü içeren filmler oldukça azdır. Altman'a göre; "türler arasında geçişliliğin nedeni, çağımızdaki biçimsel gelişmelerin izleyicinin demografik özellikleriyle ilişkili olarak değişmesine bağlanmadır" der. (Neale Akt. Kabadayı, 2018:108). Ayrıca Tudor, türün sınırlarının kesin olarak belirlenemeyeceğini, bir tür incelemesinde o türün örneklerini saptamak üzere kesin bir kıstas bulmayı ummamak gerektiğini söyler ve bu çabaya hiç girilmemesini öneren Tudor'a göre, film türlerinden en iyi biçimde yararlanmanın yolu, filmleri üreten kültür ile bunları seyreden kültürler arasındaki ilişkinin incelenmesi olabileceğini söyler. (Tudor akt.Abisel, 2016: 49)

Tür sinemasının, ana akım sinemasının veya ticari sinemanın zıttı olan sinemanın çıkış noktası eleştirel olmasıdır. Sanatsal yönü güçlü olan "Sen Aydınlatırsın Geceyi" ve "Kelebekler" adlı filmlere baktığımızda tür kalıpları içerisinde, egemen ideolojinin dışına çıkarak ve yerleşik ideolojiyi eleştiren melez bir tür olduğu söyleyebiliriz.

ABSÜRT KOMEDİDE MEKÂN OLARAK TAŞRA

Bireyin toplumsallaşmasında doğrudan bir etkiye sahip olan mekân kavramı, farklı disiplinler için önemli bir inceleme alanı oluşturmaktadır. Mekân aynı zamanda sanat için de önem teşkil etmekte ve farklı sanat dallarında farklı boyutlarda ele alınmaktadır. Özellikle sinema sanatı, mekân kullanımıyla ön plana çıkmakta ve aynı zamanda mekânı biçimlendirmektedir. Bireyin sürekli mekânla etkileşim halinde olması sinemada mekân olgusunun önemini kaçınılmaz kılmaktadır (Kale, 2018: 860).

Taşra kelimesi sözlük anlamı olarak büyükşehir olmayan iller veya başkent dışındaki diğer alanları ifade etmektedir (Laçiner, 2011: 14). Diğer bir deyişle taşra, varlığı kendi dışındaki bir merkeze bağlı olan bir dış'tır (Argın, 2011: 273-274). Zamanla kırsal bir mekân olmanın dışında kısıtlayıcı ve uzakta bilinmez bir mekân olarak tanımlanmıştır. (Çur, 2011:122). Sanatta taşranın temsili, topluma ve kültüre yönelik birçok anlam barındıran ve aynı zamanda kültür, birey ve toplum sıkıntılarına dair birçok sorunu gözler önüne sermesi açısından da önemlidir Bu bağlamda Türk Sinemasında taşra, merkez kadar önemli bir anlatım aracı haline dönüşmüştür.

Ana akım sinemada ise taşra, bir mutluluk mekanı olarak nostaljik öğeler içeren bir alan olarak betimlense de, Yeni Türk sinemasında taşra-kent üzerinden yeniden tanımlanır (Özgüven, 2010: 186). 2010' sonrası Türk sineması özellikle Onur Ünlü'nün yönettiği "Sen Aydınlatırsın Geceyi" (2013) ve Tolga Karaçelik'in yönetmenliği yaptığı "Kelebekler" filmi taşra problemlerini mizahi öğelerle harmanlamış yapımlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

"SEN AYDINLATIRSIN GECEYİ"

Annesi ve Kardeşlerini yangın kazasında kaybetmiş olan Cemal (Ali Atay), Babasının yanında kendilerine ait berber dükkânında çalışan bir adamdır. Sıradan kasaba yaşamında, toplum düzenine ayak uyduramayan Cemal'in içine bir sıkıntı çöker, kendisi bile ne olduğunu bilemez. Öte yandan herkesin birbirini tanıdığı bu kasabada, sıradan insanların olağanüstü güçleri vardır. Kimi zamanı durdurur, kimi duvarların ardını görür, kimi ölümsüzdür. Ama hiçbirisi de süper kahraman değildir. Herkes her şeyin farkındadır ve normal hayatına devam eder. Hayatına son vermek için intihar etmiş olmasına rağmen ölmeyen Cemal, bir gün Yasemin'le (Demet Evgar) karşılaşır ve âşık olur. Yasemin ile evlenen Cemal, çok geçmeden Yasemin'in başkasından hamile kaldığını öğrenir. Bu travmayı kaldıramayan Cemal, çok sevdiği eşini şiddet uygulaması neticesinde karısı tarafından terk edilir. Cemal'in istediği tek şey, Yasemin'in sevgisini tekrar geri kazanabilmektir.

"Sen Aydınlatırsın Geceyi" filminde Onur Ünlü, içinde bulunduğu toplumla bağ kuramayan iki ana karakter etrafında ördüğü hikâye ile kara komedi türüne ait bütün kalıpları son derece incelikli kullanmaktadır. Bu bağlamda film, Annesi ve kardeşlerini yangın kazasında kaybeden Cemal ile istemeden hamile kalan Yasemin'in aşkına odaklanır. Cemal, ailesinin ölümü karşısında yaşadığı tramva ile var oluşu sorgularken, Yasemin'in tek isteği kasabadan uzağa gitmektir. Film, ciddi ve zor konuları işin içine giren mizah ile izleyicinin olaylara farklı pencerelerden bakmasını sağlamaktadır.

"KELEBEKLER"

Cemal (Tolga Tekin), Suzan (Tuğçe Altuğ) ve Kenan (Bartu Küçükçağlayan) adlı üç kardeşin yolları, Annelerinin intihar etmesinden sonra ayrılmıştır. Cemal, Almanya'da yaşayan, uzaya hiç gidememiş bir astronottur. Suzan, kocası tarafından aldatılan, mutsuz bir evliliğe sahip anaokulu öğretmenidir. Kenan ise popülerliğini yitirmiş, seslendirme işleri yapan bir oyuncudur. Aradan geçen 30 yılın ardından babaları çocuklarını bir araya getirmek ister ve onları Hasanlar Köyü'ndeki evlerine geri çağırır. Cemal, kardeşlerini toplar ve zoraki de olsa yolculuğa çıkarlar. Üçkardeş köye gittiklerinde ise babalarının öldüğünü öğrenirler. Babaları, kelebeklerin ölmek için köye geldiği zamanda gömülmeyi vasiyet etmiştir. Birbirlerini çok az tanıyan kardeşler, köyde kaldıkları süre boyunca yaşadıkları olaylarla kendilerini, birbirlerini ve Babalarının aslında nasıl biri olduğunu anlamaya çalışır.

"Kelebekler" filminde kara komedi türüne ait kalıpları yaratıcı amaçlarla bozulmaya uğramıştır. Ayrıca filmin türünün dram, trajedi ve absürt gibi bir çok türü içinde barındıran melez bir tür olduğu söylenebilir. Yönetmen, trajedi ve mizah unsurlarından da yararlanarak ölümle yüzleşme gibi bir zor konuların üstesinden rahatlıkla gelir. Filmin yarattığı rahatlama insanın nefret ve öfke huylarının tatmini olarak da açıkla-

nabilmektedir. Bu doğrultuda film, toplum içerisinde aykırı ve ciddi olarak görülen durumlar karşısında yapmaya çekindiği eylemleri mizahın gücü sayesinde ifade edebilmiştir.

SONUÇ

“*Sen Aydınlatırsın Geceyi*” ve “*Kelebekler*” filmleri içerik ve stil açısından kara film öğelerini yaygınlıkla kullandığı yapıtlardır. Komedinin gücünden yararlanarak ölüm, suç insana acı veren ve umutsuzluk yaratan gerçekleri konu edinir. Filmlerde içerik ve biçimin yarattığı uyumsuzluk, yaşanan gerçekliğin çelişkilerini sorgulamak için yönetmenler tarafından bilinçli tercih edildiği göstermektedir. Böylelikle, yaşanan korkular ve kültürel kaygılar yıkıcı bir üslupla sunulur ve sıradan insanın yaşadığı çelişkilerle, bunu yaratan toplumsal nedenlerin sorgulanması amaçlanır.

Yapılan analiz neticesinde, taşrayı mekân edinen bu iki sinema örneğinde daha önce karşılaşmadığımız taşralı kahramanlara, absürt anlatımlara ve beklenmedik durumlara rastlanarak taşra anlatımında değişimlerin olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır. Bu filmlerdeki absürt mizah öğeleri, Yeşilçam’a özgü taşra filmi kalıplarının bükülmesi ile ortaya çıkmaktadır. “*Kelebekler*” filminde kentli-taşralı karşılaşması neticesinde gerçekleşen mizah; “*Sen Aydınlatırsın Geceyi*” filminde ise taşra ile birey arasındaki çatışmanın yarattığı absürtlük ile yaratılmaktadır. “*Sen Aydınlatırsın Geceyi*” ve “*Kelebekler*” adlı yapımlarda yönetmenler türsel anlatı geleneklerinin yarattığı alan içinden malzemelerini alır ve kişisel dışavurumlarını bu malzeme aracılığıyla gerçekleştirdiği gözlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2016). “*Popüler Sinema ve Film Türleri*”, Ankara: De ki Yayınları.
- Argın, Ş. (2011). “Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün müdür?”. Tanıl Bora (Editör). *Taşraya Bakmak*. Beşinci Baskı. İstanbul. İletişim Yayınları.
- Corrigan, T. (2007). “*Film Eleştirisi El Kitabı*”, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Çur, A. (2011). “Kadınlar: Taşranın Yurtsuzları”. Tanıl Bora (Editör). *Taşraya Bakmak*. Beşinci Baskı. İstanbul. İletişim Yayınları.
- Kabadayı, L. (2013). “*Film Eleştirisi*”, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kale, E. (2019). Yeni Türk Sinemasında Sinemasal Bir Mekân Olarak Taşra: “Bir Zamanlar Anadolu’da”, “Tepenin Ardı” Ve “Sivas” Filmlerinin İncelenmesi. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Laçiner, Ö. (2011). “Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken”. Tanıl Bora (Editör). *Taşraya Bakmak*. Beşinci Baskı. İstanbul. İletişim Yayınları.
- Özgüven, F. (2010). “Film Seyredeninin Taşrası”. Z.Tül Akbal Sualp ve Aslı Güneş (Editörler). *Taşrada Var Bir Zaman*. Birinci Baskı. İstanbul. Çitlembik Yayınları.
- Özden, Z. (2014). “*Film Eleştirisi*”, Ankara: İmge Yayınlar.

TASARIM VE SOSYAL SORUMLULUK

Seval YAVUZ¹

Tasarımı geniş anlamında; insan üretimi yapay dünyayı oluşturan nesneler, yöntemler, süreçler ile bir araştırma ve uygulama alanı olarak düşündüğümüzde insan yaşamında son derece kapsamlı bir yere sahip olduğu açıkça görülür. İnsanın varoluş sürecinde hayatını idame ettirmek için ürettiği erken dönem ürünlerden, günümüz ileri teknoloji ürünlerine kadar tasarım, insan hayatına değer katmakla kalmaz, aynı zamanda onu şekillendirir.

Tasarımı; doğasında açıkça belli mesleki alanlar dahilinde ele almak, günümüzde tasarımın gelişen yapısını göz ardı etmektir. Aynı zamanda tasarımı teknolojik inovasyona odaklamak, tasarımın odağını işletme ve üretim anlayışına yönlendirir ki; bu ekonomik yaklaşım insanın tasarlanmış dünyadaki deneyimini devre dışı bırakır.

Oysa tasarlanmış ürün, bireysel kullanımında insanı sadece işlevselliği açısından fiziksel olarak değil, psikolojik açıdan da etkiler. Bir ürün, belli davranış ve buna bağlı düşünce biçimleri oluştururken, diğer yapma-etme ve düşünce biçimlerini dışarıda bırakır. Ürün; yerine getirmesi için amaçlanan faaliyet çerçevesinde (veya dışında) insana hizmet eder ve bu süreçte insanı şekillendirir.

Gündelik hayatta ürünlerin kullanımları, sahip oldukları veya sonradan kazandıkları anlamlarla işlevsel yönlerinin dışında psikolojik etkilere sahiptir. Ürünler anlam verirler, algı yönetirler, düşünce, davranış ve var olma biçimleri oluştururlar. Tasarım süreçlerindeki tasarım yönlenmeleri, malzeme seçimleri, üretim şekli gibi tercihlerle insan sağlığını ve çevreyi tehdit eden hatalı tasarımlar ve imalatlar ise, yapay dünyanın doğal dünya üzerindeki ekstrem etkilerinin örnekleridir.

Yapay çevrenin oluşturulması aşamalarında insan deneyimini odak noktası yapmak, dünyanın kısıtlı kaynakları içerisinde sürdürülebilir ve gelecek kuşaklara aktarılabilir bir yaşam tarzının mihenk taşıdır. Bu araştırma, tasarımın sosyal sorumluluğuna ve insan odaklı tasarıma dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Literatür taraması yöntemiyle insan odaklı tasarım süreçleri teorik ve pratik açıdan incelenecek; tasarımın sosyal sorumluluğuna ve tasarım etiğine yapılan vurgulamalarla sonuç kısmında tasarım pratikleri ve eğitimi üzerine önermeler yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tasarım ve sosyal sorumluluk, insan odaklı tasarım, tasarım araştırmaları

DESIGN AND SOCIAL RESPONSIBILITY

Seval YAVUZ²

When we think of design in its wider sense; as objects, methods, processes, and a field of research and practice in human-made environment, it becomes easily clear how important it is in human life. From early objects humans designed in order to sustain their lives to contemporary high technology products; design not only enhances people's lives, but also shapes them.

Thinking of design in terms of its occupational areas is to disregard its expanding nature. Besides, focusing design on technological innovation, limits design to business, production and economy; which omits humans' experience in this artificially designed world.

However, a designed product influences people both physically and psychologically. A product requires certain ways of doing things and thinking, while excluding others. While a product serves people when fulfilling its task within (or without) the framework of its intended purpose, it also shapes them in this process.

With the embedded meanings products have, or meanings that are attributed to them later on; products have psychological effects on humans besides physical. Products give meaning, direct perception and construct ways of thinking, being and behaving. Design directions, material and production choices made

¹ Prof. Dr. (Ph.D.), Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

² Prof. Dr. (Ph.D.), Hatay Mustafa Kemal University, Faculty of Fine Arts

during design processes can yield to products that are harmful to humans and the environment are the extreme negative cases the artificial world's effects on natural world.

Making human experience the focal point in design process needs to be the standard for a sustainable life in a World with limited sources. This article intends to draw attention to the socially responsible, human-centered design. With a literature review made on human centered design, socially responsible theoretic and practical design processes are analyzed. The article ends with the discussions on design ethics and suggestions on design practices and education.

Key words: Design and social responsibility, human-centered design, design research

Tasarım Alanı

Tasarım, insan hayatında oldukça geniş bir yer kapsar. Kapsamlı bir kelime olan tasarımı sadece insanın kendi eliyle oluşturduğu nesneler olarak düşündüğümüzde bile erken dönem insanların varoluş sürecinde hayatta kalmak için ürettiği av aletlerinden, günümüz ileri teknoloji ürünlerine kadar tasarımın geniş bir yelpazede yer aldığını, insan hayatına hem değer kattığını, hem de onu şekillendirdiğini görürüz.

Tasarım kelimesini, daha geniş anlamında; insan üretimi yapay dünyayı oluşturan nesnelere ek olarak, yöntemler, süreçler ile bir araştırma ve uygulama alanı olarak düşündüğümüzde alanın kapsamını hakkıyla ele almaya yaklaşırız. Dolayısıyla günümüzde tasarımı, kelime anlamının bir yönüyle örneğin, sadece doğasında açıkça belli mesleki alanlar (uygulama alanları) dahilinde ele almak, alanın bağlamsal olarak gelişen yapısını göz ardı etmektir. Diğer taraftan tasarımı teknolojik inovasyona odaklamak, tasarımın odağını işletme ve üretim anlayışına yönlendirir ki; bu ekonomik yaklaşım insanın tasarlanmış dünyadaki deneyimini devre dışı bırakmak olur.

Tasarım kelimesinin dilimizde kullanılan anlamlarına bakmak, yukarıdaki argümanları netleştirmek ve makaleyi odak noktasına yönlendirecek zemin kurgusu yapmak için faydalı olacaktır. Türk Dil Kurumu'na göre tasarım;

1. Zihinde canlandırılan biçim, tasavvur
2. Bir sanat eserin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, tasar çizim, dizayn
3. Bir araştırma sürecinin çeşitli dönemlerinde izlenecek yol ve işlemleri tasarlayan çerçeve, tasar çizim, dizayn
4. Daha önce algılanmış olan bir nesne veya olayın bilinçte sonradan ortaya çıkan kopyası (TDK, <https://sozluk.gov.tr/>)

olarak tanımlanır. Burada kelimenin zihin gözünde canlanan bir imge, taslak ve yöntem olarak tanımlandığını görürüz.

Diğer taraftan John Heskett, *Tasarım* isimli kitabında “Tasarım, bir tasarım üretmek için bir tasarım tasarlamaktır” cümlesi ile nükteli ama kelimenin geniş kapsamını güzel bir şekilde örnekleyen bir tanım kullanır. Bu cümlede tasarımın bir alan, ürün, fikir veya konsept ile bir eylem yada süreç olarak yer aldığını görürüz (2013: 13). Bu tanım, tasarımı disiplin olarak, fiziksel ve estetik özellikleriyle; eskiz olarak bir yöntem; fikir olarak bilişsel bir süreç; fiil olarak ise yaratıcı-bilişsel ve eylemsel bir süreç olarak niteler (Yavuz, 2018: 367).

Uygulamalı bir disiplin olarak tasarım, yapay çevreyi oluşturan, insan eliyle üretilen nesnelerin hayata geçirildiği bir meslek alanıdır. Bir tasarım oluşması için, tasarımcı; tasarım düşüncesi (design thinking) ile yaratıcı-bilişsel/kognitif bir sürece girer. Tasarım düşüncesi, beyin jimnastiği, araştırma, materyal toplama, tartışma ve görüşmeler gibi kişisel ve kolektif süreçlerde eskizler ve çizimler aracılığıyla somutlaşır. Tasarım sürecinin sonraki aşamalarında yapılan detaylı çizimler, planlar, maketler ile ürünün kullanıcılar üzerinde test edilmesine olanak tanıyan prototiplerde ise tasarım fikri vücut bulur, materyal hale gelir.

TASARIM				
Alan olarak	Ürün olarak	Yöntem olarak	Eylem olarak	
			Düşünsel süreç	Fiziksel süreç
-Bilimsel bir disiplin -Bir meslek alanı -Bir doktrin	-Fiziksel özellikler -İşlevsel özellikler -Estetik özellikler -Anlamsal Özellikler	-“Zihin gözü”nde canlanan imgenin/planın iki veya üç boyutta cisimlenmesi; taslak, plan, maket, prototip	-Bilişsel -Algısal -Yaratıcı -İnşacı -Bağlamsal	-Bireysel-bağlamsal -Katılımlı (dahil olan aktörler) -Üretime ait (üretileme süreci) -Tüketime ait (tüketileme süreci)

Tablo 1: *Tasarım kelimesinin Türkçe’deki dört anlam alanı. Bu anlam alanları doğrultusunda tasarım alanı, eylemi, formu ve yöntemi, farklı bilimsel disiplinler ve yöntemlerle araştırılabilir (Yavuz, 2018: 367).*

1960'lardan bu yana çeşitli alanlarıyla tasarım, akademisyenlerin çeşitli konferanslarla ve tasarımın sistematik bir şekilde araştırılmasını hedefleyerek oluşturulan bilimsel bir komünitenin çabalarıyla kapsamlı olarak araştırılmaya başlanmıştır. 1962'de düzenlenen "Conference on Design Methods" (Tasarım Yöntemleri Konferansı) sonrası 1966'da, yürüteceği çalışma ve etkinliklerle tasarımın bilimsel bir disiplin (design research ve design studies) olarak ortaya çıkmasına vesile olan The Design Research Society (Tasarım Araştırmaları Derneği) kurulmuştur (Lloyd, 2016; Jones and Thornley, 1963).

Yeni tasarım yöntemlerinin ortaya çıkışı, İkinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı ve acilen çözümlenmeyi bekleyen sorunların çözülmesinde yeni, bilimsel ve hesaplanabilir yöntemlerin kullanılması ihtiyacıydı (Cross, 2016: 130). 1960'larda tasarımcılar, bir tasarım projesinde sadece ürüne odaklanmanın yetersiz olduğunu, teknolojik gelişmelerin ve seri üretimin oluşturduğu koşullar çerçevesinde ilgi odaklarının insan ihtiyacına yönelmesi gerektiğini kavradılar ve tasarım yöntemlerine yeni perspektiflerden bakış, onlara yeni çıkış noktaları gösterdi (Bayazıt, 2004: 18; Jerrard, Newport, and Trueman 1999)

Tasarımın yukarıdaki tabloda kısaca ifade edilen anlam ve kapsam alanları, sosyoloji, antropoloji, psikoloji, tarih, işletme, pazarlama, ekonomi, mühendislik gibi farklı bilimsel disiplinlerin perspektiflerinden ve bu alanlardaki bilim insanlarının katılımlarıyla araştırma konusu olabilir. Disipliner veya disiplinlerarası olsun; kültürel, sosyal ve bilişsel bir kesişme noktasında, *bağlamsal* bir oluşum olduğunu göz önünde bulundurarak tasarımı ele almak yanlış olmayacaktır (Yavuz, 2018: 367).

Örneğin tasarımı; doğasında açıkça belli mesleki alanlar dahilinde ele almak, günümüzde tasarımın gelişen yapısını göz ardı etmektir. Aynı zamanda tasarımı teknolojik inovasyona odaklamak, tasarımın odağını işletme ve üretim anlayışına yönlendirir ki; bu ekonomik yaklaşım insanın tasarlanmış dünyadaki deneyimini devre dışı bırakır. Tasarım günümüzde sadece fiziki nesnelerin tasarımı olmaktan çıkmıştır; hizmet, süreç ve deneyimler de tasarlanmaktadır. Örneğin bilimsel bir *araştırma*; araştırmada kullanılacak evren, uygulama türü, inceleme süresi ve dönemi, yöntemler ve örneklem seçimi gibi konuların belirlenmesi için *tasarlanır* ("research design") (Gülsoy, 1999). Özel bir hastane veya klinik, hastaların kurum içerisindeki ihtiyaç ve amaçlarına uygun olarak mekanları, ofisleri, süreçleri ve iş akışlarını düzenleyebilir, veya çeşitli ilgi odaklarını içeren bir dünya fuarı deneyimi; ziyaretçilerin olumlu algısını artırıcı ve insan sirkülasyonunu yönlendirici olması bakımından tasarlanabilir. Hatta güncel bir alan olan "deneyim tasarımı" alanı; ürün, süreç, hizmet, etkinlik ve ortamların tasarımlarının, toplam deneyimin niteliği ve zevkine odaklanılarak yapılmasıdır (Norman, 2017: 5).

Tasarlanmış bir ürünün daha çok görünür olan form ve işlevsellik gibi fiziksel yönlerinin yanı sıra doğrudan aşkar olmayan psikolojik boyutları da vardır. Tasarlanmış ürün, bireysel kullanımında insanı sadece işlevselliği açısından fiziksel olarak değil, psikolojik açıdan da etkiler. Ürünlerin anlamları, kendilerine atfedilen temsil nitelikleri açısından insanın sosyo-kültürel ilişkilerinde kullanımları, psikolojik etkilerine bir örnektir ve psikoloji, antropoloji gibi sosyal bilimlerin inceleme konusu olmuştur. Fakat anlamların da ötesinde, ürünün insanın psikolojik ve fiziksel yapısını ve şartlarını oluşturan bağlamsal yapısı da mevcuttur. Bu yüzden tasarlanmış dünya hem insan hayatına değer katar, hem de onu şekillendirir. Bir ürün, belli davranış ve buna bağlı düşünce biçimleri oluştururken, diğer yapma-etme ve düşünce biçimlerini dışarıda bırakır. Ürün; yerine getirmesi için amaçlanan faaliyet çerçevesinde (veya dışında) insana hizmet eder ve bu süreçte insanı şekillendirir.

Tasarımcının Rolü ve Tasarlanmış Ürünlerin İnsan Hayatına Etkisi

Massimo Leone, ürünlerin ve süreçlerin insan düşünce biçimini ve davranışını nasıl şekillendirdiğini ve ürünler oluşturulurken kendilerine sağlamlık aracılığıyla biçilen/niyet edilen kullanım biçimlerinin nasıl kültürel bir ideolojiden gelebileceğini güzel bir örnekle açıklar. Bir inşa etme, birleştirme ve sabitleme aracı olan çekicinin fonksiyonunu yerine getirmesi için güç kullanılması gerekir. Form ve kullanılan malzemeler itibarıyla sağlamlığı (affordances), kişinin onu belli bir şekilde –şiddet içeren bir şekilde– tutmasını ve kullanmasını gerektirir. Diğer taraftan Japonya, İse'de bulunan Shinto tapınaklarının yapımında ve tekrar yapımında çivi ve çekiçlerden sistematik olarak uzak durulur. Japon marangozluğunda kullanılan geçme yöntemi, ahşap birimlerin birbirlerine sabitlenerek eklemelenmesini ve sağlam yapıların inşa edilmesini sağlar. Burada manevi vakar, güç göstergelerinden uzak ve doğaya saygılı bir yöntem, düşünce ve davranış biçimi ortaya çıkarmıştır (2018: 10).

Ürün tasarımcının elinden çıktıktan sonra seri üretilerek materyal kültür içerisinde kullanım yerini aldığı, veya tüketim sürecinde tasarımcının ürün üzerindeki kontrolü ortadan kalkmıştır fakat sorumluluğu hala devam etmektedir. Tasarım sürecine dahil olan aktörlerin gündemleri, yada bilinçsiz tercih ve seçimler; jenerasyonlar boyunca insan davranış ve aktivitelerini şekillendirir; bu yüzden çok uzun süreli sosyal etkileri vardır (Yavuz, 2018: 366).

Tasarımcının sorumluluğuna ve tasarımın kalıcı etkisine bir örnek Langdon Winner tarafından anlatılan New York'ta Long Island bölgesine giden otobanlardır. 1920'ler ve 1970'ler arasında Amerika'da New York şehrinde yol, park ve köprüler inşa eden mimar Robert Moses, Long Island otobanlarının üzerindeki köprüleri, o dönemlerde özel otomobilleri olmayan, toplu taşıma otobüsleri kullanan etnik grupları Long Island plajlarından uzak tutmak için özellikle alçak olarak tasarlar. Otobanların üzerinde bulunan alçak köprüler, Long Island park ve plajlarının uzun bir süre etnik gruplar tarafından kullanılmasını engeller (1986: 22-23). Günümüzde hala mevcut olan bu köprüler, yüksek araçlara geçit vermediği için can kayıplarına yol açabilen kazalara sebep olmaktadır ve insan eliyle oluşturulan yapay dünyanın nasıl bir sosyal etki yarattığını, insan aktivitesini ve anlamını nasıl şekillendirdiğini anlatan etkili bir örnektir (Yavuz, 2018: 366).

İnsan Deneyimi ve İnsan Odaklı Tasarım

Kullanıcı odaklı tasarım (user-centered design), katılımcı tasarım (participatory design), duygusal tasarım (emotional design) 1960'lı yıllardan bu yana tasarım araştırmaları alanında ortaya çıkan yeni yöntemlerdir. Hepsi bir şekilde tasarımın bağlamsal bir yapısı olduğunu, insanın ve algısının tasarım sürecinde göz önünde bulundurulması gerektiğini savunan, hatta kullanıcıları tasarım süreçlerine dahil eden, bunun yanı sıra kullanıcıların deneyimlerinden dersler çıkarmak için antropologların, sosyologların, psikologların araştırma ve bilimsel bilgilerinin tasarım süreçlerine dahil edildiği tasarım yaklaşımlarıdır. Toplumsal faydası yüksek tasarımlar ortaya çıkması için bu yaklaşımlar çerçevesinde kullanıcı deneyimlerinin veri olarak toplandığı yöntemler kullanılmış veya oluşturulmuştur (örneğin photo journals-fotoğraf günlükleri; generative tools-üretsel araçlar, cultural probes-kültürel sondalar vb.).

Çeşitli tasarım süreçlerinde insan deneyimini odak noktası yapmak, kısıtlı dünya kaynaklarının ve günümüz çevresel ve toplumsal sorunlarının gerçekliğinde sürdürülebilir ve gelecek kuşaklara aktarılabilir bir yaşam tarzı oluşturma temel taşıdır. Donald Norman'a göre tasarım alanı günümüzde insanların dünya ile etkileşimini oluşturan yeni yollar yaratmaktadır. Bu yaklaşımlar, teknolojiye ziyade deneyimi vurgulamaktadır. Tasarımın kendisinde ortaya çıkan bu temel düşünsel dönüşümlerde insan odaklı tasarım, yeni tasarım yaklaşımlarının en önemlisidir (2016: 343-344).

Tasarım terminolojisinde 1990'lardan itibaren ortaya çıkan insan odaklı tasarım (human-centered design), merkezinde insan olan her türlü problemi ve fikri kapsar ve farklı disiplinleri ve temsilcilerini bir araya getirir (Akdemir, 2017: 88). İnsan odaklı tasarım, insanı ve aktivitesini gözlemleyerek altta yatan gerçek ihtiyaçları ortaya çıkarmaya çalışır. Problem tanımlama/belirleme yoluyla (problem çözmek değil) insanların yaşamını zenginleştirmeyi ve dünyanın sağlığını iyileştirmeyi amaçlamaktadır. İnsan odaklı tasarım sürecinde problem tanımlandıktan sonra; tekrarlanan, kanıt odaklı bir gözlem, tasavvur, prototip üretme ve test etme süreci başlar (Norman, 2016: 343-344).

Norman'a göre tükenen dünya kaynakları, çevre kirliliği, sosyal ayaklanmalar, iklim değişikliği ve benzeri sorunlar ile başetmekte olan günümüz dünyasında tasarım eğitimi, geleneksel beceri odaklı eğitim yaklaşımından ileriye gitmelidir (Norman, 2016: 345). Üniversitelerde tasarım programları, tasarım yöntem ve estetiği ile malzeme bilgisine ilişkin derslere ek olarak insan psikolojisiyle ilgili dersler içermelidir. İnsanları gözlemlemeye dayalı tasarım süreçlerinde öğrenciler tekrarlanan aşamalarda tasarım alternatifleri üretmeli, prototipler kullanıcılar üzerinde tekrarlanarak test edildikten sonra rafine edilmelidir (Steven Heller'in Donald Norman ile yaptığı görüşme, 2003: 130).

İnsan odaklı tasarım perspektifi insanları teknolojinin baskısından kurtarak kendi hayatları üzerinde sahiyet verir. Bu sebeple insan-odaklı tasarım anlayışıyla yapılan bir tasarım eğitiminde öğrenciler sadece teknolojiyi öğrenmekle kalmaz, sosyal bilimlere, dünyanın karmaşık yapısını, sosyal bilimlere, ve tasarımcıların üzerinde çalışmalarının gerekeceği ekonomik, politik ve çevresel konuları da öğrenerek gerçek dünyaya hazırlanır ve onu daha iyi bir hale getirmek için gerekli donanıma sahip olurlar (Norman, 2016: 346).

KAYNAKLAR

- Akdemir, N. (2017). Tasarım Kavramının Geniş Çerçevesi: Tasarım Odaklı Yaklaşımlar Üzerine Bir İnceleme. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 85-92, Mart 2017
- Bayazit, N. (2004). Investigating design: A review of forty years of design research. *Design Issues* 20 (1) 16-29
- Cross, N. (2007) Editorial: Forty Years of Design Research. *Design Studies* Vol 28 No. 1 January 2007
- Cross, N. (2016) Bilmenin tasarımdan geçen yolları: Tasarım disiplini ile tasarım bilimi karşı karşıya. *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, 83, 129-138
- Heller, S. Norman D. ile görüşme (2003). Usability expert. Citizen Designer: Perspectives on Design Responsibility (Ed. S. Heller ve V. Vienne). New York: Allworth Press. 128-133.
- Gülsoy, T. (1999) İngilizce-Türkçe Reklam Terimleri ve Kavramları Sözlüğü, İstanbul: Adam Yayınları
- Heskett, J. (2013). Tasarım (çev. E.Uzun). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Jerrard, B., Newport, R. and Trueman, M. (1999) *Managing new product innovation* London, Philadelphia: Taylor & Francis
- Lloyd, P. (2016) Editorial: Fifty years of design research. *Design Studies* London, Philadelphia: Taylor & Francis
- Norman, D. (2017) *Gündelik şeylerin tasarımı*. Ankara: Tübitak Yayınları
- Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 11.12.2019
- Winner, L. (1986). *The whale and the reactor: A search for limits in an age of high technology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Yavuz, S. (2018) Tasarımda örtük bilgi. 3. Uluslararası Akdeniz'de Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildiri Kitabı. 365-371.

AVRUPA ÜLKELERİNDE SANAT EĞİTİMİ AKREDİTASYONU

Sibel Onay AKBABA¹, Mehmet Reşat BAŞAR²

Özet

Akreditasyon, bir kurum veya kuruluşun genel olarak güvenilirliği, belirli nitelikleri veya standartları karşıladığı kabul ettiği bir süreçtir. Birçok farklı sektörde uyarlanabilen akreditasyon, dünyada eğitim kurumlarının da akredite olması amacıyla yoğun olarak uygulanmaya başlamıştır. Eğitimde akreditasyon, eğitim kalitesi ve kurumsal nitelikleri veya standartları gözden geçirerek kurumun belirlediği operasyonel prosedürlere uyulup uyulmadığı kontrol ve iyileştirme amacıyla yapılmaktadır. Eğitimin kalitesi, üye kurumların ve alanında uzman gruplar tarafından geliştirilen ulusal standartlara göre gözden geçirilir. Sanat ve tasarım eğitiminde akreditasyon ise, sanat eğitimi uygulamalarını geliştirmek ve yüksek mesleki standartlarını korumak amacıyla, program, strateji, alt yapı ve öğrenim ihtiyaçları açısından oluşturulan standartlara göre yapılmalıdır. Sanat Eğitiminde akreditasyon çalışmaları, Avrupa’da ve Dünyada kapalı bir çevrim içinde gerçekleştirilmektedir. Sanat eğitiminde akreditasyon hizmetleri belli başlı dernekler tarafından yapılmakta ancak bu kuruluşlar kendi bölgeleri dışında akreditasyon hizmeti vermekten kaçınmaktadırlar. Bu çalışmada akreditasyon çalışmalarına referans oluşturma açısından Avrupa da benzer çalışmaları yapan kuruluşlar incelenerek, ülkemizde sanat ve tasarım eğitimi yapan kurumlarının akredite edilme süreçleri ve standartlarının belirlenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Akreditasyon, sanat eğitimi, Avrupa’da akreditasyon

ACCREDITATION OF ART EDUCATION IN EUROPEAN COUNTRIES

Summary

Accreditation is a process in which an institution or organization generally accepts reliability, specific qualifications or standards. Accreditation, which can be adapted to many different sectors, has started to be applied intensively for the accreditation of educational institutions in the world. Accreditation in education is carried out for the purpose of controlling and improving the quality of the education and whether the operational procedures determined by the institution are followed by reviewing the institutional qualifications or standards. The quality of education is reviewed according to national standards developed by member institutions and expert groups. Accreditation in art and design education should be done in accordance with the standards established in terms of program, strategy, infrastructure and learning needs in order to develop art education practices and maintain high professional standards. Accreditation in Art Education is carried out in a closed cycle in Europe and the World. Accreditation services in arts education are provided by major associations, but these organizations refrain from providing accreditation services outside their own regions. In this study, it is aimed to determine the accreditation processes and standards of the institutions that provide art and design education in our country by examining the institutions that make similar studies in Europe in terms of making reference to accreditation studies.

Keywords: Accreditation, art education, European accreditation

¹ İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Görsel Sanatlar Tezli Yüksek Lisans, onaysibel@gmail.com

² Prof., İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, mresatbasar@aydin.edu.tr

GİRİŞ

Akreditasyon, eğitim kalitesini yükseltmek, kurumun kalitesini arttırmak, standartları yükseltmek ve kontrol altına alan bir yapı oluşturmak için yapılan en çalışmalardan biridir. Kurumun ulusal ve uluslararası standartları sağlamakta olduğunu tescilleyerek ve bunun sürekliliğini sağlamak için düzenli aralıklarla kontrol edilmesini içeren akreditasyon süreci ile sanat eğitiminde de sanat ve tasarım okullarının ve sanat ve tasarım stüdyo programlarının kaliteleri ve ulaştıkları sonucunu değerlendirilmektedir.

Akreditasyon çalışmalarının gelişmesi, devamlı hale gelmesi ve güvenilirliğini koruması için Avrupa'daki değerlendirme süreçleri etkin bir rol oynamıştır. Bu süreçlerden en önemlisi Bologna Süreci'dir.

Bologna süreci, Avrupa Birliği ülkelerinin yüksek öğretim sistemindeki farklılıkların giderilmesi için atılan adımlardan birisidir. Avrupa yükseköğretimde kalite yaratmayı hedefleyen 47 üye ülke tarafından oluşturulan bir süreçtir. Bologna Süreci'nin temelleri 1998 yılında Sorbonne'da atılmıştır. Bu toplantıda Fransa, İtalya, Almanya ve İngiltere eğitim bakanları yer almıştır. Ülkeler arası karşılıklı uyumlu, şeffaf kriterler ve metotlar geliştirilerek Avrupa'nın kalite güvencesini güçlendirmektedir. Bu bağlamda Avrupa'nın farklı ülkelerinde farklı kurumlar incelenerek akreditasyon süreçleri, kriterleri ve akredite edilme nedenleri hakkında gerekli bilgi sağlanmıştır.

Ülkemizde üniversite sayılarının artmasıyla birlikte uygulamaya giren Bologna Süreci, tüm yüksek öğretim kurumlarında bütünsel bir yaklaşımı zorunlu hale getirmiştir.

ECTS veya AKTS olarak kodlanan yeni kredi sistemiyle yüksek öğretim kurumlarında uluslararasılaşmanın yolu açılmış, ancak bu girişim, sadece rakamlar düzeyinde kalmıştır. Yani Avrupa Kredi Transfer Sistemi açılımının öngördüğü 'transfer' ibaresinde gizli olan ders dışı öğrenme faaliyetlerinin gereği yapılamamış, eğitim-öğretim binalar arasına sıkıştırılmış bir durumda devam ettirilmeye çalışılmıştır.

Bologna Süreci'nin amacına ulaşabilmesi için gerekli olan akreditasyon süreci de ne yazık ki sanat ve tasarım eğitiminde henüz anlaşılamamış, bu konuda yeterli girişimlerde bulunulamamıştır.

Avrupa'da sadece sanat ve tasarım eğitiminde akreditasyon yapan kurum bulunmamaktadır. Amerika'da bulunan NASAD (National Association of School of Art and Design) sadece ABD'de akreditasyon hizmeti sağlamaktadır.

Bu kurumlar dışında Avrupa'da ELIA, CUMULUS ve ECUME gibi kurumlar, birer birlik ve dernek düzeyinde sanat eğitimi kurumlarını bir araya getirmekte ve üyeleri arasında bir norm geliştirmeye çalışmaktadırlar.

NASAD

1944 yılında kurulan Ulusal Sanat ve Tasarım Okulları Birliği (NASAD), yaklaşık 363 onaylı kurumsal üyeye sahip sanat ve tasarım fakülteleri, konservatuarlar, kolejler ve üniversitelerden oluşan bir organizasyondur. Sanat ve tasarım ve sanat ve tasarımla ilgili disiplinler için lisans ve yüksek lisans dereceleri ile diğer referanslar için ulusal standartlar belirleyerek, sanatsal, bilimsel, eğitim ve diğer sanat ve tasarımla ilgili çalışmaları bulunan kurumlara ve bireylere yardım sağlamaktadır.

AQAS

AQAS (Agency for Quality and Accreditation Studies), Almanya'nın Köln şehrinde bulunan yüksek öğrenim alanında dış kalite güvencesi konusunda bağımsız ve profesyonel bir kurumdur.

AQAS programda (Lisans, Yüksek Lisans ve Doktora) ve kurumsal düzeyde uluslararası akreditasyon hizmeti sunmaktadır. Dört kıtadaki ülkelerde, örneğin Avusturya, Fransa, Türkiye ve Moldova, Şili, Umman, Kazakistan, Rusya, Gana ve Nijerya'da akreditasyon prosedürleri uygulamıştır.

AQAS'ın uzmanlık alanları:

- Tüm disiplinlerde ulusal ve uluslararası program akreditasyonu
- Ortak ya da çift diploma programlarının akreditasyonu

- Öğretmen eğitimi programlarının akreditasyonu
- Özel amaçlı metodolojiler
- Yenilikçi çözümler geliştirmek için stratejik ortaklıklar

AQAS 2002 yılında kurulmuş ve kuruluşundan bu yana başta Almanya olmak üzere, birçok Avrupa ülkesinde üniversitelerde ve uygulamalı bilimler alanlarında 6.500'den fazla çalışma programını akredite etmiştir. AQAS, yüksek öğrenim kurumları ve akademik dernekler gibi 90'dan fazla üye kurum tarafından desteklenmektedir ve yüksek öğrenim kurumlarına yönelik hizmet odaklıdır. Kalite iyileştirmeye odaklanan AQAS'ın, temel amacı programların geliştirilmesini desteklemektir.

Uluslararası bir akreditasyon elde etmek, bireysel programın Avrupa Yüksek Eğitim Alanının kalite standartlarına uygun olduğu anlamına gelir. Prosedürün başarıyla tamamlanmasının ardından üniversiteler, programın kalitesi hakkında bir rapor ve sertifika edinerek akredite edilmiş kurumlar ağına katılabilmektedirler. Ulusal bir akreditasyona ek olarak uluslararası bir akreditasyon elde etmek akreditasyon alan yüksek öğretim kurumuna ulusal koşulların ötesinde bir kazanım sağlayabilir.

Bir programın uluslararası akreditasyonu aynı zamanda bir kalite geliştirme aracıdır. Ulusal yüksek öğretim sistemi dışındaki uzmanların dış değerlendirmeleri, uzmanlık alanını gelişmesine katkı sağlamakta ve bu alanda rehberlik anlamına gelmektedir. Bu nedenle odak nokta, kalite iyileştirme ve mevcut programların daha da geliştirilmesidir. Akreditasyon süreci üniversite yönetimi tarafından stratejik olarak başlatılabilir veya bağımsız kurumlar ve program koordinatörlükleri tarafından sürdürülebilir. Uluslararası bir akreditasyon, uluslararası derece kabulünü artırabilir ve öğrencilerin, personelin ve araştırma faaliyetlerinin hareketliliğini ve dolaşımını kolaylaştırabilir. Alınan akreditasyon sonucu ile iş birliği projelerinin kapsamını genişletir ve yükseköğretim kurumunun genel görünürlüğü üzerinde etkili olabilir. Bir programın profilini yükselterek, öğrenci sayısında ve projelerinde bir artış sağlayabilir.

AQAS (Agency for Quality and Accreditation Studies) için kurumsal akreditasyonun temelinde, bir üniversitenin/fakültenin/bölümün/programın kalite güvence sisteminin ESG (Standards and Guidelines for Quality Assurances in European Higher Education Area) ile uyumlu olup olmadığını değerlendirilmesidir. AQAS, dış değerlendirme sürecinin, bir kurumun programlarının kalitesini sağlamak için kendi dinamiklerinin yeterliliğine odaklanmasını önermektedir. Akreditasyon ve değerlendirme süreci için hazırlanan öz değerlendirme raporunda, kurum tarafından belirlenen hedefler de dikkate alınır. Akreditasyon süresince uzmanlar, kurumun tanımlanan hedeflere ulaşip ulaşamayacağı konusunu değerlendirirler.

ESG'nin talepleri genel anlamda öğretme ve öğrenmenin daha spesifik yönlerine odaklanmaktadır. AQAS da bu konulardaki yeterlilik ve kalite kıyaslamalarını yapmaktadır. Ayrıca uzmanlar, yüksek kaliteli bir öğretme ve öğrenme sunumu sağlayan süreçleri de değerlendirmektedirler. AQAS uzmanların panelinin prosedürün sonunda olumlu bir değerlendirme yapması durumunda, AQAS Akreditasyon Komisyonunun kararı, yükseköğretim kurumu için bir akreditasyon belgesi almasını sağlamaktadır.

ELIA

ELIA, yüksek öğretim kurumlarındaki sanat eğitiminde profesyonel değişim ve gelişim için dinamik bir platform sunan dünya çapında bir Avrupa ağıdır. 47 ülkede 250'den fazla üyeyle tüm sanat disiplinlerinde 300.000 öğrenciyi temsil etmektedir. ELIA, disiplinler arası sanat ve tasarımı benimseyen bir kuruluştur. Dünya çapındaki ortak ağlar ile iş birliği yapan ELIA'nın üyeleri tümü yüksek öğretim düzeyinde sanat eğitim kurumlarıdır. ELIA akademik kadrolardan öğrencilere ve kurum yönetimlerine kadar sanat okullarının her seviyedeki gereksinimlerine çözüm bulmaya çalışmaktadır.

ELIA, yaklaşık yirmi beş yıldır Avrupa'da yüksek öğretim düzeyindeki sanat eğitimini temsil etme çabası içindedir. ELIA'nın iki yılda bir seçilen yönetim kurulu, yürütme kurulu, çalışma ve yönlendirme grupları ve üyeleri ile, araştırma, yeni projeler ve ağların geliştirilmesi, yeni politika belirlenmesi ve gelecek planlaması konularında kapsamlı bir kaynak oluşturmayı hedeflemektedir. ELIA'nın temel misyonu, Yüksek Sanat Eğitimi temsil etmek ve etkili bir ses olmak ve üyelerinin çıkarlarını teşvik etmeyi savunmaktır. ELIA, sanat eğitiminin ve sanatsal araştırmanın değerine vurgu yapar. Yüksek Sanat Eğitiminin ulusal ve uluslararası olarak gelişebileceği koşulları iyileştirmeye hedefler.

ELIA'nın temel hedefi, sanat eğitiminin ve sanat alanında araştırmanın geliştirilmesidir. Yüksek öğretim düzeyindeki sanat eğitiminin koşullarını ulusal ve uluslararası düzeyde iyileştirmeye çalışmaktadır.

ELIA'nın faaliyetleri, üyelerine hizmet için tasarlanmış sanal ve fiziksel olarak insanlara uzmanlık paylaşımı için açılmış platform ve bilgi ağı olduğu gibi, yenilikçiliğe önem veren ALAN ve TARTIŞMA ile ilgili konularda da ileri yüksek sanat eğitimi sağlayan eğitim kurumudur. Birçok ELIA üyesi ağ kurma programı ile iş birliği ve etkileşim avantajlarından yararlanabilmektedir. ELIA'nın en etkili iletişim araçlarından biri de, konferanslar ve küçük toplantılardır. Bu konferans ve toplantılar sayesinde uluslararası çok disiplinli yaratıcı düşünme yollarına ve bilgi alışverişleri sağlanmaktadır.

ELIA'nın en önemli gündemlerinden birisi de hayat boyu öğrenme ve profesyonelliği kalıcı hale getirmektir. Bu sayede akademisyenler ve kurum liderleri birbirleri arasında daha kolay erişim elde ederek, en son gelişmelere ulaşma yollarını daha çabuk bulmaktadırlar.

Birçok ELIA üyesinin ağ kurma programı sayesinde köklü bir akran ağı bulmasıyla birlikte iş birliği ve etkileşim gibi avantajlardan yararlanabilmektedir.

ELIA'da faaliyetleri etkinlikler, projeler, hizmetler ve yaygınlaştırma olarak dört sütun şeklinde bilgilendirilir.

ETKİNLİKLER: Düzenli büyük konferanslar, küçük boyutlu bölgesel toplantılar, mesleki gelişim seminerleri ve sanal toplantılar.

PROJELER: ELIA üyelerini içeren yüksek sanat eğitiminde geliştirmeye yönelik yenilikçi uygulamalar ve tematik girişimlerdir.

HİZMETLER: kurumlar arasında iletişimi, üyelerin tanıtımını ve onaylanmasını sağlamak.

YAYGINLAŞTIRMA: Finansman fırsatları ve iş ilanları ile platform oluşturarak, yayınları ve konferansları düzenli güncelleme sayesinde rahat bir şekilde gerçekleştirir.

ECUME

ECUME, 1983'teki kuruluşundan bu yana Akdeniz ülkeleri ve şehirlerinde büyük ölçekli kültürel faaliyetler yürütmektedir. İçinde benzer özellikleri bulunduran aynı hafızaya sahip şehirlerin sanatçıları ve kurumları arasında daima karşılıklı saygıya dayanan kalıcı ilişkileri teşvik etmek için toplantı faaliyetlerini yürütmektedir. ECUME, Akdeniz'de 35 yıl boyunca konservatuarları, enstitüleri, üniversiteleri, müzik, görsel sanatlar ve tiyatro okullarını bir araya getiren geniş bir yüksek sanat eğitim ağı kurmuştur. Üye kurumlarla dernek liderlerinin doğrudan temas halinde olduğu kültürel politika oluşturmaya çalışmaktadır. Akdeniz ülkelerinden sanatçıları, kültür kurumlarını bir araya getiren tek organizasyondur.

ECUME'nin hedefi, Akdeniz ülkeleri ve şehirleri arasındaki kültürel değişimlerin sürekliliğine katkıda bulunmaktır. Geniş bir ağına sahip olan ECUME, Akdeniz'de üç alanı kapsayan geniş bir sanatsal ağı işletmektedir. Bu ağı; müzik, görsel sanatlar ve tiyatro disiplinlerinden oluşmaktadır. Bu okullar periyodik olarak toplanmaktadır ve çok taraflı değişim ve karşılıklı yardım protokollerini uygulamaya koymuştur. Bu yıllık toplantılarda; teorik, sanatsal ve pedagojik uygulamalar ile ilgili konularda ağ üyeleri arasında verimli bir diyalog geliştirmek, kulların teorik öğretimi ve sanatsal uygulamalarında genel bir bakış oluşturmak, profesyonel koşullarda öğrenciler tarafından atölyelerde yapılan çalışmaları ortaya koymak, okullar arasında yıl boyunca iki veya çok taraflı iş birliğini teşvik etmek hedeflenmektedir.

CUMULUS

CUMULUS, sanat ve tasarım eğitimi ve araştırmasına hizmet eden tek küresel dernektir. Ortaklık ve bilgi aktarımı ve en iyi uygulamalar için bir forumdur. CUMULUS şu anda 56 ülkeden 299 üyeden oluşmaktadır. CUMULUS 1990 yılında kurulan, 2001'den bu yana faaliyet gösteren 2019 da 56 ülkeden 299 üyeden oluşan sanat, tasarım eğitimi ve araştırmasına hizmet eden tek küresel dernektir. Ortaklık ve bilgi aktarımı en iyi uygulamalar için bir forumdur. Helsinki'deki Sanat ve Tasarım Üniversitesi (UIAH) (Aalto Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Okulu) ve Londra'daki Kraliyet Sanat Akademisi, Danmarks Designskole, Gerrit Rietvelt Akademisi, Universität Gesamt Hochschule ve Essen Hochschule işbirliği ile 1990 yılında bir küme olarak Cumulus'u başlatmıştır.

Ağ 2001 yılında CUMULUS Derneği'ne devredilerek ortaklaşa düzenlenen master programları, atölye çalışmaları, projeler ve iki yıllık konferanslar geliştirmiştir. Bu eylemleri, her konferansın tartışmalarını ve oturumlarını belgeleyen CUMULUS çalışma belgelerinin yayınlanması ve uluslararası alanda öğrencilere, öğretim üyelerine ve idari personele yardımcı olacak araç ve rehberlerin geliştirilmesi izlemiştir. CUMULUS, dünyanın her yerinden üst düzey eğitim kurumlarını bir araya getirecek dinamik ve esnek bir akademik forum oluşturmayı ve sürdürmeyi hedeflemektedir. CUMULUS sadece sanat, tasarım ve medya alanındaki kurum ve kuruluşlarla işbirliği yapmamakta; sanayi ve iş dünyası ile işbirliğinin teşvik

Yarışmalar, yaz okulları ve sergiler ile , genç yeteneklerin tanıtımını yapmaya çalışan CUMULUS, öğrencilerin potansiyellerini göz önünde bulundurarak kariyer planlamalarına yardımcı olmaktadır. Tasarım faaliyetlerini, projeleri ve daha sürdürülebilir bir topluma yol açan araştırmaları teşvik etmek için CUMULUS, temsilcileri Mart 2008'de Kyoto Tasarım Deklarasyonu'nu imzalamıştır. Deklarasyonun ideallerini uygulamak için Cumulus Green ödülü oluşturulmuştur. Cumulus Green, daha fazla ekolojik ve sorumlu çözümlere doğru küresel kültürleri, toplulukları ve endüstrileri geliştirmeye ve liderliğe odaklanan uluslararası bir ödüldür.

SONUÇ

Akreditasyon, uzman kurumun diğer kurumu belirli standartlara göre incelenmesidir. Ülkemizde sanat ve tasarım fakültelerindeki akreditasyon çalışmaları devam etmektedir. YÖK tarafından bir hazırlık aşaması olmasa da bu çalışmalar sayesinde fakültelerde kalite güvencesinin oluşturulmasına yönelik önemli adımların atılmasını sağlar. Akreditasyon standartlarının belirlenmesindeki en önemli kriter , kuruluşların sanat ve tasarım bölümlerini geliştirecek, öğrenciye ve eğitime katkı sağlayacak amaçlarının olmasını gerekir.

Avrupa'da ki kuruluşlarının iyi bir şekilde iletişim kuran ve kalitesinin arttıran diğer bir standart ise mükemmel bir ağa sahip olmalarıdır. Ağ yapısının iyi olması, ulusal ve uluslararası iletişim en iyi şekilde yapılabilmesini sağlar. Kurumların belirli aralıklarla yapacağı toplantı ve konferanslar iyi bir şekilde iletişim aracı olacaktır. Bu toplantılar ve konferanslar sayesinde uluslararası disiplin çalışmalarına ve çok iyi bilgi alışverişine sahip olur.

Ülkemizdeki sanat ve tasarım eğitim yapan kurumlarının akredite edilme süreçlerinin devlet kurumları tarafından yapılması daha güvenilir ve sürekliliğini koruyacak bir yapıya sahip olmasını sağlar.

KAYNAKÇA

- BAYRAKÇI, M. & SÜNGÜ , H. (2010).Bolonya Süreci Sonrası yüksek Öğretimde Akreditasyon Çalışmaları , Türk Eğitim Bilimleri Dergisi,8(4),895-912
- ASLAN, B. (2009). Çeşitli Ülkelerde Yükseköğretimde Akreditasyon ve Türk yükseköğretimdeki Gelişmeler ,Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 42(1),287-309
- AKTAN, Ç. & GENÇEL, U. (2010). Yüksek Öğretimde Akreditasyon, Organizasyon ve Yönetim Bilimleri Dergisi,2(2),ISSN:1309-8039 (Online)
- <https://www.aqas.eu/>
- <https://nasad.arts-accredit.org/about/>
- <https://www.cumulusassociation.org/category/news-events/>
- <http://www.ecume.org/fr/produits/>
- <https://www.elia-artschools.org/contact>

POSTMODERN FEMİNİST TEORİ BAĞLAMINDA ANADOLU KADINININ MÜZİKAL DAVRANIŞ ÖRNEĞİ: KINA TÜRKÜLERİ

Sinem İRTEN¹, Nilgün SAZAK²

ÖZET

Feminist teoriler ortaya çıktığı 18. yüzyıldan bugüne; birbirinden farklı yöntemlerle varlığını sürdürmüştür. 20.yüzyılın son çeyreğiyle ise feminist teorisyenler çalışmalarının yönünü, “postmodern” ve “çok kültürlülük” kuramlarına çevirmişlerdir. Postmodern feminist teorisyenler, cinsiyet kimliği ile ilgili tanımlama ve sınıflamaların, “değişmesi mümkün olmayan” olarak kabul edilen biyolojinin bir sonucu olmayıp, “toplum tarafından var edildiği” görüşünü savunmuşlardır. Böylelikle çalışmaların ilgi odağı sınıftan kültüre, toplumsal yapıdan bireye doğru bir değişim göstermiş; farklılık temelli toplumsal cinsiyet tanımlamalarına eğilim artmıştır.

Etnomüzikoloji disiplininde cinsiyet ve kimlik konularına eğilen çalışmalar ise feminist kuramlarda ve antropolojide meydana gelen gelişmeler yoluyla; 20.yüzyılın sonuna doğru “cinsiyet ve toplumsal cinsiyet” ayrımlarının kültürel yapı içinde meydana gelen kişisel deneyimler ve müzikal ifade arasında var olan bağlantıların incelenmesi sonucunda kendinden söz ettirmeye başlamıştır.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda araştırmanın amacı: Postmodern feminist teori içerisinde toplumsal cinsiyet olgusunu, Anadolu kadınının müzikal davranışının şekillenmesinde toplumsal cinsiyet rollerinin etkisini, kına gecesi törenlerinde icra edilen ve TRT repertuvarında yer alan kadın söylemli türküler aracılığıyla; Anadolu’da kadının toplumsal cinsiyet rollerine, ataerkil toplumsal yapıya ve bu toplumsal yapı içerisinde evlilik olgusuna dair görüş ve deneyimlerini betimlemek ve ortaya koymaktadır.

Disiplinler arası bir perspektifle hazırlanan bu çalışma: Anadolu kadınının Türk halk müziği içerisinde şekillenen müzikal davranışında toplumsal cinsiyet öğelerinin etkisini tasnif etmek açısından önem taşımaktadır. Araştırma nitel araştırma kapsamında olup, yöntemi tarama modeli olarak belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Postmodern Feminizm, Toplumsal Cinsiyet, Türk Halk Müziği, Kadın ve Müzik, Kına Türküleri.

MUSICAL BEHAVIOR OF ANATOLIAN WOMEN IN THE CONTEXT OF POSTMODERN FEMİNİST THEORY: HENNA FOLK SONGS

ABSTRACT

Feminist theories have emerged since the 18th century; existed by different methods. In the last quarter of the 20th century, feminist theorists have turned the direction of their work into “postmodern” and “multiculturalism” theories. Postmodern feminist theorists have argued that gender identity is not a result of biology, but that it is var created by society. Thus, the focus of the studies has changed from grade to culture, from social structure to individual. And the trend towards difference-based gender definitions has increased.

Studies on gender and identity issues in the discipline of ethnomusicology, through the developments in feminist theories and anthropology; Towards the end of the twentieth century, it began to make itself known as a result of an examination of the existing links between gender experiences and musical experiences in the cultural structure.

In view of all these, the aim of the study is to investigate the gender phenomenon in postmodern feminist theory, the effect of gender roles in shaping the musical behavior of Anatolian women, through the women’s discourse folk songs performed in the henna night ceremonies and included in the TRT repertoire, Describes and exposes women’s views and experiences on gender roles, patriarchal social structure and marriage in Anatolia.

1 Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Mezunlu irten.sinem@gmail.com

2 Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi sazakan@sakarya.edu.tr

This study, prepared from an interdisciplinary perspective, is important in terms of classifying the effect of gender elements on the musical behavior of Anatolian women in Turkish folk music. The research is within the scope of qualitative research and its method is determined as screening model.

Keywords: Postmodern Feminism, Gender, Turkish Folk Music, Women and Music, Henna Folk Songs.

GİRİŞ

Feminist kuram, genel itibari ile kadın temelli çalışmaların yapıldığı; eleştirel, yorumlayıcı ve ideolojik bir yaklaşım biçimidir. Ortaya çıktığı ilk dönemden bugüne, farklı tarihi süreçler içinde, feminist kuramcılar tarafından çeşitli yaklaşımlar ve tanımlamalar ile varlığını sürdürmüştür.

Feminist hareketin gelişebilmesinin nesnel koşulları asıl olarak, “insanlar eşit doğar” düşüncesi yeşermeye başladıktan sonra ortaya çıkmıştır. 1789 Fransız Devrimi sonrasında, “eşit insan” düşüncesi benimsendiğinde kadınlar da bu eşitlikten pay almak istemişlerdir (Tekeli, 2017: 132).

Bu düşünce etrafında Avrupa’da 17. ve 18. yüzyıllarda, öncülüğünü Mary Wollstonecraft gibi feministler düşünürlerin yaptığı ve Aydınlanmanın, doğuştan gelen insan aklına inancını kabul ederek; kadınların erkeklerle eşit ölçüde akıl yetisine sahip olduklarını savunmalarıyla ortaya çıkmıştır (Stone, 2016: 25). Bu bakış açısıyla, kadınların erkeklerle aynı düzeyde eğitim, ekonomik özgürlük, miras ve mülkiyet edinme gibi haklarının var olduğunu savunan *Liberal Feminizm* akımının temelleri atılmıştır.

Liberal feminist kuramın temel fikri, kadınlara akıl bakımından erkeklerle doğal olarak eşit oldukları ve dolayısıyla eğitime ve kamusal alana eşit erişimi hak ettikleridir (Stone, 2016: 26).

Marksist Feminizm ise, liberal feminizmin kadın sorununa bulduğu cevapları yetersiz görmektedir. Çünkü onlara göre sorun yalnızca sınıflı toplumlar içerisinde kadınların ayrı birer sınıf oluşturması değildir. Zira her iki durumda da ‘liberal feministlerin sunduğu önerilerin geçerli çözümü oluşturmayacağı’ görüşünü savunmaktadırlar (Sevim, 2005: 63). Marksist feministler kuramlarının dayanağı olarak sosyalizmi gösterirler. Sosyalizm, insanın tarihsel gelişiminin belirli bir aşamasında belirli bir sınıfın çıkarları için verilen bir mücadeledir. Bu yüzden Marksist feministler, bir yandan kendilerini sınıf, güç veya ekonomik çıkarlarına bakmaksızın kadın oldukları için kadınların çıkarlarını savunmaya adanmışken, bir yandan da sömürülen işçi sınıfının çıkarları için mücadele etmekle yükümlü olduklarını vurgularlar (Ramazanoğlu, 1998: 32).

Bir başka feminist yöntem olan *Radikal Feminizm* ise, erkeklerin bir grup olarak kadınları tahakküm altına aldıklarını düşündüklerinden, kadınların patriarkaya karşı durmak bakımından ortak bir çıkara sahip oldukları görüşü çerçevesinde; kadınlar tarafından yürütülen ve belki de yalnızca kadınlardan oluşan bir feminist harekete ihtiyaçları olduğunu savunmuşlardır (Stone, 2016: 27). Çünkü radikal feminist kuramcılara göre, kadın cinsinin ezilmesi tüm ezilmelerin temelini oluşturan evrensel bir durumdur ve ırksal, sınıfsal, etnik gibi farkları dikkate almaksızın, kadın cinsinin yalnızca kadın oldukları için erkeklerin baskısı altındadır (Berktaş, 2011: 9).

Feminist çalışmalar dünyanın çeşitli bölgelerinde genişledikçe ve geliştikçe, kadınların belli kültürel anlayışlarının birbirinden farklı olduğu gerçeği giderek daha çok kabul görmüştür. Batı dışındaki feminist araştırmacılar, Batılı feminist kuramlarla etkileşim içine girerek, kendilerince önemli buldukları bakış açılarını araştırmalarında kullanmaya başlamışlardır (Schroeder, 2007: 65).

1980’ler itibari ile yürütülen feminist tartışmalar; farklı ırk, sınıf, kültür, millet, din ve cinsel yönelime sahip kadınların üzerinde kurulan baskının, farklı şekillerde ortaya çıktığını ve farklı nedenlerden kaynaklandığını vurgulamıştır (Schroeder, 2007: 65). Böylelikle bu unsurlar kadınların ezilmesinde etken olarak kabul edilmeye başlanmış ve bahsi geçen dini, etnik, sınıfsal ve cinsel yönelim gibi unsurların bizzat toplum tarafından, kadınlara ilgili genel tanımlamaları meydana getirdiği ileri sürülmüştür.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı: Postmodern feminist teori içerisinde toplumsal cinsiyet olgusunu, Anadolu kadınının müzikal davranışının şekillenmesinde bu toplumsal cinsiyet rollerinin etkisini, “kına gecesi” törenlerinde icra edilen ve TRT repertuvarında yer alan kadın ağzı türküler aracılığıyla; Anadolu’da kadının toplumsal cinsiyet rollerine, ataerki toplumsal yapıya ve toplumsal yapı içerisinde evlilik konusuna dair görüşlerini betimlemek ve ortaya koymaktır.

Araştırmanın Alt Problemleri

1. Postmodern feminizmin ögesi olarak toplumsal cinsiyet terimi kavramı nasıl tanımlanmaktadır?

2. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet öğelerinin müzikal davranışın şekillenmesinde etkisi nasıl olmuştur?
3. Türk Halk müziği içerisinde ifade biçimi olarak kadın ağız türkülerin karakteristik özellikleri nelerdir?
4. Kına gecelerinde icra edilen türkülerin sözleri aracılığıyla Anadolu kadının toplumsal cinsiyet rollerine, ataerkilliğe ve evlilik konusuna dair görüş ve deneyimlerine ulaşmak mümkün müdür?

Araştırmanın Önemi

Disiplinler arası bir perspektifle hazırlanan bu çalışma: Anadolu kadınının Türk halk müziği içerisinde şekillenen müzikal davranışında toplumsal cinsiyet öğelerinin etkisini tasnif etmek noktasında önem taşımaktadır.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırma nitel araştırma kapsamında olup, yöntemi tarama modeli olarak belirlenmiştir.

Sınırlılık

Çalışma, TRT Türk Halk Müziği repertuarında yer alan türküler içerisinde seçilen; “kına gecesi” türkülleri ile sınırlıdır.

1. Postmodern Feminizm ve Toplumsal Cinsiyet

Postmodern analiz, doğru/yanlış, kamusal/özel, kadın/erkek gibi sabitlenmiş, dolayısıyla anlamlarda bir kararlılık olduğunu varsayan Batı düşüncesinin ikilikli doğasını reddetmektedir. Aynı zamanda bu analiz, nesnel bilgiyi imkânsız görür. Çünkü hem değişmez bir nesne yoktur, hem de bilginiz kaçınılmaz bir biçimde bize sunulan dil tarafından sınırlanmaktadır (Ecevit, 2011: 22).

Kendinden önceki feminist kuramcılar tarafından yapılan cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımını reddeden Postmodern kuramcılar; “kadın” kategorisinin özel, anatomik düzenlemelere önem vererek toplum tarafından yaratıldığını savunmuşlardır. Bu yaklaşımla postmodern feministler, cinsiyeti de toplumsal cinsiyeti de yaratanın doğrudan toplum olduğunu, vurgulamışlardır (Ecevit, 2011: 22).

Postmodern feministler, “toplumsal cinsiyet” kavramını toplumsal yapılar ve sistemler bağlamında incelemekten ziyade, toplumsal cinsiyet temelli kimliklerin inşasını sorunsallaştırmaya başlamışlardır. Böylece çalışmaların ilgi odağı sınıftan kültüre, toplumsal yapıdan bireye doğru bir değişim göstermiş; farklılık temelli toplumsal cinsiyet tanımlamalarına eğilim artmıştır (Schroeder, 2007: 69).

Böylelikle postmodern feminist eleştiri, toplumsal cinsiyet kavramını toplumsal yapılar ve sistemler bağlamında incelemekten ziyade; toplumsal cinsiyet temelli bireysellikleri ve kimliklerin inşasını sorunsallaştırmaya başlamıştır. Sistematik biçimde işleyen toplumsal cinsiyet ayrımlarıyla ilgili kaygılardan, farklılık temeline dayanan toplumsal cinsiyet kimlikleriyle ilgili kaygılara doğru bir yönelim meydana gelmiştir (Schroeder, 2007: 69). Bir başka deyişle postmodern feminist kuramcılar, kadınların gerçekten ihtiyacı olanın erkeklerle eşit değil erkeklerden “farklı” olan yönleriyle tanınmaları ve değer görmeleri olduğunu savunmaktadırlar (Stone, 2016: 19). Bu ise onlara göre ancak, kadınların deneyimlerinin kavranabilmesi ile mümkündür.

Çünkü kadınlar, deneyimleri toplumda diğer konumları işgal eden insanlarınkinden farklı olduğu için, özel bir bakış açısına sahiptirler. Yani sıra, bu feminist veya kadınca perspektif sadece, erkek merkezli perspektiften farklı olmayıp, aynı zamanda ayrıcalıklıdır (Tanesini, 2012: 169). Çünkü postmodern feminist kuramcılara göre, bu deneyimler kadınların diğer grup üyelerinin mahrum olduğu bilgiye ulaşmalarını sağlamaktadır. Yani ataerkil toplumsal yapı içerisinde kadınlar, toplumsal ilişkiler konusunda içeriği erkeklerinkinden farklı deneyimlere sahiptirler; ayrıca kadınların deneyimlerinin içeriği bu toplumsal gerçekliği daha uygun biçimde yansıtmaktadır (Tanesini, 2012: 176).

Nitekim egemen konumlardan bakıldığında görünmeyen ilişkiler kadınların konumlarından bakıldığında görünür hale gelir. Kadınlar erkekler için görünmez olan şeyleri doğrudan yaşadıkları için, kendilerine

görüldüğü biçimiyle dünya ile egemen görüşlerin bu dünya hakkında söyledikleri şeyler arasındaki kopukluğu fark edebilirler (Tanesini, 2012: 175).

Böyle bir yöntem ile kadın deneyimlerinden, kadınların bilgisine ulaşmayı hedefleyen postmodern feminist kuramcılar Batılı, beyaz ve orta sınıf erkeğin egemen olduğu pozitivist bilim anlayışını reddederek; “bilginin nesnelliğine” yönelik eleştiriler getirmişlerdir. Çünkü onlara göre hâkim eril sınıfın elinde olan bilimsel bilgi, kadınların dışında bırakıldığı bir alan olarak nesnelliği yansıtmamaktadır.

Etnomüzikolojide, cinsiyet ve kimlik konularına eğilen çalışmalar, feminist hareketin etkisi ve antropolojideki gelişmelerden sağlanan katkı ile 1970’lerden itibaren “cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve toplumsal kimlik” ayrımlarının kültürel süreklilik içinde yapılanmış düşünce ve müzikal davranış arasında var olan bağlantıların incelenmesi dikkat çekmeye başlamıştır (Beşiroğlu, 2017: 141).

2. Müzikal Davranışın Oluşumunda Belirleyici Unsur Olarak: Toplumsal Cinsiyet Öğeleri

Müzik sosyal yapıya dayalı bir sosyal davranışın sonucunda yaratılmaktadır. Bu nedenle yalnız bir ses sistemi değil, kültürel bir yapının oluşturduğu, belli bir davranışın sonucunu içinde taşımaktadır (Kaplan, 2013: 23).

Çoğu toplumda, “kadınlar” ve “müzik” arasındaki en yaygın ilişkilerden biri olan kadınların birincil cinsel kimliğini ve rolünü müzik performansı ile ilişkilendirilmektedir (Koskoff, 2014: 37). Solie’ye göre: “Kimliğin kodunun çözülmesi, yeni ve farklı bir stratejiyi yani; müzikal ve nesir metinlerini eleştirel bir okumayı gerektirmektedir” (1993: 10).

Bu doğrultuda yürütülen araştırmalar aracılığıyla etnomüzikologlar, kimlik çalışmaları, cinsiyet çalışmaları, kadın çalışmaları ve kültürel çalışmalardan faydalanarak, kadın ve erkek kimliklerinin kültürel ve müzikal olarak çeşitli şekillerde yapılandığını görmüşlerdir (Beşiroğlu, 2017: 142). Nitekim kadınların müzikal faaliyetleri ve davranışları için mevcut açıklamaların pek çoğu, ilk olarak kadınların sosyal rollerine odaklandığı görülmüştür (İrten, 2019: 50). Koskoff’a göre bu durum şaşırtıcı değildir çünkü birçok toplumda kadınların sosyal rolleri cinsiyet kimliğinin merkezindedir (2014: 35). Ona göre kadın ve müzik arasındaki ilişkiyi, toplumsal cinsiyeti çevreleyen ideolojileri, iç içe geçmiş ilişkilerin doğasını ve bunların hepsinin müzik davranışını nasıl etkilediğini derinlemesine incelemek gerekmektedir (Koskoff, 2014: 35).

Çünkü bireyler kimlik bilincini, kendi hayat süreçleri içerisinde, farklı dönemlerde ve farklı biçimlerde organize etmektedirler. Bu organizasyon süreci içerisinde kişinin yetenekleri, ilgileri ile yakından ilişkili olduğundan dolayı, kimlik de söz konusu yeteneklerin, ilgilerin ve kişiliğin bir sonucu toplamı şeklinde oluşmaktadır (Doğuş Varlı, 2007: 26). Bu durumda cinsiyet, müzik ve diğer kültürel alanlar arasındaki kavramsal bağlantının bir sonucu olarak; erkek ve kadının performans ortamları, türler ve performans sitilleri arasında bir ayırım meydana gelmektedir (Koskoff, 2014: 39).

Müzikal alanda aktif biçimde rol alan kadınların, ritüellere gerçek katılımları oldukça sınırlıdır ve kadınların ritüelleri çoğu zaman eve bırakılmış ya da ana akımın çevresinde sınırlı olmuştur. Çünkü çoğu defa ritüeller, erkek ve kadın kimliklerinin idealize edilmiş ve genelleştirilmiş kavramını, kadın ve erkeğin günlük toplumsal gerçekliğini sunan kültürel olarak inşa edilmiş bir bütündür (Koskoff, 2014: 45).

Genç kızlığa giriş, evlilik ve evliliğe kadar gelen süreç, annelik, ev hanımlığı veya çalışan kadın olmak, ayrıca bu etkenlerle birlikte değişen mekân veya coğrafya, kadının bireysel kimliğini ve toplum içindeki adlandırılmasını, her aşamada yeniden oluşturmaktadır (Doğuş Varlı, 2007: 26). Bu sebeple de müziğin, tarihi ve kültürü aşan, belirgin bir ideolojik motif ve motiflerle birlikte, neyi ifade ettiği, kimi temsil ettiği ve ne yapabileceğine dair estetik kaygısının “erkeksi veya kadınsı bir karaktere sahip olup olmadığı” sorusu “kadınların ürettiği müzik” etiketi altında incelenmelidir (Treitler, 1993: 24).

Örneğin Anadolu’da kadınlar geleneksel biçimde ev, bahçe, tarla, mahalle, yayla yolları ve nişan, düğün, kına gibi etkinliklerde, yas ritüellerinde kendi kültürel ve sosyal ortamlarını oluşturmakta ve buralarda müzik üretimlerini gerçekleştirmektedirler (Öztürk, 2013: 47). Anadolu geleneğinde; kadınların günlük işlerini yaparken söylediği türküler, anne olması sebebiyle kadın ile bağdaşmış olan ninniler, evlilik ve düğün ritüellerinde yer alan kına yakma, gelin hazırlama, gelin uğurlama gibi temalarda söylenen türkülerin kadınlar tarafından dile getirildiği bilinmektedir. Bahsi geçen temalar ile söylenen türküler

Anadolu kültüründe çoğu defa kadın ile anılmaktadır (İrten, 2019: 52). Bu durum toplumun kadını, annelik, duygusallık ve doğayla; erkeği ise otorite, rasyonellik ve kültürle eşleştirmesinin bir sonucudur (Özkişi, 2009: 52). Nitekim Anadolu coğrafyasında baskın olan ataerkil kültürel yapı, birçok alanda olduğu gibi kadının müzikal alana katılımını da etkilediğini vurgulamak güç değildir.

Alman müzikologlar Kurt ve Ursula Reinhard ‘ ın Türkiye’ye yaptığı on altı inceleme gezisinin ardından yayımlanan *Türkiye’nin Müziği* isimli kitabın, halk müziği incelemelerinden oluşan ikinci cildinde yer alan ifadeler; ataerkinin müzikal davranışı şekillendirdiği görüşünü temellendirmektedir. Örneğin:

Dini kurallara göre kadın aktif olarak düğün alayına katılamaz ve kahvelerde oturamaz, kahvede yalnız erkekler oturur. Kadınlar, evlerde kadın kadına eğlenirler. Onlar kendi aralarında şarkı söyler, dans ederler; bazen def, ud çalarak eğlendikleri de olur. Fakat kadınlar ve erkeklerin birlikte dans ettikleri yöreler de vardır. (2007: 92).

Aynı zaman da toplum içerisinde özgürlüğe sahip olmayan kadının, şarkı ya da türkü söylemesi, engellenmeye çalışılmış ve kadının şarkı ya da türkü söylemek için bir erkekten (baba, ağabey, evli ise kocası) izin almak durumunda olduğu bilinmektedir (Öztürk, 2013: 47).

Tüm bunlar ataerkil toplumsal yapının ve toplumsal cinsiyet rollerinin idealize ettiği sınırların, kadının müzik ile olan ilişkisinde de kendini açık bir şekilde göstermektedir.

Böylesi sosyal ve kültürel bir sınırlama içerisinde kadın, müzik üretimine katılırken bazen mekân bazen ise konu çevresinde şekillenen temalarla müzikal davranış sergilemiştir. Kurt ve Ursula Reinhard: “Kadınların tercih ettiği bazı türküler olduğunu ve bunun erkeklerin repertuvarından ayrı olduğu anlamına gelmediğini fakat erkekler ve kadınların şarkıları arasında farkların var olduğunu” (2007: 93) ifade etmişlerdir.

Örneğin, iş yaparken söylenen türküler, ağıtlar, kına ve düğün törenlerinde seslendirilen; gelin banyosu, gelin hazırlama, gelin uğurlama, evden çıkarma, gelin getirme gibi pek çok konu da söylenen türküler kadınlar tarafından icra edilmekte ve sosyal hayatın içinde yaşadıkları hüznün, acı, sevinç, ayrılık gibi pek çok duyguyu da kadınlar bu türküler ile dile getirilmektedirler (Öztürk, 2013: 47).

3. Türk Halk Müziği İçinde Kadın Söylemli Türküler

M.Ö 2000’li yıllardan bugüne, çeşitli kültür öğelerini içinde barındıran Anadolu Yarımadasında yaratılan ve izleri günümüz halk müziği ezgileri içinde de görülebilen geniş bir yapı içermektedir (Yöre, 2012: 566). Böylesi bir sosyal ve kültürel yapı içerisinde müzik, kendi değerlerini doğrudan anlatabilen bir sanat dalıdır.

Müziğin içinde bir anlatım aracı olarak Türk halk müziği eserleri ise halkın, estetik ve felsefi bir kaygı taşımadan, doğrudan kendi bakış açısıyla içinden gelenleri aktardığı toplumun sosyal ve kültürel yapı taşlarıdır (İstanbulu, 2014: 2).

Türk halk müziği eserlerinde genel itibari ile yaratıcısının cinsiyet kimliğini tahmin etmek güç değildir. Türkünün yaratıcısı kimliğini doğrudan belirtmiş olsun veya olmasın, türkü sözlerinde yer alan seslenmeler, göndermeler, işlenen konular vasıtasıyla söyleyenin kimliğini tahmin etmek mümkündür (İrten, 2019: 64). Zira Türk halk müziği eserlerinde kadın ve erkek rolleri genellikle belirgin bir biçimde ortaya konmuştur. Özellikle kadına ait toplumsal roller ve bu rollerin meydana getirdiği toplumsal beklentiler türkü sözlerinde sıkça dile getirilmiştir (İstanbulu, 2014: 7). Öyle ki kadınlar; kendi bireysel hikâye ve deneyimlerinden beslenerek seslendirdikleri, kına ve düğün türküler, ağıt ve ninniler aracılığıyla müzikal yaratılarını ortaya koymuşlardır. Günümüzde müzikoloji literatüründe *kadın ağzı* olarak kabul gören terim, kadınların yaratıcısı olduğu bu türküler sınıflandırmak için kullanılmaktadır.

Türk halk müziği içerisinde *ağzı* terimi, “müzikal alan içerisinde yer alan, belli başlı bazı yörelere ve karakteristik müziksel özelliklere bağlı olarak değişik biçimlerde var olan söyleyiş üslubu; yöresel müzik tarzı” (Duygulu, 2014: 31) olarak tanımlanırken; *kadın ağzı* terimi ise, “kadınların ve genç kızların türkü söyleme tavrı” olarak tanımlanmaktadır (Duygulu, 2014: 259).

Genel itibari ile kadınların yaşam pratiklerini, deneyimlerini, sosyal ilişkilerini konu edinen kadın ağzı türküler, bugün Türk halk müziği repertuvarında yerini almış olan; “ağıtlar, ninniler, kına ve gelin havaları, baş övmeler, iş türküler, oyun havaları, gelin kaynana ve anne kız atışmaları ” gibi temalar ile hem kırık havalar hem de uzun havalalar içerisinde örneklendirmek mümkündür.

4. Anadolu Kadınının Müzikal Davranış Örneği Olarak Kına Türküleri

Bireylerin geçiş dönemi içerisinde önemli yer tutan evlilik, evlenecek kişiler ve kurulacak akrabalık ilişkileri göz önünde bulundurulduğunda toplumsal yapı içerisinde önemli unsurlardan biridir. Kişiler arası sosyal, ekonomik, dini ve kültürel ilişki ve etkileşim bağı kuran veya var olan bağı sağlamlaştıran evlilik kurumu; gruplar arası sosyal bir ilişki biçimidir.

Bir süreç olarak evlilik, Anadolu yarımadasında bölgesel farklılıklar taşıması ile birlikte pek çok benzer ritüele de sahiptir. Bu ritüellerden biri olarak kına geceleri, geleneksel biçimde evlilik töreni kapsamında yer almaktadır. Anadolu coğrafyasının her bölgesinde hâlihazırda devam eden bu gelenek, kadın hafızasında ortak bellek oluşturmaya bakımından önem taşımaktadır.

Anadolu'nun pek çok yerinde genel olarak düğün gününden bir gün evvel kadınlar arasında, gelin evinde yapılan kına gecesi ritüeli, uygulamalarıyla, yaptırımlarıyla ve birçok geleneksel unsurla kültürel olarak önemli yer teşkil etmektedir. Genç kadının anne evinde geçirdiği son gece olması, bekâr arkadaşlarıyla yaptığı son eğlence ve birliktelik olması, bu gecede yakılan kınanın geleneksel bir değer taşıyor olması gibi birçok unsuru bünyesinde barındırmaktadır (Göde, 2010: 164).

Dini ve kültürel değerler göz önünde bulundurulduğunda Anadolu'da yaşayan pek çok topluluk için kınanın önemi, büyük ölçüde "adanmışlığı" ifade eden sembolik bir vasıf taşımasından ileri gelmektedir. Bir dileğin gerçekleşmesi amacıyla kutsal bir güce yönelik niyetle bulunmak, kutsal sayılan bir şey uğruna kendini feda etmek, ant vermek anlamında kullanılan adanma ve kurban vermenin ilk örneklerine kınaya rastlanmaktadır (Tanrıbuyurdu, 2016: 103). Bu bağlamda Doğu kültüründe avuçların, tırnakların, saçların ve ayakların boyanması maksadıyla kullanılan kınanın adanmışlığı sembolize etmesi ona manevi bir değer kazandırmakta ve onu kutsala yaklaştırmaktadır. Zira gelin olacak genç kadının eline yakılan kına onu kocasına ve evine adanmaktadır (Tanrıbuyurdu, 103).

Geçmişten günümüze kına gecelerinde genç kadının baba evine vedasına eşlik etmek maksadıyla toplanan kadınlar bu gece de; oyun havalarının yanı sıra kına ağıtı ve baş övme havası isimleri ile anılan kına türkülerini icra etmektedirler.

Eğlence sırasında söylenen oyun havalarının yanı sıra gelinin eline kına yakılırken söylenen türküler, gelini, annesi ve geceye eşlik eden diğer kadınları ağlatmak için söylenmektedirler (Göde, 2010: 164). Söylenen bu türkülerden bazıları, bir felakete veya ölüm olayına bağlı olmadığı halde ağıt karakteri göstermektedir. Başgöz'e göre, mutlu bir olayın ağıda dönüşme sebebi ataerkil toplumsal düzen ile doğrudan ilişkilidir. Çünkü ataerkil düzende, koca evinde genç kadını anne olana hatta erkek çocuk doğurana dek; zor işler, hor görülme, aşağılanma ve değersiz sayılma beklemektedir (2008: 95).

Nitekim kına türkülerinin kadın belleğinde yer etmesindeki etken durumun sebebi, seslendirilen türkü sözlerinin doğrudan kadınlar tarafından, deneyimleri ile oluşturulmuş olmasıdır.

5. Bulgular

Kına gecelerinde icra edilen türkülerde; genç kadını yeni evinde bekleyen zorluklar, kader, baht, eş seçme kararına ve sosyal çevreye göre evliliğin durumu (akraba evlilikleri, berdel, levirat, sorarat) gibi konular doğrudan gelin olan kadının ağzından söylenebildiği gibi, bir başkasının ağzından da söylenmektedir. Türkülerin pek çoğunda genç kadının yeni hayatında hiçbir şeyin önceki hayatı gibi olamayacağını, ne yaparsa yapsın "elkızı" olarak görüleceği vurgulanırken; öte yandan gelin olan genç kadının ağzından anne, baba ve kardeşlerine sitemleri de dile getirilmektedir.

5.1. Erken Yaşta Evliliğe Dair Bulgular

Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin temel noktasında yer alan çocuk evlilikleri, diğer adıyla erken evlilik, 18 yaş altında, çocuğun fiziksel, fizyolojik ve psikolojik olarak evlilik ve çocuk sahibi olmak gibi sorumlulukları taşımaya hazır olmadan yapılan evlilik olarak tanımlanmaktadır (Boran, Gökçay, Devocioğlu, Eren, 2013: 58).

Nitekim ataerkil toplumsal yapı içinde, aile içi hiyerarşik sıralamanın en alt basamağında olan kız çocuklarının erken yaşlarda evlendirilmeleri, toplumsal yapının kadınlara biçtiği geleneksel rollerin öncelikli olarak "eş ve anne" olmasıyla yakından ilişkilidir (Kaptanoğlu, Ergöçmen, 2012: 135).

Türk halk müziği eserlerinde bahsi en çok geçen konulardan biri olan “çocuk gelin” konusuna, kına gecesinde seslendirilen türkülerde de rastlanmaktadır.

Sivas’ ın Ulaş ilçesine ait Çattılar Çakmak Taşını isimli kına türküsünde geçen:

“Al duvak ile gelin binektaşında

Gelin ettiler seni on dört yaşında

Gelin gider ağlar ana gardaş peşinde” (Sivas, 709).

Sözlerinde çocuk gelin sorununun türkülerdeki işleyişini görmek mümkündür.

Ağıt karakteri taşıyan Denizli/ Acıpayam yöresine ait *Ağ Elime Mor Kınalar Yaktılar* isimli türkünün:

“Ağ elime mor kınalar yaktılar

Kaderim yok gurbet ele saddılar(sattılar)

On iki yaşındı(yaşında) gelin ettiler

Ağlar ağlar gözyaşımı silerim” (Denizli, 7)

Şeklinde devam eden *on iki yaşında gelin ettiler* sözleriyle, “çocuk gelin” sorununun türkülerdeki işleyişine örnek teşkil etmektedir.

Öte yandan türkünün sözlerinde, günümüzde bazı yörelerde hâlihazırda devam eden ve gelin ile damat aileleri arasında gerçekleşen “söz kesme” den sonra erkek veya ailesi tarafından, genç kadın (gelin adayı) tarafına verilen para, mal, armağan vs. olan kalın (başlık) (Turan, 1991: 39) uygulamasına gönderme yapılmaktadır.

5.2. Kadının Toplumsal Konumuna İlişkin Bulgular

Ataerkil sistemde geleneksel iş bölümü; erkeğin evin geçimini sağlaması gerektiği düşüncesi, onu eğitime, istihdama katılmaya yönlendirirken; kadının ise çocuk bakımı ve ev işleri ile ilgilenmesine dair görüşler, kadınlara evlilik dışında sınırlı bir alan bırakarak onları evliliğe yönlendirmektedir (İrten, 2019: 68).

Tunceli/ Çemişgezek yöresinde kına havası olarak icra edilen *Anam Yoğurdunu Ayran Eylesin* türküsünde:

“Anam yoğurduğunu ayran eylesin

Çıksın yüce dağ başına seyran eylesin

Anamın oğlu var beni neylesin” (Çemişgezek, 354)

Şeklinde geçen sözler aracılığıyla kadının aile içinde yer aldığı hiyerarşik konumda erkekten sonra geldiği sonucunu görmek mümkündür.

Benzer biçimde Bulgaristan Türklerinin düğün öncesinde gelin ağlatma havası olarak seslendirdikleri *Altın Yüzük Parmağıma Kan Taşı* isimli türküde:

“Yandı bağrım ateşiyle sönmedi

Annem babam kıymetimi bilmedi” (Bulgaristan: 3178)

Genç kadının anne ve babasına karşı dile getirdiği sitem söz konusudur. Gelin adayının anne ve babasına sitemini dile getirdiği bir başka türkü olan Sivas yöresine ait gelin ağlatma havası olarak icra edilen *Atladı Geçti Eşiği* isimli türküde geçen:

“Şen anam şen babam

Evin şen olsun

İşte ben gidiyorum da

Yerin gen³ olsun (Sivas, 319)

Sözleri ile genç kadınların bazı ailelerde ekonomik bir yük olarak görüldüğüne ve kimi zaman sofradan bir tabağın eksilmesi fikri dahi ebeveynleri için cezbedici olabildiğine atıfta bulunmaktadır.

Yine benzer biçimde Antalya yöresinde kına havası olarak icra edilen *Çarşılardan Aldım Kahr Kınayı* isimli türkünün sözlerinde geçen:

“Söyleyin anama anam ağlasın

Babamın oğlu var beni neylesin”

Erzurum yöresinde icra edilen *Düngürcüler Geldi Sıra Sıra Dizildi* isimli türkü de geçen:

“İşte ben giderim anam şen olsun evüz

Ben gittikten sonra anam gen olsun evüz”,

Kayserinin Sarız ilçesinde derlenen *Çattılar Ocak Taşını* isimli türkünün:

“Babamın goyunu beştir

Beşi birbirine eştir

Gızların emeği boştur

Var git ağlayı ağlayı”

Sözlerinde benzer şekilde ataerkil toplumsal yapı içerisinde, kız çocuğunun erkek çocuğu karşısındaki hiyerarşik durumu ve bu duruma gelin olacak genç kadının baba evini terk etmeden önce sitemini müzik pratiği aracılığıyla ifade ettiği görülmektedir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu çalışma kapsamında, TRT Türk halk müziği repertuvarında “kına ağıtı, baş övme, gelin ağlatma havası, gelin havası” gibi başlıklarla yer alan kına türkülerinde, Anadolu kadının müzikal davranışı irdelenmiştir.

Araştırmanın birinci alt problemine ilişkin sonuçlar: “Postmodern feminizmin ögesi olarak toplumsal cinsiyet terimi nasıl tanımlanmaktadır?” sorusunun yanıtı aranırken: Çalışma kapsamında kadın söylemli türkülerin arkasındaki sosyolojik boyutun incelenmesi sebebiyle, toplumsal cinsiyet olgusunu ve bu olgunun günümüz literatüründe güncel bilgisini sunan postmodern feminist teori kapsamında yapılan tanımlamalar incelenmiştir.

Varılan nokta postmodern feminist teorisyenlerin; kendinden önceki feminist kuramcılar tarafından yapılan cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tanımlamalarını reddettiğini, kadın kategorisinin toplum tarafından anatomik yapılar göz önünde bulundurularak inşa edildiğini ve dolayısıyla cinsiyeti de toplumsal cinsiyeti de yaratanın doğrudan toplum olduğu kanısına ulaşılmıştır.

Bu bakış açısını benimseyen feminist teorisyenler, toplumsal cinsiyet ayrımını toplumsal yapılar bağlamında incelemekten ziyade kültürel biçimde incelemeye başlamış ve böylece çalışmaların ilgi odağı kültür ve birey odaklı olmaya başlamıştır.

Araştırmanın ikinci alt problemine ilişkin sonuçlar: “Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet öğelerinin müzikal davranışın şekillenmesinde etkisi nasıl olmuştur?” sorusundan hareketle: Toplumsal cinsiyeti yaratan toplumun, bireylerin günlük hayatından, iktisadi ve eğitim hayatına kadar pek çok konuda belirleyici olduğu görülmüştür. Sosyal ve kültürel alanlarda böylesine belirleyici olarak bireylere sınırlı seçenekler sunan toplumsal yapının, müzikal davranışın şekillenme sürecinde de etkin olduğu görülmüştür.

Nitekim müzikal alanda aktif biçimde rol alan kadınların, ritüellere gerçek katılımları oldukça sınırlı olmuş ve kadınların ritüelleri çoğu zaman eve bırakılmış ya da ana akımın çevresinde sınırlı olmuştur. Bu durumun bir sonucu olarak Anadolu’da kadınların geleneksel biçimde ev, tarla, bahçe, mahalle, yayla yolları

3 Gen: Yörede geniş anlamında kullanılmaktadır.

ve nişan, düğün, kına gibi etkinliklerde, yas törenlerinde kendi kültürel ve sosyal ortamlarını oluşturduğu ve buralarda müzik üretimlerini gerçekleştirdikleri görülmüştür.

Araştırmanın üçüncü alt problemine ilişkin sonuçlar: “Türk halk müziği içerisinde ifade biçimi olarak kadın ağzı türkülerin karakteristik özellikleri nelerdir?” sorusu çerçevesinde: Türk halk müziği içerisindeki kadın söylemli türküler verilen genel ad olan “kadın ağzı” terimi irdelenmiştir.

Kadına biçilen rol ve görevler onun günlük hayat pratiğinde müzikal deneyimlerini yaratmasında çoğu defa belirleyici olmuştur. Öyle ki anne olarak bebeğine ninni söylemesi ya da ölenin arkasından yakılan ağıtların kadınlar tarafından seslendirilmesi bu durumu örnekler niteliktedir.

Öte yandan Anadolu’da kadınların erkekler gibi köy meydanlarında, kahvehanelerde müzik icra edemiyor olması, kadının müzik deneyimlerini mekânsal olarak da sınırlandırıldığını göstermektedir. Evde ya da tarlada, bahçede iş yaparken söylenen türküler, kına ve düğün törenlerinde seslendirilen; gelin banyosu, gelin hazırlama, gelin uğurlama, evden çıkarma, gelin getirme olarak anılan türkülerin, kadının müzik icracısı olduğu mekânlarda seslendirildiği bilinmektedir.

Araştırmanın dördüncü alt problemine ilişkin sonuçlar: “Kına gecelerinde icra edilen türkülerin sözleri aracılığıyla Anadolu kadının toplumsal cinsiyet rollerine, ataerkilliğe ve evlilik konusuna dair görüş ve deneyimlerine ulaşmak mümkün müdür?” sorusuna yanıt aranırken: Güncel TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan türkülerin tamamı incelenmiş, kadın söylemli olan ve “kına ağıtı, kına havası, baş övme, gelin ağlatma havası” başlıkları ile repertuvarda yer alan sekiz kına türküsü belirlenmiştir.

Türkülerin sözleri aracılığıyla, kadına biçilen cinsiyet rollerine, ataerkil toplumsal yapının Anadolu kadının toplumsal konumuna olan etkisine, aile içi hiyerarşik yapıya ve gerçekleşen evlilik olayına dair ifadeleri incelenmiştir.

Sonuç itibari ile Anadolu kadının kına türkülerinde seslendirdiği türkülerin sözleri aracılığıyla, kadının evlilik sürecine dair deneyimlerine, aile ve toplumsal yapı içinde yer aldığı hiyerarşik konumuna, ataerkil toplumsal yapıya dair görüş ve deneyimlerine doğrudan ulaşılacağı görülmüştür.

Öneriler

Bu araştırma TRT Repertuvarında; “baş övme, kına ağıtı, gelin ağlatma havası” başlıkları ile var olan kına türkülerinin sözleri aracılığıyla incelendiği bir çalışmadır. Diğer araştırmacılar, türküler ezgisel yapıyla duygusal açıdan ele alabilirler.

KAYNAKÇA

- BAŞGÖZ, İ. (2008). Türkü. İstanbul: Pan.
- BERKTAY, F. (2011). "Feminist Teoride Açılımlar". Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları. Editörler: Ecevit, Y. / N, Karkıner. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- BEŞİROĞLU, Ş. (2017). "Türk Müzik Geleneğinde Kadınlardan Kadınca Müzik". Kadın ve Müzik. Editörler: Ersoy C. Şeyma. Beşiroğlu, Ş. Milenyum: İstanbul.
- BORAN, P., GÖKÇAY, G., DEVECİOĞLU, E., & TİJEN, Eren. (2013). Çocuk gelinler. Marmara Medical Journal, 26(2), 58-62. DOI:10.5472/MMJ.2013. 02751.1
- DOĞUŞ VARLI, Ö. (2007). Kültürel Kimliğin Değişim- Oluşum Süreci- Sürecin Kadın Kimliği ve Müziğe Yansıması: Afyon, Trabzon, Kıbrıs, İstanbul Örneklemeleri. İstanbul Teknik Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- DUYGULU, M. (2014). Türk Halk Müziği Sözlüğü. Ankara: Pan.
- ECEVİT, Y. (2011). "Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç". Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi. Editörler: Ecevit, Y. / N, Karkıner. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- GÖDE, Halil A. (2010). Kına Türküleri Üzerine. Folklor/Edebiyat Dergisi. Cilt: 16, Sayı: 64. S: 163- 180.
- İRTEN, S. (2019). Türk Halk Müziğinde Kadının Müzikal İfadeleri ve Toplumsal Cinsiyet. Sakarya Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sakarya.
- İSTANBULLU, S. (2014). Kültür ve Müzik Eğitimi Ögesi Olan Türkülerde Kadın Temasının Analizi. Necmettin Erbakan Üniversitesi/ Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Konya.
- KAPLAN, A. (2013). Kültürel Müzikoloji. İstanbul: Bağlam.
- KOSKOFF, E. (2014). A feminist Ethnomusicology: Writings On Music and Pages. United States of America: University of Illinois.
- ÖZKİŞİ, Zeynep G. (2009). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkiye’de Kadın Besteciler. Yıldız Teknik Üniversitesi/ Sosyal Bilimler. İstanbul.
- ÖZTÜRK, S. (2013). Kadın Dengbejler: ‘Van Kadın Sanatçılar Dayanışma ve Yardımlaşma Derneği Örneği’. Toplumsal Cinsiyet. Sayı: 6, S: 45- 53.
- RAMAZANOĞLU, C. (1998). Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri. İstanbul: Pencere.
- REINHARD, Kurt ve Ursula. (2007). Türkiye’nin Müziği. Ankara: Sun.
- RUTH A. Solie (1993). "On 'Difference'". Musicology and Difference Gender and Sexuality in Music Scholarship. Editör: Ruth A. Solie. S: 1- 20. London, England: University of California.
- SCHROEDER, Kırca. S. (2007). Popüler Feminizm Türkiye’de ve Britanya’da Kadın Dergileri. İstanbul: Bağlam.
- SEVİM, A. (2005). Feminizm. İstanbul: İnsan.
- STONE, A. (2016). Feminist Felsefeye Giriş. İstanbul: Otonom.
- TANESİNİ, A. (2012). Feminist Epistemolojilere Giriş. İstanbul: Sentez.
- TANRIBUYURDU, G. (2016). Klasik Türk Şiirinde Bir Sembol Dili Olarak "Kına". İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi. Cilt: 5, Sayı: 1. S: 102-115.
- TEKELİ, Ş. (2017). Feminizmi Düşünmek. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- TREİTLER, L. (1993). "Gender and Other Dualities of Music History". Musicology and Difference Gender and Sexuality in Music Scholarship. Editör: Ruth A. Solie. S: 23- 45. London, England: University of California.
- TURAN, A. (1991). Törelerimizde "Kalın"(Başlık) Âdeti. Milli Folklor, 2.
- YÖRE, S. (2012). Kırşehir Yöresi Halk Müziği Kültürünün Kodları ve Temsiliyeti. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi. Cilt: 9, Sayı: 1. S.563-584.
- YÜKSEL-KAPTANOĞLU, İ., ERGÖÇMEN, B. A. (2012). Çocuk gelin olmaya giden yol. Sosyoloji Araştırmaları Dergisi. Cilt: 15 Sayı: 2. S: 128-161.

SOLFEJ DERSLERİNDE AKICI TONLAMAMANIN ÖNEMİ

Leyla BEKENSİR

The Importance of Fluent Intonation in Solfege Classes

Fast and clean intonation is a skill that a professional musician must have. This skill can be earned by some special vocal exercises done in the solfege lectures. The aim of this study is to find out the most efficient ways of teaching fast and clean intonation. To make the subject more understandable, the definition of intonation and the role of intonation on the development of a musician is given. Also the concept of fluent intonation is being discussed and the role of this skill on clean playing is being explained in this study. The types of vocal-intonation exercises and the effect of these for students' vocal skills is discussed in detail. Importance is attached to scales, its types and performance properties. Also the role of the instructor who considers the individual talents of each students while choosing the class material is being emphasized. It is concluded that the vocal exercises and the scales are creating fluent intonation in the development of the professionalism and quality of the musician. Other factor which is also important is the outcomes of the practices. By being the musical hearing foundation, fluent and clean intonation helps to deal with the more complex species of music like composing, improvisation and solo performance.

Tonlama Kavramı

Çabuk ve temiz tonlama profesyonel bir müzisyenin sahip olması gereken bir beceridir. Bu beceri solfej derslerinde özel birtakım vokal alıştırımların uygulanması yoluyla kazanılır. Tonlama terimi ilk olarak müzik bilim uzmanı B. L. Yavorskiy tarafından kullanıldı. Yavorskiy sözel ve müzikal tonlama arasındaki benzerliğe dayanarak tonlamanın müzikte ifade gücünün temeli olduğunu düşünüyordu.

(Konson)(Электронныйресурсы//URL:http://test.gnesinacademy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Konson.pdf (erişim tarihi 5.11.2019). Sonraları tonlama kavramı yaygın olarak kullanılmaya başlandı. Bilim uzmanı B.V Asafyev bir tonlama öğretisi geliştirdi ve tonlama kavramını geniş ve çok yönlü olarak ele aldı. Asafyev'e göre tonlama hem melodik cümle, hem aralık, hem özel bir tür melodik döngü, hem de melodik olarak algılanan armonidir. (Asafyev, 1963: 48).

Tonlama kavramı ton kavramıyla sıkı sıkıya ilişkilidir. Fikir, tonlama, müzikal formlar kesintisiz bir bağ içindedir. "Seste ifadesini bulan fikir tona dönüşür ve doğru tonlamayla söylenir" (Asafyev, 1963: 51). Tonlama vokal-enstrümantal olabilir, solo ya da koro halinde uygulanabilir. Ayrıca tonlama her zaman fikir ve imgeyi barındırır. Bilim uzmanı V.V Meduşevskiy'e göre tonlama tüm ses özelliklerinin bütüncül birliğidir (Meduşevskiy, 1993: 168).

Kâğıttan Okuma Becerisi (Hazırlık Aşaması)

Tonlamanın gelişmesinde kâğıttan okuma becerisinin önemli yeri vardır. Solfej derslerinde kâğıttan okuma çalışması, öğrencilerin müzik kulağını geliştirme yöntemlerinden biridir ve tüm solfej dersleri boyunca geliştirilmesi gereken bir beceridir. Başarılı bir şekilde okuma çalışması yapabilmek için sadece iyi bir müzik yeteneğine sahip olmak yetmez bazı becerilere de sahip olmak gerekir:

- Tonaliteyi hissetmek, yapısını korumak, tonalitelerin derecelerinde odaklanmak
- Melodiyi görebilmek, anlamak ve beyinde nasıl sesleneceğini canlandırmak, melodinin şeklini ve gelişme mantığını anlamak
- Kendi sesini kontrol etmek ve enstrüman desteği olmadan söyleyebilmek (Şreyder, 2013: 2)

Bütün bu beceriler, hem kâğıttan okuma çalışması sırasında, hem de solfej derslerinde uygulanan diğer çalışmalar ve egzersizler sırasında geliştirilir: Tonlama egzersizlerini yaparken, müzik eserlerini dinlerken, müzikal dikteleri yazarken.

Kâğıttan okuma çalışmaları yaparken çeşitli yöntemler ve formlar kullanılır. Bunun nedeni öğrencilerin bireysel özelliklerinden her birinin kendisi için farklı zorluklar yaratmasıdır: Biri ritim konusunda

zorlanırken, bir başkası melodi seslerinin tonal organizasyonunu algılamakta problem yaşar. Bir diğeri de sesine hakim olamaz v.b..

Çeşitli şekillerde yapılan kâğıttan okuma çalışmalarına başlamadan önce öğrencilere, bazı vokal becerilerini geliştirmelidirler. Öğrencilerin vokal ile ilgili hâkim olması gereken ilk becerisi, yavaş ve de-tone olmadan uyumlu söyleme becerisidir. Hızlı şarkı söyleyen öğrenciler melodiye sonuna kadar sürdürmekte ve dolayısıyla temiz bir şekilde tonlamakta zorluk çekerler. Bahsedilen beceri şekli daha çok yavaş, sakin, yumuşak akışlı vokal pasajları içeren melodilerle geliştirilebilir. Bu tür melodilerin yaratıcı içeriği, öğrencilerin «bağırarak» ve ya açık sesle şarkı söylemelerini engeller (Şreyder, 2013: 3).

Melodik Kulak ve Tonlama Alıştırmaları

Melodik kulak, melodik yapıların algılanması, tonlaması, değerlendirilmesi ve duygusal olarak hissedilmesi kabiliyeti anlamına gelir. Melodik kulak, tonlama, icra ve dinleme sürecinde öncü rôle sahiptir. Bu nedenle melodik kulağın ve tonlama becerilerinin gelişimi solfej derslerinde kulak eğitiminin başlıca hedeflerinden biridir. Melodik kulak yalnızca melodiye değil, tonalite ve aralıkları da duyma yeteneğini içerir. Melodik kulağın gelişimi solfej derslerinde çeşitli çalışma yöntemleriyle sağlanır. Bu çalışmaların arasında tonlama alıştırmalarının özel bir yeri vardır. Bunlar bir nevi kulak jimnastiği işlevi görür.

Solfej eğitmeni her derste 5-10 dakika süresince tonlama alıştırmalarına zaman ayırmalıdır. Zira bu alıştırmalar zamanla müzikal dilin çeşitli öğelerinin algılanmasını ve icrasını geliştirmeye yarar. Başlıca amaç olan solfej yapabilme ve işitme aşamasına öğrencileri en hızlı şekilde ulaştırır. Tonlama alıştırmalarının bir diğer amacı tonal kulağını geliştirmektir. Tonaliteyi doğru algılamak son derece önemlidir.

Ne var ki tek başına tonlamayla uğraşmak yeterli olmaz. Akıcı tonlama becerisinin de geliştirilmesi gerekir. Bu kavram, müzikal metnin aktif ve temiz bir şekilde, baştaki tempo korunarak tonlanması anlamına gelir ve daha önce de bahsettiğimiz kâğıttan okunmasına benzer. Bu, özünde düzenli çalışmalara denk düşen, tek ve çift sesli örneklerle dayanan «dinamik solfejdir» (Abdulina, 2015: 3).

Tek sesli örnekler oldukça uzun yapılara sahiptir. Ancak temellerindeki melodik ve ritmik tekrar prensibi tonal-ritmik parçaların tanınmasını sağlayacak ve öğrenciye özgüven aşılayacaktır. Alterasyon basamaklarının, senkopların ve daha küçük uzunlukların dahil edilmesi zamana yayılacağı için söyleyişte öğrenciye büyük bir zorluk ya da duraklama yaşatmaz.



Devamında materyali zorlaştırmak gerekir:



Örneklerin melodik ve ritmik bakımından çeşitli ve karmaşık olması önemlidir. İlk söyleyişte öğrenciden temiz, akıcı tonlama, kâğıttan doğru okuma ve verilen temponun tutturulması istenir:



Tek sesli örneklerde işlenen pozisyonlar, çift sesli örneklerde pekiştirilmektedir. Çift seslilik, A. Vers-tovskiy, A. Titov, D. Bortnyanskiy, A. Rubenşteyn, A. Greçaninov, N. Laduhin, E. Pozzoli ve J.S Bach'ın eserlerinden çalışılarak öğrenilebilir. Aşağıdaki örnek A. Dargomijski'nin çalışmasından:



Kâğıttan okuma, solfej dersinin en önemli aynı zamanda da en zor becerilebilen bölümlerinden biridir. Her profesyonel müzisyen kendisine verilen ve yabancı olduğu bir eseri düzgün bir şekilde çalıp söyleyebilmelidir. Bunu sağlamak için müzikal metnin stil özelliklerini görmek gerekir. Ancak bu şekilde metin bilinçli, net bir şekilde icra edilebilir. Bir eser ilk kez ele alınırken her öğrenci onu hızlıca kavrayıp tonlama, ritim, tonalite ve nüanslarına odaklanamayabilir (Abdulina, 2015: 3). Oysaki işitilen melodiyi not etme, kendine enstrümanla eşlik edebilme, doğaçlama ve beste yapabilme gibi önemli yeteneklerin ortaya çıkması gelişmiş kâğıttan okuma ve notaları zihinde canlandırma becerisine bağlıdır. Bu nedenle mümkün olduğunca erken, genç müzisyenin eğitiminin daha ilk safhalarında kâğıttan okuma becerisi geliştirilmeli ve sürekli olarak mükemmelleştirilmelidir (Abdulina, 2015:4). Düzenli dersler sonucunda dikkat yoğunlaşır, kulak incelik ve etkinlik kazanır, öğrenci eseri bir bütün olarak algılama kabiliyeti geliştirir. Tüm bunlar gerçek bir artistik icranın temelini oluşturur. Kısacası müzisyenin gelecekteki sanat yaşamı olmazsa olmaz niteliğindeki kabiliyetlerin kazanımı sonucundadır.

Öğrencinin kâğıttan okumayı sürekli, bütün öğrenim süresince çalışması gerekir. Her öğrencinin gerek tek başına söylemesi, gerekse düet halinde hatta koro şeklinde söylemesi önemlidir. Böylece daha zayıf öğrenciler daha başarılı olanlara ayak uydurmaya çalışır (Abdulina, 2015:4).





Her iki örnekte öğrencilerin dikkatini tonlama açısından şeklin gelişimine çekmek gerekir. Öğrencilerin içsel müzikal hayal gücünü, kendine kulak verme ve müzikal düşüncenin önüne geçme becerisini geliştirmek gerekir.

Tonlama sanatsal imgenin oluşturulması için de gerekli bir unsurdur. Yegoriçeva'nın fikrine göre ancak enstrümantale yakın net bir tonlama ve tonalite içi eğilimlerin hissedilmesi herhangi bir müzik eserinin vokal-sanatsal imgesini ortaya çıkarmanın ön koşullarını oluşturur. Ne var ki yeni başlayan vokalistler en önemli sayılan bu nüansa her zaman gerektiği ciddiyetle yaklaşmaz ve sıkça tonlamada özensizlik sergiler

(Yegoriçeva, 1980:12).

Yegoriçeva, tonlama netliğinin her zaman kulak algısının netliğine bağlı olmadığını, mükemmel bir kulağa sahip olan kişilerin de detone olabileceğini hatırlatır. Bu gibi durumlarda yanlış tonlama, sesi oluşturan mekanizmayla kulak algıları arasındaki çalışmayı koordine edememekten kaynaklanır. Bu nedenle sesin oturtulmasına ilişkin tüm ayrıntıların ciddi bir şekilde ele alınması gerekir. Yüksek sesli ve gerilimli söyleyişin önüne geçilmelidir çünkü ister istemez detoneliğe yol açar. Bir diğer yanlış tonlamanın sebepleri; Yanlış nefes, sıkılmış gırtlak kasları, kafa sesinin yanlış kullanımı, icrada dayanağın olmayışı gibi vokal eğitime ait eksikler olabilir. Tonlamadaki en büyük zorluk ikili aralıkların söylenmesidir. Tonlamadaki netliği kazanmak için özellikle bu aralıkların üzerinde fazlasıyla çalışmak gereklidir (Yegoriçeva, 1980:13).



Bu alıştırma yarım tonları esas alır ve melodik kulağını geliştirmeye yöneliktir. İcra için tavsiyeler: İlk etapta «m» ünsüzüyle ve ağız kapalı olarak söylenir. Bu kafa sesini tam olarak hissedebilme amacıyla

yapılır. Doğru tonlama kavrandıktan sonra, öğrenci notalarla söylemeye geçebilir ama bu esnada suslardan önce kısa nefesler almayı unutmamalıdır.

Kromatik gamların söylenmesi de faydalı olacaktır. Bu tür alıştırmaları günümüzde yaygın olarak kullanılan, efsanevi İspanyol asıllı Fransız mezzo-soprano Poulène Viardot'un kitabında bulmak mümkündür (Viardot, 2013). Gamlardan söz ederken şunu belirtmek gerekir: Gamlar akıcı lirik melodinin oluşumu, nefes gelişimi, sesin tüm diyaazonunda eşitlenmesi ve ayrıca sesin hareketliliğinin ve akıcılığının gelişimi için vazgeçilmez bir araçtır. Gamların okunması vokalistin diyaazonunu genişletir (Terişkina. [Электронный pecypc]/URL: <https://pandia.ru/text/81/228/52883.php> (erişim tarihi 14.11.2019)).

Gam söyleme alıştırmaları:

1. Tek sesli söylemek:



Sonuç

XX-XXI yy. kesiştiği noktada müzikal ses olanaklarına özel ilgi gösterilmeye başlanmıştır. Bu yüzden kulağın geliştirilmesi modern müzikal eğitim sisteminde son derece önemli bir yer tutar ve yeni çözümler gerektirir. Bu bakımdan kâğıttan okuma müzisyenin kulağının geliştirilmesinin başlıca yöntemlerinden biridir (Abdulina, 2015:4). Düzenli çalışmalar neticesinde öğrenciler çeşitli vokal pozisyonlarda, çok sayıda arızaları ve karmaşık metro-ritmik fragmanları içeren tonlamalarda yollarını güvenle bulmayı öğrenirken, diğer yandan özgüvenlerini kazanır, profesyonel ustalıklarını ve icra kültürünü pekiştirir.

Bilmediği eserleri rahatlıkla çalabilen ya da söyleyebilen müzisyen mesleki ufkunu giderek geliştirecek, dünya müzik kültürünün yeni zenginliklerini keşfedecektir.

Bu seviyeye ulaşmak için müzikal dilin tüm unsurlarını kavrama sürecinin dört aşamadan oluştuğunu akılda tutmak gerekir: Öğrenme, dinleme, çok sayıda tekrar sayesinde ezberleme, çalma.

Düzenli akıcı tonlama çalışmaları kulağın çeşitli türlerini ve temiz tonlamayı geliştirerek, gerekli müzikal-işitme temelini hazırlayarak, müziğin beste yapma, doğaçlama ve solo icra gibi daha karmaşık türlerine geçilmesini sağlar.

Кайнакча

- Abdulina, G.V. (2015). *Trening beglogo intonirovaniya*. Sant-Peterburg: Kompozitor, 96 s. Абдуллина Г.В. Тренинг беглого интонирования. – СПб.: Композитор, 2015. – 96 с.
- Asafyev, B.V. (1963). *Muzikalnaya forma kak protsess*. Leningrad: Muzgiz, 380 s. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музгиз, 1963. – 380 с.
- Konson, G. Консон Г. Учение об интонации Болеслава Яворского [Электронный ресурс]//URL:<http://test.gnesi-nacademy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Konson.pdf> (дата обращения 5.11.2019).
- Medușevskiy, V.V. (1993). *İntonatsionaya forma muziki*. Moskva: Kompozitor, 268 s. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. – М.: Композитор, 1993. – 268 с.
- Şreyder, A.O. (2013). *Çteniyе s lista i podgotovitelniye uprajneniya k nemu na urokah solfedjio*. İrbit. Шрейдлер.А.О. Чтение с листа и подготовительные упражненья к нему на уроках сольфеджио, Ирбит: 2013. – 8 с.
- Terişkina, Y.B. <https://pedsite.ru>. Терышкина Ю.Б. Способы пения гамм как одно из методических средств развития вокально-интонационных навыков (erişim tarihi 14.11.2019).
- Trembovlev, L.N. Peniye gamm. nakhodka-music.ru penie_gamm_broshyura. «Находкинский музыкальный колледж». *Пение гамм. (методическое пособие для студентов по сольфеджио). Составил преподаватель Л.Н.Трембовлев* (erişim tarihi 13.11.2019).
- Viardot, P. (2013). *Uprajneniya dlya jenskogo golosa. Ças uprajneniy*. Planeta muziki. Sant-Peterburg, 144 s. Виардо П. Упражнения для женского голоса. Час упражнений. — Спб.: Лань, Планета музыки, 2013. — 144 с.
- Yegoriçeva, M.İ. (1980). *Uprajneniya dlya razvitiya vokalnoy tehniki*. Kiyev: Muziçna Ukrayina, 23 s. Егорычева М.И. Упражнения для развития вокальной техники. – Киев: Музична Украина, 1980. – 23 с.

SOSYAL MEDYA ARACILIĞI İLE YAPILAN REKLAMLARIN REKLAM FOTOĞRAFI SEKTÖRÜNE ETKİLERİ

Basri GENÇCELEP¹

Sosyal Medya, kullanıcıların istedikleri herhangi bir içeriği yayınladığı ve paylaştığı online bir ağıdır. 1970'lerden sonra başlayan ve 1990'lardan sonra hızlı bir şekilde yaygınlaşan internet kullanımı ile 2000'li yıllardan itibaren sosyal paylaşımın öneminin artmasıyla birlikte her kültürden, her kesimden insanın ilgisi ni çekecek noktaya ulaşmıştır. Günümüzde sosyal medya birçok kişi ve kurum tarafından aktif olarak kullanılmaktadır. Bu sayede hızlı erişim kolaylaşmakta, kullanıcılar istedikleri içerikleri, sosyal medya aracılığı ile paylaşabilmekte ve başka insanların paylaşımlarını görebilmekte ve bu içerikler ile ilgili görüşlerini yine bu sosyal ağ üzerinden yansıtabilmektedirler.

Teknolojik gelişmeler sonucunda sosyal medya araçlarının yaygınlaşması yaşamın birçok alanını etkilediği gibi reklam alanında yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu doğrultuda sosyal medya araçları sayesinde yeni ekonomik dinamiklerin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu yeni düzende insanlar konu ile ilgili birtakım çalışmalara farkında olarak ya da olmayarak maruz kalmaktadır.

Çalışmada yeni bir iletişim aracı olarak sosyal medyanın tanımı, kapsamı, kullanımı ve önemi ele alınmıştır. Ayrıca üreticiler ve tüketiciler açısından sosyal medya değerlendirmesi yapılmıştır. Sosyal medyanın reklam üzerinde sebep olduğu yenilikler ve değişiklikler incelenmiş ve sektöre olumlu-olumsuz ne gibi etkileri olduğu araştırılmıştır. Sonuç olarak reklam sektöründe aktif olarak çalışan fotoğrafçıların sosyal medyanın sektöre etkileri ile ilgili görüşleri alınarak bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Fotoğraf, Reklam, Sosyal Medya.

THE IMPACT OF ADVERTISING MADE THROUGH SOCIAL MEDIA ON THE ADVERTISING PHOTOGRAPHY

Social Media is an online network where users can publish and share any content they wish. With the increase in the importance of social media since the 2000s, which began after the 1970s and became widespread rapidly after the 1990s, it has reached a place that will attract the attention of people from all cultures and all segments. Nowadays, social media is actively used by many people and foundations. Thus, quick access is facilitated, users can share the content they want via social media and they can see the communion of other people and also their views on these contents can be reflected in this social network.

As a result of technological advancements, the widespread use of social media has affected many domains of life and has led to the emergence of new approaches in advertising. Accordingly, it is observed that new economic dynamics have emerged through social media tools. With this new direction, people are exposed to some research related to the subject wittingly or unwittingly.

In this study, the definition, scope, usage, and importance of social media as a new communication tool is discussed. Besides, social media analysis was made for producers and consumers. Innovations and changes caused by social media on advertising are examined, positive and negative effects on the sector are investigated. As a result, an evaluation was made by taking the opinions of photographers who are actively working in the advertising sector about the effects of social media on the sector.

Key Words: Photography, Advertising, Social Media.

SOSYAL MEDYA ARACILIĞI İLE YAPILAN REKLAMLARIN REKLAM FOTOĞRAFI SEKTÖRÜNE ETKİLERİ

İnternet tüm dünya üzerindeki bilgisayar ağlarının birleşiminden oluşan devasa bir bilgisayar ağı olarak tanımlanabilir. 20. yüzyıla damga vuran, dönemin en önemli buluşlarından birisidir. 1970'lerden sonra başlayan ve 1990'lardan sonra hızlı bir şekilde yaygınlaşan internet kullanımı, 1991-97 yılları arasında ortalama %850 oranında artış göstermiştir. 1998'de Google'ın kurulması ve 2000'li yıllardan itibaren sosyal medyanın öneminin artması ile birlikte her kültürden, her kesimden insanın ilgisini çekecek noktaya gelmiştir. (<https://goktugbeser.com>)

2000 yılı mart ayında dünya genelinde 304 milyon insanın internet erişimi varken, "We Are Social ve Hootsuite'in" ortaklaşa düzenledikleri rapora göre bu sayı 2019 yılında dünya genelinde 4.47 milyar kişiye ulaşmıştır. Bu oran dünya nüfusunun yarısından daha fazla, yani dünya nüfusunun %58'idir. Aynı rapora göre dünya genelinde 3.72 milyar kişinin de sosyal medya kullanıcısı olduğu görülmektedir. 82.4 milyon nüfusa sahip olan ülkemizde ise nüfusun %72'si yani 59.36 milyon kişi internet kullanıcısı iken bu kullanıcıların 52 milyonu da aktif olarak sosyal medya kullanıcısı olduğu görülmektedir. (<https://dijilopedi.com>)

Toplumlara etkileyen internet, insanlar tarafından farklı şekillerde kullanılabilir. Bazı insanlar interneti bir sohbet, eğlence aracı olarak kullanırken bazıları ise kendilerini geliştirmek için haber, bilgi ve eğitim kaynağı olarak kullanmaktadır. Kullanıcıların tutum ve davranışlarına göre sürekli yenilenen ve güncellenen internet, sosyal medya araçları ile insanların hayatlarına direkt olarak etki etmektedir. Yeni medya, kullanıcısına sunduğu geniş olanaklardan dolayı geleneksel medyadan ayrılmaktadır. Yeni medyanın sayısal çoklu iletişime ve açık içeriklerin kullanıcılar tarafından oluşturulmasına olanak sağlaması, hızlı yayılımı, hedef kitleye ulaşma hızı ve hedef kitle sayısının çokluğu geleneksel medyaya göre öne çıkan üstünlüklerinden bazılarıdır.

Sosyal medya günümüzde birçok kişi ve işletme tarafından kullanılmaktadır. Kullanıcıların istedikleri içerikleri, haberleri, olayları, düşünceleri, videoları, fotoğrafları anında paylaşabilmeleri, başkalarının paylaşımlarını görerek yorum yapabilmeleri en önemli tercih sebeplerindendir. İşletmeler ise kendi ürün yelpazelerini sergileyebilmeleri, ürünlerinin hedef kitle ile çok daha hızlı ve interaktif bir iletişim kurma imkanı sağlaması nedeniyle tercih etmektedirler.

İnternetin gelişmesiyle birlikte her geçen gün büyüyen medya, dijital reklamcılığın da gelişmesine sebep olmuştur. Reklam tüketicuyu bilgilendirici, seçim yapmaları için yardımcı olan, tüketicuyu koruyan, gerekli, yararlı ve vazgeçilmezdir. Pazarlamanın ve reklamın amacı değişmese de yeni medyanın kendine özgü özelliklerinden dolayı geleneksel reklam uygulamalarına göre daha farklı yaklaşımlar doğmuştur. Geleneksel medya anlayışındaki tek taraflı iletişim yerine yeni medya karşılıklı iletişim olanağı sağlamaktadır. Yeni medyayı oluşturan siteler, bloglar, sosyal paylaşım platformları, müzik ve video paylaşım siteleri internet gazeteleri vb. ortamlar reklam aracı olarak kullanılmaktadır. Bu yeni ortamların en önemli özelliği etkileşimdir. Yeni teknoloji ile yeni içeriklerin oluşturulması, düzenlenmesi, uygulanması, aktarılması çok hızlı ve kolay bir hale gelmiştir. Bu yeni düzen dijital reklamın üretim ve paylaşım hızını arttırmıştır.

Reklamcılık açısından yeni yaklaşımlar sağlayan yeni medyanın imkanları ve kitlelere ulaşım hızı küçümsenemeyeceği gibi geleneksel medyanın reklam anlayışının yok olduğu ya da işlevini kaybettiği söylenemez. Birçok işletme geleneksel ve yeni medya olanaklarını birlikte kullanmaktadır.

Teknolojinin hızlı değişimi ve gelişimi sonucu sosyal medya gündelik yaşam içerisindeki rutinler arasındaki yerini almıştır. Bu değişimden dolayı geleneksel pazarlama yöntemleri üreticilerin rakipleri ile rekabet edebilmeleri açısından yeterli olmamaya başlamış ve yeni reklam araçları ile birlikte yeni stratejiler ortaya çıkmıştır. Bunların içerisinde en çok tercih edilen sosyal paylaşım mecraları arasında Facebook, Instagram, Twitter gibi araçlar gelmektedir. İnsanların bu araçları tercih etmelerinin sebebi kendilerini özgürce ifade edebilmeleri, birbirleriyle kolayca iletişime geçebilmeleri, başkalarının paylaşımlarını takip edebilmeleri ve anında yorum yapabilmeleri, kendi ürettikleri görselleri ya da metinleri anında paylaşabilmeleridir.

Üreticiler tarafından bakıldığında, sosyal medyanın teknolojik dilinin kişiye özgü olması ürünlerin sunumu ve pazarlanması açısından da üreticiye rekabet için geleneksel yöntemler haricinde yeni veriler sunmaktadır. Kişisel beğenilerin ürünle ilgili geri dönüş sağlaması, işletmelerin hedef kitlelerine yönelik yeni stratejiler yaratması konusunda kolaylık yaratmıştır. Bunun en büyük sebebi insanların geleneksel medya

araçları yerine sosyal medya gibi sanal ortamlarda daha fazla vakit geçirmeleridir. İnternetin, bilgisayarın, mobil cihazların insanların hayatına girmesi, tüketicilerin satın alma davranışlarını değiştirmiştir. Bu sebeple işletmeler sanal ortamlardaki faaliyetlerine daha fazla zaman ve bütçe ayırmaya başlamışlardır. İşletmeler rakiplerine karşı üstünlük sağlamak için sanal ortamlara yönelerek tüketici kararlarını etkilemeye çalışmakta ve yeni reklam stratejileri geliştirmektedirler.

İnternetin hem kullanıcılara hem işletmelere çok geniş kullanım olanakları sunmasından dolayı yeni bir reklam anlayışı doğmuştur. Son dönemde işletmeler yeni medyada yer edinmek, daha fazla insana hızlı ve ucuz maliyetle ulaşmak için sosyal medya fenomenlerini kullanmaktadırlar. Blog yazarları, Instagram fenomenleri, Youtuber'lar reklam verenler tarafından gizlice desteklenerek ürün ya da hizmet tanıtımı yapmaktadırlar. Özgürce fikirlerin ifade edilebildiği, kişisel deneyimlerin özgürce paylaşıldığı, kullanıcı deneyimlerinin önemsendiği sosyal medya ortamlarında, bu durum etik olmasa da özellikle takipçi sayısı fazla olan ünlü isimlerin kitleler üzerindeki manipülasyon gücü onların bu işten para kazanmalarına yol açmıştır. Öte yandan her geçen gün çok daha fazla insan, internet fenomeni olmak ve bu işten para kazanmak için sosyal medyayı amatör görünümlü profesyonel bir alana doğru taşımaktadırlar. Bütün bunlara bakıldığında yeni teknolojiler ile yeni bir dünya düzeni oluşturulmakta ve yeni ekonomik alanların da ortaya çıktığı görülmektedir. Bu değişim reklam sektörü ile birlikte fotoğraf alanını da etkilemektedir. Reklamın temel amacı tüketicinin belirli bir ürün ya da markaya sahip olmak istemesini sağlamak, belirli bir ürün ya da markaya karşı bir ihtiyaç farkındalığı yaratmaktır. Reklam fotoğrafı ise bu isteği ve farkındalığı hareketlendirerek satın alma eğilimine dönüştürmek için kullanılır. Gerçekliği, kolay okunurluğu ve hedef kitleye çabuk ulaşması sebebiyle geleneksel medya araçlarında yoğun bir şekilde kullanılan reklam fotoğrafı, yeni medya araçlarında da yoğun bir şekilde tercih edilmektedir. Sosyal medya aracılığı ile reklam verenler adına sosyal medya fenomenleri tarafından paylaşılan içeriklerde birçok görsel kullanılmaktadır. Fenomenlerin bir kısmı bu görsel içerikleri kendileri oluşturmakta bir kısmı ise profesyonellerden yardım almaktadır.

Reklam fotoğrafı sektörünün bu değişimden nasıl etkilendiğini öğrenmek için sektörde aktif olarak çalışan –Tamer Yılmaz, Fethi İzan, Zafer Kaptanoğlu, Serdar Tanyeli, Mecit Gülaydın gibi- reklam fotoğrafçılarına; Sosyal medya hakkındaki düşünceleri ve son dönemdeki, popüler kişilerin kendi çektikleri ya da başkalarına çektiirdikleri fotoğraflar aracılığıyla oluşan yeni reklam anlayışının sektöre etkileri sorulduğunda, fotoğrafçılar konuyla ilgili olarak: Mecraların bu hale dönmesinin kaçınılmaz olduğunu, çünkü insanların artık gazete, dergi vb. geleneksel medya araçlarını çok fazla kullanmadıklarını belirtmişlerdir. Bu durumun şu anda reklam fotoğrafçılığına negatif bir etkisi olmadığını ve reklam fotoğrafçılığı ile direkt bir bağlantısı olmadığını ifade etmişlerdir. Bu durumun ikiye ayrılması gerektiğini: ilk olarak sosyal medya işlerine önceden başlayıp bu konuda çok ünlenen fotoğraf meraklılarının yer aldığını, ikinci olarak ise ünlü oldukları için fotoğraf çeken insanların bulunduğunu belirtmişlerdir. Herkesin farklı bir fotografik bakış açısının olmasının, reklam fotoğrafı adına bir kazanç olacağını, ayrıca bu durumun biraz abartıldığını düşündüklerini ve bunun şu an için sektörü etkileyecek yeterlilikte olmadığını ifade etmişlerdir. Bunun bir süreç olduğunu, zamanla taşların yerine oturacağını, bu insanların ne kadar ünlü olursa olsun eğer yeteri kadar iyi değillerse ve amaca hizmet etmiyorlarsa ilerleyen süreçte bu işi bilenlerin yapacağını söylemişlerdir. Ayrıca, bazı reklam fotoğrafçıları sosyal paylaşım siteleri için reklam fotoğrafı çekmek üzere iş teklifi aldıklarını ve bu durumun reklam fotoğrafının yeni bir alanı haline geldiğini ifade etmişlerdir.

Sonuç olarak sosyal medyanın günlük hayatın vazgeçilmezi haline geldiği, iş yapış şekillerinin değiştiği, üreticiler ve tüketicilerin bu ortamları daha fazla tercih ettikleri söylenebilir. Bu yeni teknolojilerin ortaya çıkması ile yeni bir dünya düzeni oluştuğu, bu değişimin yeni ekonomik alanlar ortaya çıkardığı, bu süreçte işletmelerin hedef kitleler ile hızlı iletişim kurmak adına sosyal medyada takipçi sayısı fazla olan fenomen isimleri kullandıkları görülmektedir. Ayrıca yapılan görüşmelerde bu durumun reklam fotoğrafı sektörüne negatif bir etkisinin olmadığı hem reklamcılar hem fenomenler hem de fotoğrafçılar açısından yeni bir iş sahasının doğduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

BECER, Emre (2009), İletişim ve Grafik Tasarım, 7. Baskı, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.

CERECİ, Sedat (2004), Reklam Sanatı, Metropol Yayınları, Ankara.

KOTLER, Philip (2015), A'dan Z'ye Pazarlama, Çev. Aslı Kelam Bakkal, MediaCat, İstanbul.

ÜRPER, Osman (2012), Dijital Teknoloji Çağında Reklam Fotoğrafçılığı, Say Yayınları, İstanbul.

SULER, John - ZAKİA, Richard D. (2018), Görme Biçimi Olarak Fotoğraf – Algılama ve Görüntüleme, Çev. Tuğçe Ayteş, The Kitap, İstanbul.

Elektronik Kaynaklar:

<https://goktugbeser.com/reklamin-tarihi-gelisimi/> (02.11.2019).

<https://dijilopedi.com/2019-dunya-internet-kullanimi-ve-sosyal-medya-istatistikleri-4-ceyrek-raporu/> (05.11.2019).

TÜRK MÜZİĞİNDE MAKAM GEÇKİLERİ

CHANGING MODES IN TURKISH MUSIC

Ozan BELGE¹

Özet

Türk Müziği makamları, dizilerinin yanı sıra durak, tiz durak, güçlü, yeden ve seyir gibi özellikleriyle birbirlerinden ayrılmaktadır. Günümüzde Türk Müziği'nde kullanılan makamların sayısı doksan civarındadır. Aynı diziye sahip olmasına rağmen seyir özellikleri, yeden ses, güçlü ses gibi yönlerden gösterdikleri farklılıklar sebebiyle farklı adlandırılan makamlar görülmektedir.

Seyir esnasında makam değiştirmeye geçki denilmektedir. Geçki, eserde farklılık oluşturmak, tekdüzelikten kurtarmak ve dinleyicide farklı hisler uyandırmak amacıyla yapılabilir. Dizileri aynı olan makamlar arasında geçki yapmak için seslerde görev değişikliğine gidilir. Makamın durak sesinin değişimi, güçlü sesinin değişimi, çıkıcılık-inicilik gibi farklılıklar bu görev değişikliğini sağlayan etmenlerdir. Dizileri farklı olan makamlar arasında geçki yapmak için ses değişikliği ve görev değişikliği aynı anda yapılabilir. Bu geçkiler, dizileri birbirine yakın ve uzak olan makamlar arasında yapılabilir. Özellikle uzak makamlar arasında yapılan geçkiler için ara makamlar kullanılmaktadır.

Bu çalışma, makamlar arasında yapılan geçkilerde kullanılabilecek yöntemleri tespit etmek amacıyla yapılmıştır. Bunun için TRT Sanat Müziği repertuvarında yer alan eserler incelenmiş, seyir esnasında dizide ve seslerin görevlerinde yapılan değişiklikler tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu durumun tespiti amacıyla TRT Sanat Müziği repertuvarında yer alan eserler incelenmiş, bu eserler içinde makam geçkisi yapılan eserler analiz edilerek nota örnekleriyle birlikte sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, makamlar, müzik teorisi

Abstract

Turkish Music modes are distinguished from each other by their features such as tonic, treble tonic, strong pitch, sansible and cruise. Today, the number of modes used in Turkish music is around ninety. Although they have the same scale, they are seen differently due to their differences in aspects such as navigational characteristics, sansible, strong pitch.

Change of mode during the course of the transition is called 'mode change'. The transition can be done to create a difference in the work, to free it from uniformity, and to give the listener different feelings. A change of duty is made in the voices to make a transition between the authorities whose sequences are the same. Differences such as the change of the tonic of the authority, the change of the strong pitch, the ascending and descending are the factors that enable this task change. To change between the different modes, the change of voice and change of duty can be done at the same time. These passages can be made between the modes whose sequences are close and remote. Intermediate modes are used, especially for transitions between remote authorities.

This study was carried out to determine the methods that can be used in the past between the modes. For this purpose, the works in TRT Art Music repertoire were examined and the changes made in the series and the duties of the voices during the course of the course were tried to be determined. In order to determine this situation, the works included in TRT Art Music repertoire were examined and the works performed in the makams of these works were analyzed and presented with notes.

Keywords: Turkish music, modes, music theory

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Müzik Teknolojileri ABD, ozanbelge@gmail.com

GİRİŞ

Türk müziği makamları, dizilerinin yanı sıra durak, tiz durak, güçlü, yeden ve seyir gibi özellikleriyle birbirlerinden ayrılmaktadır. Günümüzde Türk müziğinde kullanılan makamların sayısı doksan civarındadır. Aynı diziye sahip olmasına rağmen seyir özellikleri, yeden ses, güçlü ses gibi yönlerden gösterdikleri farklılıklar sebebiyle farklı adlandırılan makamlar görülmektedir.

Türk müziğinde makamları oluşturan dörtlü ve beşli diziler vardır. Bu dörtlü ve beşlilere çeşni veya *tüm* de denilmektedir. Makamları oluşturan dörtlü ve beşlilerin bazıları ortak perdeler içermektedir.



Dügâh perdesinden başlayan uşşak dörtlüsünün alt tarafına eklenen rast perdesi ile rast beşlisi elde edilebilir (Özkan, s. 49).



Dügâh perdesinden başlayan buselik dörtlüsünün alt tarafına eklenen rast perdesi ile çargâh beşlisi elde edilebilir (Özkan, s.50).



Dügâh perdesinden başlayan hicaz dörtlüsünün alt tarafına eklenen rast perdesi ile nikriz beşlisi elde edilebilir (Özkan, s.50).

Dörtlüler ve beşliler farklı perdelerden yazıldığında da aynı ortak sesleri içerirler.



Neva perdesinden başlayan buselik dörtlüsünün alt tarafına eklenen çargâh perdesi ile çargâh beşlisi elde edilir (Özkan, s.50).

1. Türk Müziği Makamları

Türk müziği makamlarının oluşumunda dörtlü ve beşlilerin birleşmesiyle oluşan dizilerin yanı sıra makamın özelliklerini yansıtan seyirler oluşturulması da önemlidir. Seyir kelimesi, gidiş, yürüyüş, ilerleyiş, belli bir rotayı (veya güzergâhı) takip etme anlamına gelmektedir (Büyük Türkçe Sözlük). Türk müziğinde ise makam dizilerinin içerdiği seslerle makamın yapısına uygun olarak yapılan ezgisel yürüyüşlere seyir denmektedir (Akan, s. 136; Özkan, s. 76). Özkan'a göre dizi statik, makam ise aktiftir. Özkan bu ifadeyle şunu anlatmak istemektedir: Dizi, makamın temelini oluşturur. Fakat dizideki seslerin önem ve görevleri farklıdır. Dizi içinde yer alan durak, güçlü, asma karar perdeleri ile çıkıcılık/inicilik gibi kurallara uyarak nağmeler meydana getirilmesiyle makam oluşur. Türk müziğinde seyrin başlıca unsurları şunlardır:

1. Durak: Bir dizinin en pest sesidir. Makam seyri bu perdede son bulur. Çıkıcı seyirler bu nota veya yakınındaki seslerle başlayabilir.
2. Tiz Durak: Bir dizide durak sesinin bir oktav (8'li) incesidir. İnici seyirler bu ses ile veya yakınındaki seslerle başlayabilir.
3. Güçlü: Bir makam dizisinde durak sestten sonraki en önemli sestir. Asma karar veya geçici durak olarak da adlandırılır. Seyir esnasında ezgide küçük beklemeler yapılan, kulakta bir kalış etkisi yaratan perdelere verilen isimdir. Birden fazla güçlüünün olduğu durumlarda 1. derece, 2. derece olarak adlandırılabilir. Makamın güçlüsü ile başlayan ezgiler hem çıkıcı hem inici seyir gösterebilir.
4. Yeden: Bir makam dizisinde durağın pest tarafında yer alan perdedir. Kulakta durak perdesine yönelme etkisi yaratarak duraktaki kalış duygusunu güçlendirir (Karadeniz, 1981; Özkan, 2000).

2. Yöntem

Bu araştırmada, makam geçkileri ve Türk müziği eserlerinde geçkilerin yapılış şekillerini tespit etmek amacıyla Betimsel Araştırma yöntemi kullanılmıştır.

2.1. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni Türk Sanat Müziği eserlerinde yapılan geçkilerdir. Araştırmanın örneklemini TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Sanat Müziği repertuarında yer alan eserlerdeki geçkiler oluşturmaktadır.

2.2. Verilerin Toplanması

Türk müziğinde makam geçkilerini saptamak ve bu geçkileri örneklendirmek için Türk müziği alanında yazılmış kitaplar, bildiriler, makaleler ve TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Sanat Müziği repertuarı taranarak veriler toplanmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

Seyir esnasında bir makamdan başka bir makama geçmeye *geçki* denilmektedir. Geçki, eserde farklılık oluşturmak, eseri tekdüzelikten çıkartmak ve dinleyicide farklı duygular uyandırmak amacıyla yapılabilir. İki makam dizisi arasındaki ortak seslerin sayısı arttıkça geçki yapmak kolaylaşır.

Makamlar arasında geçki yapmanın iki yöntemi vardır. Bunlar:

- a) Görev Değişikliği
- b) Kimlik Değişikliği

Dizileri aynı olan makamlar arasında geçki yapmak için seslerde görev değişikliğine gidilir. Makamın durak sesinin değişimi, güçlü sesinin değişimi, çıkıcılık-inicilik gibi farklılıklar bu görev değişikliğini sağlayan unsurlardır.



Neva makamının dizisi ile hüseyin makamının dizisi aynı seslerden oluşmaktadır. İki dizinin de yeden perdesi, durak perdesi ve tiz durak perdesi aynıdır. Fakat neva makamının güçlüsü neva (ince re) perdesi, hüseyin makamının güçlüsü hüseyin (ince mi) perdesidir.



Neva makamı ile hüseyini makamı dizilerindeki seslerle rast makamı da elde edilmektedir. Rast makamında rast (sol) perdesi durak ses olurken ırak (fa#) perdesi yeden ses görevini almaktadır.



Hicaz ve Nikriz makamları da aynı perdelerden oluşmaktadır. Nikriz makamının durak perdesi rast (sol) iken hicaz makamının durak perdesi düğâh (la) perdesidir. Bu iki makam arasında ses değişikliği yapmadan makam değişimi yapılabilir.



Lavtacı Andon tarafından bestelenmiş Hicaz Mandıra eserinin 38. ölçüsünde düğâh perdesinde karara varılmaktadır. 39. ölçüden itibaren başlayan bölümde rast perdesinde nikriz makamı duyulmaktadır. Bu bölümde hiçbir değiştirici işaret kullanılmamış, dizi olarak bir değişiklik yapılmamıştır. Ancak sesler arasında yapılan görev değişikliği ile bu makam geçkisi yapılmıştır. Hicaz makamında yeden olarak kullanılan rast perdesi, bu bölümde durak olarak kullanılmaktadır.

Dizileri farklı olan makamlar arasında geçki yapmak için kimlik değişikliği ve görev değişikliği aynı anda yapılabilir. Kimlik değişikliği, bir makam dizisinde yer alan seslerin diyez veya bemollerle değiştirilmesi ile yapılır. Dizileri birbirlerine yakın olan makamlar arasında geçki yapmak daha kolaydır. Karcıgar makamı dizisinde yalnızca bir perde değiştirilerek hüseyini makamı dizisi elde edilebilir.



Aynı şekilde segâh makamı dizisinde bir perde değiştirilerek hüzzam makamı dizisi elde edilebilir.



Türk müziği eserlerinde bu iki makam arasında geçki yapmak da kolaydır.



Yine bestesi Sadeddin Kaynak'a ait olan hüzzam makamındaki *Aşkın Beni Durmaz Yakar* adlı eserin 11. ölçüsünde segâh makamına geçki görülmektedir.



Bestesi Sadeddin Kaynak'a ait olan hüzzam makamındaki *Bin Hüzün Çöktü Yine Gönlüme Akşamla Benim* adlı eserin 7. ölçüsünde hisar (mib) perdesi yerine dik hisar (1 komalı bemollü mi) perdesi kullanılarak segâh makamına geçki yapılmaktadır. Ancak bir sonraki ölçüde tekrar hisar perdesi kullanılarak hüzzam makamına dönmüştür. Kısa süreli yapılan bu tip geçkilere *sürekli geçki* denilmektedir.



Buselik makamı dizisine segâh, hicaz, dik hisar ve şehnaz perdeleri eklenerek saba makamı dizisi elde edilebilir. Saba makamı aynı zamanda bileşik makam olduğu için dizisi buselik makamına göre daha geniş olarak gösterilmektedir. Makamın tiz bölgesinde tiz segâh ve tiz çargâh perdeleri görülmektedir.



Bestesi Suphi Ziya Özbekkan'a ait olan buselik makamındaki *Boş Kalbimi Bir Hatıranın Gölgesi Bekler* adlı eserin 15. ölçüsünde buselik makamı görülürken, 16. ölçünün sonunda kullanılan segâh ve hicaz perdeleri ile saba makamına geçki yapıldığı görülmektedir.

Pişrev, longa, sirto gibi Türk müziği saz eserlerinde çoğunlukla sürekli geçkiler görülür. Özellikle saz semailerinin son hanelerinde usul değişiminin yanında makam geçkisi de görülmektedir. Bu geçkiler uzun süreli olduğu için bunlara *sürekli geçki* denilir.

2. Hane



Bestesi Refik Talat Alpman'a ait olan *Mahur Saz Semaisi* adlı eserin ikinci hanesinde kürdi (sib) ve nim hisar (mib) perdeleri görülmektedir. Bu hanede değiştirici işaretlerin eserin içinde kullanıldığı görülmektedir. İkinci hane nihavend makamında başlamıştır. Hanenin sonunda tekrar mühür makamına dönüldüğü ve teslim bölümünde yine mahur makamının sürdüğü görülmektedir.

4. Hane



Aynı eserin dördüncü hanesinde yine kürdi (sib) ve nim hicaz (mib) perdeleri görülmektedir. Bemoller hanenin başından itibaren donanıma yazılmıştır. Bu hanenin baştan sona nihavend makamında yazıldığı görülmektedir. Hanenin sonunda mahur makamına dönüş yapıldığı görülmektedir. Bu hanede usul olarak semai usulüne geçildiği, bu hanenin teslim ve diğer hanelere göre hızlı bir tempoda icra edilmesi gerektiği görülmektedir.

Buselik Makamı Dizisi



Karcıgar Makamı Dizisi



Buselik makamı dizisinde iki perdeyi değiştirerek karcıgar makamı dizisi elde edilebilir. Türk müziği eserlerinde bu iki perdeyi değiştirerek makam geçkisi yapılmaktadır.



Bestesi Suphi Ziya Özbekkan'a ait olan buselik makamındaki *Boş Kalbimi Bir Hatıranın Gölgesi Bekler* adlı eserin 8. ölçüsünde kullanılan hisar (mib) ve eviç (fa#) perdeleri ile karcıgar makamına geçki yapıldığı görülmektedir.

Seyir esnasında bir makam üzerinde yapılan değişiklikler ile farklı perdeler üzerine geçki yapılabildiği görülmektedir.



Buselik makamı dizisinden karcıgar makamı dizisine geçerken yapıldığı gibi hisar (mib) ve eviç (fa#) perdeleri kullanılıp çargâh (ince do) perdesi durak olarak kullanıldığında çargâhta nikriz makamına geçki yapılabildiği görülmektedir.



Bestesi Şükrü Şenozan'a ait olan buselik makamındaki *Gönül Harareti Sönmez Şarab-ı Kevserle* adlı eserin 9. ve 30. ölçülerinde buselik makamında düğâh perdesi durak olarak kullanılmıştır. 10. ve 31. ölçülerden itibaren hisar ve eviç perdeleri görülmektedir. Bu bölümde çargâh perdesinin durak ses olarak kullanılması ile nikriz makamına geçki yapıldığı görülmektedir.



Basit makam olan Buselik makamı ile bileşik makam olan eviç makamının dizilerine bakıldığında durak perdelerinin farklı olduğu görülmektedir. Bu makamlar arasında geçki yapmak için hem görev değişikliği hem de kimlik değişikliği yapılmalıdır.



Bestesi Şerif İçli'ye ait olan buselik makamındaki *Dün Gece Bir Bezm-i Meyde Ah Edip Anmış Beni* adlı eserin 6. ölçüsünün sonunda eviç (fa#) perdesi ile bakiye diyezli hüseyini (ince mi) perdesi görülmektedir. Eserin devamında segâh (si) ve kürdi (la#) perdeleri de kullanılmıştır. Bu değişiklikler eviç makamına geçki yapıldığını göstermektedir. 9. ölçüde ise hisar (mib) ve eviç (fa#) perdelerinin kullanımından sonra çargâh perdesinde karar görülmektedir. Burada eviç makamından nikriz makamına geçki yapıldığı görülmektedir.

4. Sonuç

Sanat, insanlarda bir duygu oluşturmak, bir güzelliği yansıtmak amacını taşır. Müzikte bunu sağlayabilmek amacıyla çeşitli teknikler ve yöntemler kullanılır. Türk müziğinde kullanılan bu yöntemlerden birisi de geçkidir. Makam geçkileri, görev değişikliği ve kimlik değişikliği olmak üzere iki şekilde yapılabilir. Bu geçkiler süresiz ve sürekli olabilirler. Görev değişikliği ile yapılan geçkilerde, durak, güçlü, yeden gibi perdelerin yer değiştirdiği anlaşılmıştır. Kimlik değişimi yapılırken seslerin bemol, diyez veya natürel işaretleri ile değiştirildiği, farklı dizilere sahip olan makamlara geçki yapıldığı görülmüştür. Uzak makamlara geçki yapmaya imkan tanımaktadır.

Türk müziğine özgü kavram ve terimlerin açık bir şekilde ifade edilmesi ve örneklendirilmesi ile Türk müziği teorisinin daha anlaşılır olacağı düşünülmektedir. Geçki yaparken kullanılan yöntemlerin açıklanmasının ve örneklendirilmesinin, Türk müziği alanında eğitim alacaklara, Türk müziğine ilgi duyanlara, Türk müziği dinleyicilerine, Türk müziği alanında besteler yapacak kişilere faydalı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- AKAN, E. (1989). Tanbur Metodu, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- AREL, H. S. (1985). Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, İstanbul: İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Yayınları.
- KARADENİZ, E. (1981). Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖZGÜR, Ü. ve AYDOĞAN, S. (2015). Gelenekten Geleceğe Makamsal Türk Müziği, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- ÖZKAN, İ. H. (2000). Türk Musikîsi Nazariyatı ve Usûlleri; İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- ÖZTUNA, Y. (2000). Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Türk Sanat Müziği Seçme Eserler 2 (2000). Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.
- TDK. (t.y.). Türk Dil Kurumu Sözlüğü. <https://sozluk.gov.tr/>, (Eriş tarihi 17/11/2019).

KABAK KEMANE EĞİTİMİNDE TEKE YÖRESİ TAVRININ UYGULANABİLİRLİĞİ^{1*}

Avşar YENGİN², Gökhan ÖZDEMİR³

Özet

Araştırmanın amacı, Teke Yöresi Halk Müziklerinin kabak kemane ile yöre özelliklerini yansıtan bir şekilde doğru olarak icra edilebilmesi için kabak kemane eğitiminin nasıl olması gerektiğinin saptanması ve bu amaçla Teke Yöresi Tavrının öğretimine yönelik olarak geliştirilen etütlerin uygulanabilirliğinin sınanmasıdır. Araştırmanın deneysel kısmında ise özellikle, belirgin özellikleri ve bireyleri doğrudan gözlem yoluyla incelemeyi mümkün kılan tek denekli çalışma gurubu tercih edilmiştir. Buna göre araştırmada, daha önceden amatör düzeyde kabak kemane icra eden ve THM notalarını deşifre edebilen on beş kişi çalışma grubu olarak belirlenmiştir. Araştırmanın nitel bölümünde kullanılan verilerin elde edilmesi amacıyla araştırmacı tarafından hazırlanan ve dört maddeden oluşan yapılandırılmamış görüşme formu kullanılmıştır. Deneysel kısımda ise katılımcıların öntest ve sontest puanlarının değerlendirilebilmesi için araştırmacı tarafından alan uzmanlarının da görüşleri alınarak değerlendirme formu oluşturulmuştur. Araştırmanın nitel kısmında, uzman kişilerle yapılan birebir görüşmelerden elde edilen kaydedilmiş ses dosyaları dinlenilerek metinleştirilmiştir. Müzikal analizin yapılabilmesi için eserler Mus2 yazılımı ile notaya alınmıştır. Çalışmada uygulanacak olan etütlerin oluşturulabilmesi için SQL 2012 Management Studio veri tabanı yönetim programında geliştirilen kodlar yardımıyla eserlerin analizleri yapılmıştır. Araştırmanın deneysel çalışmaya ait verilerin analizinde uygulanan deneysel işlem sonrası ön test - son test sonuçlarına göre iki değişken arasında anlamlı bir fark olup olmadığının tespit edilebilmesi için bağımlı örneklem t-testi kullanılmıştır. Çalışma için oluşturulan etütlerin, Kabak Kemane Eğitiminde Teke Yöresi Tavrının Öğretimine belirgin bir katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kabak Kemane, Kabak Kemane Öğretimi, Teke Yöresi Halk Ezgileri, Etüt Oluşturma.

Abstract

The aim of the study is to determine how the Kabak kemane training should be performed in order to perform correctly in a way that reflects the local characteristics of the Teke Region Folk Music with the kabak kemane and to test the applicability of the studies developed for the teaching of Teke Region Attitude for this purpose. In the experimental part of the study, a single study group was preferred, which made it possible to examine specific features and individuals directly by observation. According to this research, fifteen people who had previously performed kabak kemane at the amateur level and who could decipher THM notes were identified as the study group. In order to obtain the data used in the qualitative part of the research, an unstructured interview form consisting of four items was used by the researcher. In the experimental part, an evaluation form was formed by the researcher by taking the opinions of the field experts in order to evaluate the pretest and posttest scores of the participants. In the qualitative part of the research, recorded audio files obtained from one-to-one interviews with experts were listened and texted. In order to perform musical analysis, the songs were written with Mus2 software. In order to create the studies to be applied in the study, the analyzes of the works have been done with the help of the codes developed in the SQL 2012 Management Studio database management program. In order to determine whether there is a significant difference between two variables according to pre-test and post-test results, experimental sample t-test was used. It has been concluded that the etudes created for the study made a significant contribution to the Teaching of Teke Region in Kabak Kemane Education.

Key Words: Kabak Kemane, Kabak Kemane Teaching, Teke Region Folk Music, Create An Study.

1 Bu çalışma 2019 yılında Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Doktora Programında yürütülen “Kabak Kemane Eğitiminde Teke Yöresi Tavrının Uygulanabilirliği” isimli doktora tezinden uyarlanmıştır.

2 Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Türk Halk Oyunları ASD, E-Posta: ayengin@mehmetakif.edu.tr, Burdur/TÜRKİYE

3 Doç. Dr., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Türk Müziği ASD, E-Posta: gozdemir@mehmetakif.edu.tr, Burdur/TÜRKİYE

1. Giriş

Dünya ülkelerinin hemen hepsinde kendine özgü halk ezgileri bulunmaktadır. Bu ezgiler o toplumun kültürel ve coğrafi özelliklerini yansıtır. Dünya çapındaki ülkelerin halk ezgilerine genel olarak bakılacak olursa; batıdan doğuya, güneyden kuzeye coğrafi ve kültürel farklılıklardan kaynaklı birçok halk müziği görülmektedir. Halk ezgileri ait olduğu toplumun tarihini barındırması nedeniyle, gelecek nesillere aktarılması bakımından büyük önem taşıyan kültürel bir miras niteliğindedir. Dolayısıyla bu mirasın doğru, aslına uygun ve eksiksiz aktarılması kültürün yozlaşmaması bakımından büyük önem taşımaktadır. Ülkemizde halk müziği hem ezgisel hem de makamsal açıdan oldukça zengindir. Anadolu gerek coğrafi konum gerekse tarihte birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olması nedeniyle oldukça zengin bir kültürü içinde barındırmaktadır. Türklerin Orta Asya'dan göç etmiş olmasını da göz önünde bulundurursak zengin bir kültürel birikimin oluşması kaçınılmazdır.

Günümüzde kullanılan Türk çalgıları bulundukları bölgelere (yörelere) göre çeşitlilik ve farklılıklar gösterebilirler de köken olarak Orta Asya'da yaşamış ilk Türk kavimlerine kadar uzanmaktadır. “Bu sazlar, yay ile çalınınca, kopuz gibi değişik adlar alıyorlardı. Yay ile çalınan bu teller, parmak ile de çalınıyorlardı. Ancak tip ve şekil bakımından, birbirlerinden fazla bir ayrılıkları yoktu” (Ögel, 2000, s.1).

Türk halk müziği kendi içinde yörelere ayrılmaktadır. Her bir yöre kendine özgü karakter taşımakta, o yörenin kültürel ve coğrafi özelliklerini göstermektedir. Bu noktada her yörede farklı özelliklerle karşımıza çıkan “tavır” olgusu karşımıza çıkmaktadır. Özbek (1998)'e göre tavır “Halk ezgilerinde, bir sanatçının, bir yörenin, bir topluluğun kendine özgü görüş, duyuş, anlayış ve anlatış özelliği ve söyleyiş biçimidir” (s.178). Halk ezgileri (türküler) eğer doğru tavırlarla yorumlanmazsa yörenin karakteristik özellikleri kaybolur. Dolayısıyla ezgi anlatım gücünü ve dokusunu kaybetmiş olur. “Tavır” gerek çalgılarla gerekse sözlü bir şekilde, yani söylenerek (okuyarak) gösterilebilir. Halk ezgilerinde tavır, kuşaktan kuşağa günümüze kadar usta çırak ilişkisiyle gelmiştir.

“Her yörenin ayrı bir tavrı vardır. Örneğin, Konya, Teke Yöresi, Karadeniz gibi bölgelerin ezgilerini icra ederken, o yörenin tavrını vermemiz gerekir” (Urhan, 2014, s.29). Bu yörelerden biri olan Teke Yöresi ezgileri de diğer yörelere göre ritmik ve melodik farklılıklar göstermektedir. Yörenin karakteristik türküleri; teke zortlatması, teke zeybekleri, gurbetler ve boğaz havaları olup, bu yöreye özgü ritmik özelliklerinden biri de zortlatmaların 9/16'lık ritim yapısına sahip olmasıdır. Teke yöresi çalgılarından olan kabak kemaneyle de yörede seslendirilen türkülerin çoğuna eşlik edilebilmektedir.

Köken olarak Orta Asya'ya kadar dayanan bu çalgı, zamanla yapısal değişiklikler geçirmiştir.

Kemane yaylı bir çalgıdır. Çeşitli Türk topluluklarının bilinen en eski çalgılarından biridir. Yurdumuzda Kabak, Kabak Kemane, Rebap (Güneydoğu'da Rubaba, Hatay yöresinde Hegit) ve İkliğ gibi adlar verilen bu Çalgı bugün batı Anadolu'da çok yaygın olarak çalınmaktadır. Orta Asya Türkmenlerinin Gijek (Gıccak, Gıcak) dediği ve Azerbaycan Halk Musikisinde Kâmança adıyla kullanılan çalgıda aynı köktendir (Özbek, Bayraktar, Sun, Tuğcular ve Önder, 1989, s.24).

Yörenin çalgılarından biri olan kabak kemane, yaylı ve perdesiz bir çalgı olması bakımından farklı çalım tekniklerinin yanı sıra çeşitli zorlukları da beraberinde getirmektedir. Yörelerdeki tavır çeşitliliği, her çalgı üzerinde farklı teknikler kullanılmasına yol açmaktadır.

Günümüzde kabak kemane çalgısının Türk müziği konservatuvarlarında ‘kemane’ adı altında öğretilmesi, bu çalgının unutulmaktan kurtarılıp akademik ortama sokulmasını sağlamıştır. Geline bu aşamada çalgının her konuda (çalgı yapımı, akordu, telleri, eğitim yöntemleri, çalım tekniği vb. gibi) bir yeniden değerlendirmeye ihtiyacı olduğuna inanıyorum (Verim, 2013, s.86).

Literatürde Kabak kemane eğitime ve tavırların çalgı eğitime yönelik uygulanabilirliği ile ilgili çalışmaların yetersiz olduğu gerek uzaman görüşleriyle gerekse literatür tarama yöntemiyle tespit edilmiştir. Buradan yola çıkılarak çalışmanın hem kabak kemane eğitime hem de yöre tavrının aslına mümkün olduğunca yakın seslendirilmesine yardımcı olacağı ve bu tür çalışmaların metodolojisi açısından kaynak oluşturması düşünülmektedir.

1.1. Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesini “Kabak kemane eğitiminde Teke Yöresi Tavrı özellikleri nasıldır?” sorusu oluşturmaktadır ve aşağıda belirtilen alt problemlere yanıt aranmıştır.

1.1.1. Alt Problemler

1. Kabak kemane eğitiminde Teke Yöresi tavrı özellikleri nasıldır?

- a) Teke Yöresi Tavrı Özellikleri nasıldır?
- b) Araştırmada kullanılan eserlerin müzikal yapıları nasıldır?

2. Kabak kemane eğitiminde Teke Yöresi Tavrının öğretimi için geliştirilen etütlerin uygulanabilirliği nasıldır?

- a) Kabak kemane eğitiminde Teke Yöresi Tavrının öğretimi için geliştirilen etütlerin müzikalite açısından uygulanabilirliği nasıldır?
- b) Kabak kemane eğitiminde Teke Yöresi Tavrının öğretimi için geliştirilen etütlerin teknik açıdan uygulanabilirliği nasıldır?

1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmanın amacı, Teke Yöresi Halk Müziklerinin kabak kemane ile yöre özelliklerini yansıtan bir şekilde doğru olarak icra edilebilmesi için kabak kemane eğitiminin nasıl olması gerektiğinin saptanması ve bu amaçla Teke Yöresi Tavrının öğretimine yönelik olarak geliştirilen etütlerin uygulanabilirliğinin sınımlanmasıdır.

Yapılan literatür taraması sonucunda, kabak kemane eğitiminde teke yöresi tavrının notaya alınması ve öğretimiyle ilgili herhangi bir bilimsel çalışmaya ulaşılamamıştır. Bu nedenle araştırma, literatüre katkı sağlaması bakımından önem arz etmektedir.

1.3. Sınırlılıklar

- Araştırma; Teke yöresi halk müziği ve kabak kemane çalgısıyla doğrudan veya dolaylı ilgili olup, yazılmış ve ulaşılabilir yayınlarla, tezlerle, araştırma için ayrılabilen zaman ve maddi kaynaklarla sınırlıdır. Ayrıca araştırmanın deneysel kısmında kullanılmak üzere alan uzmanlarının da görüşleri alınarak seçilen ve Teke Yöresi Tavrına göre yeniden notaya alınan dört eserle sınırlıdır.
- Çalışmada kullanılan eserlerin müzikal ve teknik açıdan, yöreye ait diğer türküleri temsil ettiği düşünüldüğü için dört eser ile sınırlandırılmıştır. Buna ek olarak çalışma grubunun sayısı göz önünde bulundurulduğunda, ön test son test uygulamasının zamanının sınırlılığı da çalışmada kullanılan eserlerin sayısının sınırlandırılmasına sebep olmuştur.
- “Gurbet” formundaki eserlerin ölçü sayısının olmaması ve bu nedenle oluşabilecek olan teknik zorluklar göz önünde bulundurularak, bu formdaki eserler çalışma kapsamı dışında tutulmuştur.
- Çalışmada görüşülen alan uzmanları seçiminde Teke Yöresi ile ilgili çalışmalarda bulunmuş olmaları gözetilmiştir.

1. Yöntem

2.1. Araştırmanın Modeli ve Deseni

Araştırmada verilerin elde edilmesi ve çözümlenmesi bakımından karma yöntem uygulanmıştır. “Son yıllarda, karma yöntem araştırmalarının avantajları giderek daha fazla kabul görmüştür. Özellikle, Onwuegbuzie ve Leech’ in (basında) belirttiği gibi, niceliksel ve niteliksel araştırmaları birleştirmek, araştırmacıların ortaya çıkacak bir dizi karmaşık araştırma sorusunu ele almaya çabaladıkları için araştırma tekniklerinde daha esnek ve bütüncül olmalarını sağlar” (Onwuegbuzie ve Leech, 2004: 770-771). Araştırmanın temellendirilebilmesi için yapılan literatür taramasında betimsel tarama yöntemi kullanılmıştır. Kabak ke-

mane eğitiminde Teke Yöresi Tavrının uzman görüşlerine dayalı olarak belirlenmesinde nitel araştırma tekniklerinden betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın deneysel bölümünde kullanılmak üzere alan uzmanlarının da görüşleri alınarak araştırmacı tarafından dört eser seçilmiştir. Seçilen eserler belirlenen tavır özelliklerine uygun olarak yeniden notaya alınmıştır. Yeniden notaya alınan eserlerin müzikal analizleri yapılarak nota kullanım sıklıkları, ritim öğeleri ve sıklıkla görülen motif kalıpları tespit edilmiştir.

Araştırmanın son aşamasında da yeniden notaya alınan eserlerin yöresel özelliklerine uygun olarak icra edilebilmesi için, müzikal analiz sonuçları da göz önünde bulundurularak, araştırmacı tarafından Teke Yöresi Halk Müziklerinin kabak kemane ile icrasına yönelik olarak etütler hazırlanmıştır. Hazırlanan etütlerin uygulanabilirliğinin sınanmasında, katılımcıların yorumlama düzeylerindeki gelişmenin anlamlılığının ölçülmesi amacıyla tek denekli araştırma modeli kullanılmıştır. Deneysel süreçte öncelikle araştırmacı tarafından yeniden notaya alınan eserler katılımcılar tarafından icra edilmiş ve video kaydı alınmıştır. Daha sonra geliştirilen etütler katılımcılara araştırmacının gözetiminde dört hafta boyunca uygulanmıştır. Uygulama sonunda aynı eserler katılımcılar tarafından tekrar icra edilmiş ve video kaydı alınmıştır. Katılımcıların performansları üç alan uzmanı tarafından izlenerek, araştırmacı tarafından hazırlanan değerlendirme formu ile değerlendirilmiştir. Katılımcıların başarı düzeyleri değerlendirme formunda yer alan her boyut için ayrı ayrı değerlendirilerek, her iki performansları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark olup olmadığı araştırılmıştır.

2.2. Çalışma Grubu

Teke Yöresi Halk Müziklerinin kabak kemane ile yöre özelliklerini yansıtan bir şekilde doğru icra eğitimine yönelik yapılan bu araştırmanın nitel kısmında uzman görüşü almak için TRT Ankara Radyosu Saz Sanatçılarından üç alan uzmanı ve iki akademisyenin görüşlerine başvurulmuştur.

Araştırmanın deneysel kısmında ise özellikle, belirgin özellikleri ve bireyleri doğrudan gözlem yoluyla incelemeyi mümkün kılan tek denekli çalışma gurubu tercih edilmiştir. Buna göre araştırmada, daha önceden amatör düzeyde kabak kemane icra eden ve THM notalarını deşifre edebilen 15 kişi çalışma grubu olarak belirlenmiştir.

1.1. Veri Toplama Araçları

Araştırmanın nitel bölümünde kullanılan verilerin elde edilmesi amacıyla araştırmacı tarafından hazırlanan ve dört maddeden oluşan yapılandırılmamış görüşme formu kullanılmıştır. Yapılandırılmamış görüşme formunda yer alan sorular aşağıda belirtilmiştir.

1. Teke yöresi türkülerinin çalımında, kabak kemanede kullanılan en belirgin teknikler nelerdir?
2. Sağ ve sol el kullanımının bu teknikler açısından ilişkisi nasıldır?
3. Yöre türkülleri, türleri bakımından (zeybek, teke zortlatması, gurbet) çalım teknikleri açısından ne gibi farklılıklar göstermektedir?
4. Çalışmada kullanılacak olan türkülerde ne gibi özellikler bulunmalıdır?

Deneysel kısımda ise katılımcıların ön test ve son test puanlarının değerlendirilebilmesi için, araştırmacı tarafından alan uzmanlarının da görüşleri alınarak Müzikalite ve teknik boyutları içeren toplam 9 maddeden oluşan değerlendirme formu oluşturulmuştur.

1.2. Verilerin Analizi

Araştırmanın nitel kısmında, uzman kişilerle yapılan birebir görüşmelerden elde edilen kaydedilmiş ses dosyaları dinlenilerek, konuyla doğrudan veya paralellik taşıyan görüşler metinleştirilmiştir. Araştırma konusunun yörenin diğer çalgılarıyla da ilişkili olmasından dolayı, alınan görüşlerin sadece konuya yakın olan kısımları kullanılmıştır. Konuşma dilinden kaynaklanan cümlelerdeki bazı yapısal eksiklikler ve hatalar, cümlelerin anlamı değişmeyecek şekilde düzeltilerek aktarılmıştır.

Müzikal analizin yapılabilmesi için eserler Mus2 yazılımı ile notaya alınmıştır. Yazılan notalar daha sonra Mus2'ye özel bir format olan symbTr formatına dönüştürülmüştür. Bu format, yazılan nota isimleri,

koma değerleri ve süre değerleri gibi eserlerin teknik boyutunu sayısallaştırarak tablolar halinde sunabilmektedir. SymbTr formatı ile elde edilen tablolar daha sonra SQL 2012 Management Studio veri tabanı yönetim programına aktarılmış ve burada geliştirilen kodlar yardımıyla nota kullanım sıklığı, tartımların kullanım sıklığı, ikili nota hareketleri, 3lü, 4lü, 5li, 6lı ve 7li nota gruplarının kullanım sıklığı yönünden analizleri yapılmıştır. SQL programı bu tarz yapılacak bir analizde kişi bazlı yapıma göre zaman tasarrufu sağlamakta ve güvenilir net sonuçlar verdiği için tercih edilmiştir.

Araştırmanın deneysel kısmında çalışmaya ait verilerin analizinde uygulanan deneysel işlem sonrası ön test-son test sonuçlarına göre iki değişken arasında anlamlı bir fark olup olmadığının tespit edilebilmesi için bağımlı örneklem t-testi kullanılmıştır. “Pratikte, ortalamalar arası manidarlık sınamasında z sınamasından çok t sınaması kullanılır. Aradaki tek fark z sınamasının çok büyük örneklem gruplar gerektirmesi ve örneklem büyük olduğu için de normal dağılım özelliğini daha kolay yansıtmaya karşısında, t sınamasının daha küçük örneklem gruplar içinde de kullanılabilesidir” (Kıncal, 2014: 211).

2. Bulgular ve Yorum

Araştırmanın birinci alt problemine ilişkin çalışma grubundan teke yöresi tavrına yönelik düşünceleri ve görüşleri alınmak istenmiş olup, “Teke Yöresi tavrı özellikleri nasıldır?” sorusuna cevap aranmıştır. Bu bağlamda Çalışma grubuyla yapılan görüşmede tasarlanan sorulara alınan cevapların bazıları birebir kişilerin ifadelerine göre örnek amaçlı yazılmıştır. Buna göre, Çalışma grubuna sorulan dört açık uçlu soruya ilişkin verilerden elde edilen örnekler, bulgular ve yorumlar şöyledir;

3.1. Kabak Kemane Eğitiminde Teke Yöresi Tavrı Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorum

3.1.1. Teke Yöresi Tavrına İlişkin Bulgular ve Yorum

1.soru “*Teke yöresi türkülerinin çalınmada, kabak kemanede kullanılan en belirgin teknikler nelerdir?*” ya ilişkin uzman görüşleri şu şekildedir;

Teke yöresi türkülerini çalmada kabak kemanede kullanılan en belirgin tekniklerin başında, bağlamanın mızrabıyla yaylı çalgı olan kemanenin yayının birleşmesi olduğunu düşünüyorum. Teke bölgesine göre en özgün şey yaylı yaydan ziyade bağımsız *kesik ve kısa* yaylarla çalınmasıdır. Bu kısa yaylar bağlamaya ya da curaya eşlik etmesinde kaynaklanan bağlamanın mızrabına uymasını sağlayan bağlamada çırpma tabir edilen mızrabın aynı yaya döküldüğünü görüyoruz. Teke zortlatmalarında kullanılan o yapının çalınabilmesi içinde kesik yaylara ihtiyaç olduğunu düşünüyorum. Bana göre en büyük özellik budur. Bir de çarpmalar çok fazla, birinci parmak *mi* ‘ye basarken *sol-mi fa* ‘da trill yapması en büyük özellik.

Bunlar yöresel tavrı da ortaya koyan şeyler. Bir kemaneyi dinlediğimizde *kaydırma* ve *triller* olduğu zaman ve üzerine kesik yaylar geldiği zaman anlıyoruz ki teke bölgesi müziği yapılıyor. Bir de her bölgenin kendine özgü müzik cümleleri var. Bu müzik cümlesini de kullandığınız zaman ortaya o yörenin geleneksel motifleri ortaya çıkıyor. Bana göre de dediğim gibi birincisi *kesik yay*, ikincisi çarpıtma, tiril türü süslemeler en belirgin özelliği olduğunu düşünüyorum.

Kemane eğitiminde en önemli şey yayın tüm tellerde tamamen alıştırıldıktan sonra kesik yay olayını oturtabilmek için yöresel ritmik unsurların uygulanması gerekiyor diye düşünüyorum. 2/4’lük, 4/4’lüklerle yöresel parçaları öğrenme şansı yok. Mutlaka aksak usulleri bilmesi gerekiyor. Oradaki kısa ve kesik yaylarla, her vuruşa bir yay çekmesi gerekiyor (K1).

Teke yöresinde kemane kullanımında bolca glissandoların olması ve kemanenin mızrabı yay ve dolayısıyla o yayda üslubu çok rahat görüyorsunuz. Dolayısıyla teke yöresi tavrı dediğimiz şeyi o bölge insanın kabul ettiği hepimizin de işte farklılık budur başka yöre ile ayırt edici nokta, olay olarak gördüğümüz şeyler genel anlamda bol trilli, bol glissandolu şeyler. Birde uzun seslerden glissandolardan sonra hızlı geçişler, yani ezgilere o kadar hızlı ve seri bir geçiş var ki glissandodan sonra bir yavaşlama yok. Zortlatmalarda da her nota için bir yay çekildiği söylenebilir. Ayrıca ya bol tiril vardır ya da hızlıca bir durak ve ardından bir durak daha yapılır. Mesela tiz solden başlayan bir sesin do da ara durak verdiğini görürsünüz çalgılarda ya da genel anlamda. (K2).

Teke yöresinde çok kaydırma var çok kullanılan bir şey kabak kemanede. Batının glissando dediği bizim kaydırma dediğimiz karakteristiği görüyoruz. İnsanların aklına şu gelebilir, “iyi de başka yerde de var kaydırma” var ama orası gibi değil. Ne farkı var işte geriye doğru bağlamada var ya bildiğimiz zeybek tezenesi alttan yukarıya doğru ama orijinalinde yukarıdan başlıyor, hisarlı Ahmet böyle çalıyor. Dolayısıyla bağlamada nasıl o tekniği söylüyorsak çeşitli bir tane de değil teknik var veya parmak curasında nasıl vurarak tarayarak çalmalar varsa dinlediğin zaman diyorsun bu olsa olsa Denizli, Burdur, Çameli o yörenin parmak curası ya da Fethiye’nin diyorsunuz. Kemanede de öyle bir şey var, kıvrak yaylar dinlediğinizde bakıyorsunuz ki o yay kullanımı parmaktaki uygulamalar o yöreye has olan karakteristiği hissettiriyor (K3).

Eserlerde kullanılan en belirgin özellik tiril o tril özelliği ondan sonra gurbetlerde ki o glissando özelliği geçişler onun haricinde çarptırmalar nasıl çarptırma işte la-re çarptırması, la-mi çarptırması mi-sol çarptırması bunları yoğun olarak özellikle sipside görüyoruz. Kabak kemane de diğer yöre enstrümanlarının çalım tarzından etkilenmiştir. Kabak kemaneyle çalınan eserlerde çok trilli ve süslemeli, yani süslemeli dediğim çarptırmalı re-mi-la ve sol seslerine sürekli çarptırma yöntemiyle sürekli kullanıyoruz (K4).

Uzmanlarla yapılan görüşmeler sonucunda kabak kemane çalımına yönelik en belirgin tekniklerle ilgili, teke yöresinin en belirgin türlerinden biri olan *teke zortlatmaları* yani 9/16’lık eserlerde kesik ve neredeyse nota başına bir yay hareketi olduğu görülmüştür. Belirtilenler doğrultusunda eser çalımlarında glissando ve trillerin de ağırlıkta olduğu, diğer bir deyişle hızlı karakterli süslemelerin olduğu, bu süslemelerin ise La, Mi, Re, Fa ve Sol seslerinde oluşturulması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bir diğer bulgu ise yörenin eserlerinde sıklıkla glissandoların bulunduğuudur.

2.soru “Sağ ve sol el kullanımının bu teknikler açısından ilişkisi nasıldır?” ya ilişkin uzman görüşleri şu şekildedir;

Sol elde bizim olmazsa olmaz dediğimiz şeylerden biri dörtlü akort çünkü biz, mi sesini Anadolu’daki halk müziğinde hüseyini makamında güçlü olduğunu gördüğümüz zaman biz de birinci parmakla mi ’yi basacağız, tiril ve mi sol çarpması da yaptıracağız. Eğer mi açık tele gelirse onu alamıyoruz. Sol elde mi üzerindeki çarpmayı özellikle istiyoruz. Bunu teke bölgesi için özellikle söylüyorum. Tamamen bağlamanın mızrabına daha yakın olduğundan veya eşlik çalgısı genellikle cura olduğu için curayla uyum sağlaması açısından da böyle bir tavır oluşmuş olabilir. Teke zortlatmalarında özellikle bağlı nota yok diyebiliriz. Genel olarak teke zortlatmalarında “kesik” yay kırık havalarda da “karışık” yay hareketleri görüyoruz. (K1).

Bence teke yöresi türkülerinde, özellikle ritmik türkülerde sol elde, mi notasındaki tril hareketi dikkat çekicidir. Diğer yörelerdeki trillerden daha farklı ve kıvrak yapılan bir süsleme gibi düşünülebilir. Sağ elde de teke türkülerinde yani 9/16’lık türkülerde kesik ve kısa yay hareketleri duyulmaktadır (K3).

Sağ eldeki yay olayıda ritme göre zaten belli bir nasıl bağlamada böyle 9/16lık tavır özelliği oturmuşsa “rımtıkı rımtıkı” derken kemane yayında da aynı şekilde önce bir ritme oturtma olayı var. Önce yayı bir ritme oturtuyoruz, sonra yayın o ritmine göre, sol el parmaklarını süslemelerle esere oturtmaya çalışıyoruz ve sağ elde teke ritminde her nota başına bir yay çekiliyor diyebilirim (K4).

Katılımcıların verdiği cevaplar doğrultusunda sol elde *mi* notasında süsleme yapabilmek için akort sisteminin dörtlü aralıkla yapılması gerektiği, hali hazırda kullanılan ve kemane çalan kişilerin de kullandığı sistemin Türk Halk Müziği icrasında önemli olduğu vurgusu ortaya çıkmaktadır. Sağ ele yani yay kullanımına ilişkin görüşlerde ise özellikle 9/16’lık ölçü yapısına sahip olan türkülerde kısa yay hareketleri ve neredeyse her notaya bir yay hareketinin düştüğü tespit edilmiştir.

3.soru “Yöre türküleri, türleri bakımından (zeybek, teke zortlatması, kırık hava) çalım teknikleri açısından ne gibi farklılıklar göstermektedir?” ya ilişkin uzman görüşleri şu şekildedir;

Zeybek çalarken hem uzun bağlı yay olduğunu görüyoruz hem de aynı bağlamadaki mızraplamanın taklidi gibi kesik yaylar olduğunu görüyoruz. İkisinin karışımından oluyor aslında. Yöredeki zeybekler teke yöresine has özellikler taşır; mesela Serenler Zeybeği hem dokuz zamanlı bir zeybek hem de kıvrak çalımıyla diğer zeybeklerden farklı yöreye has bir zeybek, bu sefer de yürük bir tavır kullanılır. Kırık havalarda da yine söylediğim mi süslemesi genellikle vardır diyebilirim çünkü zaten yörede diğer çalgılara da bakıldığında çarptırmalı ve süslemeli motiflerin çok olduğunu görüyoruz. Mesela bir sipsi yürük türkülere eşlik ederken sürekli çarptırmalarla veya süslemelerle çalıyor (K1).

Bir kere zaten teke yöresi deyince akla ilk gelen tür zortlatmalardır, onların da en önemli özelliği 9/16'lık olması ve dolayısıyla kıvrak türküler olması. Çalım olarak da hangi çalgıyla çalarsanız çalın hareketli bir tavır kullanılır. Dolayısıyla bu kemanede de geçerli olur. Zeybekleri ise kendine has olduğunu düşünüyorum her yöre de olduğu gibi kendine has bir karakteri var. Avşar Zeybeği ve Serenler buna en güzel örnek bence. Avşar Zeybeğinde bol çarpıtma ve glissando varken, Serenlerde kıvrak, hareketli bir yapı var dolayısıyla yay hareketleri de kıvrak olmalı (K2).

Öncelikle teke yöresindeki bütün türkülerin kemaneyle çalımını bulmak ya da birinden dinleyebilmek mümkün değil. Bu türkülerdeki yöre tavrını eğer kemane çalan bir ustadan, kaynaktan dinleyemediysek onun yerine zurna, sipsi veya cura icracılarından dinleyip o tavrın yansıtılması gerek diye düşünüyorum. Bir Serenler Zeybeği mesela diğer zeybeklere göre daha kıvrak bir zeybek ve yay kullanımı da kıvrak olur yoksa o tavrı veremeyiz. Teke Zortlatmalarında da bu şekilde türkülerin 9/16 olmasından dolayı da zaten hareketli bir tavır gerekli (K4).

Yöredeki Gurbetler ve bazı kırık havalar hariç neredeyse Zeybekler bile yürük bir yapıda. Serenler zeybeğine baktığımızda bunu görebiliriz veya Feracemi Al İsterim türküsü. Teke Zortlatmalarına ve Kırık Havalara baktığımızda da yine yürük bir yapı görmekteyiz. Yine yörede bolca kıvrak çarpıtmalar ve süslemeler var (K5).

Yöre türkülerinin uzun havaları (gurbet), kırık havalar ve bazı zeybekleri hariç neredeyse çoğunun kıvrak yay hareketleriyle, nota başına veya iki notaya bir düşen yay hareketleriyle çalınabileceği ve çarpıtma gibi süsleme hareketlerinin kullanıldığı görüşler doğrultusunda belirlenmiştir. Özellikle kendi türünde “Serenler Zeybeği” nin öne çıktığı tespit edilmiştir.

4.soru “Çalışmada kullanılacak olan türkülerde ne gibi özellikler bulunmalıdır?” ya ilişkin uzman görüşleri şu şekildedir;

Karma değil de basitten karmaşığa doğru gitmesi lazım. Bunda da nedir? 2/4'lük tam aksak olmayan türkülerden başlanır. Burada yörenin o çarpmalarıyla, trillerle ilgili yerlerde yavaş yavaş kazanımlar elde edilir. Öğrenciye uygulanacağı zaman aksak olmayan 2/4 ve 4/4'lük eserler tercih edilmeli. Öğrenci hem yayda zorlanmaz hem de asıl kapması gereken sol eldeki yöresel teknikleri kapması sağlanabilir. En son da yöreye ait zeybek ve teke zortlatması yani 9/16'lık vurguların olduğu türkülerin olması da iyi olacaktır (K1).

Bütün yöreyi kapsayan bir repertuar seçilmeli zeybek, teke zortlatması ve kırık hava gibi. En azından birer örnek çalışmada kullanılmalı diye düşünüyorum (K2).

Yörede çalınan türkülerin türleri tespit edilmeli ve her türden örneğin “zeybek, zortlatma vb..” gibi eserler ona göre seçilmeli. Yörenin en belirgin yani tavrını ortaya çıkaran türküler özellikle tercih edilmeli (K4).

En başta 9/16'lık eserler ve teke yöresinin diğer türlerinden mutlaka konulmalıdır. Zeybeklerden ve Kadın Oyun havalarından 9/8, 2/4 ve 4/4 eserlerden de konulması, işte teke zeybekleri dediğimiz türküler de aynı şekilde çalışmanın niteliğini artırır diye düşünüyorum (K5).

Soruya ilişkin bulgular doğrultusunda yöreye ait her türden türküyeye yer verilmesi gerektiği görüşüne ulaşılmıştır. Bu eserlerin, farklı ritim yapılarına ve formlarına sahip olması ve özellikle yörenin karakteristik özelliğini gösteren türkülerin seçilmesi gerektiği ortaya çıkmıştır.

3.1.2. Araştırmada Kullanılan Eserlerin Müzikal Yapılarına İlişkin Bulgular ve Yorum

3.1.2.1.Çek Deveci Eserinin Müzikal Özellikleri

Yapılan nota kullanım sıklığı analizleri sonucunda, en sık kullanılan notanın Re5 notası olduğu(N=22), bunu takiben Mi5(14), Fa5(12), Do5(8), La4(6), Sol5(4) ve Si4b2(2) notalarının geldiği tespit edilmiştir. Buna göre bu eserde sık kullanılan nota Re5, en az sıklıkla kullanılan nota ise Sib4b2 notasıdır.

Eser içerisinde en sık kullanılan süre değeri On altılık 'tır(n=44). Bunu takiben otuz ikilik(n=16), ve Sekizlik(n=8) süre değerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Eser içerisinde en sık kullanılan ezgisel hareket Mi5 notasından Fa5 notasına olmuştur (12 Kez). Bunu takiben Fa5-Re5(6 Kez), Re5-Mi5(6 Kez) şeklinde giderken buna karşın en az sıklıkla kullanılan ezgisel hareket ise Re5-La4 notaları arasında olmuştur. Bu sonuçlara bakılarak eserin seyrinin genelde dizisinin orta bölgesinde yaygın kullanıldığı söylenebilir.

Motif analizleri sonucunda; Re5-Mi5-Mi5-Re5 ve Mi5-Mi5-Re5-Do5 dörtlü nota kalıbı (4 Kez) ve La4-Mi5-Re5 üçlü nota kalıbı (4 Kez) olacak şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.1.2.2.Serenler Eserinin Müzikal Özellikleri

Yapılan nota kullanım sıklığı analizleri sonucunda, en sık kullanılan notanın Re5 notası olduğu(N=50), bunu takiben Do5(27), Si4(14), Mi-Sol5(12), Sol4(11), Fa5(8), La4-Fa5d4-La5(4), Si4b2(1) notalarının geldiği tespit edilmiştir. Buna göre bu eserde sık kullanılan nota Re5, en az sıklıkla kullanılan nota ise Si4b2 notasıdır.

Eser içerisinde en sık kullanılan süre değeri Otuz ikilik 'tır(n=65). Bunu takiben On altılık(n=45), ve Altmışdörtlük(n=34) ve Sekizlik (3) süre değerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Eser içerisinde en sık kullanılan ezgisel hareket Re5 notasından Do5 notasına olmuştur (27 Kez). Bunu takiben Do5-Re5(26 Kez), Re5-Si4b2(14 Kez)şeklinde giderken buna karşın en az sıklıkla kullanılan ezgisel hareket ise La4-Si4b2, Si4b2-Sol4, Re5-Sol5, Do5-La4, Sol4-La4(1 Kez) notaları arasında olmuştur. Bu sonuçlara bakılarak eserin seyrinin genelde dizisinin orta ve tiz bölgelerinde yaygın kullanıldığı söylenebilir.

Motif analizleri sonucunda; Re5-Do5-Re5-Do5-Re5-Do5-Re5-Do5-Re5-Si4 onlu nota kalıbı (5 Kez) ve Sol4-Re5-Si4-Sol4-Re5-Si4-Re5 yedili nota kalıbı (4 Kez) olacak şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.1.2.3.Yayla Yolları Eserinin Müzikal Özellikleri

Yapılan nota kullanım sıklığı analizleri sonucunda, en sık kullanılan notanın La4 notası olduğu(N=32), bunu takiben Re5(16), Do5(13), Sol4-Si4b2(6), Mi5(5), Fa5(4), Sol5(1) notalarının geldiği tespit edilmiştir. Buna göre bu eserde sık kullanılan nota La4, en az sıklıkla kullanılan nota ise Sol5 notasıdır.

Eser içerisinde en sık kullanılan süre değeri On altılık 'tır(n=61). Bunu takiben Sekizlik(n=22) süre değerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Eserin saz bölümünde bu Nota sürelerinin haricinde bir süre değeri kullanılmamıştır.

Eser içerisinde en sık kullanılan ezgisel hareket La4 notasından La4 notasına olmuştur (26 Kez). Bunu takiben Do5-Re5(13 Kez), Re5-Do5(10 Kez)şeklinde giderken buna karşın en az sıklıkla kullanılan ezgisel hareket ise Sol5-Mi5, Re5-Mi5, Mi5-Sol5(1 Kez) notaları arasında olmuştur. Bu sonuçlara bakılarak eserin seyrinin genelde dizisinin orta ve tiz bölgelerinde yaygın kullanıldığı söylenebilir.

Motif analizleri sonucunda; La4-La4-La4(4 Kez), Do5-Re5-Do5(6 Kez), Do5-Re5-Si4b2(4 Kez), Re5-Do5-Re5(4 Kez) ve La4-La4-La4-LA4, Re5-Do5-Re5-Do5, Do5-Re5-Do5-Re5(4 Kez) olacak şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.1.2.4.Şu Dirmil'in Çalgısı Eserinin Müzikal Özellikleri

Yapılan nota kullanım sıklığı analizleri sonucunda, en sık kullanılan notanın Si4b2 ve Do5 notaları olduğu(N=11), bunu takiben Re5-La4(10), Mi5(8), Fa5(6), Sol4(4) notalarının geldiği tespit edilmiştir. Buna göre bu eserde sık kullanılan nota Si4b2-Do5, en az sıklıkla kullanılan nota ise Sol4 notasıdır.

Eser içerisinde en sık kullanılan süre değeri On altılık 'tır(n=32). Bunu takiben Otuz ikilik(n=16), Sekizlik(n=9) ve Dörtlük (n=3)süre değerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Eser içerisinde en sık kullanılan ezgisel hareket Si4b2 notasından Do5 notasına olmuştur (7 Kez). Bunu takiben Mi5-Fa5(6 Kez), Do5-Si4b2(6 Kez)şeklinde giderken buna karşın en az sıklıkla kullanılan ezgisel hareket ise Re5-Re5, Sol4-Si4b2(1 Kez) notaları arasında olmuştur. Bu sonuçlara bakılarak eserin seyrinin genelde dizisinin orta bölgelerde yaygın kullanıldığı söylenebilir.

Motif analizleri sonucunda; Re5-Do5-Re5-Do5, Re5-Si4b2-Do5-Si4b2 ve Mi5-Fa5-Mi5-Fa5 olacak şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.2. Kabak Kemane Eğitiminde Teke Yöresi Tavrının Öğretimi İçin Geliştirilen Etütlerin Uygulanabilirliğine İlişkin Bulgular ve Yorum

3.2.1. Etütlerin Müzikalite Açısından Uygulanabilirliğine İlişkin Bulgular ve Yorum

Tablo 1. Çalgıdan Nitelikli Ton Elde Edebilme Becerisine Yönelik Ön Test ve Son Test Ortalama puanlarının t-Testi Sonuçları

Ölçüm(Madde 1)	N	Ortalama	Standart Sapma	t	p
Ön Test	15	2,4750	,38	29,801*	,000
Son Test	15	4,5250	,36		

Yapılan değerlendirme sonucunda, çalışma grubunun “Çalgıdan Nitelikli Ton Elde Edebilme” maddesine ilişkin başarı puanlarının t-Testi sonuçları tablo 1. de verilmiştir. Buna göre, çalışma grubunun ön test ve son test ortalamaları arasında anlamlı bir farklılık bulunmuştur. ($t=29,801^*$, $p<0.05$). Sayı ortalamaları dikkate alındığında, Ön test ve Son Test başarı puanları arasında son test sonuçları lehinde artış olduğu görülmektedir. Elde edilen verilere göre, hazırlanan teknik çalışmaların çalgıdan nitelikli ton elde edilme becerisine ilişkin başarı düzeyini artırmada etkili olduğu söylenebilir.

Tablo 2. Eseri Bir Bütün İçerisinde Seslendirebilme Becerisine Yönelik Ön Test ve Son Test Ortalama puanlarının t-Testi Sonuçları

Ölçüm(Madde 2)	N	Ortalama	Standart Sapma	t	p
Ön Test	15	3,0250	,26	47,819*	,000
Son Test	15	4,7750	,23		

Yapılan değerlendirme sonucunda, çalışma grubunun “Eseri bir bütün içerisinde seslendirebilme” maddesine ilişkin başarı puanlarının t-Testi sonuçları tablo 2. de verilmiştir. Buna göre, çalışma grubunun ön test ve son test ortalamaları arasında anlamlı bir fark bulunmuştur. ($t=47,819^*$, $p<0.05$). Sayı ortalamaları dikkate alındığında, Ön test ve Son Test başarı puanları arasında son test sonuçları lehinde artış olduğu görülmektedir. Elde edilen verilere göre, hazırlanan teknik çalışmaların eseri bir bütün içerisinde seslendirebilme becerisine ilişkin başarı düzeyini artırmada etkili olduğu söylenebilir.

Tablo 3. Eseri Doğru Bir Entonasyon İçerisinde Seslendirebilme Becerisine Ön Test ve Son Test Ortalama puanlarının t-Testi Sonuçları

Ölçüm(Madde 3)	N	Ortalama	Standart Sapma	t	p
Ön Test	15	2,4000	,27	27,250*	,000
Son Test	15	4,6000	,22		

Yapılan değerlendirme sonucunda, çalışma grubunun “Eseri doğru bir entonasyon içerisinde seslendirebilme” maddesine ilişkin başarı puanlarının t-Testi sonuçları tablo 3. te verilmiştir. Buna göre, çalışma grubunun ön test ve son test ortalamaları arasında anlamlı bir fark bulunmuştur. ($t=27,250^*$, $p<0.05$). Sayı ortalamaları dikkate alındığında, Ön test ve Son Test başarı puanları arasında son test sonuçları lehinde artış olduğu görülmektedir. Elde edilen veriler, hazırlanan teknik çalışmaların eseri doğru bir entonasyon içerisinde seslendirebilme becerisine ilişkin başarı düzeyini artırmada etkili olduğu söylenebilir.

Tablo 4. Eseri Yöresel Özelliklerine Uygun İcra Edebilme Becerisine Yönelik Ön Test ve Son Test Ortalama puanlarının t-Testi Sonuçları

Ölçüm(Madde 4)	N	Ortalama	Standart Sapma	t	p
Ön Test	15	1,3750	,31	45,025*	,000
Son Test	15	4,7250	,17		

Yapılan değerlendirme sonucunda, çalışma grubunun “Eseri yöresel özelliklerine uygun icra edebilme” maddesine ilişkin başarı puanlarının t-Testi sonuçları tablo 4. te verilmiştir. Buna göre, çalışma grubunun ön test ve son test ortalamaları arasında anlamlı bir fark bulunmuştur. ($t=45,025^*$, $p<0.05$). Sayı ortalamaları dikkate alındığında, Ön test ve Son Test başarı puanları arasında son test sonuçları lehinde artış olduğu görülmektedir. Elde edilen verilere göre, hazırlanan teknik çalışmaların eseri yöresel özelliklerine uygun icra edebilme becerisine ilişkin başarı düzeyini artırmada etkili olduğu söylenebilir.

3.2.2.Etütlerin Teknik Açıdan Uygulanabilirliğine İlişkin Bulgular ve Yorum

Tablo 5. Eserdeki Tartımları Doğru Seslendirebilme Becerisine Ön Test ve Son Test Ortalama puanlarının t-Testi Sonuçları

Ölçüm(Madde 5)	N	Ortalama	Standart Sapma	t	p
Ön Test	15	2,1000	,15	82,919*	,000
Son Test	15	4,9250	,10		

Yapılan değerlendirme sonucunda, çalışma grubunun “Eserdeki tartımları doğru seslendirebilme” maddesine ilişkin başarı puanlarının t-Testi sonuçları tablo 5. de verilmiştir. Buna göre, çalışma grubunun ön test ve son test ortalamaları arasında anlamlı bir fark bulunmuştur. ($t=82,919^*$, $p<0.05$). Sayı ortalamaları dikkate alındığında, Ön test ve Son Test başarı puanları arasında son test sonuçları lehinde artış olduğu görülmektedir. Elde edilen verilere göre, hazırlanan teknik çalışmaların eserdeki tartımları doğru seslendirebilme becerisine ilişkin başarı düzeyini artırmada etkili olduğu söylenebilir.

Tablo 6. Sağ El, Sol El Eş Güdümünü Uyum İçerisinde Yapabilme Becerisine Yönelik Ön Test ve Son Test Ortalama Puanlarının T-Testi Sonuçları

Ölçüm(Madde 6)	N	Ortalama	Standart Sapma	t	p
Ön Test	15	2,9500	,15	37,679*	,000
Son Test	15	4,8000	,15		

Yapılan değerlendirme sonucunda, çalışma grubunun “Sağ el, sol el eş güdümünü uyum içerisinde yapabilme” maddesine ilişkin başarı puanlarının t-Testi sonuçları tablo 6. da verilmiştir. Buna göre, çalışma grubunun ön test ve son test ortalamaları arasında anlamlı bir fark bulunmuştur. ($t=37,679^*$, $p<0.05$). Sayı ortalamaları dikkate alındığında, Ön test ve Son Test başarı puanları arasında son test sonuçları lehinde artış olduğu görülmektedir. Elde edilen verilere göre, hazırlanan teknik çalışmaların sağ el, sol el eş güdümünü uyum içerisinde yapabilme becerisine ilişkin başarı düzeyini artırmada etkili olduğu söylenebilir.

Tablo 7. Eserde Yer Alan Süsleme Tekniklerini Doğru Seslendirebilme Becerisine Yönelik Ön Test ve Son Test Ortalama puanlarının t-Testi Sonuçları

Ölçüm(Madde 7)	N	Ortalama	Standart Sapma	t	p
Ön Test	15	1,5000	,18	45,207*	,000
Son Test	15	4,7250	,19		

Yapılan değerlendirme sonucunda, çalışma grubunun “Eserde yer alan süsleme tekniklerini doğru seslendirebilme” maddesine ilişkin başarı puanlarının t-Testi sonuçları tablo 7. de verilmiştir. Buna göre, çalışma grubunun ön test ve son test ortalamaları arasında anlamlı bir fark bulunmuştur. ($t=45,207^*$, $p<0.05$). Sayı ortalamaları dikkate alındığında, Ön test ve Son Test başarı puanları arasında son test sonuçları lehinde artış olduğu görülmektedir. Elde edilen verilere göre, hazırlanan teknik çalışmaların eserde yer alan süsleme tekniklerini doğru seslendirebilme becerisine ilişkin başarı düzeyini artırmada etkili olduğu söylenebilir.

Tablo 8. Eseri Doğru Bir Artikülasyonla Seslendirebilme Becerisine Yönelik Ön Test ve Son Test Ortalama puanlarının t-Testi Sonuçları

Ölçüm (Madde 8)	N	Ortalama	Standart Sapma	t	p
Ön Test	15	2,4000	,28	58,394*	,000
Son Test	15	4,6750	,26		

Yapılan değerlendirme sonucunda, çalışma grubunun “Eseri doğru bir artikülasyonla seslendirebilme” maddesine ilişkin başarı puanlarının t-Testi sonuçları tablo 8. de verilmiştir. Buna göre, çalışma grubunun ön test ve son test ortalamaları arasında anlamlı bir fark bulunmuştur. ($t=58,394^*$, $p<0.05$). Sayı ortalamaları dikkate alındığında, Ön test ve Son Test başarı puanları arasında son test sonuçları lehinde artış olduğu görülmektedir. Elde edilen verilere göre, hazırlanan teknik çalışmaların eseri doğru bir artikülasyonla seslendirebilme becerisine ilişkin başarı düzeyini artırmada etkili olduğu söylenebilir.

Tablo 9. *Yay Tekniklerini Doğru Kullanabilme Becerisine Yönelik Ön Test ve Son Test Ortalama puanlarının t-Testi Sonuçları*

Ölçüm(Madde 9)	N	Ortalama	Standart Sapma	t	p
Ön Test	15	2,8000	,31	35,558*	,000
Son Test	15	4,9250	,15		

Yapılan değerlendirme sonucunda, çalışma grubunun “Yay tekniklerini doğru kullanabilme” maddesine ilişkin başarı puanlarının t-Testi sonuçları tablo 9. da verilmiştir. Buna göre, çalışma grubunun ön test ve son test ortalamaları arasında anlamlı bir fark bulunmuştur. ($t=35,558^*$, $p<0.05$). Sayı ortalamaları dikkate alındığında, Ön test ve Son Test başarı puanları arasında son test sonuçları lehinde artış olduğu görülmektedir. Elde edilen verilere göre, hazırlanan teknik çalışmaların eserde yer alan yay tekniklerini doğru kullanabilme becerisine ilişkin başarı düzeyini artırmada etkili olduğu söylenebilir.

3. Sonuç ve Öneriler

4.1. Sonuç

- Teke Yöresi Türkülerinin Teke Zortlatmaları, Kırık Havalar, Gurbetler ve Zeybekler olmak üzere dört ana türde yoğunlaştığı görülmektedir.
- Teke Zortlatmalarının ve Kırık Havaların kabak kemane ile çalımında, bağlamada kullanılan mızrap hareketlerinin kabak kemanedeki yay kullanımına bire bir olarak aktarılması öne çıkmaktadır. Bu sebepten dolayı, sağ elde yay kısa ve vurgulu (marcato) olarak kullanılmaktadır.
- Özellikle teke ve kırık havalarda *la*, *re*, *mi* ve *sol* seslerinde ağırlıklı olarak çarpma ve süslemelerin kullanıldığı görülmektedir.
- Teke Yöresi Zeybeklerinde ise bağlı yay kullanımına rastlanmaktadır. Ancak Serenler Zeybeği ve Feracemi Al İsterim gibi bazı zeybeklerde ezginin kıvrak yapısını yansıtabilmek için sağ elde yay ağırlıklı olarak kısa ve vurgulu olarak kullanılmaktadır.
- Araştırma kapsamında Teke Yöresi kabak kemane eğitiminde kullanılacak olan eserlerinin seçiminde basit eserlerden (2/4, 4/4) başlayarak daha karmaşık eserlere (9/8, 9/16) geçilmesinin gerekliliği vurgulanmıştır.
- Ön Test-Son Test veri analizleri incelendiğinde, araştırmacı tarafından hazırlanan etütlerin çalışma grubuna uygulanması sonucunda müzikalite ve teknik boyutlarında başarı düzeyinin yükseldiği tespit edilmiştir.
- *Müzikalite* ve *Teknik* boyutları olmak üzere iki ana çerçevede ele alınan çalışmanın bu becerilerine yönelik yapılan ölçümde ortaya çıkan sonuçlara göre, oluşturulan etütlerin, Teke Yöresi kabak kemane eğitimine katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

4.2. Öneriler

- Teke Yöresi türkülerinin yöresel özelliklerine uygun çalınabilmesi için, türlere göre etütlerin oluşturulması ve bu etütlerin metotlaştırılmasının, kabak kemane eğitimine yönelik bu konuyla ilgili açığın giderilmesi açısından önemli bir boşluğu dolduracağı düşünülmektedir.

- Çalışmada kullanılan yöntemin, diğer *Teke Yöresi* çalgılarının öğretime de uyarlanmasının yöre kültürünün sistematik öğretimi ve doğru aktarımı açısından katkı sağlayacağı düşünülmektedir.
- Genel olarak Türk Halk Müziği çalgılarının öğretimindeki metot yetersizliği göz önünde bulundurulduğunda, çalışmada yapılan etüt uygulamasının diğer yörelerdeki çalgıların öğretime de uyarlanmasının Türk Halk Müziğinin gelişimi açısından gerekli olduğu önerilmektedir.
- TRT repertuarında bulunan THM eserlerinin nota yazımları dikkate alındığına sadece vokal ya da bağlama ile icraya yönelik olduğu görülmektedir. Repertuarda yer alan eserlerin, diğer halk müziği çalgılarının da teknik özelliklerine göre yeniden yazılmasının Anadolu kültürünün eksiksiz yaşatılması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Kaynakça

- Kıncal, R. (2014). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Nobel Yayınevi.
- Onwuegbuzie, A. J., ve Leech, N. L. (2004). “Enhancing the Interpretation of “Significant” Findings: The Role of Mixed Methods Research”. *The Qualitative Report*, 9(4): 770-792.
- Ögel, B. (2000). Türk Kültür Tarihine Giriş Türk Halk Musikisi Aletleri “Uygur Devletinden Osmanlılara”. Cilt 9 (3. Basım). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özbek, M., Bayraktar, E., Sun, M., Tuğcular, E., ve Önder, B. (1989). Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özbek, M. (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı 1 Terimler Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. Gün Ofset.
- Urhan, S. (2014). Kabak Kemane Metodu. İzmir: Tezer Matbaası.
- Verim, K. (2013). Teke Bölgesinde Kabak Kemane ve Yörük Kemenesi. *Portre Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 7, 84-88.

KARS “ARPAÇAY” DÜĞÜN MÜZİĞİ VE GELENEKLERİ

Kutup Ata TUNCER, Zafer KILINÇER

Özet

Yapılan araştırmada, Kars ilinin Arpaçay ilçesinde yaşayan halkın müzik aracılığı ile yaşatmış oldukları kültürü ve kültürel kimliği yansıtan müzik öğeleri, gözlemler ve görüşmeler sonucunda değerlendirilmiştir. Yapılan gözlemler; düğünler, kına geceleri ve yerel eğlenceler gibi Arpaçay’da yaşayan halkın müzik kültürlerinin yansımalarını görebileceğimiz alanlarda yapılmıştır. Çalışmada Arpaçay’da yaşayan insanların kültürel kimliklerini temsil eden müziksel uygulamaların, gözlemler ve görüşmeler sonucunda değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Müzik, toplumsal kimliğin en dikkat çekici öğelerinden biri olduğu için, müzikologlar açısından da daima Etnisite ve kültürel kimlik kavramlarıyla birlikte algılanmak ve açıklanmak durumundadır. Bu nedenle, araştırmada Arpaçay’da yaşayan insanların düğün müziği uygulamaları incelenirken, Kars kültürünün ve etnisitesinin, yaşatılan yöre müzikleri üzerindeki etkisinden yola çıkılmıştır.

Araştırmada, Kars halk müziklerinin, halk şarkılarının geleneksel ezgilerinden esinlenilerek yeniden düzenlenmiş hali olduğu göze çarpmaktadır. Ayrıca, Arpaçay’da yaşayan yöre halkının düğün müziklerinde *Nihavent* ve *Kürdi* gibi basit ve bileşik makamların kullanıldığı, müzik icralarında kullanılan *Garmon*, *Nagara* ve *Tar* gibi çalgıların da kültürlerinin bir parçası olduğu gözlenmiştir. Bunun yanı sıra düğün müziklerindeki en önemli oyun türünün *Ardahan Barı* ve *Azeri (Kafkas) Halayı* olduğu ve daha çok Anadolu’da yer alan halay veya halk oyunu olarak tanımladığımız oyun türüne benzediği anlaşılmaktadır. Oyunlarda görülen ritimlerin ise “6/8” ve “12/8’lik” düzenlerle meydana geldiği; bu oyunların da yine *Garmon*, *Nagara* ve *Tar* gibi çalgılarla raks edildiği görüşme ve gözlemlerle saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kars, Arpaçay, Düğün Müziği, Gelenek, Kültür.

KARS “ARPAÇAY “ WEDDİNG MUSIC AND TRADITIONS

Abstract

In this research, the music elements reflecting the culture and cultural identity of the people living in Arpaçay district of Kars were evaluated as a result of observations and interviews. Observations made; weddings, henna nights and local entertainments such as reflections of the music culture of the people living in Arpaçay. The aim of this study is to evaluate the musical practices representing the cultural identities of people living in Arpaçay through observations and interviews.

Since music is one of the most remarkable elements of social identity, it has to be perceived and explained together with the concepts of ethnicity and cultural identity. For this reason, while the wedding music practices of the people living in Arpaçay were examined, the effect of Kars culture and ethnicity on the local music was taken into consideration.

In the study, it is observed that Kars folk music is a reorganized version inspired by the traditional melodies of folk songs. In addition, it was observed that simple and compound maqams such as *Nihavent* and *Kürdi* were used in the wedding music of the local people living in Arpaçay and that instruments such as *Garmon*, *Nagara* and *Tar* used in music performances were a part of their culture. In addition, it is understood that the most important genre in wedding music is the *Ardahan Bar* and the *Azeri (Caucasus) Halay*, and it is more similar to the type of play we define as the halay or folk dance in Anatolia. The rhythms seen in the dances are composed of “6/8” and “12/8” orders; it was also determined that these dances were also played with instruments such as *Garmon*, *Nagara* and *Tar*.

Keywords: Kars, Arpaçay, Wedding Music, Tradition, Culture.

1. Giriş

2020’li yıllara yaklaştığımızda, dünya kültürlerinin birbirlerine teknoloji ve internet aracılığıyla bağlı oldukları durumu iyiden iyiye kabullenilmiş bir gerçeğe dönüşmüştür. Bu durum, toplumların birbirleriyle kaynaşmaları, alış veriş yapmaları ve seyahat özgürlüklerinde bir hareket kabiliyeti oluşturması gibi pek çok olanağı beraberinde sağlamıştır. Bununla birlikte bir takım olumsuzlukları da ortaya çıkarmıştır. Örneğin, toplumlar veya kitleler arasında meydana gelen mücadeleler de artık ya sosyal medya ya da televizyon gibi uluslararası medya mecraları üzerinden yapılmaktadır. 20. yüzyıl ve gerisine doğru gittikçe karşımıza çıkan o kanlı ve toplu savaşlar, günümüzde yerini bu tür mücadelelere bırakmıştır. Buna rağmen, bu yüzyılın ilk çeyreğine yaklaşırken bile dünya geneline bir göz atarsak, toplumlarda hala milli duyguların ve tarihten gelen o aidiyet ruhuna bağlılığın resmini görebiliriz. Bunun sebepleri neler olabilir diye sorarsak, sosyolojik bağlamda karşımıza ilk olarak toplumların halen devam ettirdikleri ve sürdürdükleri gelenekler ve alışkanlıklar çıkmaktadır. Dil, din, kültür, toplumsal bellek, üretim, sanat ve insana özgü pek çok olgu, geleneğin kimlik kazanmasında ve süregelmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Toplumsal bellek kavramı, özellikle insan zihninde ve davranışlarında öne çıkan ve toplumu geçmişten geleceğe bağlayan bir kodlar bütünüdür. Bu kodlardan biri sanatın bir kolu olan müziktir. Müzik, etnomüzikolojik anlamda evrensel sayılmasa bile, sosyolojik bağlamda geleneksel bir ortak davranışın simgesidir. Özellikle nesillerin devamının sağlandığı evlilikler ve aile olma olgusu, karşı konulamaz bir içtepidir. Bu nedenle evlilikler, her toplumda kutlanılmayı hak gören bir olgudur. Evliliklerin bir törenle, yakınların katılımı ve şahitlerin huzurunda yapılarak kutlanılmasına *düğün* denilmektedir. Düğünler her toplumda farklı kutlanmakta, ancak aynı duygularla icra edilmektedirler.

Türklerde aile en önemli kültür unsurlarından biri sayılmaktadır. Düğün merasimleri ise bir evladın kendi ailesini oluşturmada ilk adımdır. Evlilik için yapılan düğünler dışında Türklerin İslamiyet’i kabullünden sonraki süreç için sünnet törenleri de düğün şeklinde düzenlenmiştir. Bu nedenle sosyolojik açıdan son derece öneme haiz olan düğün, aynı zamanda eğlence kültürünün bir parçası olarak, insanların güzel zaman geçirdikleri şenlik alanlarına dönüşmektedir. Düğünlerde yemekler verilmekte, şarkılar söylenmekte ve çeşitli oyunlar düzenlenmektedir. Toplumun her sınıfından insanların katılımı söz konusu olan düğünler, bu yapısı ile Türk toplumunda kaynaştırıcı bir özelliğe de sahiptir (Berber, 2009).

Düğünlerde gerçekleştirilen faaliyetler eğlence unsuru olmasının yanı sıra askeri becerilerin de ortaya koyulduğu oyunlara dönüşebilmektedir (Berber, 2009). Özellikle Kafkas Halk Oyunlarının Anadolu’da görüldüğü yerlerde bu yapıda olan düğünlere sıklıkla rastlanmaktadır. Araştırmanın konusunu oluşturan *Kars “Arpaçay”* yöresi, bu anlamda doğru bir saha olma özelliğine sahiptir.

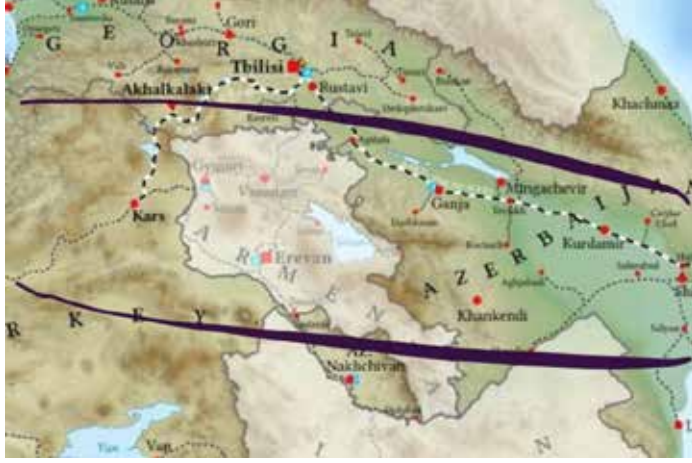


Kars’ta gerçekleştirilen bir düğünde bıçak atma sahnesi. Ayrıca ateş dansı da uygulanmaktadır.

2. Kars “Arpaçay” Düğün Geleneği ve Özellikleri

Kars ili, Türklerin Anadolu’ya ilk defa 11. yüzyılda girdiği bölgede ve bugünkü sınırlarımıza göre Anadolu’nun kuzeydoğusunda yer alan bir bölümdedir. Anadolu’ya yerleştikten sonra gerek Selçuklu gerek Osmanlı gerekse Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin kuruluş mücadelesinde dahi her zaman stratejik bir öneme sahip olmuş, Kars halkı da bu önemi geleneklerine sahip çıkarak sürdürmüştür. Kars, aynı zamanda karmaşık bir kültür koridorunda yer almaktadır. Kozmopolitlik yapısıyla Kars demografisi, Kafkasya’dan gelen ciddi bir göçle yapılanmıştır. Günümüzde Terekeme (Karapapak) denilen Kafkas (Azeri) halkı Kars’ın

geneline yayılmış bir durumdadır. Dolayısıyla Kars ve Azeri kültürü, hem sosyolojik açıdan hem de burada yaşayanlar için bir bütün olarak düşünülebilir.



Kars, Kafkaslara kadar uzanan bir kültür koridorunda yer almaktadır.

Arpaçay ilçesinin saha olarak seçiminde, bu araştırmada sonuca varılmak istenen Azeri müzik kültürü ve yapısını ortaya koyacak olan belirtiler göze çarpmaktadır. Arpaçay’da yapılan düğünlerde ise kullanılan çalgıların, müzik ve dans formunun Kars’takilerle benzerlik taşıdığı görülmektedir. Hatta bölgede kullanılan konuşma diline (ağız) **örnek** vermek gerekirse; Karslı Terekemelerde kelime başında g- > y- değişmesi önemli bir yer tutmaktadır. Onu gördüm > onu yordum, onu görürsen > onu yörürsen; Bu durum, Kars Azeri ağzında da (daha çok *Arpaçay yöresinde*) görülmektedir (Sevinçli, 2017). Kullanılan dil, lehçe, ağız gibi araçlar, kültürlerarası durum göstergeleri açısından önemli bir kıstastır. Dolayısıyla Arpaçay, kültür çalışmaları bağlamında Kars ilini anlamak için yeterli bir çalışma sahası olabilir.

3. Elde Edilen Verilerin Değerlendirilmesi

Kars “Arpaçay” düğün geleneği ikiye ayrılmaktadır:

1. Kına Gecesi Etkinlikleri
2. Düğün Günü Etkinlikleri

Azerbaycan ve Anadolu’nun her bölgesinde, özellikle de Doğu Anadolu’da yapılan kına gecesi ve o gecede oynanan oyunlar, yapılan eğlenceler birbirine çok benzemektedir. Her iki yörede genellikle kına kız evinde yapılan düğünün ilk günü veya düğünden bir gün önce yapılır. Her iki yörede genellikle kına kız evinde yapılan düğünün ilk günü veya düğünden bir gün önce yapılır (Memmedova, 2017). Hem Azerbaycan, hem de Anadolu yöresinde kına gecesinden önce hazırlıklar yapılır ve oğlan tarafından kadınlar ve kızlar toplanarak akşam veya gece vakti kız evine kına yakmağa giderler. Kız ve erkek evinden en yakın akrabalar, komşular o gece bir araya gelip çeşitli eğlenceler yapar, maniler söyleyip eğlenirler (Memmedova, 2017)

Kına gecelerinde bu yörede en göze çarpan Şah Kaldırma geleneğidir. Şah kaldırma geleneği, bu kültürel birikimin yoğun olarak görüldüğü geleneklerden biridir. Bu gelenek, bugün Kars-Ardahan bölgesinde Karapapak Türkleri (Terekeme) tarafından sürdürülmekte olan bir düğün geleneğidir (Altunsabak, 2016). Kız ve oğlan evlerinde ayrı ayrı hazırlanan “Şah” 70 cm uzunluğunda ve ağaç görünümünde 7 veya 9 daldan oluşur. En son düğün kimin evinde yapılmışsa bir sonraki düğüne kadar da orada saklanır. Şah, düğünlerde meyve, şeker, çikolata, kuruyemişler belli bir usule göre süslenir. Oğlan şahı ve kız şahı olmak üzere iki şah bezenir. Oğlan şahının masraflarını damadın sağdıcı, kız şahının masraflarını ise kız sağdıcı karşılar. Bu şah kaldırma geleneği bolluğu ve bereketi sembolize etmektedir.

Düğünlerde en göze çarpan, düğünlerin bu kültürde eğlence ile ifade edilmesidir. Müzik ve oyun (danslar) ile bir takım mizansenler (bıçak atma, ateş yakma) düğünlerin önemli kısımlarıdır. Türklerin askeri becerilerini düğünlerde mizansen olarak kullanmaları bu kültürün en belirgin özelliklerinden biridir.

Kars “Arpaçay” Terekeme düğünlerinde oynana oyunlar şu şekilde sıralanabilir:

1. Tekli Oynanan Oyunlar (Mizansenler)
2. Çiftli Oynanan Oyunlar (Azeri müzikleri eşliğiyle)
3. Barlar (Ağır bar, Düzbar, Tersbar, Çift Tamzara...)
4. Kafkas Oyunları (Toplu olarak yapılan)

Bu oyunlara eşlik eden müzikler, genellikle 6 vuruşlu ve 2 zamanlı ritimlere sahip olan müziklerdir.

Bu yörede kullanılan çalgılar ise;

1. Garmon (Harmony): Akordiyonun küçüğü olup Kafkasya’da kullanılan çeşide sahip bir çalgıdır.
2. Nagara (Nakkare): Vurmalı bir çalgı olup Azerbaycan’da çok yaygın olarak kullanılmaktadır.
3. Tar (Tel): Telli bir çalgı olup dut ağacından yapılmaktadır. Kars’ta, Nahcivan’da ve Azerbaycan’da yaygın olarak kullanılmaktadır.

Kullanılan müzikler yine Azeri etkili olup genellikle Nihavent, Kürdi ve Acem ağırlıklı makamlara (muğam) sahiptirler.

Arpaçay düğün geleneği içerisinde bulunup, günümüzde icra edilmeyen ve 20. yüzyıl ortalarından itibaren kaybolmaya yüz tutmuş diğer türler ise şu şekilde tanımlanabilir:

1. Kars Zeybeği, Kars Halayı ve Semahlar.
2. Kars Zeybeği, bir kadın ve bir erkekle oynanır.
3. Kars’ın Bektaşî geleneğine sahip olan köylerinde 5/8’lik ritimlerle derlenmiş türküler mevcuttur.
4. Âşıklık geleneği Kars’ta çok ön plandadır. Çobanoğlu, Alyansoğlu gibi pek çok halk ozanı, eski Kars düğünlerine misafir sanatçı olarak davet edilmiştir.
5. Eskiden Kars’ta yayın yapan ve daha sonra kapanıp Erzurum’da yayın hayatına devam eden TRT, bu âşıklardan pek çok eseri kayıt altına almıştır.

4. Sonuç ve Değerlendirmeler

1. Kars ve Arpaçay, düğün geleneği açısından pek çok ortak noktaya sahiptir.
2. Kars ve Arpaçay’ın düğün kültürü, ulusal bir görgü üzerinden değer kazanmıştır.
3. Düğün geleneği, Kafkaslardan etkilenerek gelişmiş, hatta bünyesinde halen Orta Asya Türk kültürünü barındırmaktadır.
4. Kars müzik yapısı, ritim ve makam açısından ortak bir müzik diline sahipken; türler açısından karmaşık ve çok iç içe geçmiş bir dokuya sahiptir.
5. Kars’ta düğünler, halk için çok özel bir konuma sahip; bu da kültürün korunmasına vesile oluyor.
6. Kars ve Arpaçay’da düğünler, hem müzik hem de halk oyunuyla birlikte icra ediliyor. İcra edilen eserler Karapapak ağzıyla söyleniyor. Bu da Kars’ı, süresiz bir Kafkas kültür merkezi durumuna getiriyor.

Kaynakça

- Altunsabak, E. (2016). Karapapak Türklerinde şah kaldırma geleneğinin mitik çözümlemesi. *Milli Folklor*, 28(112), 120–129.
- Berber, O. (2009). Türk kültüründe eğlence ve birlik unsuru olarak düğünler. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(10), 1–11.
- Demir, M. (2015). Kars ilinin nüfus gelişimi ve başlıca demografik özellikleri. *Doğu Coğrafya Dergisi*, 20(34), 127–156.
- Kars'ta Şah Kaldırma Geleneği. (2016, Şubat 4). 16 Aralık 2019 tarihinde <http://www.karsmanset.com/haber/kars-ta-sah-kaldirma-gelenegi-31753.htm> adresinden erişildi.
- Memmedova, M. (2017). Azerbaycan ve Anadolu kına gecesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 10(19), 149–159.
- Sevinçli, V. (2017). “Y” ünsüzü ve işlevleri. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (38), 45–56.

TASARIM SÜREÇLERİ VE TASARIMCI YETKİNLİĞİ BAĞLAMINDA EMPATİ

DESIGN PROCESSES AND EMPATHY IN THE CONTEXT OF DESIGNER COMPETENCE

Prof.Dr. Birsen ÇİLEROĞLU¹

Doç. Dr. Figen ÖZEREN^{2}**

Dr. İnci Seda KIVILCIMLAR ŞAHİN^{3*}

Gökçen Damla AK⁴

ÖZET

Günümüzde yenilikçi ürünler geliştirmek ve moda müşterilerine sunulan deneyimi iyileştirmek için müşterilerin duygu ve beklentilerinin anlaşılmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu nedenle “Tasarımcı Düşünce” bağlamında ilk adımı empati oluşturmaktadır. Bu yaklaşımda tasarımcıların, tanımlanmış müşteri kategorileri için “empati haritası” yardımıyla; kişilerin düşüncelerini, hislerini, deneyimlerini, korkularını, engellerini, kazanım ve beklentilerini verileştirmeleri ve kullanmaları beklenir.

Tasarımcılar ve markalar müşterileriyle iletişimlerini koleksiyonları aracılığıyla sağlamakta, bu iletişimde pazarlama stratejilerinden de faydalanmaktadır. Müşterilerle sürdürülebilir ilişkiler kurulması amacıyla; yeni müşteri kazanmak yerine uzun vadede müşteri sadakatini sağlamaya odaklanılmıştır. Sürdürülebilir ilişkilerin oluşturulmasında; detaylandırılmış verilerden hazırlanan “müşteri yolculuğu haritası” tasarımlarda temel ölçüt niteliğini taşımaktadır. Marka ve tasarımcıların koleksiyonlarında trendler ve müşteri verileriyle ilişkili hikayelerin oluşturulması; müşterinin bu hikayelerle kendisi arasında bağ kurabilmesine, hikayelerin bir parçası olmayı arzulamasına ve markaya bağlılığı arttırmaya yöneliktir.

Moda müşterisini anlamaya yaşamsal aktivitelerini duygularını bilmeye dayalı tasarım yaklaşımı giderek yaygınlaşmakta, moda müşterileri de yaşamlarını kolaylaştıran ve duygularını fark eden marka ve tasarımcılara daha fazla rağbet göstermektedirler. Bu durum, nörobilim alanında yapılan çalışmalardan ayna nöronların keşfi ile açıklanabilmekte, tasarım alanında empatinin önem kazanması ve tasarımcı yetkinliklerinde empati becerisinin bulunması gerektiğini düşündürmektedir. Tasarım süreçlerinde yer alması beklenen empatinin; hedef müşteriler “Ne Düşünür” ve “Ne Yapar” sorularına cevap verebilmek için kullanılması beklenmektedir.

Bu çalışmanın hipotezini; moda müşterileriyle sürdürülebilir sadakatin sağlanmasında tasarımcıların empati becerilerinin gerekliliği oluşturmaktadır. Bu amaçla çalışmada, tasarım süreçleri ve tasarımcı faaliyetleri açısından;

- Koleksiyon hikayelerinin oluşturulmasında ve
- Belirlenmiş koleksiyon hikayeleriyle ilintili tasarımların gerçekleştirilmesinde empati becerisinin irdelenmesi amaçlanmıştır.

¹ Prof.Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü

² Doç. Dr., Çukurova Üniversitesi, Adana MYO, Moda Tasarımı Bölümü

³ Dr., Çukurova Üniversitesi, Adana MYO, Moda Tasarımı Bölümü

⁴ AHBV Moda Tasarımı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi

ABSTRACT

Today, it is necessary to understand the feelings and expectations of the customers in order to develop innovative products and improve the experience offered to fashion customers. Therefore, the first step in the context of “Designer Thought” is empathy. In this approach, with the help of “empathy map”, for defined customer categories; people are expected to data and use their thoughts, feelings, experiences, fears, barriers, gains and expectations.

Designers and brands communicate with their customers through collections, and they also benefit from marketing strategies. In order to establish sustainable relations with customers; Instead of gaining new customers, it is focused on achieving long-term customer loyalty. In establishing sustainable relations; “The customer journey map” that prepared from detailed data is the basic criterion in the designs. Creating stories which related to trends and customer data in the collections of brands and designers are for the customer can be able to connect with these stories, and desire to be a part of the stories to increase brand loyalty.

The design approach based on understanding the fashion customer and knowing their vital activities and emotions is becoming more widespread, and fashion customers are be more in demand with brands and designers who make their lives easier and realize their feelings. This can be explained by the discovery of mirror neurons from studies in the field of neuroscience. So it is considered that empathy in the field of design should gain importance and empathy skills should be found in designer activities. The empathy expected to take place in the design process; target customers are expected to be used to answer “What They Think” and “What They Do”.

The hypothesis of this study; It is the necessity of the empathy skills of the designers to ensure sustainable loyalty with fashion customers. For this purpose, in terms of design processes and designer activities;

- Creating collection stories
- And also It is aimed to examine the empathy skills in the realization of the designs related to the selected collection stories.

Giriş

Empati, bir kişinin kendisini karşısındaki kişinin yerine koyarak olaylara onun bakış açısı ile bakması, o kişinin duygularını ve düşüncelerini anlaması, hissetmesi ve bu durumu ona iletmesi süreci olarak tanımlanmaktadır (Ersoy ve Köşger, 2016,s. 9). Empati unsuru hayatın bütün alanlarında olduğu gibi tasarımcıların tasarlama işini yapmasında da tasarımın yapıldığı hedef kitle açısından önem taşımaktadır. Bu bağlamda yapılan araştırmanın hipotezini; moda müşterileriyle sürdürülebilir sadakatin sağlanmasında tasarımcıların empati becerilerinin gerekliliği oluşturmaktadır. Bu çalışmada; tasarım süreçleri ve tasarımcı faaliyetleri açısından koleksiyon hikayelerinin oluşturulması ve belirlenmiş koleksiyon hikayeleriyle ilintili tasarımların gerçekleştirilmesinde empati becerisinin irdelenmesi ve tasarımcı yetkinliklerinin geliştirilmesinde empatinin öğrenme çıktılarında yer alıp almadığı incelenmiş ve farklı alanlarda tasarım eğitimi içeriklerinde görünür ve izlenebilir olması ile neden gerektiği ve sağlanması sonucunda oluşacak faydalar üzerinde tartışma amaçlanmıştır.

Araştırma, “tasarımcı kimliği empati yetkinliğini gerektirir” hipotezinin sınıandığı betimsel yöntem kapsamında içerik analizi ile yapılandırılmıştır. Analiz ve tartışmalar moda tasarımı lisans programının beş ulusal , dört uluslararası örnekten elde edilen bulgulara dayalı olarak gerçekleştirilmiştir.

Empati ve Tasarım

Escalas ve Stern (2003) empatinin, başkalarının duygularını hissetmek için kişisel bir yetenek olduğunu düşünürken, Davis’e göre (1983) bazı yazarlar empatiyi, talihsiz koşulları iyileştirme hatta durumu tersine çevirme arzusu uyandıran kötü koşullara verilen duygusal tepkilerin sonucu olarak görmektedir. Parra (2013) empatiyi iki tür olarak tanımlamaktadır; *duygusal empati (duygu paylaşımı) ve Bilişsel empati (mantık ve bakış açısını paylaşmak)*. Bu durum, nörobilim alanında yapılan çalışmalardan ayna nöronların keşfi ile açıklanabilmektedir. Freund, Kohut, Basc ve Fenichel gibi dinamik yönelimli psikoterapistler empati kavramının biyolojik yönlerine ilişkin önermelerde bulunmuşlardır. Bunlara ek olarak bir grup İtalyan bilim adamı yapmış oldukları çalışmalarda “ayna nöronlar” olarak tanımladıkları bir grup sinir hücresini “empati nöronları” olarak değerlendirmişlerdir (Altınbaş ve diğerleri, 2010, s. 15). Bu da tasarım alanında empatinin önem kazanması ve tasarımcı yetkinliklerinde empati becerisinin bulunması gerektiğini düşündürmektedir.

Kütükoğlu’na göre; empati, insan odaklı tasarım sürecinin vazgeçilmezidir. Empati kurmak, tasarım sürecinde kullanıcıyı anlamak için atılan ilk adımdır. Bu süreç, kullanıcıların fiziksel ve duygusal ihtiyaçlarını, neyi neden kullandıklarını, nasıl düşünüp, ne anlam ifade ettiklerini anlamak için sarf edilen çabadır (www.ioxdigital.com). Empati, tasarımcı ve kullanıcı arasında bir köprü görevi görmektedir. Bu bağlamda, tasarımcıların, tanımlanmış müşteri kategorileri için “empati haritası” yardımıyla; kişilerin düşüncelerini, hislerini, deneyimlerini, korkularını, engellerini, kazanım ve beklentilerini verileştirmeleri ve kullanmaları beklenir.

Empati haritası sonucunda elde edilen veriler doğrultusunda müşteri yolculuğu haritası hazırlanır. Bu listeler tasarımcıya; hedef kitlenin bütün ihtiyaçlarına, duygularına, hissettiklerine yönelik tasarım yapma faydası yaratacaktır. Hem tasarımcı için başarılı bir koleksiyon geliştirme hem de hedef kitle için ruhsal ve fiziksel olarak ihtiyaç duyduğu ürüne sahip olma avantajı sağlayacaktır.

Marka ve tasarımcıların koleksiyonlarında trendler ve müşteri verileriyle ilişkili hikayelerin oluşturulması; müşterinin bu hikayelerle kendisi arasında bağ kurabilmesine, hikayelerin bir parçası olmayı arzulasına ve markaya bağlılığı arttırmaya yöneliktir.

Müşterilerle sürdürülebilir ilişkiler kurulması amacıyla; yeni müşteri kazanmak yerine uzun vadede müşteri sadakatini sağlamaya odaklanılmıştır. Sürdürülebilir ilişkilerin oluşturulmasında; detaylandırılmış verilerden hazırlanan “müşteri yolculuğu haritası” tasarımlarda temel ölçüt niteliğini taşımaktadır.

Tasarım çok değişkenli, çok verili, çok yönlü ,çok özneli ve bunlardan dolayı çok disiplinli ve çok ortamlıdır”. Belki de tasarımın bu kadar çok yönlü oluşundan kaynaklı olarak, değişen dünya tasarım odaklı paradigmlar da geliştirmeye başlanmıştır (Akdemir, 2017,s. 85).

Koskinen ve Battarbee (2003)'e göre ürün geliştirme sürecinde hangi alternatiflerin araştırılacağına ve ne yönde ilerleneceğine dair verilere dayalı tahminler yapabilmek için kullanıcının kendi dünyasını nasıl gördüğünü anlayabilmek çok önemlidir.” (aktaran Taştan, 2014,s.46).

Tom Peters (2014) “Tasarım, yalnızca güzel nesneler oluşturmak için değildir. Tasarımın asıl önemi, karar alma, problem çözme ve değer yaratma faaliyetlerine bütüncül bir yaklaşım getirmesinden gelir” demektedir. Tasarımı, bir problem çözme ve karar alma modeli haline getiren bu yaklaşımda, problemin ortamıyla empati kurulması, gözlem yapılması ve sonucunda yaratıcı çözümün bulunması temel oluşturmaktadır (Akdemir, 2017,s.88)

Kullanıcı Odaklı Tasarım ve Koleksiyon Oluşturma Süreci

Günümüzde yenilikçi ürünler geliştirmek ve moda müşterilerine sunulan deneyimi iyileştirmek için müşterilerin duygu ve beklentilerinin anlaşılmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Günümüzde gündemdekine benzer bir şey yapmak, mevcut eğilimi izlemek ve modaya uymak yeterli olmamakta, deneysel bir çalışmayla yeni bir akım ve moda oluşturmak moda tasarımcıları ve moda tüketicileri için daha tercih edilebilir bir yaklaşım olmuştur (Çileroğlu ve Balcı, 2018).

Moda sektöründe, moda tasarımcıları, değişen yaşam şartlarına ve belirli dönemlere uygun koleksiyonlar hazırlamaktadır. Bir tasarım sürecinde, moda tasarımcısının, tasarlayacağı ürün çeşidini, hitap edeceği hedef kitlesini tanımlaması, üreteceği koleksiyon için konsept, pazar ve materyal araştırması yapması gerekmektedir (Gehlar,2006 aktaran ;Ertürk ve Erdoğan, 2012, s. 2). Bunun yanında moda müşterisini anlamaya yaşamsal aktivitelerini duygularını bilmeye dayalı tasarım yaklaşımı giderek yaygınlaşmakta, moda müşterileri de yaşamlarını kolaylaştıran ve duygularını fark eden marka ve tasarımcılara daha fazla rağbet göstermektedirler.

Sanat ve beşeri bilimler arasında ortaya çıkan çok sensörlü yaklaşımlar dizisinde, çapraz çağrışımlar, özellikle tasarım ile ilgili olarak, medya arasında sağladıkları potansiyel bağlantı ve duyular ile tasarımda empati kullanımını destekler. Smith'in ortaya çıkardığı üzere, grafik tasarımcıları ruh hali ve anlamı oluşturmak için, reklamlar ve belirli ürünler arasındaki soyut şekiller veya sesler ve görüntüler arasındaki ilişkilerden yararlanır. “Çapraz çağrışım” terimi bir anlamda algılamının birinde tepki verirken, diğerinde tepki üretmesidir. Nörolojide kullanılır (Deroy, Spence 2016). Örneğin; yeşil renk görünce burnuna orman kokusu gelmesi. Barry C. Smith'in açıkladığı gibi çapraz çağrışımın oluşturduğu bağlantılar genel olarak “güvenilir ve ortaktır” (Smith 2013: 185).

Moda teorisi, doğal olarak duyuşsal tepki konularıyla ilgili bir konu alanıdır. Hunt (2018) makalesinde, duyuşsal empati ve çapraz çağrışım kavramlarını incelemektedir. Burada bir duyuşsal deneyim biçimi başka bir anlamda film ve moda arasındaki ilişkinin bir örnek çalışması yoluyla bir cevap oluşturmaktadır. Johan Ku'nun İlkbahar/Yaz 2014 “Selma” koleksiyonu Lars Von Trier'in 2000 yılında çektiği “Dancer in the Dark” filminin başrol karakteri Selma (Björk)'ya ithafen yapılmıştır. Çalışma case study olarak bunu inceler. Hunt, film deneyiminin (izleme, duyma) Ku'nun tematik ve kavramsal olarak Selma koleksiyonunun temeli olarak fiziksel ve dokunsal tasarımlara dönüştüğü belirli dokunsal ve duyuşsal tepkileri uyandırdığını öne sürmektedir. Bu makalede bir filmin duyuşsal deneyimine bir moda koleksiyonu aracılığıyla nasıl maddi bir form verebileceğini açıklamaya yardımcı olmak amacıyla çapraz çağrışım ve duyuşsal empati konularını ele almaktadır. Vaka çalışmasında, Dancer in the Dark filmini ekranda görmek ve duymak, podyumda görülen moda tasarımlarında maddi form verilmiş bir dizi mekansal ve dokunsal tepki üretmiştir.



Johan KU, koleksiyonunda doku, renk ve netlik; defilesinde ise, ses ve ışık oyunları ile çapraz çağrışım yoluyla tasarımları ve izleyici arasındaki empati yetkinliğini artırmıştır. Ku'nun koleksiyonu ve sunumu tasarım süreçleri ve tasarımcı faaliyetleri açısından empatinin önemli bir göstergesidir.

Tasarım Eğitiminde Empatiye Dayalı Öğrenme Çıktıları

Empati olgusunu tasarımlara ve koleksiyonlara başarılı bir şekilde iletmenin devamını sağlamak için üniversitelerde, geleceğin tasarımcılarını yetiştiren bölümlerin güncel ihtiyaçların belirlenmesi ve eğitim programlarına yansıtılması açısından önemli sorumlulukları olduğu düşünülmektedir. Bu amaçla; yurtiçinde farklı kuruluş yıllarına ve farklı müfredatlara sahip beş ve yurtdışında moda başkentlerinden seçilmiş dört moda tasarımı lisans programı öğrenme çıktıları empatiye atıf yapan bulgular açısından incelenmiştir.

Moda Tasarımı Lisans Programı Öğrenme Çıktılarında Empatiye Atıf Yapan Bulgular

TÜRKİYE'DEKİ MODA TASARIMI PROGRAMLARI	YURT DIŞI MODA TASARIMI PROGRAMLARI
Çözümlemeye dayalı yorum becerisine sahip, çok boyutlu algılayabilme, düşünebilme, tasarlayabilme ve uygulayabilme becerisi.	Newyork Moda ve toplumun çağdaş konularıyla nasıl ilişki kuracağını eleştirel olarak yorumlama becerisi.
Bireysel çalışma becerisi ve bağımsız karar verebilme yetisine sahip ve grup içinde uyumlu ve üretken olarak çalışabilmek.	Dünya üzerinde olumlu bir etki yaratacak yeni moda sistemleri ve modelleri geliştirmek ve geliştirmek için çeşitli sistem tasarımları ve eleştirel düşünme yaklaşımları keşfetme becerisi.
Sanat ve bilim etiği bilincine sahip olabilmek ve mesleki ve etik sorumluluk bilincine sahip olmak.	Moda sistemlerinin tüm yönlerine azami dikkat göstererek insanlar için tasarlamaya önem vermek.
Tekstil veya Moda alanında aldığı bir konuda hitap ettiği kitleyi, gelir grubunu ve sezonu belirleyerek kolleksiyon mantığına uygun olarak hazırladığı tasarımlarını teknik çözümlemeleriyle birlikte sunar.	Öğrenciler tanımladıkları ve derin araştırma metodolojileri geliştirmeye teşvik edilen özel tasarım zorluklarını ele almak için disiplinler arası yöntemleri araştırırlar: Farklı sonuç türleri üretmek ve bir moda sisteminin ne olabileceğine dair yenilikçi, spekülasyon teklifleri iletmek, ör. aktivist ve savunuculuk kuruluşları, dijital uygulamalar, filmler, kitaplar, iş ve üretim modelleri, atölye çalışmaları, kolektifler / kooperatifler, performanslar, tesisler, disiplinlerarası işbirlikleri, sanat, vb.
Tekstil ve moda tasarımında yurt içi veya yurtdışındaki hedef kitlesinin kültürel, sosyolojik ve coğrafik değerlerine uygun esinlenmelerle özgün yenilikçi tasarımları etik değerlere bağlı kalarak yapabilir.	Öğrencileri geleneksel bağlamların ötesinde açıkça tanımlanmış bir görsel estetik içinde yeni anlatılar, tanımlar ve terminolojiler geliştirmek için diğerleri arasında beden, cinsiyet, yaş ve boyuta yaklaşımları düşünmeye zorlar.
Sosyal hakların evrenselliği, sosyal adalet, kalite kültürü ve kültürel değerlerin korunması ile çevre koruma, iş sağlığı ve güvenliği konularında yeterli bilince sahip olur.	Londra Çok çeşitli yaratıcı kadın giyim fikirleri üretme, geliştirme ve gerçekleştirme konusunda profesyonelleşmek.
Tekstil ve moda tasarımında hedef kitleye ve trendlere bağlı kalarak yenilikçi, estetik ve taklitten uzak tasarım yapma bilincine sahiptir.	Uzmanlığın yanı sıra, profesyonel hayatı etkileyen sosyal, ekonomik ve kültürel faktörleri öğrenmek.
Tekstil tasarımında; sosyal, kültürel ve ekonomik kısıtlar altında estetik değerler ve kullanıcı ihtiyaçlarına yönelik çağdaş ve yaratıcı tasarım önerileri ve çözümleri oluşturabilmek.	Moda Tasarımı Kadın giyimi program ve farklı tasarım zorluklarıyla başa çıkma ve kişisel tasarım vizyonu geliştirmeyi teşvik etmek.

Soyut ve somut kavramları; yaratıcı düşünceye, yenilikçi ve özgün yapıtlara dönüştürebilmek.	Milano Kişisel vizyonla pazarın, trendlerin, malzeme ve kumaşların doğru analiziyle, form, konsept, sanat ve deneyim sonucunda elde edilen fikir ve ilham ile koleksiyon oluşturma becerisi.
Toplumsal, bilimsel, sanatsal ve etik değerler çerçevesinde tekstil tasarımı ve moda konularında bilgi toplama, duyurma, uygulama becerilerine sahip olmak.	Moda işletmeciliği, marka kimliği, konumlandırma ve pazarlamanın ilkeleri sanat ve zanaatın ilişkisi, moda, üretim, perakende, tüketici alışkanlıkları ve trendler gibi moda sistemlerini tüm açılarıyla kavramak.
Farklı disiplinlerle ekip çalışmasına yatkın, analitik düşünme becerisine ve tasarım sorunlarını çözebilme yeteneğine sahip olmak.	Tasarım mirası ve moda kültüründeki çalışmalar ile bir markanın veya müşterinin yaşam tarzı ve mirasının kritik bir değerlendirmesini yapmak için gerekli beceriler ile profesyonel bir yaklaşım edinmek.
Tasarım ve üretim aşamasında problem çözebilme, eleştirel bir bakış açısına sahip olmak ve çözüm üretebilmek ve disiplinler arası takım çalışmasına yatkın, analitik düşünme becerisine sahip, tasarımsal problemleri çözebilme yeterliliğine sahip olmak.	Paris Çalışmanın son yılında belirli bir pazarda uzmanlaşmış, çeşitli alanlarda giyim ve aksesuar koleksiyonları tasarlayıp üretmek.
Ürün analizi yapabilmek, ürün geliştirebilmek ve ARGE çalışmalarında yer alabilmek.	Moda semtlerinin keşfi, Adobe Illustrator yazılımına giriş, farklı tekstillerin keşfi, Moda Tarihi konusunda bilgi edinmek.
Alanında ve disiplinler arası alanda bireysel sorumluluk alabilmek, karar verebilmek, bireyleri ve takımları yönetme ve yönlendirme becerisine sahip olabilmek ve tek başına/ takım içinde verimli olarak çalışabilmek.	Desen Hazırlama: Hacim araştırmaları, kumaşların nasıl asıldığını, farklı dikiş tekniklerini, şablonların yaratılmasını vb. Öğrenmek Çalışma parçaları imalatı veya son işlemleri. Kişisel bir model etek, bluz, elbise ve sweatshirt uygulama.
Konusuyla ilgili olarak yaptığı araştırmayı, akademik kriterlerin de gerektirdiği şekilde sunabilmek ve hedef kitleyi ikna edebilmek, ürün ya da proje konusunda katılımı sağlamak.	Pazar ve Tüketici Analizi, Moda İngilizcesi, Canlı Modelleme, Tekstil; Bilgisayar Destekli Tasarım (CAD): Photoshop, Illustrator; Bilgisayar Destekli Kalıp Hazırlama (CAP): LECTRA SYTEM yazılımı kullanma becerisi.

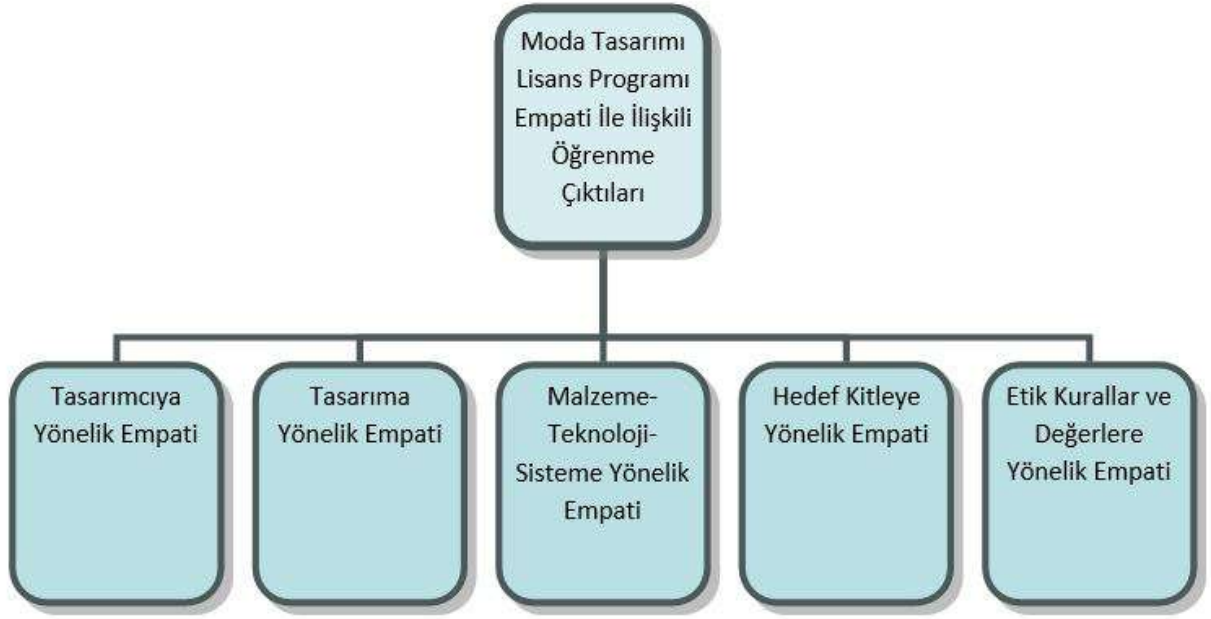
Moda tasarımı lisans programları çıktılarına dayalı olarak bir araya getirilmiş bulgulardan tasarımcı kimliğinde empatiyi gerektiren içerikler derlenmiştir. Buna göre;

- Tasarımın ilişkilendirileceği konunun seçimi ve yorumlanmasında,
- Tasarım sistem ve modellerinin geliştirilmesine yönelik olumlu etkilerin tanımlanmasında,
- Hedef kitle düşünce ve beklentilerinin anlaşılmasında,
- Farklı disiplinler ve ekip çalışmasına yatkın olabilmeye,
- Endüstriyel ve işletme olanakları ve kısıtlarının tasarım süreç ve özelliklerinde dikkate alınmasında,
- Özgün ve yenilikçi tasarımları soyut ve somut kavramlarla ilişkilendirme, etik değerlere bağlı olarak gerçekleştirilmede,
- Evrensel- sosyal- kültürel değerlere ait bilince sahip olmada,
- Tasarım süreçlerine dair problem çözme ve eleştirel bakış açısına sahip olmada,
- Marka kimliği-tasarım ilişkisi oluşturmada,
- Sanat-tasarım-üretim –sistem ilişkisine dayalı analiz ve karar süreçlerinde ve
- Trend ve moda sistemlerini tüm açılarıyla kavramada,

tasarımcıların empati yetkinliğine ihtiyaç duyacakları belirlenmiştir. Bu tespitler doğrultusunda da aşağıdaki tasarım empati şeması oluşturulmuştur.

Ayrıca araştırma kapsamında incelenen ulusal ve uluslar arası moda tasarımı lisans programlarında tasarım empati şeması unsurlarının farklı düzey ve kapsamda yer aldığı görülmektedir.

Sonuç



Çalışma kapsamında tasarımcı yetkinliği ve tasarım süreçlerinde empati farklı disiplinlere ait literatürler ile ulusal ve uluslararası moda tasarımı lisans programları öğrenme çıktılarına dayalı incelemelerle birlikte değerlendirilmiş, günümüz moda tasarım süreçleri ve tasarımcı yetkinliklerinde empatinin işin doğasında yer alması gerektiği belirlenmiştir. Doğal ve ekonomik kaynakların verimliliğinin sağlanmasında, moda müşterilerinin prestijinin bir parçası olmayı talep edecekleri koleksiyon hikayelerinin oluşturulmasında, kullanıcı odaklı tasarım faaliyetlerinde beklenti analizleri yapılmasında, hatta empatinin kendisinin koleksiyon hikayelerine dönüştürülmesi için nitelikli sonuçların elde edilebilmesinde empati yetkinliğinin önemli bir payı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tasarım süreçlerindeki çeşitlilik, birçok endüstriyel üründen tasarım niteliği taşıması yönünde beklentilerin artması, tasarımın kullanıcı odaklı olma zaruretinin giderek daha fazla önemsenmesi, zaman ve kaynak kullanımında verimliliğin artan değeri, doğal ve üretim kaynaklarında sürdürülebilirlik açısından israfların önlenmesi çabaları da dikkate alındığında tasarımcı kimliğinde empati yeteneğinin geliştirilmesi gerekliliği görünür olmaktadır. Bu gerekliliğin sağlanabilmesinde tasarım programları öğrenme çıktılarında ve müfredatlarda empati gelişimini destekleyecek daha fazla içerik ve projelere yer verilmesi önerilmektedir. Araştırma sonuçları aynı zamanda diğer tasarım alanlarında da konunun değerlendirilmesi gerekliliğini düşündürmektedir.

Kaynakça

- Akdemir, N. (2017). “Tasarım Kavramının Geniş Çerçevesi: Tasarım Odaklı Yaklaşımlar Üzerine Bir İnceleme”. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 7(1), 85-92.
- Altınbaş , K., Gülöksüz, S., Özçetinkaya, S., Oral, E.T. (2010). *Empatinin biyolojik yönleri*. Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar Dergisi, 2(1), 15-25.
- Çileroğlu, B., Balcı, M.(2018). Dekonstrüksiyon Kavramsalında Moda Tasarımı,International Journal of Cultural and Social Studies, 4(1): 13-28
- Davis, M. H. (1983). Measuring individual variations in empathy: proof for a three-dimensional approach. Journal of Personality and Social Psychology, 44(1), 113- 126. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.44.1.113>
- Deroy, O., & Spence, C. (2016). Crossmodal correspondences: Four challenges. Multisensory research, 29(1-3), 29-48.
- Ersoy, E.,G., Köşger, F. (2016). *Empati: tanımı ve önemi*. Osman Gazi Tıp Dergisi, 38(2), 9-12. DOI: <http://dx.doi.org/10.20515/otd.33993>.
- Escalas,J. Stern, B. (2003). Sympathy and Empathy: Emotional Responses to Advertising Dramas, Journal of Consumer Research, 29 (4), 566–578, <https://doi.org/10.1086/346251>
- Kütükoğlu, M. Tasarım Odaklı Düşünme Kılavuzu (www.ioxdigital.com).
- Hunt, K.J. (2018). Eyes, Sight and the Senses on Film and in Fashion: Crossmodal Correspondences and Sensorial Empathy between Lars von Trier’s *Dancer in the Dark* (2000) and Johan Ku’s “Selma” Collection S/S (2014), *Fashion Theory*, 22:1, 31-67, DOI: 10.1080/1362704X.2017.1313571
- Parra, A. (2013). Cognitive and Emotional sympathy in respect 5 Paranormal/Anomalous Experiences. *North American Journal of Psychology*, 15(3), 405- 612.
- Smith, Barry C. 2013. “Lemons are Fast”, in John Brockman (ed.) *This Explains Everything: Deep, Beautiful, and Elegant Theories of How the World Works*. New York: Harper Perennial: 184-186.
- Taştan, N.(2014). Duygusal Değer Bağlamında Kullanıcı Merkezli Yaklaşımların Endüstriyel Tasarım Eğitiminde Tasarım Sürecine Etkileri (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- <https://hacibayram.edu.tr/stf-moda>
- <https://www.beykent.edu.tr/aday/bolumler-programlar/on-lisans/meslek-yuksekokulu/moda-tasarimi-i-o>
- <http://tekstilmoda.cu.edu.tr/tr/>
- <https://gsf.deu.edu.tr/tr/tekstil-ve-moda-tasarimi/>
- <http://gsf.sdu.edu.tr/tekstiltas>
- <https://www.newschool.edu/parsons/fashion-school/>
- <https://www.arts.ac.uk/subjects/fashion-design/undergraduate/ba-hons-fashion-fashion-design-womenswear-csm>
- <https://www.istitutomarangoni.com/en/fashion-courses/undergraduate-programmes/three-year/fashion-design/>
- <http://www.esmod.com/en/content/fashion-designer-undergraduate>

TEMEL LOGO TASARIM TRENDLERİ

BASIC LOGO DESIGN TRENDS

Gökçin ÇUBUKCU¹, Kübra Nur Sarısoy KAYMAK²

Özet

Bu çalışmanın amacı; grafik tasarımcıların sıklıkla hizmet verdiği markaların, kimliklerini yansıtabilme ve rakiplerinden ayrılarak tüketici zihninde yer edinebilmek için özellikle doğuş süreçlerinde üzerinde durulan ve belirli aralıklarla revizyona uğrayan logolarda en çok kullanılan tasarım trendlerinden beşini ön plana çıkarmaktır. Böylece kullanılan trendlerin farklı sektörlerde faaliyet gösteren markalar tarafından hedef kitleye ne anlatmak istedikleri belirtilmeye çalışılmıştır. Yöntem olarak; öncelikle literatür taraması yapılmış ve doküman analizleri gerçekleştirilmiştir. Birincil ve ikincil veriler toplanarak değerlendirilmiş ve nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bulgular; 2004 yılından bu yana logo tasarım trendleriyle ilgili raporlar oluşturarak tasarımcılarla paylaşan Logolounge ve Behance sitelerinde, makale, kitap ve tezlerde yer alan ve belirli aralıklarla tekrar eden bazı trendlerin ortak özellikleri gözetilerek beş ana başlık altında toplanmış ve yorumlanmıştır. Sonuç olarak; Logo tasarım eğilimleri tıpkı moda sektöründe olduğu gibi her sene değişmektedir. Bu değişimde, genellikle Amerika ve Avrupa başta olmak üzere, tasarım alanında öncü ülkelerin etkisi oldukça fazla görülmektedir. Bazen de çağımızın getirdiği teknolojik gelişmeler ve yenilikler de tasarımcıları ve tasarımları farklı bakış açılarına yönlendirmektedir. Bu yüzden bazı markalar da logo tasarım trendlerinden etkilenerek değişim sürecine girmektedir. Bu çalışmayla en çok kullanılan trendlerin ortak özellikleri belirtilerek gruplama yapılmış ve markalar için zamansız logo tasarımlarının oluşturulması için bir perspektif çizilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tasarım, Marka, Trend, Logo

Abstract

The aim of this study; In order to reflect the identities of the brands that graphic designers frequently serve and differentiate them from their competitors, it is to highlight five of the most frequently used design trends in logos, which are revised periodically and emphasized during birth processes. Thus, the trends used by the brands operating in different sectors to tell the target audience was tried to tell what. As a method; firstly, literature review and document analysis were performed. Primary and secondary data were collected and evaluated and qualitative research method was used. Results; Since 2004, Logolounge and Behance have been sharing reports with designers about logo design trends. As a result; Logo design trends change every year just like the fashion industry. In this change, the influence of the leading countries in the field of design, especially in the USA and Europe, is quite visible. Sometimes technological advances and innovations brought about by our age also lead designers and designs to different perspectives. Therefore, some brands are also affected by logo design trends and are in the process of change. In this study, the common features of the most used trends were grouped and a perspective was drawn to create timeless logo designs for brands.

Keywords: Design, Brand, Trend, Logo

¹ Dr.Öğr.Üyesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Hatay, gokcincubukcu@gmail.com

² Sanat Yönetmeni, Drawberry Creative Agency, İstanbul, kubranursarisoy@gmail.com

1. Görsel İletişimde Logo

“Logo, Yunanca “logos” kelimesinden gelmektedir. Kelimelerden ve kelime ile resimlerin birleşmesinden oluşur” (Erdal, 2017:683). “Latince kökenli olan amblem ve logotype sözcüklerinin dilimizdeki karşılığı simge ve özgün yazıdır. Günümüzde her ikisi de ayrı ayrı anıldığı gibi tek bir sözcük olarak “Logo” diye de kullanılmaktadır” (Teker, 2009:90). Her iki anlatımda da logo için, fiziki bir sembol olduğu söylenebilmektedir. Her sembol başka bir objenin veya kavramın yerine geçebilir. Paul Rand logo için: “Tasarımın iyi de olsa kötü de olsa, bellek için bir araç olduğunu, iyi tasarlanmış bir görüntüyü hatırlamanın, karışık bir görüntüye göre daha kolay olduğunu, sonuçta iyi tasarlanmış bir logonun, simgelediği şeyin bir yansıması olduğu” ifadesini kullanmıştır (Bektaş, 1992:39). Logo, bir mesaj, hatırlattığı bir sembol, bellekte veya kalpte bir imaj canlandırmaktadır. Logonun en önemli unsurları amblem ve tipografidir. “Logolar, bir kurum, ürün veya hizmeti tanıtmak amacıyla tipografik harflerden oluşan sözcüklerin marka veya amblem özelliği taşıyan simgeler şekline dönüşmüş biçimlerdir. Logo, bir kurumun içi ve dışında görsel kimliği ifade ederek, kuruma kalıcı imaj kazandıran önemli unsurlardan biridir” (Teker, 2009:90). Bir markanın en önemli ögesi logosudur ve logo, markanın imzası olarak görülmektedir. Logo şirketin perspektifinin, kurumsal kimliğinin ve zamansızlığın harmanlandığı bir yapıya sahip olabilmelidir.

2. Logolarda Tasarım Trendleri

Logo tasarım trendleri her sene raporlar halinde düzenlenmektedir. Online (Çevrimiçi) portfolyolar aracılığıyla koleksiyonunda 250.000’in üzerinde logo tasarımını ve on binlerce tasarımcıyı internet platformunda buluşturan “Logolounge” her yılın sonunda o yılın logo trendlerini yayınlamaktadır. Tasarım trendleri ile ilgili Behance (behance.net) sitesinde de her yıl trendlerle ilgili görseller ve bilgiler yayınlanmaktadır. Behance dünyada neredeyse tüm tasarımcılar tarafından kullanılan, tasarımcılara iş olanakları sağlayan ve tasarım süreçleri için tasarımcıların birbirlerinden esinlenmelerini sağlayan bir platformdur. Raporu hazırlayan “Bill Gardner” der ki; “Bu rapordan alınacak en önemli şey taklit etmek değil, bu fikirleri ileriye taşıyacak ve onların kendinize has olmasını sağlayacak farklı bir yol bulmaktır” (2018’in En İyi Logo Tasarım Eğilimleri ve İlhamlıklar, <https://www.spaksu.com/2018in-en-iyi-logo-tasarim-egilimleri-ve-ilhamliklar/> , 14 Nisan 2019). Bill Gardner’ın raporları 2004’ten başlayan ve günümüzde kadar devam eden, her sene güncellenen tasarım trendlerinden oluşmaktadır. Tüm tasarım trendlerine bakıldığında 2004’ten bu yana kullanılan trendler her sene güncellenerek günümüzde hala kullanılmaktadır.

2.1. Nokta İle Oluşturulan Logolar

Nokta, grafik tasarım elemanlarından en önde gelenlerdendir. Noktanın tek başına kullanımı durgunluk, bir kaç noktanın birlikte kullanımı ise dinamizm etkisi yaratmaktadır. Bu durumda logo tasarımında nokta kullanımı statik ve dinamik birçok alternatif logo oluşturulabilmektedir. Nokta ile oluşturulan logolar en çok da sadelik konusunda ön planda yer almaktadır. Logoların anlaşılır ve sade olması açısından nokta kullanımı trendlere ve logonun temel yapısına oldukça uygundur.

Nokta ile oluşan logoları içecek ürünlerini (su, soda, gazlı içecekleri) ifade eden logo tasarımlarında sıkça görebilmekteyiz. Bir kaç noktanın birlikte kullanımı, su ve hareketi temsil etmenin bir yoludur. Sıvıların üzerinde görülen köpüklerden, kabarcıklardan yola çıkılarak temizlik ve ferahlık etkileri için de kullanılmaktadır. Çizgiler eklendiğinde ise dinamik bir etki oluşmaktadır. Nokta uçlarının birleşimi ile oluşan çizgiler bulmacaları, oyunları ve bağlantıları temsil etmektedir. Bu logolar nokta ile oluşturulan logolar kategorisinde yer alırken çizgisel logolara da örnek gösterilebilmektedir. Gardner, nokta uçlu logolar için şunu söylemektedir; “Çizgi çalışması olmadan, bir dizi nokta bir zorluğu temsil eder ve bağlantı bölümleriyle bir çözüm sunar” (2015 Logo Tasarım Trendleri, <https://www.logolounge.com/articles/2015-logo-trends>, 18 Nisan 2019).



Resim 1. Nokta ile Oluşturulan Logolar

Kaynak: <https://www.logolounge.com/articles/2004-logo-trends>'den alındı. Erişim Tarihi: 15 Mart 2019



Resim 2. Nokta Uçları ile Oluşturulan Logolar

Kaynak: <https://www.logolounge.com/articles/2015-logo-trends>'den alındı. Erişim Tarihi: 18 Mart 2019

2.2. Çizgisel Logolar

Çizgi, hareket halindeki bir noktanın belirli bir yönde birleşmesiyle oluşmaktadır. Çizginin kullanımlarına göre yaratılan his de böylece farklılaşmaktadır. “Yatay çizgi durgunluk; dikey çizgi saygınlık; diyagonal çizgi canlılık; kıvrımlı çizgi ise zerafeti simgeleyen mesajlar iletebilirler” (Ketenci ve Bilgili, 2006:281). Verilmek istenen mesaja göre çizgisel logolar farklı şekillerde tasarlanmaktadır. Resim 3 örneğinde olduğu gibi çizgisel logolar, doğayı ya da kuşkanadı hissini uyandıran birçok çizgiden oluşan simetrik bir yapıdadır. Saygınlık hissi uyandırmaktadırlar. Saygınlığı kazandıran ve örnekte görülen logoları çekici kılan, çizgilerin yerçekimine meydan okumalarıdır. Gardner çizgisel logolar hakkında der ki; “Dell Genç Liderlerin logosu bir alevin yanı sıra bir çift uzatılmış kanadı ve dokuma bir yönü anımsatmaktadır. Bu işaretlerin aktif doğası, harekete geçmesi için birçok parçanın bir araya gelmesiyle hareket halinde olan bir varlığı temsil edebilir” (2017 Logo Tasarım Trendleri, <https://www.logolounge.com/articles/2017-logo-trends>, 16 Nisan 2019).



Resim 3. Çizgisel Logolar

Kaynak: <https://www.logolounge.com/articles/2017-logo-trends> 'den alındı. Erişim Tarihi: 18 Mart 2019



Resim 4. Çizgisel Logolar

Kaynak: <https://www.logolounge.com/articles/2017-logo-trends> 'den alındı. Erişim Tarihi: 18 Mart 2019

Resim 4 örneğinde görülen logolarda ise, çizgilerin bir araya geldiği yerlerde renkler yoğunlaşmaktadır. Çizgiler bir açıda ya da bir eğride birleşirken gölgeler de kararmaktadır. Bu tür çizgisel logoların en önemli özelliği teknik bir kullanım ile keskinliğin artırılmasıdır. Çizgilerin yatay ya da dikey farklı renk kullanımlarının kesişim halinde olması ile oluşturulan sol alt köşedeki logo ise kesişimler dahilinde üç boyut hissi vermektedir. Gardner üç boyut hissi veren çizgisel logolar hakkında şunları söylemektedir; “3D modelleme ve yazıcılardaki gelişmeler ya da “ek imalat” sektörün tercih ettiği gibi, tüketiciler basılacak bir öğeyi tanımlayan doğrusal örgü geometrisiyle ilişkilendirmektedirler” (2017 Logo Tasarım Trendleri, <https://www.logolounge.com/articles/2017-logo-trends>, 16 Nisan 2019).

2.3. Geometrik Logolar

Geometrik şekillerden kolaylıkla yazılar oluşturulabilmektedir. Geometrik şekillerden oluşan tipografik görseller, logotype olarak adlandırılabilir. Bu logo tasarımlarına özellikle 2018 – 2019 yıllarında sıkça rastlanıldığı gözlemlenmektedir. Geometrik şekiller, grafik tasarım elemanı olan biçim ile ilişkilendirilebilir. Geometrik şekillerin bir arada kullanılarak uygulandığı logo tasarımları, farklı tonlarla oluşturduğu yüzeylerde biçim öğesini ön plana çıkarmaktadırlar. Resim 5 örneğinde de görebileceği gibi geometrik şekillerden tipografiler oluşturulduğunda, logotype çalışmaları oluşabilmektedir. Algo kelimesinin tamamen geometrik şekillerden oluşturularak yazılması logotype için iyi bir örnek olarak değerlendirilebilir. “Z” harfi ise iki üçgen ve iki daire ile oluşturularak Zendeks kelimesinin Z harfi ön plana çıkarılmaktadır. Bu tarz logoların bileşenleri diğer kurumsal kimlik materyallerine rahatlıkla uyarlanabilmektedir. Gardner geometrik logo tasarımları için şu yorumu getirmiştir; “Şekiller genellikle bağımsızdır ancak her zaman hikayeyi anlatmak için başka elementlerle birleşir. Renk formları, logolar, üç veya dört elementin yan yana veya düzenlemeleri sonsuz olabilir” (2017 Logo Tasarım Trendleri, <https://www.logolounge.com/articles/2017-logo-trends>, 16 Nisan 2019). Burada önemli olan üç veya dört elementin yan yana olmasıdır. Bir logo tasarımı oluştururken daha fazla öğe varsa bu trend o logo için uygun olmayabilmektedir.



Resim 5. Geometrik Logolar

Kaynak: <https://www.logolounge.com/articles/2017-logo-trends> 'den alındı. Erişim Tarihi: 19 Mart 2019



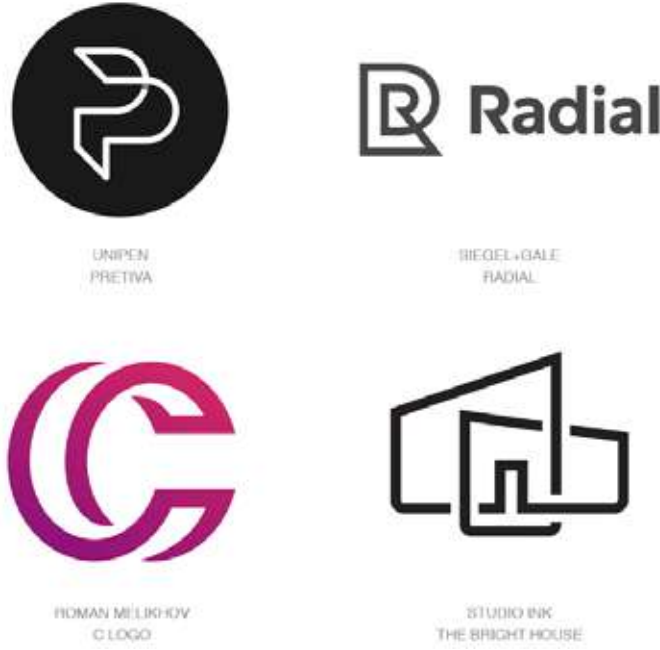
Resim 6. Geometrik Logolar

Kaynak: <https://www.logolounge.com/articles/2017-logo-trends> 'den alındı. Erişim Tarihi: 19 Mart 2019

Bu örnek resim ise tamamen basit bir geometrik mesaja dayanır: Süslenmiş formların uygulanması gerekmez. MetLife logosunun iki çeyrek daire, açık bir şekilde M harfi yaratmaktadır. Aynı zamanda simetrik olarak kesiştikleri noktada güç olduğunu simgelemektedir. Şeffaflık (Opacity) kullanımı, farklı uygulamalar ve stillerle kurumsal kimliklerde kullanılmaya başlandığı gözlemlenmiştir.

2.4. Paralel Kenarlı Logolar

Paralel kenarlı logo tasarım trendleri, çift (Double) olarak adlandırılabilen paralel çizgilerin birleşimiyle ve perspektif görünümüne uygun bir şekilde oluşmaktadır. Bu logo türleri baş harfler ya da kısaltmalar için hedef açısından zengin bir sembolizm kaynağı olarak adlandırılabilir.



Resim 7. Paralel Kenarlı Logolar

Kaynak: <https://www.logolounge.com/articles/2017-logo-trends>'den alındı. Erişim Tarihi: 20 Mart 2019

Pervita amblemini, formlarını harflerden alan amblemlere örnek göstermek mümkündür. Tek harften oluşan, alfabeden farklı yeni bir form olarak “P” harfi oluşturulmuştur. P harfini oluştururken, paralel kenar en basit haliyle formunu harften almış ve üç boyut hissi vermiştir. Paralel kenarlı logoları iki eleman ya da kavramı basit bir dille bir araya getirerek birliğin gücünü, yeteneklerin ya da kavramların birleşmesi şeklinde de adlandırabiliriz. Farklı düşüncelerin birbirine bağlanması gibi konular bu tasarımlarda iyi sonuçlar verebilmektedir.



Resim 8. Paralel Kenarlı Logolar

Kaynak: <https://www.logolounge.com/articles/2018-logo-trends>'den alındı. Erişim Tarihi: 20 Mart 2019

Logo tasarımlarında ileriye doğru hareketin, yukarı ve sağa doğru gelmesi algı boyutunda önemli bir etki yaratabilmektedir. Bir grafiğe bakıldığında, yatırımların veya üretimin almasını istenilen yöndür. Paralel kenarlı logoların örnek resimde görüldüğü üzere, başka bir türde bu yön ile hareket edilerek, logonun geleceğe dair olumlu etkiler sağlanmasını hedeflemektedir. Eğik şeklin doğasında ise keskin ve agresif bir tutum bulunduğu söylenebilir. Bu tür paralel kenarlı logolarda kullanılan eğiklik ise hareket halinde olan bir formdur. Bir araç olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda eğik formlar bir mesajı vurgulamak için kullanılmaktadır.

Gardner resimde görülen örneklerle ilgili şunu dile getirmiştir; “Carling logosunun üstüne bulunan paralel kenar ve Stripe logosunun “i” harfinde bulunan paralel kenar durgunluk vurgusudur” (2018 Logo Tasarım Trendleri, <https://www.logolounge.com/articles/2018-logo-trends>, 20 Nisan 2019). Bu tür trend logolarda süslemeye yer verilmediği gözlemlenmiştir. Dolayısıyla bu logolar genellikle temiz görünümlere sahiptirler. Müşterilerin isteklerine göre “yukarı ve sağa” işaret eden grafiklerle bütünleştirilerek yükseliş için kullanılabilir.

2.5. Outline (Anahatlar) İle Oluşan Logolar



Resim 9. Outline (Anahatlar) ile Oluşan Logolar

Kaynak: <https://www.logolounge.com/articles/2018-logo-trends> 'den alındı. Erişim Tarihi: 21 Mart 2019

Bu tür logo tasarımlarında asıl istenilene vurgu yapabilmek ve ön plana çıkarabilmek için ana hatlar kullanılmaktadır. Ana hatlardan oluşan logolar, dikkat çekici olmayan bir sembolü dikkat çekici bir hale getirebilmektedir. Bu logo tasarımlarında hem açık hem de koyu renk kullanımının oluşmasıyla rahat alanlar yaratılmakta ve birden fazla öğenin kullanımı rahatsız edici görünmemektedir. Anahatların kullanımında vurgu ve bütünlük unsurlarının kullanımı oldukça ön plandadır. Anahatların belirlenmesi ile birlikte renk ve tipografi gibi konular bütünlük içinde daha baskın bir şekilde fark edilmektedir. Tasarımın uygulama kısmı ile ilgili kaygıların biraz daha azalmasını sağlayan bir yapısı vardır. Bu tür logoların sportif bir yapı sergilediği gözlemlenmektedir. Logonun pozitif enerjisi, süslemelerle ön plana çıkmaktadır.

Örnek görselde yer alan The Zoo; jaguar ve daire olarak duran iki ayrı grafik elemanını bir bütün halinde algılanmasını sağlamaktadır. Tek bir zemin rengi kullanımıyla bu bütünlük desteklenmektedir. The kelimesi için Jaguar'ın üzerinde konumlandırma yapılırken Zoo ismi için ekstra alan açılmaktadır. Tek renk kullanımının aksine Acide Pineapple logosunda ise çok renkli bir tasarım dikkatimizi çekmektedir. Uzaktan bakıldığında ve ilk görüldüğünde bir ananas görünümü sunan logo ancak biraz daha yakından bakıldığında kendisini okutmaktadır. Zemin rengi olarak kullanılan yeşil diğer tüm renkleri ön plana çıkarmaktadır. Açık yeşil alan bir katman oluşturarak grafik şekli desteklemektedir. Sarı renk ise kullanılan meyvenin doğal içeriğini oluşturmakta ve yazının geleceği asıl alanın öne çıkmasını sağlamaktadır. Tipografi kullanımında tercih edilen renk ile bir arasında kullanılan renk zıtlık oluşturmaktadır. Logo sonuç olarak her katmanı ayrı ayrı fark edilmekte, yakından bakıldığında okunurluğu bozmamakta uzaktan bakıldığında ise bütünlüğü sağlamaktadır.

3. Sonuç

Bir marka yaratılırken öncelikle ismin önemine, markanın felsefesine, hikayesine ve ruhunun oluşturulmasına dikkat edilmelidir. Buradan yola çıkarak markaların logo oluşturma süreçlerinde markanın ruhu, felsefesi, hikayesi gibi etkenlere göre sembol, yazı tipi, geometrik şekil kullanımlarının farklılaştığı sonucuna varılmıştır. Sonrasında markaların logoları ister en baştan tasarlanacak olsun isterse de revizyon yapılacak olsun her zaman markanın ürettiği ürünlere ve hedef kitlesi üzerinde yaratmak istediği algıya göre bir sembol, yazı tipi ya da geometrik şekli olmasına dikkat edilmelidir. Bu tasarım süresinde içinde bulunan tasarım trendlerinin de etkisi yadsınamayacak kadar çoktur. Bunların hepsini bünyesinde bulunduran logolar, ne kadar süre geçmiş olursa olsun tüketicilerin zihinlerinde her zaman var olacaklardır.

Bir ön görü olarak; 2019 yılına ait logo tasarım trendlerinde ve sonraki yıllarda; yapay zeka, sanal gerçeklik gibi teknolojideki gelişmeler sayesinde durağan logo tasarımlarından daha çok hareketli logo tasarımlarının görüleceği söylenebilmektedir. Bu logoların hem dijital ortamlarda hem de sokaklar, tabelalar ve eşyalar gibi üç boyutlu mecralarda görüleceği tahmin edilmektedir. Kısacası markaların tüketici üzerindeki etkilerini kaybetmemesi açısından, logo tasarım trendleri kullanılarak kendilerini güncelleştirmeleri; tüketicilerin memnuniyeti açısından olumlu bir etki yaratmaktadır.

Kaynakça

Yazılı Kaynak

- BEKTAŞ, D., Çağdaş grafik tasarımın gelişimi, 1992, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- ERDAL, G., Logolarda Dil ve Semiyotik, 2017, Ulakbilge, Cilt5, Sayı11, Volume 5 Issue 11
- Ketenci, H. ve Bilgili C., Görsel İletişim ve Grafik Tasarım, 2006, Beta Yayıncılık
- TEKER, U., Grafik Tasarım ve Reklam, 2009, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul

İnternet Kaynak

- 2015 Logo Tasarım Trendleri, <https://www.logolounge.com/articles/2015-logo-trends>, 18 Nisan 2019
- 2017 Logo Tasarım Trendleri, <https://www.logolounge.com/articles/2017-logo-trends>, 16 Nisan 2019
- 2018'in En iyi Logo Tasarım Eğilimleri ve İlhamlıklar, <https://www.spaksu.com/2018in-en-iyi-logo-tasarim-egilimleri-ve-ilhamliklar/>, 14 Nisan 2019
- 2018 Logo Tasarım Trendleri, <https://www.logolounge.com/articles/2018-logo-trends>, 20 Nisan 2019
- Çizgisel Logolar, <https://www.logolounge.com/articles/2017-logo-trends>, 18 Mart 2019
- Geometrik Logolar, <https://www.logolounge.com/articles/2017-logo-trends>, 19 Mart 2019
- Nokta ile Oluşturulan Logolar, <https://www.logolounge.com/articles/2004-logo-trends>, 15 Mart 2019
- Nokta Uçları ile Oluşturulan Logolar, <https://www.logolounge.com/articles/2015-logo-trends>, 18 Mart 2019
- Outline (Anahatlar) ile Oluşan Logolar, <https://www.logolounge.com/articles/2018-logo-trends>, 21 Mart 2019
- Paralel Kenarlı Logolar, <https://www.logolounge.com/articles/2017-logo-trends>, 20 Mart 2019
- Paralel Kenarlı Logolar, <https://www.logolounge.com/articles/2018-logo-trends>, 20 Mart 2019

TON ÖĞRENİMİNDE İŞLEVSEL AKOR ÇALIŞMALARI

Selin OYAN¹, Barış TOPTAŞ²

Müzik eğitimi veren kurumların her alanında verilen ortak derslerin başında solfej-dikte-teori dersi gelmektedir. Bu ders, müziği anlamlandırma, çözme, duyma, yapısını kavrama, çoksesliliği tanıma, ritim ve müzikaliteyi öğrenmedeki en temel derstir. Müzik, küçük temalardan oluşmaktadır. Temaları oluşturan sesler ise yedi notadan oluşan dizidir. Gam adı verilen bu diziler farklı tonlara sahip olup parçaların çalınabilirliğinin ve melodi oluşumunun en önemli unsuru olarak öğretilmektedir.

Bu çalışmada, müzikte ton öğreniminin kalıcılığını sağlamak, öğrenimi kolaylaştırmak ve verimliliğini arttırmak için çeşitli akor çalışmaları geliştirilmiştir. Araştırmada, bu geliştirilen farklı akor temaları ile ton öğreniminin daha verimliği olacağı kanısı bir öneri olarak sunulmuştur.

Öğrencilerin müzikalite bilincini arttırmak ve ton duygusunun kalıcı hale gelebilmesini amaçlayan bu çalışma, ezbere yönelik eğitim sisteminden uzak, tamamen duyma ve kavrama üzerine temellendirilmiş çalışma yöntemi sunmaktadır. Nitel araştırma üzerine kurulan bu araştırma, üç bemollü majör gam (Mi bemol majör), üç diyezli majör gam (La majör), dört diyezli majör gam (Mi majör), dört bemollü majör gam (La bemol majör) örneklemleri üzerinden sınırlandırılmıştır. Araştırma sonuçlarından birkaçı sıralanacak olursa, belirlenen tonlar üzerinden çeşitli örneklendirmelerle egzersizler oluşturulmuş ve varyasyonlar halinde yapılan tekrarlar ile öğrenme yöntemine çeşitlilik kazandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ton, gam, akor, çoksesli müzik, egzersiz.

FUNCTIONAL CHORD STUDIES IN TONE LEARNING

Solfege-dictation-agogics course is one of the common lessons given in all fields of music education institutions. This lesson is the most fundamental course in learning, explanation, deconstructing, hearing, understanding the structure, recognizing polyphony, learning rhythm and musicality. Music consists of small themes. The sounds that phrase the themes are a series of seven notes. These series, called music scale, have different tones and are taught as the most important element of the playability and melody formation of the tracks.

In this study, various chord studies have been developed to ensure the permanence of tone learning in music, to facilitate learning and to increase its efficiency. In this research, it is suggested that tone learning will be more efficient with different chord themes developed.

This study aims to increase students' awareness of musicality and to make tone sense permanent. This research based on qualitative research was limited to a sample of three flat major scales (Mi flat major), three sharp major scales (La major), four sharp major scales (Mi major), four flat major scales (La flat major). If some of the results of the research are listed, practices are created with various examples over the determined tones and the learning method is diversified with repetitions done in variations.

Keywords: Tone, music scale, chord, polyphonic music, practice

¹ Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, selinoyan@adiyaman.edu.tr

² Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, btoptas@adiyaman.edu.tr

GİRİŞ

Müzikte majör ve minör dizilerden oluşan armonik bütünlüğe ton adı verilmektedir. Bu kavram doğru teorik bilgiye sahip olunduğunda müzikte doğru çalma, okuma ve yorumlamayı da beraberinde getirmektedir. Bu hususta ton öğreniminin kalıcılığı sağlamak adına yapılan çalışmalar bu çalışmanın esas amacı olmuştur.

Gam, notaların gruplanması olarak tanımlanmaktadır. Peşi sıra gelen yedi farklı sestten oluşan gamlar sekizinci sesi yani başlangıç sesinin oktavı ile sona ermektedir (Boone ve Schonbrun, 2018: 63). Gamlar majör ve minör olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Piyanoda beyaz tuşe üzerinden do notasından oktavı olan do notasına kadar olan tüm perdeler majör diziye elde etmemizi sağlamaktadır. Bu durumda Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si-Do diye sıralanacak olunursa, 2T 1Y 3T 1Y perde sayılarını içerdiği görülmektedir. Dizi, romen rakamları ile derecelendirilmektedir. Kök akorlar diye tabir edilen I-IV-V dereceleri sırasıyla Tonik (eksen) - Subdominant (altçeken) – Dominant (çeken) olarak adlandırılmaktadır. Minör gamı ise, la'dan la'ya sıralanan sesler bütünü oluşturmaktadır. Aralık düzeni ise, 1T 1Y 2T 1Y 2T şeklindedir (Karolyi, 2005: 45,53).

Müzikte varolan herşey bir denge içinde olup birbiriyle bağlantılıdır. Örneğin aynı sesleri yan yana getirdiğimiz zaman gam ya da birleşik aralıkları oluştururken, üst üste yazdığımız zaman büyük-küçük-artık-eksik aralıklara ve akorlara dönüşmektedirler. Yapılan bu araştırmadaki temel derecelerden türetilen etütler ile öğrencilerde bakmakla görmek arasındaki fark sorgulanmaktadır. Çünkü öğrenme bazen sadece duyma ile gerçekleşirken, bazen de farklı öğretim teknikleriyle mümkün olabilmektedir.

1. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, müzikte ton öğreniminin ezberci sistemden uzak, müzikalite bilincini arttırarak farklı öğretme stilleri ile öğrenmede kalıcılığını sağlamaktır. Müzik teorisinin bütün alt başlıklarının temelini içeren ton öğreniminde, kurallara dayalı değil, anlamaya dayalı bir öğretim sistemi amaçlanmıştır.

2. Araştırmanın Önemi

Araştırma, ton öğreniminde aralık çalışmaları ile farklı bir öğrenme modeli geliştirildiği için önemlidir. Teori dersinin en temel parçası olan ton öğreniminin anlatım ve öğretim çeşitlilikleri ile kolaylaştırılması bir diğer önemli husustur.

Yapılan bu çalışmada temel akorlar üzerinden etütler oluşturulmuştur. Öğrencilerde hem farklı bir ton öğrenme becerisi hem de çeşitleme algısını geliştiren bu araştırma, öğrencilere kaynak ve öğretme çeşitliliği de sunma açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

3. Yöntem

Çalışma, nitel bir çalışma olup esnek tarama modeli ile temel derecelerden oluşmuş basit akor dizileri üzerine etüt yazılmıştır. Örnekledirmeler iki farklı yöntem ile sunulmuştur. İlki, başına arızaları verilerek tonu bularak, yazılmış dereceler üzerinden belirtilen vuruş değerlerine göre melodiyi oluşturmak olmuştur. İkincisi ise, temel akorlar (I-IV-V) üzerine bir etüt yazılmıştır. Böylelikle öğrenci, iki farklı yöntem ile aynı sonuca ulaşabilmiş ve farklı öğrenme stilleri ile pratiklik kazanmıştır.

Notaları görmeden ve melodiyi duymadan öğrenme modeli örneğinde öğrenci, önce verilmiş tona göre derecelere karşılık gelen notaları yerleştirmelidir. Daha sonra eşleştirme yapılan aralıkları adlandırmalıdır. Örneğin öğrenciden şekil 2'nin ilk ölçüsünde olduğu gibi çizgilerle eşleştirilen derecelerdeki aralıkları bulması istenmektedir. Böylelikle öğrenci sadece derecelerdeki sesleri değil aynı zamanda ses aralıkları ve çevrimlerini de farketmektedir.

4.3. Akor Oluşturma

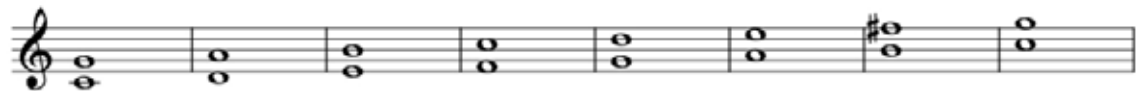
Akorlar

k.3	B.3
B.3	k.3
maj 5 ₃	min 5 ₃

∞ Ödev 35 : Gerekli yerde arıza yardımıyla 3 5 akorları-majöre dönüştürün.



∞ Ödev 36 : Orta ses yardımıyla minör 5₃ tamamlayınız.



Şekil 3. Do majör akor dizisi üzerinde majör akor oluşturma örneği

Şekil 3'te görünen örnekte kişiden görülen aralıkları akora dönüştürmesi istenmektedir. Böylece beşli aralıkları üçlü iki aralık şeklinde yazarak majör ve minör akor elde edilecektir. Bu örnek öğrenciyi hazır akor kalıplarından kurtarıp hem yaratıcılığı hem de bütün olarak kavrama imkanı sunacaktır.

4.4. Ton Öğreniminde Akor Çalışmaları

Piano



Şekil 4. La Majör (3 diyezli) Akor Örnekleme

Şekil 4'te temel derecelerden oluşan bir dört ölçü akor örnekleme sunulmuştur. Daha sonra aynı örnekleme akor dizilimi hiç değiştirilmeden şekil 5'te görünen etüt parçası yazılmıştır. Bu örnekleme ile çalıcıda, pekiştirme ve melodik yapı sayesinde daha akıcı ve akılda kalıcı biçimde çalışma olanağı fazlaştırılmıştır.

3 La Majör, la bemol majör, mi majör ve mi bemol majör akor örneklemi B. Alekseev'in Harmonious Solfege adlı kitabından alınmıştır. Bunun yanısıra yazılan etütler özgündür.



Şekil 5. La Majör Akor Dizisinde Ezgisel Örneklemeye



Şekil 6. La Bembol Majör (4 bembollü) Akor Örneklemi



Şekil 7. La Bembol Majör Akor Dizisinde Ezgisel Örneklemeye



Şekil 8. Mi Bembol Majör (3 bembollü) Akor Örneklemi

Mi b maj.*Şekil 9. Mi Bemol Majör Akor Dizisinde Ezgisel Örneklemeye**Şekil 10. Mi Majör (4 diyezli) Akor Örneklemi**Mi maj.**Şekil 11. Mi Majör Akor Dizisinde Ezgisel Örneklemeye*

SONUÇ

Ton öğrenimi ile;

Derecelendirme, akor okuma, akor oluşturma, I-IV-V / Tonik-Subdominant-Dominant (Eksen-Alt Çeken- Çeken) duygusunu kavrama, kadans hissini anlama, aralıkları akor içinde görme gibi faktörler mümkün kılınmaktadır. Buna istinaden, solfej eğitiminde ton öğrenme en önemli bulgulardan olduğundan dolayı, eğitimin temel öğrenme konusudur. Temel öğrenme olmadan müzik bilimlerinin hiçbir alt başlığı adı altında anlama dayalı bir başarı sağlanamayacağı kanaatine varılmıştır. Yapılan bu çalışmalar birçok öğrenci üzerinde uygulanmış ve olumlu dönütler elde edilmiştir. Elde edilen bulgular tamamen gözleme dayalıdır. Çalışmayı bütün tonlara genişletmek ise hedeflerin arasındadır. Çalışmalara model olan araştırma, her seviyeye uygun örneklendirmeleri de beraberinde getirecektir.

KAYNAKÇA

- Alekseev, B. (1996). Harmonious Solfeggio, Publishing music mokga
- Boone, B.; Schonbrun, M. (2018). Müzik Teorisi 101, İstanbul: Say Yayınları.
- Karolyi, O. (2005). Müziğe Giriş, Çev. Mehmet Nemutlu, İstanbul: Pan Yayıncılık.

ÜÇ BOYUTLU MODELLEME DERSİNDE KÜLTÜREL UNSURLARIN KULLANIMI: YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ

Bahadır UÇAN¹

Özet

Üç boyutlu modelleme, bilgisayar destekli öğrenimde önemli bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda öğrencilerin nitelikli modelleme ve tasarım yapacak becerilere erişmelerinin sağlanması gerekmektedir. Bu çalışma, Yıldız Teknik Üniversitesi İletişim Tasarımı Bölümü «3B Modelleme» dersini alan 3.sınıf öğrencileri üzerinden yürütülmüştür. Öğrencilerin, üç boyutlu modelleme ve tasarım yetilerinin artırılması yanında ödevler ve uygulamalar üzerinden kültürel farkındalık kazanmaları hedeflenmiştir. Ödev ve uygulamaların temaları bu doğrultuda belirlenmiş olup, temel geometrik modelleme ödevleri sonrası öğrencilerden mitoloji kavramı ekleninde karakter modelleri ortaya çıkarmaları istenmiştir. Bu şekilde öğrencinin mitoloji, destan, hikâye gibi sözlü ve yazılı geleneklerde yer alan unsurları tanımaları ve çalışmalarında faydalanabilmeleri amaçlanmıştır. Model ve tasarımlar, özgür ve açık yazılım olarak kullanılabilen Blender 2.80 üzerinden oluşturulmuştur. Final kapsamında ise mitolojik karakterlerden faydalanılarak oluşturulan karakter tasarımlarına artırılmış gerçeklik özelliği eklenmiştir. Artivive yazılımı üzerinden tanımlanan artırılmış gerçeklik sayesinde modeller, telefon/tablet üzerinden izleyicinin interaktif katılımının sağlandığı bir içerik kazanmıştır.

Anahtar kelimeler: modelleme, üç boyutlu modelleme, tasarım, artırılmış gerçeklik.

USAGE OF CULTURAL ELEMENTS FOR 3D MODELLING COURSE: YILDIZ TECHNICAL UNIVERSITY SAMPLE

Abstract

Three-dimensional modeling plays an important role in computer-assisted learning. In this context, it is necessary for students to have access to the skills to make qualified modeling and design. This study was carried out on 3rd grade students who took the “3D Modeling” course of Yıldız Technical University Communication Design Department. The aim of this course is to increase students’ three dimensional modeling and design skills and to gain cultural awareness through assignments and applications. The themes of the home works and applications were determined in this direction, and after the basic geometric modeling assignments, the students were asked to produce character models based on the concept of mythology. In this way, it is aimed that the students will be able to recognize and benefit from the oral and written traditions such as mythology, epic, story. Models and designs are built on Blender 2.80, which can be used as free and open software. Within the scope of the final, augmented reality feature has been added to the character designs created using mythological characters. Moreover, augmented reality is applied through Artivive software and the models have gained content that enables interactive participation of the audience via phone / tablet.

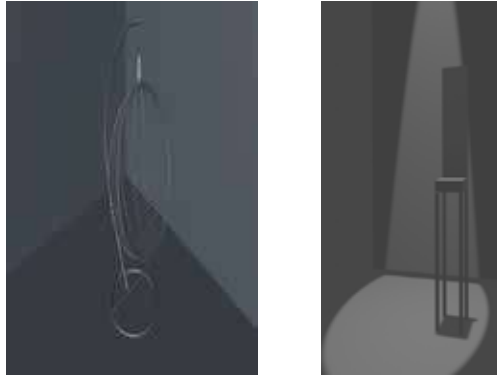
Keywords: modeling, three dimensional modeling, design, augmented reality.

¹ * Dr. Öğr. Üyesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İletişim Tasarımı Bölümü, bucan@yildiz.edu.tr

POLİGON MODELLEME VE UYGULAMALAR

Bilgisayar grafik sistemleri, bilgisayar destekli tasarım, nesne tanımlama, nesne takibi ve model temelli video kodlama gibi birçok değişik uygulama, nesnelerin en önemli özelliklerinden birisi olan nesne şeklinden faydalanmaktadır. Nesne şekillerinin tanımlanması ve temsil edilmesi işlemi genelde “modelleme” olarak adlandırılmaktadır. Nesne şekillerinin tanımlanması için birçok değişik yöntem bulunmakta olup her birinin kendine özgü üstün ve eksik yönleri mevcuttur. Değişik modelleme yöntem ve uygulamaları var olmakla beraber en yaygın kullanılan yöntem poligon yapı kullanan modellemedir. Poligon temelli ağ yapısı şeklinde tanımlanan 3-Boyutlu (3-B) modeller yaygın kullanılmakta ve işleme açısından basit bir şekil tasviri imkânı sağlamaktadır. Özellikle etkileşimli üç boyutlu grafik uygulamaları için kolay kullanım sağlayan poligon modelleri, modelleme kesinliğinin değişik oranlarda ayarlanabilmesi ve değişik biçimleri kolayca tanımlayabilme kabiliyeti sayesinde yaygın kabul görmektedir (Uluçay, Ertürk, 01.06.2018).

Çalışma kapsamında, öğrencilerin üç boyutlu modellemenin temel tasarım dilini kavrayabilmeleri öncelik edinilmiş olup öğrencilere düşük poligon modelleme merkezli ödevler verilmiştir. Bu kapsamda öğrencilerden gerçekleştirmeleri beklenen ilk tasarım ödevi sandalye/koltuk modelleme olmuştur.



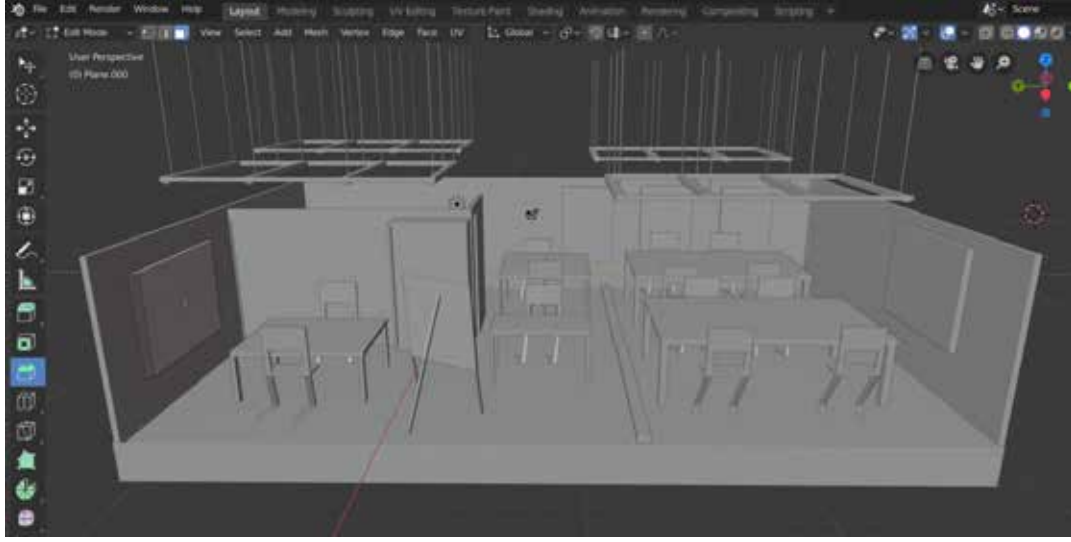
Resim 1. Merthan Ezenerden'in (sol) ve Dila Danacıoğlu'nun (sağ) çalışmaları, 2019.

Öğrencilerden üç boyutlu ortamda temel geometrik modelleme becerisi kazandırmak amacıyla sandalye/koltuk tasarımları oluşturmaları istenmiştir. İlk ödev kapsamında tasarlanan sandalye modelleri üzerinden poligon modellemenin temel kavramları uygulamalı olarak aktarılmıştır.



Resim 2. Gizem Doğan'ın ödev çalışması, 2019.

Öğrencilerden ilk ödevleri olan sandalye/koltuk tasarımlarının ardından sınıf modeli ortaya çıkarmaları istenmiştir. Bu anlamda organik olmayan modellemede ileri bir seviyeye doğru geçişlerinin sağlanması amaçlanmıştır. Öğrencilerden derslik olarak kullanılan sınıfı bütün detaylarıyla (koltuk, derslikler, aydınlatma, tahta, vb.) tasarlamaları beklenmiştir.

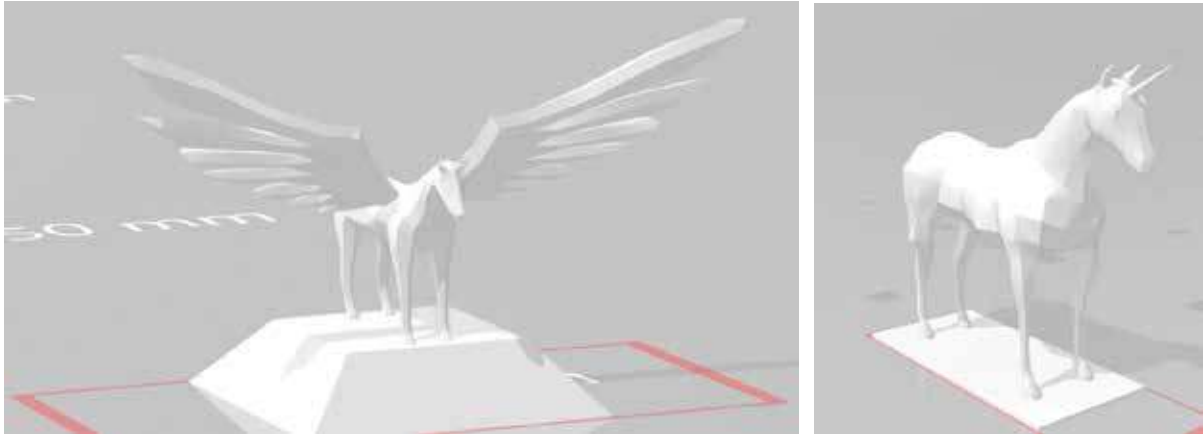


Resim 3. Necla Işık'ın ikinci ödev çalışması (sınıf modeli), 2019.

MİTOLOJİK KARAKTER TASARIMLARI

Karakter tasarımı, çizgi temelli bir yaklaşımın ana unsurlarını oluşturmaktadır. Bir çizgi yapımın (hikâye, öykü, animasyon, çizgi roman, vb.) görsel dilinin etkin kullanılması, karakter tasarımlarındaki özgünlük ve akılda kalıcılık ile doğrudan ilişkilidir. Üç boyutlu uygulamalarda karakter tasarımının sade bir üslupta olması, poligon modellemede ortaya çıkabilecek birtakım sorunların aşılabilmesi noktasında ayrıca öneme sahiptir (Uçan, 2018:126). Gereksiz sayıda ve yoğunlukta nokta ve poligon içeren detaylı modellerin basitleştirilmesi bilgisayar grafikleri açısından önemli bir konu teşkil etmektedir (Uluçay, Ertürk, 01.06.2018; Heckbert, Garland, 1997). Bu bağlamda üç boyutlu modelleme dersinde düşük poligon modelleme prensipleri aktarılmaya çalışılırken gereksiz yüzey alanlarından ve ağ yapısından kaçınılmasının lüzumu üzerinde durulmuştur.

Final uygulamaları kapsamında öğrencilerin organik modellemeye geçişleri hedeflenmiş olup tema olarak ise “mitoloji” belirlenmiştir. Mitoloji üzerinden öğrencilerin kültürel unsurlara olan ilgilerinin artırılması sağlanmaya çalışılmıştır. Öğrencilerin kültür değerleri üzerine araştırma yapmaları ve bu araştırmaları modellemelerinde kullanmaları hedeflenmiştir.



Resim 4. “Tulpar”, Kürşad Ünlüer (sol) ve “Tek Boynuz”, Melek Melisa İlkaz (sağ), 2019.

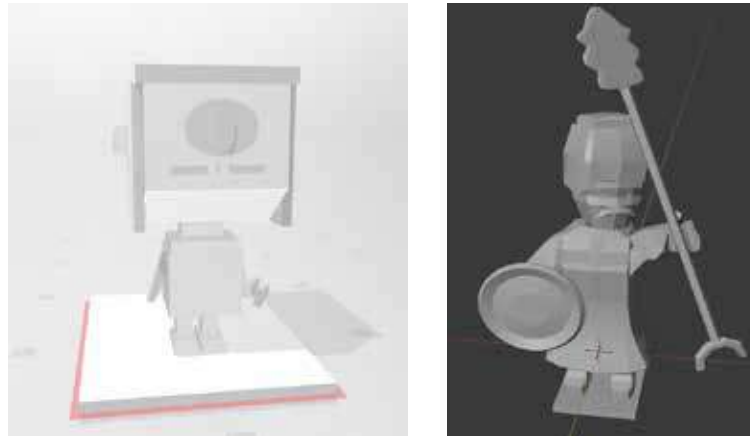
Tulpar, Türk Mitolojisinde bulunan kanatlı at figürüdür. Yunan Mitolojisinde bulunan Pegasus ile benzerdir (Bkz. Res.4). Kırgız Türklerinin Manas Destanında bu uçan, kanatlı atlardan bahsedilir. Arkeolojik olarak Kazakistan’da keşfedilen Esik Kurganı ve Altın Elbiseli Adam’ın başlığında Tulpar figürü bulunmaktadır (Türk Mitolojisinde Efsanevi Yaratıklar, 08.12.2019).

Tek Boynuz ise hem Türk mitolojisinde hem de çeşitli dünya mitolojilerinde sıklıkla bahsi geçen bir mitolojik at türüdür (Bkz. Res. 4). Başının üzerindeki tek boynuza gönderme yapılarak “Tek Boynuz” ismini almıştır. Günümüzde tek boynuzlu at figürü pek çok çizgi filmde ana karakter olarak kullanılmakta ve özellikle çocuklara yönelik hemen tüm ürünlerde karşımıza çıkmaktadır.



Resim 5. “Matagot”, Barçın Bekar, 2019.

Matagot, Fransa veya Güney Amerika’nın bazı sözlü geleneklerine göre, çoğunlukla belirsiz, sık sık kara bir kedi olan bir hayvan formundaki bir ruhtur, ancak siçan, tilki, köpek veya inek türlerinin mevcut olduğu rivayet edilmektedir (Conway, 2018).



Resim 6. “Tepegöz”, Çağla Yılmaz (sol) ve “Kayberen”, Doğukan Şentürk (sağ), 2019.

Tepegöz, Dede Korkut hikâyelerinde adı geçen yaratık olarak bilinir ve Kaf dağında yaşar (Bkz. Res.6). Annesi, alageyik kılığına girmiş bir peridir. Bu perinin bir çobanla çiftleşmesinden dünyaya gelmiştir. Sadece gözünden vurularak öldürülebilir ve vücudunun diğer kısımlarına kurşun işlemez. İnsan eti yer ve insan kemiklerinden örülmüş bir kalede yaşamaktadır. Elinde genelde dikenli bir balyoz veya bunun gibi araçlar bulunur. Kafasının üzerinde devasa bir gözü olduğundan Tepegöz olarak anılmaktadır (Türk Mitolojisiinde Efsanevi Yaratıklar, 08.12.2019). Türk mitolojisinin bir başka önemli karakteri de Kayberen’dir (Bkz. Res.6). Kırğızların iyiliksever ruhlar arasında gördükleri “kayıp eren” adıyla andıkları ruhlara verdikleri isimdir. Kayberenler dağlarda yaşar ve geviş getiren hayvanları korurlar. Kayberenler, hayvanların üreyip, çoğalmasını sağlarlar. Ancak kızgın oldukları durumlarda hayvanları öldürdükleri de rivayet edilmektedir (Türk Mitolojisiinde Efsanevi Yaratıklar, 08.12.2019).



Resim 7. “Gök Tanrı”, Dilşat Aksoy, 2019.

Gök Tanrı, Türklerin İslamiyet öncesi inanç sistemlerinde tanrıların en büyüğü olarak görülmektedir. Göktürkler tabirinin, Gök Tanrı inancından geldiği kabul edilmektedir. Yunan Mitolojisindeki karşılığı Zeus'tur.



Resim 8. “Semrük Bürküt”, Fatih Kılavuz, 2019.

Yakut Türkleri çift başlı kartala “öksökö kuşu” demişlerdir. Türkçede bürküt, kartal demektir. Bakır tırnakları vardır ve sağ kanadı ile güneşi, sol kanadı ile ayı kaplar. Bürküt gök kuşu olarak da anılmaktadır. Çift başlı kartallar, gök direklerinin tepesinde veya kayın ağacının tepesinde olduğu betimlenir. Çift başlı kartallar Tanrı Ülgen’in sembolüdür ve gökten yıldırım indirebilir. Başkurt efsanesinde “Semrük” ismindeki kuş iki başlı kartaldır. Çift başlı kartal, Selçuklu Devleti’nin de simgesidir(Türk Mitolojisinde Efsanevi Yaratıklar, 08.12.2019).



Resim 9. “Ak Ana”, Gizem Doğan (sol) ve “Azımcı”, Zeynep Öztürk (sağ), 2019.

Sonsuz sulardan çıkıp, Ülgen’e yaratma emrini veren ve tekrar sulara dönen tanrıça Ak Ana’dır. Altay Türklerinin inancına göre, ışıktan bir kadın hayali şeklindedir. Ülgen ilk yaratılış ilhamını Ak Ana’dan alır ve dünyaya destek olması için üç tane de balık yaratır. Türk mitolojisine göre Ak Ana, boynuzlu olarak betimlenir (Bkz. Res.9). Eski çağlarda ana tanrıça heykelcikleri de boynuzlu olarak sembolleştirilmiştir (“Ak Ana Türk Mitolojisi Karakteri”,08.12.2019).

Azımcı ise Balkarların kayıp cini veya yol cinidir. “Azıtkı” veya “Azıktı” olarak da bilmektedir. Yalnız başına seyahat edenlerin başına musallat olmaktadır. İnsanların en sevdiği kişinin kılığına girerek, insanları peşine takar ve dağdan, uçurumdan veya ırmaktan aşağı düşürür (Türk Mitolojisinde Efsanevi Yaratıklar, 08.12.2019).



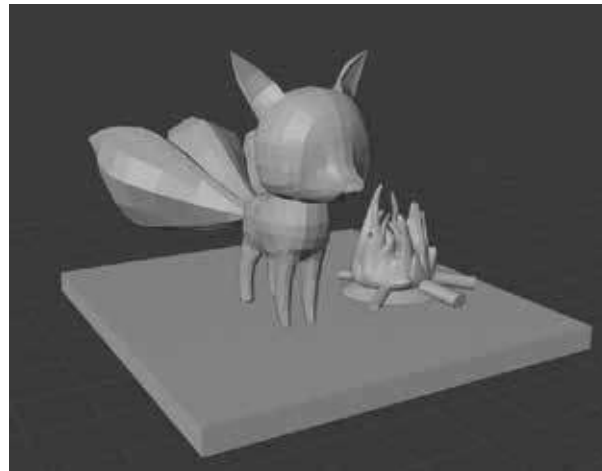
Resim 10. “Alkarısı”, Mehmet Bulğak, 2019.

Yakut Türkleri, korunmak için kötücül ruhlara kurbanlar sunarlar. “Alkarısı”, “Albastı” veya “Albız” da denilen ve yeraltında yaşayan bu yaratıkları sadece şamanlar görebilir(Bkz. Res.10). İnsanları yalnızken, çaresiz ve sıkıntılı oldukları zamanda yakalar, delirtir, yoldan çıkarır ve ruhunu kaçıırırlar(Türk Mitolojisininde Efsanevi Yaratıklar, 08.12.2019).



Resim 11. “Kamos (Karakura)”, Melike Koca, 2019.

Kamos, Harput yörelerinde görüldüğü söylenen kötücül bir yaratıktır. “Karakura” veya “Kapos” olarak da isimlendirilmektedir. Kâbuslara veya karabasanlara sebep olan kötü bir ruhtur (Türk Mitolojisininde Efsanevi Yaratıklar, 08.12.2019).



Resim 12. “Kitsune”, Melis Akdağ, 2019.

Kitsune, Japon mitolojisininde varlığına inanılan efsanevi bir tilkidir (Bkz. Res.12). Kitsune’nin birden fazla kuyruğu bulunabildiği gibi ayrıca ateşe hükmetme gücü olduğuna inanılmaktadır(What is Kitsune?, 08.12.2019). Dünyaca bilinen internet tarayıcısı Mozilla Firefox(tilki ateşi) ismini bu yaratığın ateş gücünden almıştır.

SONUÇ

Mitoloji, sözlü ve yazılı geleneğin tüm unsurlarını içinde barındıran bir kavram olarak toplumların kültürel miraslarını yansıtmak noktasında önemli bir değere sahiptir. Mitoloji, toplumdan topluma farklılık gösterebildiği gibi benzer mitolojik öğelerin başka coğrafyalarda görüldüğü ya da sahiplenildiği de bilinmektedir. Tepegözün Batı mitolojisinde “Kiklop” olarak anılması ya da tek boynuzlu at imgesinin dünya mitolojisinde sıklıkla yer edinmesi bu durumun örnekleridir. Yıldız Teknik Üniversitesi İletişim Tasarımı Bölümünde “3B Modelleme” dersi öğrencileri üzerinden yürütülen bu çalışmada, öğrencilerin mitolojik değerleri tanımaları, bu alanda araştırmaya yönelmeleri ve mitolojiyi tasarımlarında kullanmaları, çizgisel bir üslup ile yorumlamaları hedeflenmiştir. Çalışma, öğrencilerin derse duyduğu ilgiyi arttırmış olmakla birlikte çalışmalar üzerine tanımladıkları birtakım animasyon hareketlerine dayanan artırılmış gerçeklik uygulamaları ise ders içeriklerinin teknolojik yöntem ve denemelerle güncellenmesi noktasında örnek teşkil etmektedir.

KAYNAKÇA

- “Ak Ana Türk Mitolojisi Karakteri”, <http://www.biligbitig.com/2014/06/ak-ana-turk-mitolojisi-karakter.html>, erişim tarihi: [08.12.2019].
- Conway, Deanna J. (2018), “The Mysterious Magickal Cat: Mythology, Folklore, Spirits, and Spells”, Llewellyn Worldwide.
- Heckbert P. & Garland, M. (1997), “Surface Simplification”, Chapter Survey of Polygonal Surface Simplification Algorithms, Course notes of Siggraph 97, ACM SIGGRAPH.
- “Türk Mitolojisinde Efsanevi Yaratıklar”, <https://masivaturk.com/turk-mitolojisinde-efsanevi-yaratiklar>, erişim tarihi: [08.12.2019].
- Uçan, Bahadır (2018), “Poligon Modelleme ile Öykü Oluşturma”, Aurum Mühendislik Sistemleri ve Mimarlık Dergisi, Cilt 2, Sayı 1.
- Uluçay, Özgür & Ertürk, Sarp (2004), “Çözünürlüğü Ayarlanabilir 3-Boyutlu Nesne Modellemesi”, http://kulis.kocaeli.edu.tr/pub/siu04_reso_adj_3d.pdf, [01.06.2018].
- “What is Kitsune?”, <https://mythology.net/japanese/japanese-creatures/kitsune/>, erişim tarihi: [08.12.2019].

YİYECEK-İÇECEK VE HİZMET SEKTÖRÜNDE STARBUCKS LOGOSUNUN DEĞİŞİM SÜRECİ VE BİR LOGO TASARIM UYGULAMASI VE ÖLÇÜMLENMESİ

THE PERIOD OF CHANGE OF STARBUCKS LOGO IN THE FOOD AND BEVERAGE AND SERVICE SECTOR AND APPLICATION AND GAUGE OF A LOGO DESIGN

Gökçin ÇUBUKCU¹, Kübra Nur Sarısoy KAYMAK²Özet

Bu çalışmanın amacı; yiyecek içecek hizmet sektöründe faaliyet gösteren Starbucks markası üzerinden tasarım algısı ve değişim süreci incelenmiştir. Starbucks markası için bu değişim süreçleri ve nedenleri göz önüne alınarak yeni bir logo tasarımı yapılarak tüketicilerin algıları ölçümlenmiştir. Bu sayede tasarımda etkenlerin saptanması ve daha doğru tasarımlar yapılması amaçlanmıştır. Yöntem olarak; öncelikle literatür taraması yapılmış ve döküman analizleri gerçekleştirilmiştir. Birincil ve ikincil veriler toplanarak değerlendirilmiş, olgusal ve algısal çözümlemeler yapılarak kıyaslama yöntemi kullanılmıştır. Tüm veriler sonucu uygulama yapılmış, anket yöntemi kullanılarak tüketici algısı ölçümlenmeye çalışılmıştır. Bulgular; 1971 yılından bu yana tasarlanan ve değişimler gösteren Starbucks logo tasarımlarının makale, kitap ve tezlerde yer alan bilgiler dahilinde değişim süreçleri incelenmiş ve yorumlanmıştır. Bu değişim süreçleri içinde kuruluş felsefesi, marka-ürün birlikteliği, toplumun ahlak anlayışı ve zaman içerisinde değişen tasarım anlayışlarının logoya ne denli etkili olduğu bulgularıyla karşılaşılmıştır. Sonuç olarak; Starbucks markasının logo değişim süreci incelendiğinde; Moby Dick romanından esinlenilerek ismini alan ve mitolojiden esinlenen siren gravürü gibi örnekler günümüzde hala kullanılmaya devam edilmekle birlikte sembolik olarak her zaman akılda kalıcı bir imaj sergilemektedir. Bu tür mitolojiden etkilenen logo tasarımlarının sembolik olarak değiştirilmemesi, sadece güncel trendlere göre yazı tipi, geometrik şekil ve renk gibi unsurlarda değişime gidildiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Logo, Tasarım, Sektör, Marka, Starbucks

Abstract

The aim of this study; The design perception and change process were examined through the Starbucks brand operating in the food and beverage service sector. A new logo design has been taken into consideration for Starbucks brand by taking into consideration these change processes and reasons, and consumers' perceptions have been measured. In this way, it is aimed to determine the factors in the design and to make more accurate designs. As a method; firstly literature review and document analysis were performed. Primary and secondary data were collected and evaluated, and comparison method was used by making factual and perceptual analyzes. As a result of all the data, the application was made and consumer perception was tried to be measured by using survey method. Results; Starbucks logo designs, which have been designed and changed since 1971, have been examined and interpreted according to the information contained in articles, books and theses. In this process of change, the founding philosophy, brand-product association, society's moral understanding and how changing design approaches have been influenced by logo have been encountered. As a result; When the logo change process of Starbucks brand is examined; Samples of mythology-inspired siren engravings, inspired by the Moby Dick novel, are still in use today, but always show symbolically a catchy image. It is concluded that logo designs that are influenced by this kind of mythology are not changed symbolically and only the elements such as font, geometric shape and color are changed according to current trends.

Keywords: Logo, Design, Industry, Brand, Starbucks

1 Dr.Öğr.Üyesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Hatay, gokcincubukcu@gmail.com

2 Sanat Yönetmeni, Drawberry Creative Agency, İstanbul, kubranursarisoy@gmail.com

1 Sektörlere Göre Logolar Ve Marka İlişkisi

Markanın tarihçesine kısaca bakıldığında kökleri Yunan ve Roma dönemine dayanmaktadır. Bu dönemlerde mekanların yerini tarif etmek için kullanılan işaretler taşların üzerine kazınmaktadır. Dönemin şartlarında okuma yazma bilen kişilerin az sayıda olması nedeniyle iletişim kurmanın tek yolu işaretlerdir. Tüm bu “semboller günümüzde kullanılan ve markanın özelliğini işaret eden marka logolarının temeli niteliğindedir” (De Chernatony ve diğer, 2011, 29). Logolar o ürünün kime ait olduğunu göstermek için etkili bir yol olarak görülmektedir ve böylece marka kavramı da kendisini göstermektedir. “Günümüzde kullanılan “Brand” kelimesi eski Norveç kelimesi olan sığırların damgalanmasını, markalanmasını ifade eden “brandr” kelimesinden gelmektedir” (Riezebos ve diğer 2003, 1-2). Genel anlamda kabul edilen tanıma göre marka; “Bir satıcının ürünlerini ve hizmetlerini tanımlamada kullanılan bir isim, terim, imza, sembol, tasarım veya bunların kombinasyonudur” (Vranesovic ve Stances 2003, 100). şeklinde ifade edilmektedir. Marka ve logo yaratma sürecinde marka ismi kullanıcının karar alma sürecinde ve aklında yer etmesinde sembolik bir anlam taşımaktadır. Marka algılatmasını incelemek için öncelikle sektöre göre logo tasarımında renk, tipografi ve algı çözümlmeleri incelenmelidir. “Kurum kimliğinin önemli öğeleri olan amblem ve logoların grafiksel tasarımında renk seçimi, marka kimlik stratejisi ve hedef kitleye uygun olarak belirlenmelidir. Renkler markaların algılanmasında ve yeniden tanınmasında olduğu kadar konumlandırılmasında ve kalıcılığında önemli rol oynar. Renk seçiminde renklerin fizyolojik ve psikolojik etkilerinin yanı sıra, farklı kullanım alanlarındaki uygulamalarda yaratacağı etki de dikkate alınmalıdır” (Teker 2009, 91). Renk, logonun görsel anlatımında önemli bir rol oynar, kimliği çekici, çarpıcı hale getirir. “Logoya uygulanan renk ve ton değerleri sayesinde; biçimleri, tipografiyi, ön planı görünür hale getirmek veya arka plana itmek, görsel hiyerarşiyi organize etmek mümkündür” (Türk Grafik Tasarımcıları Logo 2006, 18).

2. Yiyecek, İçecek ve Hizmet Sektöründe Tasarım Algısı

Yiyecek-içecek ve hizmet sektörü halk sağlığını gözetmek, hızlı ve etkili çözümler üretebilmek, hizmet kalitesini yükseltmekte, yenilikçi yaklaşımları benimsemekte ve yasal olarak belirli aralıklarla denetlenmektedir. Yiyecek ve içeceklerinin öncelikle sağlıklı ve temiz olması sağlanmalı ve tüketicide bu izlenim oluşturulmalıdır. Bu noktada logo tasarımlarında sağlık, düzen, temizlik, çevre konularını ön plana çıkarak renkler, semboller kullanılarak verilmek istenen algı yaratılmalıdır. Yiyecek, içecek ve hizmet sektörünün alt kategorilerine bakıldığında süt ve süt ürünleri, ekmek – unlu mamüller, yağ (nişasta ve bitkisel yağ), paketlenmiş gıdalar, atıştırmalık (şekerleme, çikolata, kahvaltılık tahıllar), alkolsüz içecekler ve alkollü içecekler gibi birçok sektörü de kapsadığı görülmektedir.

Yiyecek ve içecek hizmet sektöründe global olarak tanınan markaların logoları incelendiğinde, ağırlıklı olarak tüketiciler üzerinde psikolojik etkileri bulunan kırmızı, yeşil, mavi ve sarı kullanıldığını görmek mümkündür. Burger King, Mc Donalds, Arbys, Pizza Hut, Hardees, Coca-Cola ve Pepsi gibi logolarda en baskın renk olarak kırmızının kullanıldığı görülmektedir. İkincil baskın renk ise sarı ve yeşil olduğu söylenebilmektedir. Kırmızı, araştırmalara göre insanlarda tehlike, öfke ve heyecan gibi etkiler oluşturmaktadır. Örnek resimde görülen fast food (hızlı yemekler) markalar için tasarlanan logolarda kırmızının ağırlıklı kullanılmasının nedeni heyecan verici ve iştah kabartıcı olmasıdır. Bu nedenle tüketici aç değilken bile kırmızının psikolojik olarak iştah açması nedeniyle tüketme eğiliminde bulunmaktadır. Sarı renk ise insanlarda mutluluk, canlılık, tazelik gibi etkiler oluşturmaktadır. Bu nedenle logolarda tazeliğin simgesi olarak sarı renk etkili olabilmektedir. Resimde bulunan Starbucks, Pinar, Sütaş, Subway, Sprite gibi logolarda kullanılan yeşil renk ise insanlar üzerinde doğa, çevre, sağlıklı yaşam ve yeni başlangıçlar gibi etkiler yaratmaktadır.



Resim 1. Yiyecek ve İçecek Hizmet Sektörü ve Logo Tasarımları

Kaynak: Logoların png görselleri kendi internet sitelerinden alınıp birleştirilerek oluşturulmuştur. Logolara Erişim Tarihi: 20 Nisan 2019

Yeşil renk ile ilgili başka bir etki olarak “doğaya dair çağrışımlar yarattığı için yeşilin huzurlu bir renk olduğu ve denge, uyum, tutarlılık hislerini veren sakinleştirici özelliklere sahip olduğu” belirtilmektedir (Ambrose ve Harris 2013, 120). Böylelikle logo tasarımlarında kullanılan yeşil renk, tüketicilerde markanın sağlıklı, doğal ve çevreci olduğu algısını da yaratmaktadır. Yiyecek ve içecek hizmet sektöründe çok sık rastlanmamakla birlikte logolarda ufak detaylar olarak mavi renginin kullanımı da mevcuttur. Özellikle su ve su ürünlerini temsilen kullanılan logo tasarımlarında çok daha sık görülmektedir. “Okyanusun ve gökyüzünün rengidir. Mavinin suyu hatırlatması nedeniyle, sürekli, canlı, takviye edici ve hayat kurtarıcı çağrışımları bulunmaktadır” (Ambrose ve Harris 2013, 118). Yiyecek ve içecek sektöründe tasarım algısını anlamak adına rakip markalar olan Pinar ve Sütas logolarının çözümlemelerine bakabiliriz.



Resim 2. Pinar ve Sütas Logolarının Olgusal ve Algusal Çözümlemeleri

Kaynak: Logoların png görselleri kendi internet sitelerinden alınıp birleştirilerek oluşturulmuştur. Logolara Erişim Tarihi: 22 Nisan 2019

Çözümleme: Pinar Logo

Olgusal: Logoya ilk bakıldığında boyut itibarıyla PINAR ismi göze çarpmaktadır. Sonrasında ise mavi ve kırmızı renkli kıvrımlı şekiller, daha sonra ise “A” harfinin altından başlayan sağ üst tarafa doğru giden kıvrımlı geometrik şekil göze çarpmaktadır. Tipografik olarak; serifsiz ve bold bir karakter kullanılmıştır. Yazı karakterinden ve geometrik şekillerden kaynaklanan boşluklar tasarımda kendisini göstermektedir.

Algusal: Süt ve süt ürünlerinin markası olarak tanınan PINAR temelde sağlık, lezzet ve yenilik olarak dayandığı üç ana unsuru logosunda bulunmaktadır. Pinar logosunda yeşil renginin ağırlıklı kullanımı sağlığı temsil etmekle beraber mavi ve kırmızı semboller diğer ürünlerini (su ve et ürünleri gibi) ve aynı zamanda yeniliklerini ifade etmektedir. Altta bulunan sağ üst tarafa doğru giden yeşil sembol ise geleceğe dair pozitif bir etki yaratmakta ve sürdürülebilirliği temsil etmektedir.

Çözümleme: Süttaş Logo

Olgusal: Logoya ilk bakıldığında yeşil rengi ve yeşilin ortasında bulunan degrade geçiş göze çarpmaktadır. Degrade geçişi logoyu aydınlatmak amacıyla kullanılmıştır. Böylelikle Süttaş yazısını vurgulamakta ve ön plana çıkarmaktadır. En dış kısımda bulunan elips şekli ise anahatları belirlemekte ve bütünlük oluşturmaktadır. Süttaş yazısında bulunan gölgeler ve dış çizgiler ise hafifçe üç boyut imajı yaratmaktadır. Çiftlikten sofralara yazan yazının dış (stroke) çizgilerinin olmasının nedeni ise okunabilirliği sağlamak amacıyla kullanılmıştır.

Algısal: “Süttaş markasının misyonu, sütün iyiliğini ve bereketini yayma tutkusunu, çiftlikten sofralara süt değer zincirini ve kaynakları en verimli şekilde yönetip geliştirmek, bireylerin yaşam kalitelerini arttırmak, sağlık ve mutluluk veren, doğal lezzetli süt ürünleri sunmaktır.” (Süttaş Hakkında Bilgiler, <https://www.sutas.com.tr/tr/sutas-hakkinda/bir-bakista-sutas/kisaca-sutas>, 02 Mayıs 2019) Bu durumda logoya bakıldığında tek bir alanda ilerleyen süt ve süt ürünleri dışına çıkmayan Süttaş, tek bir bütünlük halinde anahatlar ile konumlandırılmıştır. İyiliği ve bereketi yayma tutkusunu temsilen elips bir şekil kullanmaktadır. Degrade geçişlerle parlaklığını göstermek ve “Çiftlikten Sofralara” sloganıyla da temsil ettiği gibi geçişlerle iyiliğini yayma tutkusunu ifade etmektedir. Sadece yeşil ve geçiş tonları kullanımlarıyla huzuru, dengeyi, uyumu, sakinliği, güveni, sağlığı, temizliği, doğayı, mutluluğu ve lezzeti temsil etmektedir. Tipografisi açısından algısal olarak incelendiğinde ise beyaz renkli bir yazı kullanımı ile saflığı ve temizliği ifade etmektedir. Burada da tipografik olarak serifsiz bold bir yazı tipi kullanılmaktadır. Bunun nedeni sıcaklık, samimiyet algısı yaratılmak içindir.

3. Starbucks Logo Tasarımı Ve Değişim Süreci

Bir markanın tüketici zihninde akılda kalıcı olabilmesi için markanın etkili bir isim oluşturmaları gerekmektedir. Bu yüzden Starbucks isminin nasıl oluşturulduğu incelediğimizde; 1971 yılında bir denizci kasabası olan Seattle’da “Jerry Baldwin, Zev Siegl ve Gordon Bowker isimli üç arkadaş bir araya gelerek kahve dükkanı kurmaya karar vermişlerdir. Kahve dükkanı için ilk olarak “Cargo House” ismini kullanmayı düşünmektedirler. Sonrasında isim için daha detaylı bir araştırma yapmaya karar vermişlerdir. Araştırmalar sonucu Herman Melville’in Moby Dick romanından Yüzbaşı Ahab’ın gemisi olan “Pequod” isminin üzerine yoğunlaşmışlar fakat daha sonra bu isimden de vazgeçmişlerdir. Aynı kitapta Yüzbaşı Ahab’ın çok yakın dostu olan Starbucks karakterinin kahve seven biri olması nedeniyle Starbucks ismini daha uygun görmüşler ve kahve dükkanının ismini Starbucks olarak belirlemişlerdir” (Starbucks kuruluş hikayesi, <https://medium.com/türkiye/müşteri-memnuniyeti-ile-bir-dünya-markası-olan-starbucks>, 09 Mayıs 2019). Starbucks kahveleri kasabaya okyanus üzerinden ulaşmaktadır. İlk kurulduğunda sadece kahve çekirdeği satan firma dokuz yıl sonra Washington’daki en büyük kahve dükkanı olmuştur. 1971 yılında Starbucks ismi kararlaştırıldıktan sonra firmanın kimliğini oluşturmak amacıyla bir sembol ya da logoya ihtiyaç duyulmuştur. “Denizcilik üzerine bazı metinlere göz atılırken, siren gravürü keşfedilmiştir” (Starbucks Kuruluşu, <https://www.thetalky.com/starbucks>, 10 Mayıs 2019).



Resim 3. Siren Gravür

Kaynak: <https://logos.fandom.com/wiki/Starbucks>’den alındı. Erişim Tarihi: 01 Mayıs 2019

Siren teknik olarak iki kuyruklu bir denizkızıdır. Tek kuyruklu bir denizkızı sadece denizkızıdır. İki kuyruklu siren (denizkızı) ise Starbucks’ın sembolü olan denizkızı olarak bilinmektedir. Sirenler, denizcileri çekicilikleriyle baştan çıkardıkları inancından esinlenerek, kahvenin aynı etkiyi insanlar üzerinde oluşturmaları amaçlanarak tasarlanan bir semboldür. Siren aynı zamanda istedikleri gibi kahvelerinin okya-

nustan gelmesinden dolayı denizi anlatan ve Seattle’ın denizcilik kasabası olduğunu temsil etmesiyle beraber logoda kullanılması için uygun görülmüştür. Günümüz Starbucks logo tasarımına bakıldığında ise logoda siren (denizkızı) amblemi kullanılmaya devam edilmektedir. Kullanılan siren (denizkızı), markanın yüzü ve Starbucks’ın en büyük sembolüdür. Starbucks logosunda kullanılan renk ise yeşil-mavinin koyu bir tonudur. Logoda bu rengin kullanılmasının nedeni ise “Starbucks’ın en önemli misyonlarından biri olan çevre korumada öncülüğü ve bu görevi ilke edinmiş olmasıdır” (www.starbucks.com.tr). Bu yeşil – mavi ton; “doğayı ve çevreyi cisimleştiren bir renktir. Yemyeşil tarlaları ve ormanları yansıtır. İlkbaharın rengidir böylece sağlığı, yaşamı ve yeni başlangıçları temsil etmektedir” (Ambrose ve Harris 2013, 120). Starbucks, logosunda görülen renk tonunu kullanarak, ürünlerinin taze olduğunu ve çevre dostu olduğunu ifade etmektedir.



Resim 4. Güncel Starbucks Logo Tasarımı

Kaynak: <https://logos.fandom.com/wiki/Starbucks>’den alındı. Erişim Tarihi: 01 Mayıs 2019

Starbucks logo tasarımı, yıllar içerisinde değişimler geçirmiştir. Bu değişimler logonun unsurları olan sembol, renk ve tipografide görülmektedir.



Resim 5. Starbucks Logo Tasarımları ve Değişim Süreçleri

Kaynak: <https://logos.fandom.com/wiki/Starbucks>’den alındı. Erişim Tarihi: 01 Mayıs 2019

Starbucks logo tasarımı dünya çapında tanınmasının yanında birçok tasarım ödülü kazanmıştır. 1971 yılındaki ilk logosu İskandinav gravürlerinden esinlenerek tasarlanmıştır. Logoda renk olarak kahvenin en etkili tonlarından biri seçilerek dairesel bir şeklin içinde iki kuyruklu bir siren bulunmaktadır. Howard Schultz yönetimin başındayken koyu Hristiyanların logodaki cinsel içerik sebebiyle büyüyen tepkileri ve Washington’da logonun bir dönem yasaklanması nedeniyle yeni bir tasarım oluşturmaya karar vermiştir. 1987 yılında tasarlanan logoda sirenin saçlarının simetrik bir şekilde uzatılarak göğüslerinin saklandığı görülmektedir. Ayrıca renk olarak kahve kullanımının yeşil ile değiştirildiği de görülmektedir. Yeşil kullanımı için tazelik, gelişimin bir başlangıcı, huzur, sağlık anlamlarını ifade ettiği söylenebilmektedir. Starbucks Coffee yazısı 1971’de oluşturulan logo tasarımı ile aynı yazı değildir. Çay ve baharat anlamlarına gelen “tea” ve “spices” kelimeleri yeni logoda kullanılmamaktadır. Starbucks bu dönemde kahve zinciri oluşturma ilk adımlarını atmaktadır. 1971 yılında tasarlanan logoya göre yazı karakteri daha bold bir kullanımla beraber, daha okunur ve dikkat çekici bir görünüm kazanmıştır. 1987 logo tasarımında logonun iki tarafında daireye ortalınmış yıldızlar görülmektedir. Bu yıldızlar Star isminin ambleme yansımasıdır. Aynı zamanda sirenin tacında da yıldız sembolü kullanılmaktadır. Oluşturulan yeni logo belirli bir kesimin daha önceki cinsel içerik algısını değiştirmiş olsa da belli bir kesimin hala sirenin genital bölgesinin ön planda

olduğunu savunmasıyla beraber 1992 yılında yeni bir logo oluşturulma kararı alınmıştır. 1992 yılında oluşturulan logo tasarımında ise genital bölgenin yok edildiğini, sirenin büyütüldüğünü ve böylelikle detayların da sadeleşip kaybolmadığı bir hale geldiği görülmektedir.

2011 yılında oluşturulan son logo tasarımı ise 40. yılına ithafen yayınlanmıştır. Yeni logo tasarımını önceki logolardan ayıran en önemli özelliği, markanın artık ismini içermemesidir. Bu durum markanın 40 yıldır tanınan bir marka olması ile ilgilidir. Starbucks Coffee yazısı dairesel strokeler (kenar çizgiler) ve derenin iki tarafında bulunan yıldızlar yok edilmiştir. Markanın tüm logolarının sembolü ve marka yüzü olan siren tek başına kullanılarak siyah arka plandan vazgeçilmiş, yeşil bir arka plan kullanımı ve beyaz rengi ile yeni bir amblem tasarımı oluşturulmuştur. Böylelikle Starbucks logosu daha çevreci ve daha fazla tazelik hissi uyandırmaktadır ve yıllar içerisinde sadeleşmeye doğru giden bir yol izlemektedir. Son logo tasarımında karakter tasarımı daha sade ve dikkat çekici görülmektedir.

4. starbucks logo tasarımı uygulaması

Oluşturulan yeni logo tasarımında Starbucks'ın yüzü olarak tanınan siren sembolünün büyütülerek beyaz alan kullanımının artırılmasıyla birlikte logo daha sade bir görünüm kazanmıştır. Yine yeşil-mavi zemin rengi kullanılarak Starbuck'ın sürdürdüğü çevreciliği ve sağlıklı ürünlerini temsil felsefesine bağlı kalmıştır. Sirenin iki kuyruklu olması, tasarımda tek sayı kuralına uygunluk sağlarken daire dışına taşması ise daha dinamik bir görünüm sunmaktadır. Starbucks yazısı da sembolle birlikte ön plana çıkartılmaktadır. Bazı tüketicilerin Starbucks logo tasarımını, 1992 yılında kullanılan Starbucks logosundan dolayı yazısı ile hatırladığı düşünülmektedir. Yeni nesiller de Starbucks'ın müşterileri arasına katılmakta olduklarından, yeni logoda da markanın isminin yer alması tüketicinin algısında önemli bir unsur olarak kendisine yer bulmaktadır. Bu nedenle yeni logo uygulamasında Starbucks yazı karakterine yer verilmektedir.



Resim 6. Starbucks Logo Tasarımı Uygulaması

Kaynak: 23 Nisan 2019 tarihinde “Özgün Logo Tasarımı” olarak tarafımdan uygulanmıştır.

5. Anket Soruları

1. **Cinsiyet:** Kadın, Erkek
2. **Yaş:** 15-25, 26-35, 36-45, 46-55. 56-64, 65 ve üstü
3. **Meslek:** Kamu Sektörü, Özel Sektör, Çalışmıyor, Öğrenci
4. **Eğitim Durumu:** İlkokul, Ortaokul, Lise, Önlisans, Lisans, Lisansüstü
5. **Aşağıda bulunan sektörlerin genel olarak logo tasarımlarını düşündüğünüzde en çok hangi renk dikkatinizi çekmektedir?**

Sektörler: Gıda Sektörü, Tekstil Sektörü, Otomotiv Sektörü, Elektronik Sektörü, Oyuncak Sektörü, Medya Sektörü

Cevaplar: Kırmızı, Mavi, Yeşil, Sarı, Turuncu, Gri, Beyaz, Siyah, Renkli

6. Aşağıda bulunan sektörlerin genel olarak logo tasarımlarını düşündüğünüzde en çok hangi yazı tipi dikkatinizi çekmektedir?

Sektörler: Gıda Sektörü, Tekstil Sektörü, Otomotiv Sektörü, Elektronik Sektörü, Oyuncak Sektörü, Medya Sektörü

Cevaplar: Light, Regular, Medium, Bold, Serifli, Serifsiz

7. Aşağıda bulunan sektörlerin genel olarak logo tasarımlarını düşündüğünüzde en çok hangi geometrik şekil dikkatinizi çekmektedir?

Sektörler: Gıda Sektörü, Tekstil Sektörü, Otomotiv Sektörü, Elektronik Sektörü, Oyuncak Sektörü, Medya Sektörü

Cevaplar: Daire, Kare, Dikdörtgen, Üçgen, Elips

8. Aşağıda bulunan alt sektörlerin genel olarak logo tasarımlarını düşündüğünüzde en çok hangi renk dikkatinizi çekmektedir?

Sektörler: Kahve, Spor Giyim, Otomobil, Teknoloji, Oyuncak, Tv Kanalları

Cevaplar: Kırmızı, Mavi, Yeşil, Sarı, Kahverengi, Gri, Beyaz, Siyah, Renkli

9. Aşağıda bulunan alt sektörlerin genel olarak logo tasarımlarını düşündüğünüzde en çok hangi yazı tipi dikkatinizi çekmektedir?

Sektörler: Kahve, Spor Giyim, Otomobil, Teknoloji, Oyuncak, Tv Kanalları

Cevaplar: Light, Regular, Medium, Bold, Serifli, Serifsiz

10. Aşağıda bulunan alt sektörlerin genel olarak logo tasarımlarını düşündüğünüzde en çok hangi geometrik şekil dikkatinizi çekmektedir?

Sektörler: Kahve, Spor Giyim, Otomobil, Teknoloji, Oyuncak, Tv Kanalları

Cevaplar: Daire, Kare, Dikdörtgen, Üçgen, Elips

11. Starbucks logosunu düşündüğünüzde aklınıza gelen ilk unsur aşağıdakilerden hangisidir?

Yazı tipi, Renk, Sembol, Geometrik şekil

12. Aşağıda gördüğünüz Starbucks logo tasarımlarından hangisi dikkatinizi çekmektedir?



1



2



3



4



5

13. Dikkatinizi çekmesinde etken olan unsur aşağıdakilerden hangisidir?

Renk, Yazı tipi, Sade olması, Detaylı olması, Starbucks yazısının kullanılması, Starbucks yazısının kullanılmaması

14. Aşağıda gördüğünüz Starbucks logo tasarımlarından hangisi daha çok dikkatinizi çekmektedir?

15. Dikkatinizi çekmesinde etken olan unsur aşağıdakilerden hangisidir?

Yazının kullanımı, Sade olması, Detay olması

6. Anket Bulguları

Google Anket verilerine göre toplamda 477 kişiye ulaşılmıştır. 477 kişinin demografik özelliklerine göre yüzdelikleri şu şekildedir; Anketi dolduranların %68'i kadın, %32'si erkektir. Anketi dolduranların %39,5'i 15 – 25 yaş aralığında, %40'ı 26 – 35 yaş aralığında, %13,6'sı 36 – 45 yaş aralığındadır. Anketi dolduranların %50,7'si özel sektörde çalışmakta, %23,1'i Öğrenci, %14,5'i çalışmamakta, %11,7'si kamu sektöründe çalışmaktadır. Anketi dolduranların %54,7'si lisans mezunu, %17,8'i önlisans mezunu, %15,7'si lisans üstü, %10,5'i lise mezunudur.

Aşağıda bulunan sektörlerin genel olarak logo tasarımlarını düşündüğünüzde en çok hangi renk dikkatinizi çekmektedir?" sorusu için sektörler göre yüksek oranlı cevaplar ise şunlardır; Gıda Sektörü için; 214 kişi kırmızı rengini tercih etmekteyken, 125 kişi yeşil rengini tercih etmiştir. Aşağıda bulunan sektörlerin genel olarak logo tasarımlarını düşündüğünüzde en çok hangi yazı tipi dikkatinizi çekmektedir?" sorusu için sektörler göre yüksek oranlı cevaplar ise şunlardır; Gıda Sektörü için; 122 kişi bold yazı tipini tercih etmekteyken, 108 kişi medium yazı tipini, 92 kişi ise light yazı tipini tercih etmiştir. Aşağıda bulunan sektörlerin genel olarak logo tasarımlarını düşündüğünüzde en çok hangi geometrik şekil dikkatinizi çekmektedir?" sorusu için sektörler göre yüksek oranlı cevaplar ise şunlardır; Gıda Sektörü için; 190 kişi daire şeklini tercih etmekteyken, 81 kişi elips şeklini tercih etmektedir. 80 kişi ise dikdörtgen şeklini tercih etmektedir. Aşağıda bulunan alt sektörlerin genel olarak logo tasarımlarını düşündüğünüzde en çok hangi renk dikkatinizi çekmektedir?" sorusu için sektörler göre yüksek oranlı cevaplar ise şunlardır; Kahve için; 235 kişi kahverengini tercih etmekteyken, 100 kişi yeşil rengini tercih etmektedir. Aşağıda bulunan alt sektörlerin genel olarak logo tasarımlarını düşündüğünüzde en çok hangi yazı tipi dikkatinizi çekmektedir?" sorusu için sektörler göre yüksek oranlı cevaplar ise şunlardır; Kahve için; 103 kişi bold yazı tipini tercih etmekteyken, 95 kişi regular yazı tipini tercih etmektedir. 92 kişi light yazı tipini tercih etmekteyken, 87 kişi medium yazı tipini tercih etmektedir.

Aşağıda bulunan alt sektörlerin genel olarak logo tasarımlarını düşündüğünüzde en çok hangi geometrik şekil dikkatinizi çekmektedir?" sorusu için sektörler göre yüksek oranlı cevaplar ise şunlardır; Kahve için; 205 kişi daire şeklini tercih etmekteyken, 74 kişi elips şeklini tercih etmektedir. Starbucks logosunu düşündüğünüzde aklınıza gelen ilk unsur aşağıdakilerden hangisidir?" sorusu için cevaplar ise şunlardır; %54,5 oranında sembol unsuru tercih edilmektedir, %31,7 oranında renk unsuru tercih edilmektedir, %7,3 oranında geometrik şekil unsuru tercih edilmektedir. Aşağıda gördüğünüz Starbucks logo tasarımlarından hangisi dikkatinizi çekmektedir?" sorusu için cevaplar ise şunlardır; %34,8 oranında 3. logo tercih edilmektedir, %33,5 oranında 4. logo tercih edilmektedir, %19,8 oranında ise 5. logo tercih edilmektedir. Dikkatinizi çekmesinde etken olan unsur aşağıdakilerden hangisidir?" sorusu için cevaplar ise şunlardır; %33 oranında "sade olması" cevabı tercih edilmektedir, %21,1 oranında "detaylı olması" cevabı tercih edilmektedir, %20,9 renk unsuru cevabı tercih edilmektedir, %11,9 oranında Starbucks yazısının kullanılması cevabı tercih edilmektedir, %9,4 oranında "Starbucks yazısının kullanılmaması" cevabı tercih edilmektedir. Aşağıda gördüğünüz starbucks logo tasarımlarından hangisi daha çok dikkatinizi çekmektedir?" sorusu için cevaplar ise şunlardır; %65,2 oranında 1. logo seçeneği tercih edilmektedir, %34,8 oranında ise 2. logo seçeneği tercih edilmektedir. Dikkatinizi çekmesinde etken olan unsur aşağıdakilerden hangisidir?" sorusu için cevaplar ise şunlardır; %49,9 oranında "sade olması" cevabı tercih edilmektedir, %27,7 oranında "yazının kullanımı" cevabı tercih edilmektedir, %27,4 oranında ise "detay olması" cevabı tercih edilmektedir.

7. Sonuç

Yiyecek içecek ve hizmet sektöründe bulunan markaların logo tasarımlarında hangi renkleri kullandıkları incelenmiştir. Bununla birlikte yapılan olgusal ve algısal çözümlemeler bu sektörde faaliyet gösteren markalar için nasıl bir logo hazırlanması gerektiği hususunda rehber oluşturacaktır. Starbucks markasının logo değişim süreci incelendiğinde; Moby Dick romanından esinlenilerek ismini alan ve mitolojiden esinlenen siren gravürü gibi örnekler her zaman akılda kalıcı bir imaj sergilemektedir. Bu tür mitolojiden etkilenen logo tasarımlarının sembolik olarak değiştirilmemesi, sadece güncel trendlere göre yazı tipi, geometrik şekil ve renk gibi unsurlarda değişime gidilmesi de tüketici algısında kırılmalar yaşanmasının önüne geçecektir. Bu nedenle Starbucks gibi mitolojiden esinlenen, sembolik olarak bir anlamı olan bir logonun güncellenmesi de yine aynı derece sade ve etkili olmak durumundadır. Ankete katılan 477 kişinin %54,5'i Starbucks'ın sembolünü ilk aklına getirmiş olmasına, %34,8 ve %33,5'lik birbirine çok yakın oranlarla 3. ve 4. logoları beğenmesine ve %33'lük gibi büyük bir oranla sade olduğu için beğenmesine rağmen, yeni logonun daha sade olması sadece %34,8'lik bir oranın dikkatini çekmiş ve beğenisini kazanmıştır. Yine %65,2'lik bir oranda bir önceki logoyu beğenenler de %49,9'luk bir oranla bu beğeniyi sadelikten kaynaklı olduğunu belirtmişlerdir.

Kaynakça

Yazılı Kaynak

- Ambrose, G. ve Harris, P., Grafik Tasarımda Renk, 2013, Literatür Yayınevi, İstanbul
- Ambrose, G. ve Harris, P., Grafik Tasarımda Tipografi, 2013, Literatür Yayınevi, İstanbul
- Ambrose, G. ve Harris, P., Grafik Tasarımda imge, 2013, Literatür Yayınevi, İstanbul
- Ambrose, G. ve Harris, P., Yaratıcı Tasarımın Temelleri, 2013, Literatür Yayınevi, İstanbul
- Erdal, G. «Logolarda Dil ve Semiyotik.» Ulakbilge, Cilt5, Sayı11, Voluma 5 Issue 11, 1948.
- De Chernatony, L., McDonald, M., Wallace E., Creating Powerful Brands, 2011, Routledge, Oxford: Butterworth – Heinemann
- Ries, A. ve Trout, J., The 22 Immutable Laws of Marketing, 1994, Harperbusiness, Newyork
- Ries, A. ve Trout, J., Konumlandırma – Tüketicinin zihnini Fethetme Savaşı, 2013, (Ebru Kızıldağ Çev.). MediaCat Kitapları, Newyork
- Ries, A. ve Ries, L., Marka Yaratmanın 22 Kuralı, (Atakan Özdemir (Çev.), 2000, MediaCat Kapital Medya Hizmetleri, Ankara
- Riezebos, R., Kist, B., ve Koostra, G., Brand Management, - A Theoretical and Pratical Apporach. 2003, Harlow, Prentice Hall
- Teker, U., Grafik Tasarım ve Reklam, 2009, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul
- Türk Grafik Tasarımcıları, Logo, 2006, Alternatif Yayın Grubu, İstanbul
- Vranesevic, T., ve Stances R., The Effect of the brand on Perceived Quality of Food Products, 2003, British Food Journal

İnternet Kaynak

- Güncel Starbucks Logo Tasarımı <https://logos.fandom.com/wiki/Starbucks>'den alındı. Erişim Tarihi: 01 Mayıs 2019
- İlk Starbucks Logo Tasarımı <https://logos.fandom.com/wiki/Starbucks>'den alındı. Erişim Tarihi: 01 Mayıs 2019
- Siren Gravür <https://logos.fandom.com/wiki/Starbucks>'den alındı. Erişim Tarihi: 01 Mayıs 2019
- Starbucks Kuruluşu, <https://www.thetalky.com/starbucks>, Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2019
- Starbucks kuruluş hikayesi, <https://medium.com/türkiye/müşteri-memnuniyeti-ile-bir-dünya-markası-olan-starbucks>, Erişim Tarihi: 09 Mayıs 2019
- Starbucks Logo Tasarımları ve Değişim Süreçleri <https://logos.fandom.com/wiki/Starbucks>'den alındı. Erişim Tarihi: 01 Mayıs 2019
- Sütaş Hakkında Bilgiler, <https://www.sutas.com.tr/tr/sutas-hakkinda/bir-bakista-sutas/kisaca-sutas>, Erişim Tarihi: 02 Mayıs 2019
- Washington Starbucks 1980 <https://medium.com/türkiye/müşteri-memnuniyeti-ile-bir-dünya-markası-olan-starbucks>'den alındı. Erişim Tarihi: 01 Mayıs 2019

YENİ MEDYA VE TÜRK SİNEMASI

Doç. Arif Can GÜNGÖR

ÖZET:

Günümüzde internetle beraber yeni medya ortamları sanatın her alanında farklı dönüşümlere neden olmaktadır. Bu alanlardan birisi sinemadır. Bu bildiride dijitalleşmeyle birlikte ortaya çıkan yeni medya ve sosyal medyanın Türk sinemasıyla ilişkisi sinemanın üretim, dağıtım ve gösterim aşamalarında ele alınmaktadır. Etkileşim özelliği sayesinde sinema seyircisini prosumer (tüketicisi-üretici) olarak merkeze koyan bir Türk sineması ortaya çıkmaya başlamıştır. Sinema teknolojiyle iç içe olan, teknolojik gelişmelere süratle ayak uydurarak yenileşen bir sanat dalıdır. Dolayısıyla Türkiye’de yeni medya ve Türk sineması ilişkisinin yeni medya kullanımıyla paralel gittiği görülmektedir. Sonuç olarak ise yeni medyanın Türk sinemasının nicelik olarak ilerlemesinde önemli bir katkı sağladığı görülmektedir. Fakat aynı katkının nitelik açısından sinemamıza yansıdığından söz etmek tartışma konusudur.

Anahtar Kelimeler: Yeni Medya, Türk Sineması, Sosyal Medya, Geleneksel Medya.

NEW MEDIA AND TURKISH CINEMA

ABSTRACT:

New media mediums, with the internet, provide different transformation in all the spheres of art nowadays. One of these spheres is the cinema. In this assertion, the relationship between the emergence of new media and social media, with the digitalization, and Turkish cinema is discussed through the stages of production, dissemination and representation of the cinema. There is a Turkish cinema which move the viewer, as prosumer(consumer-producer), to central through the characteristic of interaction. Cinema is one of the spheres of art which has interaction with the technology. Cinema also keeps pace with the technological advance and becomes modern. Thus, the relationship between the new media and social media and Turkish cinema

Key Words: New Media, Turkish Cinema, Social Media, Traditional Media.

Giriş:

Günümüzde gazete, dergi, radyo, televizyon ve sinema gibi geçmiş yüzyılı bulan kitle iletişim araçlarının yanı sıra internet, cep telefonu, tablet gibi kişilerin sosyalleşme, öğrenme, eğlenme ihtiyaçlarını giderdikleri araçlar yaşantımızda yer almaktadır. Bireysel olarak kullanılan fakat kitle iletişim olanağına sahip bu araçlar 2000’li yıllarda “yeni medya” olarak tanımlanmaya başlamıştır.

Son yıllarda “yeni” kavramı günlük yaşamda özellikle siyasal ve toplumsal alanda çok sık kullanılan bir sıfat haline gelmiştir. Eski ve yeni dünya kurulduğundan bu yana hep bir karşıtlık içerisinde ama birbirinden ayrılmayan bir bütün olarak yer almışlardır. Oysa günümüzde tüketim toplumuyla ortaya çıkan eskiyi biriktirmeye karşı yeniye tüketme alışkanlıkları “yeni” kavramını tüketimle özdeş hale getirip gerçek anlamından kopararak fetişleştirmiştir.

Bunun karşısında ise eskiyi biriktirip kopyalayan muhafazakar bir geleneksellik anlayışı da anakronik(tarih dışı) kalmıştır. Oysa kapitalizm süreci içerisinde insan kültürel birikimden kopabilmeli kendini yeniden keşfedip geçmişin getirdiği eskilerle yetinmemelidir. Daima yeninin dünyanın gelişimine oranla ortaya çıkardığı yeni vizyonları aramalıdır. Tıpkı muhafazakarlık kadar gerçekçilik adına da yeniye gözlemini kapatan bir yaklaşım şimdiyle de geleneksellikle de bağıni yitirecektir. “Gerçek gelişme ardışık değil, birikimseldir. Olayların art arda dizilmesi değil, büyümedir. Yeni her zaman şimdiye ve geçmişe somutluk kazandırır. Ancak bunu daha büyük bir bütünün parçaları olarak yeni biçimlerde ve yeterlilikle yapar”(-Bookchin, 2013, s.351). Günümüzde yeni sözcüğü bir tür yüzeyselliği, önemsizliği ve tüketim toplumunu ifade etmekle birlikte medyaya uyarlandığında bu sözcükle; insanların yeni teknoloji ile ne yaptıkları, hangi uygulamaları geliştirdikleri, iletişim alanında hangi sonuçlara ulaştıkları sorgulanmaktadır. Toplumsal ve kültürel değişimi beraberinde getiren bu yenileşmenin Türk sinemasına nasıl yansıdığı daha doğrusu yeni medyanın Türk sinemasına olan etkileri bu çalışmanın temel araştırma konusunu oluşturmaktadır.

Yeni Ve Geleneksel Medya

Medya olgusunu yeni ve geleneksel ilişkisi içerisinde ele alacak olursak geleneksel medya; geleneksel, yani yazılı ve görsel basın (Gazeteler, Dergiler, Televizyon), olayların bu kanallar vasıtasıyla insanlara haber olarak duyurulduğu ve bu yolla iletişim kurulan bir ortamdır. Bu yayın organları genel olarak tek yönlü bir iletişim sürdüren yani bir çeşit propaganda aracı olarak görev yapan, içeriğin tam olarak hangi kitleye, nasıl ulaştığını analiz edemeyen bir yapıdadırlar. Geleneksel medyayı artık kitle iletişim araçları olarak nitelendirmemiz de söz konusu olamaz çünkü bugün artık kitle iletişim aracı görevini sosyal medya kanalı olarak bilgisayarlar da üstlenmişlerdir. Kısacası geleneksel medyanın yayın organları çok büyük kitleleri kapsamaktadır. Tek taraflı medyadır. Maliyeti yüksektir.

Yeni medya; gelişen bilgisayar, İnternet ve mobil teknolojisi ile ortaya çıkan, kullanıcıların zamandan ve mekandan bağımsız bir şekilde interaktif olarak etkileşimde bulundukları sanal medya ortamıdır. Yeni medya bilgisayar ve internet teknolojisinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Sanal ve İnteraktif medya ortamıdır.

Yeni medya araçları; İnternet ortamı, bilgisayar oyunları, cep telefonları, dijital TV, İpod, vb. araçlardır.

Yeni medyayı gelenekselden ayıran en önemli özellikler(söz konusu ortamın temel nitelikleri); Çoklu Ortam (Multimedia), Etkileşimlilik (İnteractivity), Hipermetinsellik (Binark, 2007, s.24).

Çoklu Ortam; bir çok iletişim aracının arasındaki ilişkinin tek bir araçta vücut bulmasıdır. Ses, görüntü ve metin bilgileri tek bir bilgisayarda bir araya getirilebilir. “Yeni medyanın en önemli yapısal özelliği telekomünikasyon, veri iletimi ve kitle iletişimini tek bir ortamda birleştirmesidir. Bu yöndeşme¹ sürecidir”(Dijk, 2018, s.20). Etkileşimlilik; izleyicinin veya alıcının kaynak olabilmesi veya içerik üzerindeki etkisinin artmasıdır. İnteraktiflik (etkileşimlilik) art arda gelen etki ve tepkilerdir. Etkileşimli TV, Öde ve İzle, mobil TV gibi sistemlerde aracın izleyici tarafından kontrolü mümkündür. E posta veya çevrimiçi konuşma internet ağı üzerinden gerçekleştirilir. Böylece kişi sürekli ve anlık iletişim içerisinde olabilir. Hipermetin ise kendinin dışında başka metinlere bağlantılar sağlayan metindir. Metinleri birbirine link bağlar. Bu bağlantıya hiperlink denir. Dünya üzerinde değişik sunucularda bulunan web sayfalarının birbirine hiperlink ile bağ-

1 Üç çeşit iletişim türünün -telefon, bilgisayar Radyo ve Televizyon- veri ve kitle iletişiminin kademeli olarak bütünleşmesi anlamına gelir(Dijk,2018:84).

lanmasıyla dünyayı saran küresel bir ağ oluşur. Deniz Yengin'e göre (2012) yeni medya; kullanıcı türevli, dijital etkileşimli, hipermetinsel, sanal ve ağ bağlantılı özellikleriyle bireyin yaşamına girmeyi başarmaktadır. Özellikle dijital kodlama, medyanın yeni olarak ifade edilişinde önemli bir nitelik olarak karşımıza çıkmaktadır (s.88). "Yeni medya kümesi" içinde geleneksel medya da yer almaktadır. Basit biçimiyle yeni medya kümesi gelenekseli de içinde barındırmaktadır.

Yeni medyayı meydana getiren ilkeler bilgisayarlaşma etkisinde değişen genel kültürel eğilimlerdir. Sayısal olarak kodlanmış medya bozulmaya uğramadan sonsuz sayıda kopyalanabilmektedir. Yeni medya interaktiftir. Kullanıcı nesnesiyle etkileşime girebilmektedir. Yeni medyaya ait özelliklerin bir kısmı zaten geleneksel medyada da mevcuttur. Bu anlamda sinemanın yeni medyaya bir hazırlık olduğu söylenebilir (Alioğlu, 2011, s.20-21).

Yeni Medya Çağında Dijital Sinema

İnternet ve bilgisayar teknolojisindeki son gelişmeler kültür ve sanat ortamlarının belirlenmesinde de önemli bir rol oynuyor. Özellikle sanat alanındaki teknik, estetik ve üretimsel yollar internet ve bilgisayar teknolojilerinden geçiyor.

Günümüzde, internet, dijitalleşme ve bilgisayar teknolojilerinin gelişimiyle birlikte sinemanın her aşamasına az ya da çok dönüştürücü bir etkiye bulunan bir boyut söz konusudur. Bugün internet teknolojileriyle ilişkili tanımlamalarda web 1.0, 2.0, 3.0 diye söz edilen gelişme evreleri sadece bilgisayar kullanımında sonuçları olan teknolojik gelişmeler değildir.

Web 1.0 da kullanıcılar sadece okuyucudur. Tüm kontroller web sitesinin elindedir. Web var olan bilgileri elde etmek, çoğunlukla onlara çeşitli web sunucuları tarafından sağlanan içeriği okumak, program ve dosya indirmek için kullanılmaktadır. İnsan etkileşimi yoktur. Web 2.0, web'de insan etkileşimi olarak nitelendirilebilir. Yani İnternet kullanıcıları ortaklık ve paylaşım içerisinde hareket edebilirler. İnternet kullanıcılarına sunulan içeriğin kullanıcılar tarafından oluşturulmasına ve bu içeriklerin başkaları ile paylaşılabilesine olanak vardır. Sosyal ağ siteleri, web tabanlı özgür ansiklopediler, iletişim araçları gibi çevrimiçi araçlarla etkileşim ve paylaşım olanak gerçekleşiyor. Web 3.0 ise ; internet kontrolünün insan tarafından gerçekleştirilmediği bir yapı sunar. Çünkü Web 3.0 cihazlar arası etkileşimle internetin kendi kendini yaratacağı bir web dünyası oluşturmaktadır. İnternet üzerindeki tüm bilgilerin ve bunların birbirleriyle ilişkileri yalnızca insanlar tarafından değil, makineler tarafından da oluşturulabilecek. Makineler bilgileri hafızaya alacak ve uygun bulunduğunu gerekli şekilde sunacaktır. Yani yapay zekalı teknolojiler üretilen girdileri işleyip anlamlı çıkarımlar yapacaktır.

Bu evreler tüm sanat dallarında olduğu gibi sinemanın da üretimden başlayarak içeriğine ve seyircisine kadar her aşamasında etkiler doğurmaktadır. Yeni medya araçları dünyada sinema yapım biçimlerini etkilemiş, yeni yaratıcı yollar ve yöntemler ortaya koyarak ticari sinemaya alternatif geliştirme platformlarına dönmüşlerdir. Bugün artık sinemanın içinde bulunduğu evre 3.0 olarak tanımlanmaktadır. "Sinema 3.0 metalaşmaya karşı bir durum ortaya çıkarmaktadır. Seyirci açısından ise izleyiciyi de işin içerisine alan heyecan verici geliştirilmiş anlatılara yönelik mekanlar oluşturmaktadır" (Daly, 2010, s.98).

Kısaca "gerçekliğin mekanik, fotoğrafik olarak yeniden üretilmesi hikayesi son buldu. Kaydedilmiş bilginin nümerik bir sisteme dönüştürülmesi, nesne ve görüntü arasındaki daha önceki dönemi tanımlayan, maddi bağıntıyı kopardı" (Mulvey, 2012, s.30). Üretilmesi 90'lı yılların sonunda ilk dijital uygulamalara başlanılmış ve 2005 yılından sonra özellikle 3B (üç boyutlu film/3D/stereoskopik film) filmlerin ilgi görmesi sonucu dijital sinema beklenenin ötesinde bir hızla ilerleme kaydetmiştir.

"Bu bağlamda dijital sinemada görüntülerin manüel olarak yapılandırılması, görüntü ve resimlerin elle canlandırıldığı ve renklendirildiği 19. Yüzyıl sinema uygulamalarına geri dönüş olarak sunulabilir. Yirminci yüzyıla geçişte sinema tüm bu eliş teknikleri animasyona devretmiş kendini bir kayıt aracı olarak tanımlamıştır. Bu teknikler sinema dijital çağa geldiğinde yapım sürecinde yeniden yer bulur. Böylece sinema animasyondan kesin olarak ayrıştırılamaz. O artık dizinsel bir iletişim teknolojisi değil, resmin alt türüdür"(Manovich, 2000, s.175).

Sinemanın dijital hale gelmesi anlatım tekniklerini de değiştirmiş, sinema animasyona daha yakın hale gelmeye başlamıştır. "Sinemasal algılama yolları zaman ve mekan ilişkisi insan belleğini düşüncesini ve duygularını temsil ederek günümüz bilgisayar çağında milyonlarca insan için çalışma ve yaşama biçimi

haline gelmiştir. Sinemanın estetik stratejileri temel bilgisayar yazılımının da örgütsel ilkeleri ve sinemasal anlatımın kurgusal dünyasında pencere, veri dünyasında da bir pencere olmuştur” (Alioğlu, 2011, s. 39). Bu yapı sinemanın görsel açıdan bilgisayarla buluşmasına sebep olurken internet ve uydu üzerinden dağıtımının ve pazarlamasının yapılabilmesi olanağını doğurmuştur. Bu durumda sinemacılar tarafından daha düşük bütçelerle film yapılarak, filmlerin gösterimlerini internet kanalı üzerinden direkt seyirciye ulaştırma şansı bulunabilmektedir. Ayrıca yönetmenler ucuza mal ettikleri filmleri uluslararası platformlarda paylaşma şansını da bulabilmektedirler.

Hikayelere ve karaktere yön vererek seyirciye alternatif oluşturma ve böylece filmin seyircinin vereceği kararlara göre sürdürülmesi sinemada interaktif seyirci ve interaktif film kavramını ortaya çıkarmıştır. Netflix başta olmak üzere film ve dizi platformlarında, interaktif filmler ve diziler sayesinde izleyici tercihleri hakkında çok önemli veriler elde edebiliyor. İçerikler buna göre şekillendirilebiliyor. Böylece elde edilen kullanıcı verileri sayesinde, izleyicilerin daha önceki tercihleri baz alınarak ürün yerleştirme, reklam vb. çalışmalar daha etkin hale getirilebiliyor.

Kısacası internette ve dijital ortamlarda film kullanıcı (tüketici-üretici) merkezli bir hal almıştır. Yalnız seyirci ya da yalnızca üretici(yapımcı) söz konusu değildir. Hem üreten hem tüketen, aynı anda hem mesaj alan hem de mesaj veren, yeni bir kavramla ifade etmek gerekirse prosumer(üre-tüketici) söz konusudur. Üretmek ve tüketmenin eşzamanlılığını vurgulayan Prosumer; “yeni teknolojilerin gücüyle, bilgiye erişimi kolay olan, bilgi sahibi ve talepkar, genç ve çekici bir grup olarak söz ediliyor. Bu grup, yeni aldığı, en iyi koşulları aradığı ve diğer gruplara örnek oluşturduğu için trendleri belirliyor.” Tüketen üretici yani Prosumer sözcüğü, 1980’lerde Alvin Toffler’in “Üçüncü Dalga” isimli kitabında ortaya atıldı. Prosumer, tüketici (Consumer) ve üretici (Producer) kelimelerinden türetilen bir kavram olarak pazarlama dünyasında yer almaya başladı.

Consumer sadece bir tüketici iken, Prosumer üretim sürecine dâhil olan bir tüketicidir. Bunu, sevdiği ürünün yeni tasarımını internet üzerinden oylayan kullanıcıdan, McDonald’s mağazasında yiyeceğini kendisi alıp çöpünü kendisi toplayan müşteriye kadar örneklerle genişletebiliriz. Bugün dünyanın en büyük taksi şirketi Uber’in kendine ait hiçbir aracı yok. Dünyanın en popüler medya aracı olan Facebook hiçbir medya içeriği üretmiyor. En önemli perakendeci Alibaba’nın stoğunda hiçbir ürün yok. Dünyanın en büyük konaklama şirketi olan Airbnb, herhangi bir mülke sahip değil (Goodwin’dan aktaran İsmail Kaplan, 2019). Bütün bu “büyük” şirketlerin sattığı mal ve hizmetleri, yine kendi müşterileri üretiyor.

Sosyal medyada gerçekleşen gelişmeler sayesinde, iletişimlerin kontrol edilmesinde ve mesajın iletilmesinde, tüketiciler dünya genelinde hiç olmadığı kadar söz sahibi olmaktadır. Bu nedenle reklam yapımcılarının, tüketicilere bire bir olarak ulaşması gittikçe zorlaşmaktadır. Buna paralel olarak da firmalar, ürünlerini tüketicilere satabilmek için, işletmeden tüketiciye olan iletişim modelinden çok tüketiciden tüketiciye olan iletişim modeline önem vermektedirler. Söylenti pazarlaması, sinema sektöründe sinema filmlerinin pazarlanmasında da kullanılmaktadır. 1999 yılında gösterime giren “Blair Cadısı” sinema filmi, internet aracılığıyla söylenti pazarlamasının çok hızlı ve etkili bir biçimde yapılabileceğinin güzel bir örneği olmaktadır. Film gösterime girmeden önce, filmi hazırlayan stüdyo tarafından, filmde geçen olayların gerçek olduğuna dair kanıtların sunulduğu, eşsiz bir söylenti pazarlaması kampanyasına yol açacak bir internet sitesi oluşturulmuştur sadece 15.000 dolara mal olan sinema filmi gösterime girdikten bir hafta sonra, filmin internet sitesi 75 milyon kez ziyaret edilmiştir.

Günümüzde sinemanın yeni medya karşısındaki gücü ve varlığı önemli bir tartışma konusudur. Bu durum 91. Oscar ödüllerine de yansımıştır. 91. Akademi Ödülleri Töreni’nde en iyi film Oscar’ını teknik, estetik, içerik ve tanıtım açısından Roma filminin kazanacağını tahmin edenler yanıldılar çünkü ödülü Yeşil Rehber filmi kazandı. Roma filmi karşıtı kampanyalara değinen Mehmet Açar “Roma”nın aslında bir “televizyon filmi” olduğu savunuldu ve Oscar’lardaki varlığı tartışmaya açıldı. “Roma” ve onun temsil ettiği zihniyetin sinema kültürünün düşmanı olduğu ima edildi... Seyircilerin aynı anda hem sinema salonlarında hem evde seyredebileceği filmlerin Oscar gibi değerlendirmelere kabul edilmemesi gerektiği söylendi”(-Habertürk) yapımcısı Netflix olan Roma filmi sinema salonlarında film izleme geleneğini yıkacak bir alışkanlığın başlangıcı olarak görülüyordu. Benzer bir durum Türkiye’de yaşandı Yılmaz Erdoğan’ın yönettiği Organize İşler: Sazan Sarmalı vizyona girdikten hemen sonra Netflix’e satıldı. Böylece Türkiye’de de sinema salonlarında oynatılan bir filmin eş zamanlı olarak veya kısa süre sonra Netflix ve benzeri platformlar üzerinden gösterimi artık daha mı yaygınlaşacak tartışması başladı.

Yeni Medya Ve Türk Sineması İlişkisi

Sinema teknolojiyle iç içe olan, teknolojik gelişmelere süratle ayak uydurarak yenileşen bir sanat dalıdır. Dolayısıyla Türkiye’de yeni medya ve Türk sineması ilişkisinin yeni medya kullanımıyla paralel gittiği görülmektedir. Dünya genelinde sinema 1980’li yıllardan sonra meydana gelen bilgisayar teknolojisinin gelişimiyle ve internetin ortaya çıkışıyla dünyanın her noktasındaki her seyirciye istediği zaman ulaşabilme özelliği kazandı. Türkiye’de ise özellikle 1990’lardan itibaren geleneksel medyadan yeni medyaya geçişin gündeme gelmesinden sonra 2000’li yıllardan itibaren internet ve sinema ilişkisi içerisinde yönetmen, deneysel film sayısı artarken film izleme imkanı daha da genişledi. Günümüzde ise sinema endüstrisi ve yeni medya arasındaki yondeşmeyle birlikte üretim, dağıtım ve gösterim açısından Türk sinemasının olumlu etkilendiğini söylemek mümkündür. Fakat internetteki film kalitesi her zaman tartışma konusu olmuştur. Tüm bu koşullar sinemanın teknik ve estetik yapısını değiştirmiştir.

Türkiye İstatistik Kurumu’nun (TÜİK) Sinema İstatistikleri, Boxoffice ve Antrakt verilerine göre 17 yılda sinema seyircisi, salon sayıları ve yıllık vizyona giren film sayılarında önemli oranda artış gösterirken, Türk sineması pazarda üstünlük elde etti.

YIL	YERLİ FİLM İZLEYİCİSİ	SALON SAYISI	FİLM SAYISI
2000	2.899.103	606	15
2001	3.289.438	580	17
2002	2.079.671	532	9
2003	2.923.286	826	16
2004	6.657.156	822	18
2005	6.795.791	987	27
2006	10.838.617	1045	34
2007	7.712.626	1140	40
2008	16.166.153	1514	50
2009	15.220.249	1647	69
2010	17.996.023	1834	65
2011	17.954.808	1917	70
2012	18.235.611	1998	61
2013	24.963.870	2102	86
2014	30.994.840	2170	108
2015	31.661.600	2356	136
2016	28.834.409	2483	135
2017	37.904.091	2692	145

(TÜİK, Boxoffice, Antrakt)

“We are social” ve “Hootsuit” tarafından her yıl hazırlanan “Digital in 2018 in Western Asia” dijital medya istatistiklerine göre 82 milyonluk Türkiye’de 54.3 milyon internet kullanıcısı ve 51 milyon aktif sosyal medya kullanıcısı, 44 milyon da aktif sosyal mobil medya kullanıcısı olduğu, yıllık dijital değişim oranının ise internet kullanım istatistiklerinde, internet kullanıcılarının %13, yani 6 milyon kişi arttığını, aktif sosyal medya kullanıcı sayısında 3 milyonluk bir artış gerçekleştiğini, aktif mobil sosyal medya kullanıcı sayısında ise %5’lik, yani 2 milyonluk bir artış olduğu ve bu genel sosyal medya kullanıcılarının 25-35 yaş aralığında olduğu dikkate alınırsa yeni medyanın gelişimiyle Türk film endüstrisinin gelişimi arasında bir paralellik olduğu görülecektir.

Konuyu Türk sinemasında üretim, dağıtım ve gösterim süreçleri açısından ele almak gerekirse; üretim aşamasında; sinema dijitalleşmiş yüksek çözünürlüklü dijital kamera ile çekimler yapılmıştır. Bu durum da eski olumsuzlukları ortadan kaldırmıştır. 35 mm film kullanmak zorunluluğu ortada kalmış filmler hard-diske yüklenmiştir. “Yapım pratiği dijital yöntemle ya dijital kamerayla objektif önü gerçekliğin kaydıyla ya da Computer Generated Images (CGI) yöntemiyle bilgisayarda görüntü üretimiyle gerçekleştirilmiş-

tir”(Erkılıç, 2012, s.95). Filmler dünyada 2000’li yılların başından itibaren yaygınlaşan bir yöntemle gerçek görüntüye eşdeğer görüntülerin kullanılması ve mekanların sonradan eklenmesi yoluyla oluşturulmuştur. Bazı sinemacıların bu tür bir sinemanın gerçek sinema estetiğine uygun olmadığı konusunda tepki göstermelerine rağmen özellikle gişe hasılatı beklentisi olan filmler için çok kullanılan bir yöntemdir. Başta Hollywood olmak üzere pek çok sinemada dijital kurgu kullanılmaya başlanmıştır. Yüksek çözünürlüklü kameralarla reji kurguda gerçekleştirilebilmiştir.

Çözünürlük oranlarının gösterim oranlarının üzerine çıkmış olması rejinin kurguya taşınması olanağını yaratmıştır. Bu, kurgunun olduğu kadar sinema üretim sürecinin de en radikal değişimlerinden ve bizce en güncel sorunlarından birisidir. Rejinin kurguya taşınması geleneksel sinema anlayışını kökünden değiştirecektir. Görüntü yönetmenlerine olan ihtiyaç azalacak ve görüntü tasarımı kurgu sürecine bırakılacaktır. Sanal kamera uygulamalarının verdiği olanaklarla bir kameranın yapabildiklerinin daha fazlası yapılabilecektir. Zaten bu uygulamaları bugün pek çok filmde görebiliyoruz. Özellikle aksiyon, bilim kurgu ve fantastik filmlerin birçok sahnesi bu tür sanal kurgu araçlarıyla gerçekleştiriliyor (Nişancı, 2011, s.74).

Arog (2008), Semum(2009), New York’ta Beş Minare (2010), Fetih 1453 (2012) gibi daha birçok Türk filminde özel efekt teknolojilerine sıklıkla başvurulduğu görülmüştür. Özel efekt teknolojileri patlama sahneleri, sanal ortamda yaratılan mekanlar, kalabalık savaş sahneleri, gerçek dışı varlıkların yaratılması, gerçeğin ve gerçek dışının bir arada verilmesi gibi çeşitli nedenlerle tercih edilen özel efekt teknolojileri, izleyici üzerinde derin bir etki uyandırarak göz doldurmuştur. Türk sineması, “kendini bulma süreci” olarak görülen 2000’li yıllardan itibaren çekilen film sayısı ve izlenme oranları ile kendini göstermeye başlamıştır. Bu yıllardan itibaren tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de Hollywood sinemasının göz kamaştıran efektleri izleyiciyi kendine çeken önemli bir unsur olarak öne çıkmıştır(Yurdigil ve Zinderen, 2014).

Üretim aşamasında dijital kameralar kullanılmaya başlanmış, Türkiye’de dijital çekilen ilk film Ahmet Uluçay’ın DV ile çektiği “Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak (2001)” filmi olmuştur. İlk dijital çekilen ve gösterilen filmimiz Nuri Bilge Ceylan’ın filmi “*Üç Maymun* (2009)” dijital kamera ile çekildikten sonra gösterimi de dijital projeksiyonla gerçekleştirilmiştir. Türk sinemasının Biray Dalkıran tarafından çekilmiş ilk 3D filmi “Cehennem (2010)” ile 3D film üretimine geçilmiştir.

Ferhat Zengin’e (2017) göre, Türkiye’de dijitalleşme 2000’li yıllarda başlamış Türk sineması ucuz ve kolay üretim olanağı sağlayan dijital sinemaya önem vermiştir. Dijital film üretimi 2011-2015 yılları arasında en yüksek seviyeye ulaşmış. Bu yıllar arasında üretilen 471 filmin 443’ü dijital olarak üretilmiştir. 2015 yılı itibarıyla ham film kullanılmamıştır (s.158,161). Çünkü dijital filmin maliyeti ucuzdur. Teknik malzemenin kullanımı kolaydır. Küçük bir grupla çalışma imkanı sağlar. Post prodüksiyon daha kolaydır. Kontrol edilebilir bir süreçtir. Bu durum özellikle minimalist ve bağımsız sinemacıların başarılı filmler yapmasına ve bu filmleriyle yurtiçi yurt dışı festivallerde ödüller almasında önemli bir etken olmuştur. Nuri Bilge Ceylan Cannes Film Festivali’nde “Uzak (2002)” filmiyle Jüri Özel Ödülü almış, “3 Maymun (2008) filmiyle en iyi yönetmen “Kış Uykusu (2014)” filmiyle 64. *Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye ödüllerini almıştır. Yeşim Ustaoglu’nun “Pandora’nın Kutusu (2008)” Fajr Film Festivali’nden Jüri Özel Ödülü’nü, 56. San Sebastian Film Festivali’nden ise En İyi Film Ödülü’nü almıştır. Semih Kaplanoglu’nun “Bal (2010)” filmi Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı ödülü alırken daha bir çok bağımsız yönetmen festivallerden ödülle dönmüştür.*

Kısacası dijitalleşme ile yapımcı sayısı, film sayısı, yönetmen sayısı artmış Türk sineması gençleşmiştir. Fakat ilk filmlerini çeken genç yönetmenlerin bir çoğu ikinci filmlerini yapamamışlardır. Pazarda var olmak yalnızca teknik değişimlere bağlı değildir.

Dağıtım aşamasında; dijital sinema teknolojisi dağıtım ve gösterimdeki zorlukları ortadan kaldırmıştır. Film bobinlerinin dağıtımını sona ermiş, DVD, kodlanmış verilerin kaydıyla oluşan datalar dağıtım sürecinde kullanılmaya başlanmıştır. Dağıtımçı şirketlerin masrafları önemli ölçüde azalmış, dijitalleşme yerli film dağıtımçı sayılarını artırmıştır. “Dijital filmin dağıtımını daha kolaydır. Böylece yerli film yapımcıları kendi filmlerini dağıtım şansına sahip olmuşlardır. Fakat büyük bir şirket oluşturamamışlardır”(Zengin, 2017, s.182). Pazarlama ve halkla ilişkiler çalışmalarında ise özellikle sosyal medya önemli bir işleve sahip olmuştur. Geçmişte bir film gösterime girmeden önce otobüs durakları, reklam panoları ve televizyon reklamları gibi geleneksel yollarla duyurulurken bugün Instagram, Youtube, Facebook Twitter gibi sosyal medya platformları kullanılmaktadır.

Sosyal medyada özellikle de facebook'ta yer alan film yorumları seyircinin filme gitme kararında olumlu ya da olumsuz etkiye bulunuyor. Örneğin "Kardeşim Benim" filminde sosyal medya seyirciyi ve geleneksel medyayı etkileyecek biçimde etkili kullanılıyor. Meca seçimleri Facebook, Twitter, Youtube, Instagram, Snapchat ve Tumbir olarak belirlenen filmde genç kitleyi yakalamak için Snapchat ve Tumblr seçiliyor. Tumblr'da oluşturulan "Sadece Kardeşi Olanların Anlayabileceği 12 Durum" isimli içerik ile doğal (native) içerik pazarlaması stratejisi kullanılıyor. Snapchat'te de Kanyon'da gerçekleşen galanın hikayesi hedef kitesine ulaştırıyor. Filmin vizyona girmesinden 6 ay önce YouTube videosu yayınlanıyor. Fenomen kullanımına da yer veren filmin, sosyal medyanın en önemli öğelerinden olan caps'lere yer vererek takipçilerde oluşabilecek "yapaylık" algısını ortadan kaldırmış oluyor.

Artık bir film çekim sırasında gösterime girmeden önce sosyal medya üzerinden tanıtıma başlıyor. Set görüntüleri, kamera arkası görüntüler, röportajlar sosyal medyada dolaşıma sokularak tanıtımı gerçekleştiriliyor. Viral pazarlama olarak adlandırılan yöntemle eğlenceli görsellerin sosyal medyada kullanıcılar arasında dolaşması sağlanıyor. Virüsle benzeştirildiği için viral pazarlama, bulaşıcı pazarlama ile eş anlamda kullanılmakta ve "tüketicinin iletişim ağlarını kullanarak firmanın ürün, marka ve hizmetlerini tanıtımda kullandığı pazarlama aracı" olarak ifade edilmektedir (Argan ve Argan, 2007, s.233).

2017'de Youtube'da en çok izlenen videolar içinde Türkiye'de Genel İçerik kategorisinde ilk 10 arasında 1. Sırada "Recep İvedik 5 - Fragman" yer alırken, "Ahmet Kural & Murat Cemcir - Sie Liegt In Meinen Armen (Çalgı Çengi İkimiz Sinemalarda) filmi fragmanı 9. Sırada, Arif v 216 10.sırada yer aldı (Evrensel, 2017). Recep İvedik 5, 2017 yılının 7.407.050 seyirci rakamı ile en çok izlenen filmi olmuştur. Arif v 216 8. Sırada yer almıştır (İHA, 2018). Afişler sosyal medyadan ya da filmin internet sitesinden seyirciler tarafından seçilerek hem doğru afiş tercihi konusunda hem de tanıtım açısından başarı sağlanıyor. Ayrıca dijitalleşme, sinemaları ve afişlerini de dönüştürmüştür. Türkiye'deki dijital sinema sayısının 2 bine yaklaştığını belirten Sistem 9 Pazarlama Müdürü Harun R. Akol, "Kâğıt afişlerin yerini filmin adı, gösterileceği salon ve saatlerini gösteren dijital ekranlar alıyor. 'Dijital afiş' diye adlandırdığımız ekranlara multimedya hizmetler kapsamında profesyonel şekilde hazırlanan video kurgu ve montaj hizmetlerini ekliyoruz. Öne çıkan görsellik, seyircinin sinema salonlarına ilgisini artırıyor" demektedir (EPNEXT, 2018). Dijital afişle baskı, grafik, kağıt, nakliye vs. sorunlar ortadan kalkmaktadır.

Gösterim aşamasında ise; Nuri Bilge Ceylan'ın filmi "*Üç Maymun* (2009)" dijital kamera ile çekildikten sonra gösterimi de dijital projeksiyonla gerçekleştirilmiştir. "Dağıtım ve gösterim alanında olası üç uygulama üzerinde çalışılmaktadır. Birincisi ve günümüzde de uygulamalarını gördüğümüz 35mm gösterim kopyası yerine, filmlerin bir dijital ortamda (özel hard disc gibi) dağıtımlarının yapılması ve dijital projeksiyonda gösterilmesidir. İkinci ve üçüncü seçenek ise filmlerin bir merkezden uydu ya da internet üzerinden aynı anda farklı sinema salonlarına ulaştırılması ve dijital projeksiyonla gösterilmesini öngörmektedir" (Erkılıç, 2012, s.95). Türkiye'de ilk dijital salonlar gösterime 2004 yılında başlamıştır. 2014 yılında % 82 oranla en çok salonları dijitalleşen ülkeler arasında yer almıştır. 2015 yılında ise % 96.5 ile Avrupa sinemalarını geçmiştir (Zengin, 2017, s.186).

Ayrıca günümüzde yaşanan dijitalleşme ve yeni medya teknolojilerinin sinema üzerindeki etkisi film izleme yöntemlerini de değiştirmektedir. Sinema seyirci ilişkisinin merkezinde yeni medya araçlarının yer aldığı görülmektedir. Özellikle gençler filmleri ve dizileri internet ortamında bilgisayar veya cep telefonlarından izlemeyi tercih etmektedirler. Böylece izleme eyleminde mekan sınırlılığı ortadan kalkmaktadır. Buna karşın sinemada film izleme etkinliği bir sosyo kültürel olgu olarak devam etmektedir.

Günümüzde interaktif film teknolojisinin interaktif bir seyirci yarattığı görülmektedir. Bu tür film teknolojileri seyircinin filmin içeriğini belirlemelerine olanak tanıyor. Film hangi kahramanla sürecek, hangi olayla dönüşecek, sonu nasıl bitecek gibi seçenekler seyirciye sunuluyor. Böylece evinde TV kanalında filmi hangi boyut, format ve çözünürlükte izleyeceğine kendi karar veren seyirci filmi verilen imkanlarla kendisi kurgulama yetkisine sahip oluyor. Böylece film üzerinde aktif bir seyirci oluşuyor. Günümüzde Netflix ortamında bu türden filmlere ve dizilere rastlamak mümkündür. **Netflix, interaktif filmler ve diziler sayesinde izleyici tercihleri hakkında çok önemli veriler elde edebiliyor. İzleyicilerin bir hikayeden beklentileri konusunda önemli ipuçlarını elde ederek içerikleri buna göre şekillendirebiliyor.** Fakat halihazırda kurgusu seyirci tarafından düzenlenen bir Türk film mevcut değildir.

Gösterim aşaması ve sonrasında ise özellikle “Youtube” da film eleştirisi kanallarında vizyona girmiş veya girecek filmler analiz ediliyor (Filme gitmeden önce, Hakan’ın Köşesi, KafeinSiz vb.). İnternetteki ve sosyal medyadaki Türk film sitelerinden çeşitli yazılı ve görsel paylaşımlar yapılıyor. Geleneksel dergi yayıncılığı ise online dergi yayıncılığına dönüşüyor. Ayrıca film şirketlerinin internet sitelerinden dilek, şikayet ve eleştirilerini iletebiliyor. Yapımcı ve/veya yönetmenle iletişime geçebiliyor. Online bilet satın alabiliyor. Dsmart, Netflix, Digtürk gibi platformlarda film ve dizi izleyebiliyorlar. Bazı kanallara anında sosyal medya üzerinden ulaşabiliyorlar.

Değerlendirme:

Sinema kültürdür. Dolayısıyla tüm popülerleşen kültürler gibi toplumu yansıtan filmleri seyirciye sunarken toplumun alışkanlıklarını da göz önünde bulundurmak durumundadır. Modernleşen ve her gün teknolojiyle ilerleyen günlük yaşam sinema alanını da farklılaştırmaya başlamıştır. Yeni medya araçları tüm dünyada olduğu gibi Türk sinemasında da farklı yapım biçimlerinin geliştirilmesine neden olmuş, yeni yöntemler ortaya koyarak ticari sinemayı geliştirmekle birlikte alternatif sinema platformları oluşturmuştur. Maliyetler düşmüş, filmlerin uluslararası seyirciyle buluşması daha kolaylaşmıştır. Seyirci ‘prosumer’ kavramıyla üretim sürecine dâhil olan bir tüketici haline dönüşmüştür. Bunu, sevdiği filmin tasarımına internet üzerinden etkileşimsel olarak katkı sağlayarak yapmıştır. Yani kendi izlediği filmin oluşması üzerinde kişisel etkisi olmuştur. Dijitalleşme seyirci, film ve sinema sayısını artırmıştır. Türk sineması gençleşmiştir. Pazarlama yöntemleri değişmiştir. Viral pazarlama ve sosyal medya üzerinden gerçekleştirilen pazarlama biçimleri filmlerin reklamı ve satışı konusunda aşama kaydetmiştir. Televizyon platformlarında film ve dizi izlemek yaygınlaşmış bu platformlar yapımcı, dağıtımçı ve gösterimci rolü üstelenerek kendi filmlerini üretmeye başlamışlardır. Türk sineması da bu platformlarla ilişki içerisinde. Olumlu ve olumsuz etkileri ise ileride görülecektir.

Yeni medyanın gelişmesi ve toplumda yayılmasına koşut bir biçimde Türk sineması da gelişmiş ve ilerlemiştir. Fakat her şey teknik gelişmeye bağlı olarak düşünülmemelidir. Türkiye’de film endüstrisi içerisinde var olmak hala başkaca kriterlere bağlıdır. Filmlerde içerik ve nitelik önemli bir unsur olarak sinemanın salt teknik bir yaratım süreci olmasının önünde hep tartışılan bir konu olacaktır.

Kaynakça

- Alioğlu, N. (2011). *Yeni Medya Sanatı ve Estetiği*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.
- Bookchin, M.(2013). *Ekolojik Bir Topluma Doğru*. A.Yılmaz (Çev.). İstanbul: Sümer.
- Binark, M.(Ed.) (2007). *Yeni Medya Çalışmaları*. İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Açar M. (2019, 26 Ocak). <https://www.haberturk.com/derin-akademi-yesil-rehber-dedi-2384833#>
- Argan, M.,Argan, T. (2007). İnternet Üzerinde Ağızdan Ağza Reklam: Kuramsal Bir Çerçeve. *Ticaret-Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2, s.231-250.
- Dijk, V.J.(2018). *Ağ Toplumu*. Ö.Sakin (Çev.) İstanbul: Kafka.
- Erkılıç, H. (2012). *Türkiye’de Sinema Salonlarının Dijital Dönüşümü*, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication.
- Manovich, L. (2000). <https://bookchin.net/wp-content/uploads/2015/09/Manovich-What-is-digital-cinema.pdf>
- Mulvey, L. (2012). *Saniyede 24 Kare Ölüm*. Selin Dingiloğlu (çev.). İstanbul: Doruk.
- Nişancı, İ. (2011). Kurgunun Güncel Sorunsalı: Eisenstein’ın Dikey Kurgusunun Evrimi. *İletişim Fakültesi Dergisi*, 41, 63-80. <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuifd/article/view/1019015519>
- Yengin, D.(2012). *Yeni ve Dokunmatik Toplum*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Yurdigil A. Zinderen İ.(2014). Türk Sinemasında Özel Efekt Teknolojileri Aracılığıyla Oluşturulan Korku İkonları, *Globale Media Journal*. 372- 401.
- <http://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/sites/default/files/Asl%C4%B1%20YURDI%CC%87GU%CC%88L%20%26%20I%CC%87brahim%20Ethem%20ZI%CC%87NDEREN.pdf>
- Zengin,F. (2017). *Türk Sinemasında Dijital Dönüşüm*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Türkiye’de Sinema Salonlarının Dijital Dönüşümü. Design, Art and Communication. http://apbs.mersin.edu.tr/files/ehakan/Publications_002.pdf
- We are social ve Hootsuiit Sosyal Medya İstatistikleri.
- <https://dijilopedi.com/2018-turkiye-internet-kullanım-ve-sosyal-medya-istatistikleri/>
- Cinema 3.0: The Interactive-Image, Kristan M. Daly. *Cinema Journal*, 50. Number 1. Fall 2010. 81-98
- https://www.researchgate.net/publication/239858896_Cinema_30_The_Interactive-Image
- YouTube’da 2017’nin en çok izlenen videoları belli oldu <https://www.evrensel.net/haber/339884/youtube-da-2017nin-en-cok-izlenen-videolari-belli-oldu>
- En çok izlenen 10 Türk filmi! İşte tüm zamanların en iyi 10 Türk filmi (İHA) <https://www.iha.com.tr/haber-en-cok-izlenen-10-turk-filmi-iste-tum-zamanlari-en-iyi-10-turk-filmi-713809/>
- Sinema Afisleri Dijitalleşti (EPNEXT) <https://epnext.com/sinema-afisleri-dijitallesti/>

YENİ TASARLAMA METOTLARI VE ALGILANİŞ BİÇİMLERİ

E.ÖZHANCI¹

Özet:

İnsan, varoluşu konusunda sürekli bir sorgulama içinde bulunan yegâne varlıktır. Varlığını nesnelleştirmeye çalışırken çevresini gözlemleyip kendince somut sonuçlar çıkararak gerçekliğini sorgulamaya başlar ve ifade yöntemleri geliştirir. Bunu gerçekleştirirken kendine bulduğu yöntemlerden biri de sanattır. Sanatı anlamlandırmak için sahip olduğu gelişmiş fiziksel ve duyuşsal/bilişsel yetilerini kullanır. İnsan, zamanla bilgiye ulaşmış ve ulaştıkça da kendi yararına kullanarak bilginin sağladığı olanaklarla insanlık için daha yaşanabilir bir dünya yaratmaya çalışmıştır. Hayatının her alanında gerçekleştirdiği yaşamsal nesneleri tasarlama yoluna giderek güzeli ve ergonomik olanı yapmaya başlamıştır. Zamanla sahip olduğu bu birikimini algı yoluyla nesnel dünyasına, duyular sayesinde de öznel bilincine aktarmıştır. Algı gelişimi hem olgunlaşma hem de öğrenme ile ilgilidir bu nedenle algılar, kişinin eski deneyimlerine, kültürel birikimlerine, güdülerine, ruhsal durumu ve tutumlarını içeren çeşitli psikolojik faktörlere ya da bilgilerine göre şekil alır, aslında algı, bir kişilik tepkisidir. Bu çalışmada çağımızın tasarım ürünlerinin evrimselliğinin zamanın getirileri doğrultusunda algılanışının araştırılması amaçlanmıştır. Literatür taraması ve son zamanlarda yapılan teknolojik ve bilimsel gelişmelerin tasarıma yansımalarının incelenmesi yöntemi kullanılmıştır. Araştırma esnasında dijital verilerin hızla hayatın her alanına etki ettiği bulgusuna ulaşılmış, günümüz insanının bilimsel ve teknolojik gelişimleri algılama yöntemleri geliştirdiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Tasarım, Algı, Teknoloji, Bilim

NEW DESIGN METHODS AND PERCEPTIONS FOMATS

Abstract:

Human being is the only creature who is continuously in the state of questioning his or her existence. While s/he is trying to objectivize his or her existence, s/he starts questioning his or her authenticity by observing the surrounding and extracting tangible conclusions in his or her way and develops expression methods. While doing so, one of the method s/he finds is art. In order to make the art meaningful, s/he employs advanced psychical and sensorial/cognitive skills s/he has. In time human has got the knowledge, s/he has tried to create a more livable earth for humanity by having the knowledge and using it in his or her benefit. S/he has started to make the one which is fine and ergonomic by designing vital objects in every field of his or her life. In the course of time, s/he has transferred this accumulation to his or her tangible world by perception and to his or her subjective consciousness by senses. Perception improvement is linked to both getting matured and learning. That's thy, perception takes form based on information or various psychological factors including; previous experiences of person, cultural background, motives, mood. Actually perception is a personality reaction. In this study, exploring the perception of evolutionary of today's design products in the course of time is aimed. Literature search and the research of the reflection of recent technological and scientific developments over the design have been done. During the research, it has been found that digital data influence all fields of the life swiftly and has been concluded that today's human being improves methods to sense the scientific and technological developments.

Keywords: Art, Design, Perception, Technology, Science

¹ * Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi/elif.ozhanci@atauni.edu.tr

Giriş

İnsan doğadaki diğer biyolojik canlılarda olduğu gibi var olduğu yaşam serüveninde birçok evrimsel süreçten geçmiştir. Ayakları üzerinde durabilmiş, maddeye şekil verip tasarımlar yapabilmiş, elleri ile üretebilmiş ve tüm bunların sonucunda kendini bir bütün olarak ifade edebilecek sanatı ve kültürünü oluşturmuştur. Belki de bu şekilde yaşamı anlamayı, kendini duyumsayabilmeyi öğrenebilmiştir. Ama asıl önemlisi, kendini bir varlık olarak algılama becerisini gösterebilen tek canlı olmuştur. Bunu ilk başlarda gözlemlene eğilimi ile gerçekleştirmiş, ardından inceleme, test etme gibi çalışmalarla ilerletmiş ve bulduğu veriyi arşivlemeyi öğrenmiştir. İnsanın bu çabası çağlar boyunca her alanı meşgul etmiştir (Wilson, 2012: 7). İnsanın imgelem gücünün tetiklediği yaratma isteği, çağlar boyunca onu dış dünyayla iletişim kurma ve orada yer edinebilme çabasıyla üretime itmiştir. Tahmini 15 bin yıl önce ilkel insanın mağara duvarlarına, kaya yüzeylerine çizdiği imgelerin ne için çizildiğine dair birçok varsayım olsa da, bu resimler önce zihinde tasarlanıp yaratılmış, ardından duygu ve düşüncelerini, kısaca iletilerini aktarmak amacıyla resmedilmişlerdir (Kapar, 2009: 45). Zaman, insanı geliştiren, yetiştiren bir süreç olduğundan insanın bilgi birikimi günbe gün arttığı için yeni bilgilerinin anlamları da eski bilgilerinden faydalanarak anlamlandırılacaktır. **İnsanlık bilimi**, sadece doğal dünyayı aydınlatmada değil aynı zamanda psikoloji, sosyoloji gibi sosyal bilimlerin alanını öğrenmede de kullanmıştır. Bu çalışmada günümüz dünyasının bilim ve teknolojiyle şekillenişinin yansımaları ele alınacaktır. Gözlemlene, yaratı, analiz etme, materyal belirleme ve daha birçok aşamayı kapsayan tasarlama eyleminin geçmişte ve günümüzde ne tür değişimlere uğradığı incelenecektir.



Görsel 1 Atlar ve Dağ Keçileri, Lascaux Mağarası (<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/search/label/Ma%C4%9Fara>, 15.11.2019)

Tasarlama Eylemi

İnsanın iz bırakma, kendini ifade etme, bir şeyleri gösterme, vurgu yapma, işaret etme, kaydetme isteği ya da bir soruna çözüm bulma çabası kendisini şekiller, simgeler ve işaretler aracılığıyla anlatmasına sebep olmuştur. Bu aktarım yeteneğini, sahip olduğu sınırsız hayal dünyasında barındırdığı imgeleri dışa vurarak başarmıştır (Kozlu, Benuğur, 2014: 261). İnsan zihni dış dünyadan duyuları yoluyla aldığı verilerle beslendiği için sınırsız sayıda bilgi ve deneyimi biriktirir ve bu donanımını kullanarak yeni oluşumlara imza atar.

Modern zamanlarda yaşayan kentli insanın farkında bile olmadığı bilinçaltında saklı primitif imgeleri onun geleceğe aktaracağı en kıymetli mirasıdır. Çocuk yaşlarda bilinçsizce ortaya çıkan bu animistik dünya, zamanla çağın dayattığı değişime ve dönüşüme uğrayarak ilerleyen yaşlarda yok olur. Modern insanının ilkel dönemi biçiminde yorumlayabileceğimiz okul öncesi döneminde de kaya resimlerindeki biçimsel tavra benzeyen, yalınlığın öne çıktığı imgesel betimlemelere tanık olmaktadır. Özellikle okul öncesi dönemlerinde çocukların duvar boyama davranışının, genetik bir mirasın izlerini taşıdığı söylenebilir. Bu nedenle imge dünyamız, hayatın her aşamasında, farklı alanlarında bize yön göstermektedir (Tosun, 2015: 34).

Sanatçılar ve tasarımcılar, hem hayal dünyalarının zengin oluşundan hem de içgüdüsel dürtüleri sayesinde imgelem gücü yüksek kişilerdir. İmgelem, algı duyusunda önceden verilen nesnelerin aklın algıladıklarında canlandırma süreci olarak psikolojide teknik anlamda kullanılan bir terimdir. Genel anlamda

imgelem, insanın istediği şeyleri gözünde canlandırabilme yetisinin ürünlerini kapsayan evrendir. İlkel insan bu içgüdüsel dürtülerini ve imgelem dünyasını, sanatsal edimiyle dışa vurmuştur.

İlk olarak, insanlık tarihine baktığımızda bütün topluluklar yaşam şartları doğrultusunda hayatta kalmak için ihtiyacı olan temel maddesel ve görsel ürünleri üretmişlerdir. Bu bağlamda tasarımın, şu anda anlaşılan anlamıyla olmasa da tarih boyunca bütün kültürlerdeki varlığından söz edilebilir (Gürpınar, 2008: 8). Tasarlama eylemi algıların ve mantığın etkin olduğu bir akıl yürütme sürecidir (Turan, 2011: 163). Tasarlama, bilgi, yorum ve ifade olmak üzere üç aşamadan oluşur (Turgut, 2016: 205). Tasarım; çok değişkenli, çok verili, çok yönlü, çok öznel ve bunlardan dolayı çok disiplinli ve çok ortamlıdır (Akdemir, 2017: 85). Ayrıca bilişsel nitelikli olduğu için de bilişin her türlü olanağını kullanır. Tasarımlar, insanların belirli sınırlar içerisinde, anın gerçeğinden kopmasına, geçmişi yeniden kurmasına ve geleceği tahmin etmesine, idealize edilmiş nesneler ve düşsel ürünler oluşturmaya olanak verdikleri için bilimsel bilgi alanında, pratik eylemde ve insanın sanatsal faaliyetlerinde önemli bir yer tutarlar. Tasarlama, sanatsal değer taşıyan bir ürün ortaya koymak amacıyla yapılan, fakat üretim aşamasını içermeyen çalışmaların tümüdür (Sözen, Tanyeli, 1996: 231). Bu tanımda açıklık getirilmesi gereken şudur ki örneğin resim sanatında bir tasarımdan söz edilemez, çünkü resimde gerçekleştirme ve tasarım aşaması diye iki ayrı çalışma alanı yoktur. Mimarlık, endüstri tasarımı, grafik tasarım gibi alanlarda üretilecek olan şey önceden planlanır, hesaplanır ve daha sonra sanatsal bağlamda tasarlama gerçekleştirilir.

Tasarlama eylemi bir kavramla başlar. Bir nesnenin içeriğini nasıl nesne ve özne diye ayırmak yanı sıra, tasarımı da kavramdan ayrı düşünmek yanlış olacaktır. Tasarım ve kavram birbirinden ayrılmaz bir bütünün öğeleridir. Bir ürünün tasarlanıp üretilmesi, görsel ve olgusal kavramların değişik boyutlarda bir araya getirilerek, bir anlatım biçimi oluşturmaya (Altaş ve Turan, 2003: 16). Geleneksel ya da modern tasarlama yöntemlerinin hemen hepsinde amaçlanan belirli bir hedefe yönelik, planlanan insan eylemleri, tasarlama sürecini oluşturur ve bir şeyleri tasarlayıp onları yeniden biçimlendirme düşüncesi ise temelde hemen hemen hiç değişmeden süregelmiştir.

Geleneksel ve Modern Tasarlama Yöntemleri

Tasarlamanın ilk dönemi el sanatları (zanaat) ya da deneme yanılma yaklaşımıyla başlamıştır. Tasarlama ileri boyuta taşınmanın fitilini ateşleyen şey ise buharla çalışan makinenin icadıdır. Bu makinenin icadıyla birlikte ilk olarak 1700'lerde İngiliz kömür madeni kuyularındaki su birikintileri bu makinelerle bağlanan pompalar sayesinde boşaltılmaya başlanmıştır. İlerleyen yıllarda bu makineler, dokuma tezgâhları ve çırçır makinelerine bağlanmaya başlanır (Harari, 2018: 332). Daha sonra "Sanayi Devrimi" ile beraber teknik gelişmelerin etkilediği tasarım olgusu, seri üretimin ve kitlesel iletişimin vazgeçilmez bir öğesi haline gelmiş ve bu ortamda profesyonel tasarımcı anlayışı ortaya çıkmaya başlamıştır. Tasarlama yapılan mimarlık ve sanat okullarının ortaya çıkışı endüstrinin gelişimiyle paralellik göstermektedir. 1920'lerde Le Corbusier ve Gropius tarafından kurulan Bauhaus Okulu bilimsel temelli bir eğitim amacıyla açılmıştır. Tasarım biliminden söz edilmeye başlandığı bu dönemlerde tasarımcı da değişim göstermiştir. Endüstri devrimi sonrası ivme kazanan teknik ve teknolojik gelişim her alanda olduğu gibi, tasarım alanında da yarattığı değişim ile yüzyılların deneyim ve birikimiyle elde edilmiş geleneksel yapıyı arka plana itmiştir. Geleneksel tasarım ürünleri, asırlar boyunca deneme yanılma yöntemiyle günün koşullarına uygun bir takım çözüm üretmeleriyle geliştirilmiştir (Aktuna, 2007: 32). Geleneksel tasarım yöntemleri, araştırmaya dayalı tasarım etkinliğinin içgüdü ile yönlendirilerek ifade edilebilen ve deneyimleme eylemiyle desteklenmiş bilinçli süreçler izler. Öğrenme eyleminin planlı ve tekrarlı bir şekilde yapılması sonucu bir ürünün ortaya konmasıyla Tasarım Araştırmaları kavramına ulaşılır (Gürcüm ve Yalçın, 2016: 383). Zamanla geleneksel tasarlama yaklaşımlarıyla ürün oluşturmak, insanları memnun edebilmek güçleşmekteydi. Yeni metotlar bulmak, artan insan nüfusunun ihtiyaçlarını karşılamak için teknoloji ve bilimden yararlanılmaya başlanmıştır.

II. Dünya Savaşı'nın ardından toplumların gereksinimleri nedeniyle, tasarım araştırmalarının çoğu mimarlık alanında yapılmıştır. Savaş sırasında yapılan bilimsel gelişmeler ve savaş sonrası toplumlarının kaynak kısıtlılığı mevcut problemlerin çözümü için yeni yaklaşımların yaratılmasına neden olmuştur. 1960'lı yıllarda tasarımcıların yalnız kendi yeteneklerini merkez alarak tasarım yapmalarının mümkün olmadığı ortaya çıktı. Teknolojik gelişmelere ve seri üretimin gereklilikleri nedeniyle, ilgi donanımdan insan ihtiyaçlarına doğru yönelmiştir. Bu tasarlama metotlarına yeni bir bakış getirmiştir. Sovyetler Birliği'nin ilk uydusu olan Sputnik'i uzaya fırlatmasının ardından, Amerikan hükümetinin yaratıcılık konusundaki araştırmalara çok para yatırmaya başlaması, yaratıcılık metotlarının özellikle ABD'de gelişmesine neden olmuştur (Bayazit, 2004: 5).

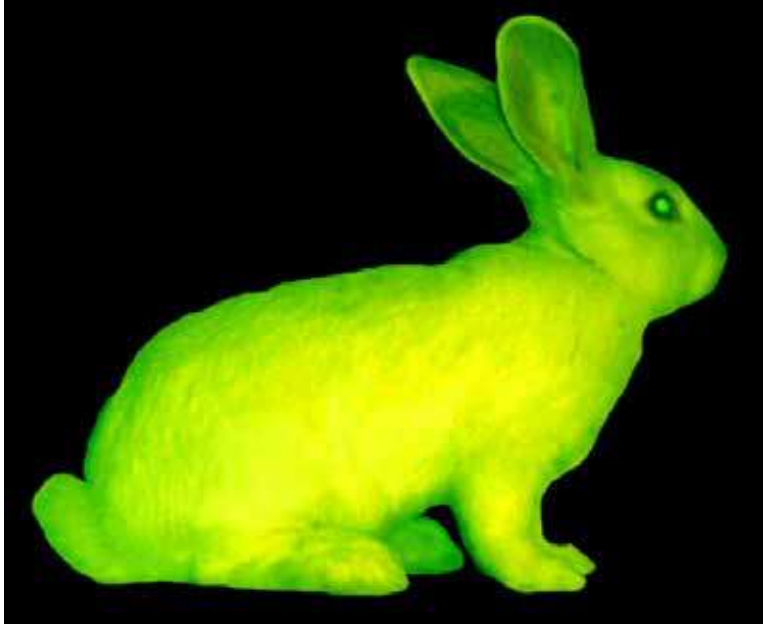
Tasarımcıya geleneksel yöntemlerden farklı bir yol açan modern tasarım metotları, yeni bir insan-bilgisayar etkileşimi olarak ortaya çıkmaktadır. Tasarım bilgisini el becerileri yardımıyla forma dönüştüren tasarımcılar, bugün tasarım sürecini yürütürken dokümantasyondan sunuma kadar bilgisayarlardan destek almakta, belirli bir ölçüde tasarım sürecini otomasyona sokmaktadır. Ancak bilgisayar destekli tasarım teknikleri, sürecin büyük oranda kavramsal tasarımı izleyen detay aşamalarında kullanılmaktadır (Akbulut, 2009: 21). Geliştirilen tasarım ürününün sunumunu yaparken kullanılan geleneksel görselleştirme teknikleri genel olarak emek yoğun ve zaman alıcıdır. Bunun aksine, görselleştirme yazılımları ise zaman kazandırması, daha az maliyet, verilerin kolay depolanabilir olması, sıfır hata ile çizim yapılmasına olanak sağlaması, çizimlerin hızlı şekilde çoğaltılabilmesi, yeni alternatiflerin kolay üretilebilmesi gibi avantajları nedeniyle daha etkindir (Yıldırım ve Özen, 2010: 18).

Son teknolojik gelişmelerle birlikte, bilgisayar üretimi grafik, üç boyutlu görselleştirme ve sunum öğeleri, tasarımcı ile tüketici arasında yeni bir dil oluşturmaktadır. Her alanda kullanılan bilgisayar sistemleri ile tasarımcılar artık çok hızlı revizyonlar yapabilir, geleneksel yöntemlerle oluşturulan, çizim tekniklerini bilmeyen alıcılar tarafından eserin daha kolay anlaşılabilmesini sağlayan perspektif sunumları tüketici ile olan iş birliğinde daha iyi bir iletişim sağlayabilir. Bilgisayar destekli tasarım ve diğer otomasyon araçları, tasarım sürecini hızlandırmanın yanı sıra hem tasarım hem uygulama sürecinde tasarımcının en uygun seçeneği bulmasının kolaylaşmasına ve projeye alternatif yaklaşımlar sağlanmasına katkıda bulunmuştur (Arabacıoğlu, 2006: 55).

Geleneksel sistemle çalışan bir firmada çoklu işlemleri birkaç kişi yapmaktadır. Teknolojik yenilikleri kullanan üreticiler ise aşamaların birçoğunu bilgisayarlar tarafından yaparak verimi artırırlar. Bilgisayarların uygulama alanında sağladığı avantajlar; müşteri beklentileri, üretimde sağlanan yararlar, kaliteye olan katkı ve yüklenici ilişkileri olarak sınıflandırılabilir. (Kolarevic, 2003: 66).

Geçtiğimiz elli yıl içerisinde enformasyon ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler yeni tasarım ortam ve araçlarının ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Hızla çoğalan bilgiyi insan yaşamında daha etkin kullanılabılır hale getirmek için teknoloji her geçen gün daha da önemli bir hal almaktadır. Teknoloji, bir bakıma bilimsel bilginin hayatı kolaylaştırmak, iyileştirmek için ortaya koyduğu çözümleri üretmeyi amaçlar. Teknolojik çözümler veya yenilikler arasında pusula, teleskop, batarya, asansör, televizyon, bilgisayar, işletim sistemleri, internet vb. gelişmelerden söz edilebilir. Uzun yıllardır bilgi ve iletişim teknolojileri, dijital teknoloji terimini de kullanılmaya başlamıştır. Dijital teknoloji, bilgileri bir ekran üzerinde elektronik olarak görüntüleyen, saklayan ve ileten uygulamalar olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda bilgisayar, internet, cep telefonları, kamera, video ve web teknolojilerini içeren çok çeşitli uygulamalar da dijital teknoloji içerisinde yer almaktadır. Dijital teknoloji sayesinde tasarım olanak ve sınırları da genişlemiş ve çeşitlenmiştir.

Dünyanın birçok yerinde bilim insanları tarafından gerçekleştirilen laboratuvar çalışmaları sonucu doğal seçim yasalarını altüst eden canlı yaratıkların tasarlanmasından tutun, sağlıkta, beslenmede, güvenlikte, eğitimde, eğlencede, sanatta ve hayatın her alanında bilimin tasarıma doğrudan etki ettiği görülmektedir. Örneğin Brezilyalı bir biyosanatçı olan Eduardo Kac, 2000 yılında yeni bir sanat ürünü olarak fosforlu yeşil bir tavşan yaratmaya karar verir. Bir Fransız laboratuvarıyla iletişime geçer ve bu tavşan için para öder. Fransız bilim insanları da yeni doğmuş beyaz bir tavşan embriyosunu alarak ona fosforlu yeşil bir denizanasından alınan DNA'yı aktarır fosforlu yeşil tavşanı tasarlamış olurlar ve bu tavşana ALBA adı verilir (Harari, 2018: 389). Bu ve buna benzer laboratuvar çalışmaları sonucunda üretilmiş canlılar, gıdalar her geçen gün daha da çoğalmaktadır.



Görsel 2 Alba, Fosforlu Tavşan 2000

(<https://www.google.com/search?q=eduardo+kac+alba&tbm, 08.11.2019>)

Hayatın her alanında karşılaştığımız teknolojik gelişmeler günlük kullanım eşyalarımıza da yansımaktadır. Her geçen gün yeni bir nesne ile karşılaşan insanlar bu nesneleri algılama kullanabilme ve hayatına aktarabilme çabasına girmektedir. Ayrıca son yıllarda yaygınlaşan dijital teknolojiler bir öğrenme ve öğretme aracı olarak tüm eğitim düzeylerinde kullanılmaya başlandı. Öğrencilerin dijital teknolojiye yönelik eğilimleri ve algıları eğitim-öğretim etkinliklerinin geliştirilmesine, büyük bir hızla ilerleyen dijital teknolojilerini etkili kullanabilen öğrencilerin yetiştirilmesine yardımcı olacağı düşünülmektedir (Cabı, 2016: 1230). Çağın getirisi olan bilim ve teknoloji hem tasarımcıyı/üreticiyi hem de tüketiciyi yenilikleri algılama, kullanma ve hayata aktarma noktasında eşit şekilde etkilemektedir.

Yeni Nesil Tasarım Ürünlerini Algılama Biçimleri

Teknoloji, yaşamı daha kolaylaştırmak, insanın doğayla mücadelesini denetlemek gibi katkılar sağlarken aynı zamanda insanın çevreyi, bununla birlikte ortamı, daha sonra da evreni anlamasını da sağlar. Bilginin ve yeni teknolojilerin artışıyla birlikte hayatımıza yeni nesnelerin ve beraberinde yeni kavramların da girmesi gündeme gelmiştir. İçinde yaşanan çağa uyum sağlayabilmek ve yaşam kalitesini yükseltebilmek için bu yeni nesneleri sahiplenmek, onları algılayabilmek, kullanabilmek ve deneyimlemek zorunluluk halini almıştır.

Ürün, süreç, bilgi, amaç ve anlam boyutlarına sahip olan teknoloji, yaşamımızın her boyutunda yer alarak bizlere heyecan verici değişiklikler ve kolaylıklar sunmasının yanı sıra, yeni gerilim ve tehlikeleri de beraberinde getirir. Toplumbilimciler, teknolojinin topluma etkileri açısından teknolojik iyimserlik ve teknolojik kötümserlik olmak üzere iki zıt görüş olduğunu belirlemişlerdir. Bu iki zıt görüş arasında bir uzlaşma ve daha dengeli bir fikir birliği sağlayan teknogerçekçilik, teknolojiyi kendi yaşam biçimimize ve değerlerimize uygun olarak kullanmamız gerektiğini savunan bir görüştür (Kabakçı ve Odabaşı, 2004: 21).

Günümüzde yapılan kullanıcı araştırmaları, endüstriyel tasarımın önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu amaçla, kullanıcıların ürünleri nasıl algıladığı, nasıl kullandığı ve nasıl kullanmak istediği ile ilgili araştırmalar yürütülmektedir. İnsanların, teknolojiye ve teknoloji destekli gerçekleştirilen nesnelere bakış açılarıyla, teknolojiyi kullanan insanların onu anlamaları, anlamlandırmaları, ihtiyaçları ve gereksinimleri doğrultusunda kullanabilmeleri ile doğrudan ilişkilidir. Teknolojik nesneleri anlamak ve anlamlandırabilmek için öncelikle, teknolojinin araç gereçten daha öte bir kavram olduğunun, kullanılabilmesi, üretilebilmesi ve tasarımının gerçekleştirilebilmesi için bilgiye gereksinim olduğunun farkına varılması gerekmektedir. Teknolojiyle hayatımıza giren yeni nesneleri anlamak ve kullanabilmek, teknoloji okuryazarlığını bilmeyi gerektiren bir öğrenme zorunluluğunu da beraberinde getirmektedir (Kabakçı ve Odabaşı, 2004: 23). Teknoloji, bir anlamda insanın bilgi birikimini yenilemesini, değiştirmesini zorunlu kılmaktadır. Özellikle ileri yaşlarında olan insanlar teknolojik ürünlere karşı yetersizliklerini söylemleriyle ifade ederler.

Ayrıca, günlük hayatla ilgili işlemlerin ağırlıklı teknoloji eksenli bir yaşam ortamında çözülmesinin zorunluluğu insanların tercihi olmayabilir.

Bu nedenle teknolojik ürünlerin/nesnelerin sağlıklı kullanılmasının sağlanması toplumun eğitim ve öğretim kapasitesinin geliştirilmesiyle doğrudan orantılıdır. Yeni teknolojilerin, inovasyonların geliştirilmesi-ne yönelik yapılan yatırımların tutarı kadar, toplumların bu teknolojileri özümsemeleri ve doğru bir biçimde kullanabilmesi için gerekli eğitim ve öğretime de yatırımların yönlendirilmesi gerekir (Tapan, 2016: 39).

Çağımız teknolojik yeniliklerini algılamak, hayata aktarabilmek için bilgi ve birikimimiz doğrultusunda kişisel düzlemde farklı tepkiler veririz. Bireyin hayatında günlük yaşamdan edinilen bilgiler ve deneyimler bilinçaltına yerleşir ve beyni tarafından algılanan bu bilgiler bireyin hafızasına kaydolur. Algı bu bağlamda dar anlamıyla bir farkındalık durumudur.

Algı denilince akla ilk gelen, insanın beyinde oluşturduğu psikolojik olarak motivasyonel bir durumdur. Bireyler tarafından hisleri sayesinde edindikleri bilgileri anlamak ve içinde bulundukları dünyaya düzen vermek için, seçme, organize etme ve yorumlama işlemidir diyebiliriz ya da psikoloji ve bilişsel bilimlerde duysal bilginin alınması, yorumlanması, seçilmesi ve düzenlenmesi de diyebiliriz (Demirci ve Özdağ, 2009: 207).

Algıyı şekillendiren birçok etmen vardır. Bunlar arasında kişilik özellikleri gibi içsel, bilinçaltına etki eden öğrenilmiş tavır ve tutumlar gibi dışsal etkenler yer almaktadır. Algıları ve bilgi birikimini şekillendiren kişilik özellikleri hayatta karşılaşılan olay ve nesnelere karşı tutumları da belirlemektedir. **Warren Norman** tarafından tespit edilen beş ayrı kişilik faktörü vardır. Bu faktörler; dışadönüklük, uyumluluk, sorumluluk, duygusal denge ve yeniliklere açık olmadır (Temeloğlu, 2015: 159). Kullanıcılar doğal olarak algılama ve kullanım esnasında bu kişilik faktörlerinin doğrultusunda tepkiler verirler. Algıyı şekillendiren dışsal etmenlerden bazıları da; kişiden kişiye değişen eğitim, inanç, kültür ve bilgi düzeyi gibi öğrenilmiş birikim ve dayatmalardır. Dolayısıyla algılamanın “gerçek” olandan farklı olabileceği ihtimali de her zaman yüksektir. Algı sürecini etkileyen faktörler üç başlıkta toplanabilir. Bunlar;

- Algılayan bireyin özellikleri (kişisel özellikleri, tecrübe birikimi, eğitimi, yaşı)
- Algılanan nesnenin özellikleri (kişi, eşya, canlı ve cansız varlıklar)
- Algılama ortamı (fiziksel, sosyal ve örgütsel çevre koşulları) (Seven ve Yücel, 2017: 7).

Birey, algılamayla ilgili olarak kendine gelen uyarıcılara anlam ve tepki verir. Bu anlamlandırma sürecine “algısal yorumlama” denir (Temeloğlu, 2015: 161). Kullanıcı ve nesne arasındaki anlamlandırma ve algılama süreci, nesnenin ilk kez görüldüğü an başlar. Bu süreçte birey ilk olarak karşılaştığı bu yeni nesnenin biçimsel yanıyla ilgilenir. Ardından işlevini ve nasıl kullanıldığını sorgulama yoluna gider.

Nesnenin seçim sürecinde başlayan iletişim, nesnenin kullanım sürecinde de devam eder. Kullanıcı kendi konumuna bağlı olarak nesneye yakıştırdığı anlamları ve kendine ilişkin bilgiyi nesne üzerinden yansıtmaya çalışır. Ya da seçilen nesneye ve kullanım tarzına bakılarak kullanıcısına belli anlamlar uygun görülür. Günlük kullanım nesneleri dediğimiz endüstri ürünlerini, yöneldikleri kullanım işlevlerinin içinde görmeyi, bu işlevlerin karşılığı olarak algılamayı o denli benimsemişizdir ki, onların ille de birer anlam aktarıcısı, ya da iletişimin taşıyıcısı olduğu gerçeğini göz ardı ederiz (Bayrakçı, 2011: 2).

Nesneyle temasa geçme ya da karşılama da diyebileceğimiz bu algılama ve değerlendirme süreci kişi-nesne iletişiminin ilk aşamasını oluşturur. Karşılama, iletişimsel algılara dayandırılan ve tasarım alanında kullanılan bir kavrama yöntemi olarak kabul edilir.

Bu bağlamda, aslında ürünle kullanıcısı veya onu algılamak üzere bakan kişinin arasındaki iletişimi sağlayan bileşenleri yansıtan bir düzlem oluşur. Temsil düzlemi olarak da adlandırabileceğimiz bu düzlem içinde, ideal etkileşim bileşenleri kadar, algılamaya yönelik bazı özelliklerin de bilinçli ya da bilinçaltısal olarak kullanılması, karşılamayı sağlayacak temel unsurların başında gelmektedir (Elçioğlu, 2009: 81).

Tasarım alanlarında bir süredir katılım fikrinin yerleştiği görülmektedir. Kullanıcıların tasarım süreçlerine – ya doğrudan karar alma süreçlerinde rol oynayarak ya da dolaylı bir biçimde bilgi ve deneyimlerini sunarak – dâhil edildiği tasarım ve tasarım araştırması pratiklerini tariflerken sıklıkla “katılımcı tasarım”, “birlikte tasarım” (co-design) gibi kavramlar ve “yerel katılım” (community participation) gibi fikirlerden söz ediliyor (Akdemir, 2017: 87).

Kullanıcının beklentisi, düşüncesi ürün hakkındaki olumlu ve olumsuz yönlerdeki eleştirileri dikkate alınarak tasarlanan bir ürün, odak noktası olarak kullanıcısının tasarlama sürecine katılımını sağlamış olacaktır. İlk olarak **Donald Norman** tarafından ortaya atılan User-Centered Design, terimi:

“Kullanıcı davranışlarının bilimsel araştırma verileriyle tanımlandığı, davranış hedeflerinin tasarım kararlarına veri oluşturduğu, yanıtları ve kararları profesyonellerle birlikte kullanıcının verdiği, tasarımcının tasarım eylemine rehberlik ettiği, çevre ve davranış araştırmaları bilgisinden tam olarak yararlandığı, etkilerin sıklıkla geri bildirimlerle değerlendirildiği bir tasarım sürecini vurgulamaktadır” (Akdemir, 2017: 87).

Buradan yola çıkılarak tasarım nesnesinin, kullanıcının hem bilişsel hem de duysal eğilimlerine hitap etmesi gerektiği kanısına varılmıştır. Kullanıcıların yukarıda belirtilen değişkenlere göre kendilerince algılama yöntemleri geliştirdikleri gözlemlenmiştir. Bu yöntemler aşağıda yöneltilecek soru ile belli başlı birkaç ana başlık altında toparlanmaya çalışılmıştır. Algılanış biçimlerini etkileyen faktörlerden sadece yaş parametresi kullanılarak yapılan basit bir çalışma ile aşağıdaki sonuçlara varılmıştır.

Herhangi bir elektronik markette gördüğünüz veya satın aldığınız teknolojik ya da yarı teknolojik araç/gereçleri, eşyaları, cihazları anlamak veya kullanmak için aşağıdaki yöntemlerden hangisini uygularsınız

- A) Kullanma kılavuzunu detaylıca okurum
- B) Daha önce kullanmış olan birinden destek alırım
- C) Deneme yanılma yöntemiyle (kurcalayarak) çözmeye çalışırım
- D) İnternette forum sitelerine bakar kullanma videoları izlerim
- E) Diğer (bu şıkkı seçerseniz açıklayınız)

ŞIK/YAŞ	15-20	21-30	31-40	41-50	51-60	61+	TOPLAM
A	9	2	16	13	6	2	48
B	13	1	1	4	0	0	19
C	32	5	9	3	1	1	51
D	29	9	11	1	2	0	52
E	1	0	1	1	0	1	4
TOPLAM	84	17	38	22	9	4	174

Yaş Gruplarına Göre Şıkların Ağırlıklı Oranları

	15-20	21-30	31-40	41-50	51-60	61+
A	10,71	11,76	42,11	59,09	66,67	50
B	15,48	5,88	2,63	18,18	0,00	0
C	38,10	29,41	23,68	13,64	11,11	25
D	34,52	52,94	28,95	4,55	22,22	0
E	1,19	0,00	2,63	4,55	0,00	25
TOPLAM	100	100	100	100	100	100

15-20 yaş aralığı % 38,10 oranında **C** şıkkını tercih etmekte

21-30 yaş aralığı % 52,94 oranında **D** şıkkını tercih etmekte

31-40 yaş aralığı % 42,11 oranında **A** şıkkını tercih etmekte

41-50 yaş aralığı %59,09 oranında **A** şıkkını tercih etmekte

51-60 yaş aralığı % 66,67oranında **A** şıkkını tercih etmekte

61 - + yaş aralığı % 50 oranında **A** şıkkını tercih etmekte

Sonuç

Yeni tasarlama metotları ve algılanış biçimleri, çağımız endüstrisinin temel araştırma konularından biri halini almıştır. Bilim ve teknolojinin hayatın her alanına nüfuz ettiği çağımızda tasarım olgusu da yeni teknik ve teoriler geliştirme yoluna gitmektedir. Tasarımcı aslında sadece teknolojik gelişmelerden ve malzemelerden yararlanmakla kalmaz, aynı zamanda doğanın sunmuş olduğu olgulardan, tarihi gelişimlerden, insan davranışlarını etkilemiş ve etkilemekte olan tüm olgulardan da yararlanarak, süreçleri ve ürünleri hayata geçirmektedir. Hem değişen hem de değiştiren bir güç olarak teknolojiyi, zaten istesek de istemesek de kullanmakta olduğumuzun ve teknolojiyi anlamak için bile teknolojiyi kullandığımızın farkında olarak, uygun, yerinde ve yaratıcı bir tavırla, en geniş boyutlarıyla yorumlama cesaretini göstermeliyiz. User-Centered Design yaklaşımında tasarım, kullanıcı dostu, müşterinin ürüne karşı hissi, kullanılabilirlik ve ergonomi gibi özellikleri temel alan ürün bazında ele alınmaktadır. Bilim ve teknolojiyle hayatımıza giren yeni tasarlama metotları tasarımcılara yeni ufuklar açmış ve geleneksel yöntemlerle üretilen geleneksel nesnelerin yerini çağdaş sıra dışı nesneler almıştır. Tüm bu yeniliklere dışarıdan bakan ve algılamaya çalışan kullanıcılar da yeni nesil nesneleri/ürünleri kullanabilmek hayatına aktarabilmek adına kendince teknikler bulmaya çalışmaktadır. Yapılan basit bir araştırma ile:

- 15-20 yaş arasındaki kesimin deneme yanılma yöntemini kullanıp, teknolojiye herhangi bir yönlendiriciye ihtiyaç duymadan hâkim olmanın özgüvenini yaşadığı izlenimine varılmıştır.
- 21-30 yaş aralığında bulunan grup ise yine teknolojinin bir nimeti olan internet yardımıyla çözümleme yöntemine gitmiştir.
- 31-40/41-50/51-60/61-+ grupta olanlar ise daha geleneksel bir yöntem olan kullanma kılavuzunu dikkatlice okuma yöntemini tercih etmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynak

- AKBULUT, Dilek (2009). Evrimsel Tasarım Yöntemi ve Yaratıcılığın Süreç içerisindeki Yeri Önceleri, Gazi Sanat Tasarım Dergisi
- AKDEMİR, Nihan (2017). Tasarım Kavramının Geniş Çerçevesi: Tasarım Odaklı Yaklaşımlar Üzerine Bir İnceleme, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, Cilt:7, Sayı:1, Sayfa: 85-92, Ordu.
- AKTUNA, Mine (2007). *Geleneksel Mimaride Binaların Sürdürülebilir Tasarım Kriterleri Bağlamında Değerlendirilmesi Antalya Kaleiçi Evleri Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü
- ARABACIOĞLU, Burçin Cem (2006). *Mimari Tasarım Hizmetlerinde Bilgisayar Kullanımının Getirdiği Sonuçlar*, Tasarım + Kuram, Sayı: 5, Sayfa: 54-59.
- BAYAZIT, Nigan (2004). Tasarımı Keşfetme: Tasarım Araştırmalarının Kırk Yılı, *İTÜ Dergisi Mimarlık Planlama Tasarım*, Cilt:3, Sayı:1, Sayfa: 3-15.
- BAYAZIT, Nigan (2004). *Tasarlama Kuramları ve Metotları*, Birsan Basın Yayın, İstanbul.
- CABI, Emine (2016). Dijital Teknolojiye Yönelik Tutum Ölçeği, *Kastamonu Eğitim Dergisi*, Cilt:24, Sayı: 3, Sayfa: 1229-1244.
- DEMİRCİ, Abdürrahim – ÖZDAĞ, Ümit (2009). İstihbarat Teorisi, 3. Baskı, Kripto, Ankara.
- ELÇİOĞLU, Mekin (2009). Endüstri Tasarımında Karşılama Kavramı, *Tasarım + Kuram*, Sayı: 8,
- GÜRCÜM, Banu H. – YALÇIN, Mahmut (2016). Geleneksel Tekstil Tasarımı İçin Tasarım Algoritması Önerisi, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 9, Sayı: 47, Sayfa: 383-395.
- GÜRPINAR, Avşar (2008). *Tasarım ve Kültür: Ürün Tasarımı Eğitiminde Kavramsal Örüntüler ve Kültürel Göstergeler Üzerine Bir Analiz*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Yrd. Doç. Dr. Şebnem Timur Öğüt, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü, İstanbul.
- HARARI N. Yuval (2018). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens*, çev: Ertuğrul Genç, Kolektif Yayınevi, İstanbul.
- KAPAR, Serpil (2009). “Resimde Sembolik İmgelemi Oluşturan Psikolojik Etkenler”, *Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi*, Sayı:15, ss: 43-46, Erzurum.
- KOLAREVIC, Brank. 2003. *Architecture in The Digital Age*, Spon Press.
- KOZLU, Düriye – BENUĞUR, Şirin (2014). “Çağdaş Sanatta Görsel ve Kavramsal Bir İmge Olarak Yazının Kullanımı”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Sayı:14, Aralık, ss: 233-263, Isparta.
- SEVEN, Beşir-YÜCEL, Gökay-KÜRKLÜ, Mehmet Fırat (2017). Algi ve Nöropazarlamanın Tüketici Davranışında Etkisi, academia.edu.tr.
- SÖZEN, Metin – TANYELİ, Uğur (1996). *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TAPAN, Mete (2016). Teknolojiyle İlgili Bazı Çıkarımlar Üzerine, *İTÜ Vakfı Dergisi*, Sayı: 73, Sayfa: 38-39.
- TEMELOĞLU, Erdem (2015). Tüketicilerin Kişilik Özellikleri, Risk Algıları ve Yeniden Satın Alma Davranışları Arasındaki İlişkinin İncelenmesi: Otel İşletmelerinde Bir Araştırma, *Journal of Business Research Turk*, Cilt:7, Sayı:2, Sayfa: 157-179.
- TOSUN, Özgür (2015). “İlkel Benliğin Yakın Dönem Sanatında Bıraktığı İzlere Bir Örnek: *Basquat*”, Cilt 4, Sayı 17, ss: 31-46.
- TURAN, **Bülent Onur** (2011). 21. Yüzyıl Tasarım Ortamında Süreç, Biçim ve Temsil İlişkisi *Megaron* Cilt: 6, Sayı: 3, Sayfa: 162-170, İstanbul.
- TURAN, K. Nilgün - ALTAŞ, Nur Esin (2003). Tasarım Sürecinde Kavram, *İTÜ Dergisi Mimarlık Planlama Tasarım*, Cilt:2, Sayı:1, Sayfa: 15-26.
- TURGUT, Özden Pektaş (2016). Tasarım Tarihi Eğitiminde Yeni Yöntem ve Yaklaşımlar Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, Cilt: 5
- WILSON, Elizabeth (1990). “These New Components of The Spectacle: Fashion and Postmodernism, *Postmodernism and Society*, ss: 209-237.

YILDIRIM, Tayfun -YAVUZ, Arzu Ö.- İNAN, Nurgül (2010). *Mimari Tasarım Eğitiminde Geleneksel ve Dijital Görselleştirme Teknolojilerinin Karşılaştırılması*, Bilişim Teknolojileri Dergisi, Cilt: 3, Sayı: 3, Sayfa: 17-26.

İnternet Kaynak

(<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/search/label/Ma%C4%9Fara>, 15.11.2019)

(<https://www.google.com/search?q=eduardo+kac+alba&tbm>, 08.11.2019)

«ОТРАЖЕНИЯ» БОРИСА ЛЯТОШИНСКОГО КАК ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ КОД ТВОРЧЕСТВА

Artem Lyakhovich¹

В статье рассмотрена уникальная особенность музыки Бориса Лятошинского: большая часть тематизма его произведений восходит к теме фортепианного цикла «Отражения» op.16. Вариационность этого цикла распространяется на весь творческий путь Лятошинского в целом, тема «Отражений» становится символическим кодом его творчества, а само название «Отражения» воплощает данное явление. Интонационно-семантический комплекс, концентрированный в теме «Отражений», назван в статье «Скрябин-комплексом» благодаря созвучию его элементов со скрябинским тематизмом. Автоцитатный «Скрябин-комплекс» представляет собой риторическую систему, воплощающую авторский нарратив – миф о себе. Тема «Отражений» предстает как символ-репрезентат «Я» автора, а все его творчество – как «отражения» этой темы.

Ключевые слова: серийная техника, вариационность, риторика, символика, семантика, миф, тематизм

“REFLECTIONS” BY BORIS LYATOSHINSKY AS A EXISTENTIAL CODE OF CREATIVITY

The article analyzes the unique feature of Boris Lyatoshinsky's music: the great majority of his works thematically goes back to the theme from the piano cycle “Reflections” op.16. Thus, the variation-principle of this cycle extends to the whole creative output of Lyatoshinsky. The theme of “Reflections” becomes its symbolic code and the very title of this early piano cycle embodies this phenomenon. The inherent semantic-intonation complex of “Reflections” is to be called “Scriabin-complex” — to emphasize the similarity of its elements with Scriabin's thematic. The “Scriabin-complex” is a rhetorical system that embodies the author's narrative — a myth about himself. The theme of “Reflections” becomes the symbol of composer's self-representation, and his entire work — the “reflections” of this topic.

Keywords: serial technique, variation, rhetoric, symbolism, semantics, myth, thematic

¹ кандидат искусствоведения, доцент кафедры исполнительских дисциплин №1 Киевской муниципальной академии музыки им. Глиэра, +380677190047, avlyakhovich@gmail.com, 01035 Украина, Киев, Большая Житомирская 12, кв. 9

В наш век постмодерна чрезвычайную популярность в сфере искусствознания приобретает поиск всевозможных кодов и шифров, которые порой присутствуют даже там, где никто не догадывается их искать. При этом нужно признать, что интеллектуализированное искусство XX столетия, рожденное в синтезе жанров и стилей, дает не меньше оснований для такого поиска, чем две наиболее склонные к символике эпохи европейской культуры – средневековье и барокко.

Одно из самых ярких проявлений символизма в музыке — кристаллизация авторского стиля в самостоятельную риторическую систему. Каждый из метастилей европейской музыки сам по себе — риторическая система: барокко, классицизм, романтизм сформировали фонды риторики, равно актуальные для всех своих представителей. XIX век — время формирования авторских риторических систем, основанных на индивидуальном интонационном словаре. Это локальные явления в рамках всеобщей (романтической) риторической системы: каждый их элемент имеет и всеобщее значение (например, интонация вздоха, знаковая для романтизма), и авторское, индивидуальное (например, «волна-вдох» у Чайковского²). В XX веке этот процесс перешагнул принципиальный рубеж, разделяющий семантику *интонаций* и *тематизма*. Индивидуальный интонационный круг — фундамент авторского стиля; индивидуальный круг *тематических формул*, повторяющихся из произведения в произведении — *автоцитатность*, предполагающая скрытую *программность*. Сама повторность тематических элементов придает им особую значимость, а ассоциативной «надстройке», которой обладает любая музыка, — сюжетную целостность. Автоцитатность становится, таким образом, фундаментом нарратива, объединяющего в смысловое целое произведения с общим тематизмом. Автоцитатность подобна лейтмотивной системе, объединяющей отдельные акты спектакля, — с тем только отличием, что в данном случае каждый «акт» заявлен как самостоятельное произведение.

Типичные примеры автоцитатности в музыке XX века — музыка Скрябина, Рахманинова, Шостаковича, Лятошинского. Творчество каждого из них представляет собой уникальную риторическую систему, выстроенную по особым принципам.

Так, в авторских литературных программах, сопровождающих наиболее знаковые произведения Скрябина, даются характеристики ключевых образов («томление», «полет», «воля», «экстаз» и т.п.), соотносимые с конкретным тематизмом, который используется и во многих других его произведениях. Неудивительно, что обозначения «тема томления», «тема воли» и т.п. вошли в профессиональный дискурс еще при жизни автора.

В основе автоцитатности Рахманинова — вариантный метод развития, получивший название «микротематизма» [11; 12]. Повторность мелодических формул, обусловленная вариантной перестановкой попевок, обеспечивает единство тематизма в масштабах всего творчества композитора: все темы основных его произведений можно свести к единому набору-«конструктору» таких попевок. Тем самым создается эффект «дежа вю», тайной мистической связи всего и вся, подчеркнутый семантикой темы *Dies Irae*, концентрирующей в себе основные элементы этого «конструктора».

У Шостаковича автоцитатность перерастает рамки индивидуального интонационного словаря, вбирая в себя чужие формулы, ставшие кодами знаковых для автора традиций, с которыми он ведет диалог. Автоцитатность переходит здесь на полистилевый уровень, где автор «присваивает» себе коды, взятые у Баха, Бетховена, Мусоргского, Бизе, Малера, Скрябина, церковных и вульгарных традиций. Это именно *авто*-цитатность: *чужие* коды повторяются так последовательно, что становятся «персонажами» *собственного* нарратива.

Во всех рассмотренных случаях автор творит миф о себе: разные произведения, скрепленные общим материалом, складываются в единое повествование. Каждый из таких мифов индивидуален: у Скрябина образ «Я» вплетен в мистико-эзотерическую канву, у Рахманинова и у Шостаковича — в историческую, причем у Рахманинова это русская история, сращенная с национальными мифологемами, у Шостаковича — европейская, мультикультурная.

Сюда же можно отнести и Лятошинского, который также пользуется автоцитатностью, творя с ее помощью миф о себе. Однако его риторическая система уникальна и не имеет аналогов. Если программный тематизм Скрябина, при всей его индивидуальности, родственен лейтмотивной системе

2 Особенности авторской романтической риторики подробно рассмотрены на примере музыки Чайковского в исследовании А. Цуккермана «Выразительные средства лирики Чайковского» [15].

вагнеровского типа; если рахманиновская автоцитатность подготовлена долгим этапом накопления национального материала в музыке «кучкистов» и Чайковского; если полистилистика, свойственная Шостаковичу, была одним из трендов его времени, то авторской риторике Лятошинского трудно подобрать прямых предшественников.

Борис Николаевич Лятошинский (1894–1968) — основоположник украинского музыкального авангарда. Его творчество в разное время развивалось в разных направлениях — от радикального до подчеркнуто традиционного, как и у многих его соотечественников, живших в тех же исторических условиях. Однако фундаментом музыки Лятошинского на протяжении всей его жизни оставался интонационно-семантический комплекс, оформленный в тот период, когда композитор обратился к экспериментам, разработав оригинальную серийную технику. Он основан на интервальных и ритмических формулах, созвучных тематизму Скрябина и сохранивших у Лятошинского свою эмблематическую роль, хоть и с иной семантикой (далее будем использовать условное название «Скрябин-комплекс»). Его точкой отсчета можно считать 1923 год, когда были написаны первые атональные опусы Лятошинского — Два романса на слова К. Бальмонта op.8 и цикл романсов «Лунные тени». Верхняя его граница разомкнута: далее композитор обращался к иным традициям, сочетая их со «Скрябин-комплексом».

Оригинальность любого авторского стиля сама по себе превращает типичные его приемы в риторичность, делает их репрезентантом «Я» автора. «Скрябин-комплекс» Лятошинского не просто оригинален, несмотря на скрябинские «корни»: он сводится к узкому кругу узнаваемых, подчеркнуто индивидуальных формул, которые, в свою очередь, концентрируются к конкретной теме. Это тема фортепианного цикла «Отражения» op.16 (пример 1). Ее очертания формировались в предыдущих опусах — Сонате №1, романсах op. 8, 9, 12 (1923–24), так что она выступила обобщением интонационных поисков Лятошинского.

В истории музыки встречаются примеры опосредованной вариационности, когда цикл скреплен единой темой или тематическим комплексом, однако его номера трудно назвать вариациями в прямом смысле слова (например, «Карнавал» Шумана). Сюда же примыкают и «Отражения» op.16. Уникальность ситуации в том, что такими вариациями можно считать и всё творчество Лятошинского в целом: большинство основных тем многих значительных его опусов — ничто иное, как переинтонированная тема «Отражений» (примеры 5–8). Принцип тематических метаморфоз, использованный в «Отражениях» (примеры 1–4), «перерос» его рамки и распространился на всё наследие автора.

Видимо, это единственный в истории музыки случай, когда почти все основные опусы композитора написаны в буквальном смысле на одну и ту же тему. Весь «Скрябин-комплекс» в горизонтальном измерении представляет собой фрагменты этой темы, которые вариантно преобразуются, «перетасовываются», излагаются в инверсии, ракоходе и т.п. (примеры 1–8) Вертикаль «Скрябин-комплекса» — всегда септтаккорд, нонаккорд, ундецимаккорд либо их обращения с обязательной большой септимой (иногда двумя). Все элементы «Скрябин-комплекса», сконцентрированные в теме «Отражений», приобретают эмблематическое значение: ритмоформула с синкопой и пунктиром, септтаккордовость, крестообразные хроматические мотивы с интервальными скачками (примеры 1–8). Это строительный материал большинства произведений Лятошинского, обеспечивающий их тематическую общность.

Механизм этой общности такой же, как и в цикле «Отражения»: инварианты темы цикла в других произведениях относятся к самой теме так же, как его номера. Само название «Отражения», заимствованное у Равеля, имеет здесь не только метафорическое, но и конструктивное значение, воплощая идею вариантного тематического единства. Это название применимо и ко всему творчеству Лятошинского: Поэтому «Отражения» (и тему цикла, и название, и принцип, воплощенный в нем) можно считать его кодом.

Сфера автобиографических смыслов, стоящих за этим кодом, предельно обобщена и не поддается конкретизации. Роль этого кода «Я» отличается от той конкретной роли, которую играют в музыке монограммы вроде DSCN Шостаковича: за последними стоит образ автора как персонажа собственного мифа («камео»). Подобные знаки остраивают, отчуждают «Я», участвующее в действе наравне с другими персонажами. Код Лятошинского не сводится к какой-либо одной формуле и представляет

собой целый комплекс интервальных, ритмических и гармонических формул. Уже в силу своего интонационного богатства он выше драматургических перипетий: его элементы «впаяны» в самых разных «персонажей» авторского мифа. Думается, тему «Отражений» и весь «Скрябин-комплекс» можно считать воплощением экзистенциальной самости автора, увидевшего код своего «Я» изнутри.

Наряду с автобиографическими смыслами, «Скрябин-комплекс» неизбежно обрывает и «роковыми» — становится знаком высшей воли, которую принято обозначать словами «рок», «судьба», «фатум» и т.д. В первую очередь это касается проведения темы «Отражений» целиком, как в начале Третьей и Четвертой симфоний. Сама по себе сверхзначимость темы в сочетании с ее «нездешним» интонационным обликом и (часто) трагической ролью в драматургии данного опуса создает ей «роковой» ореол.

Наконец, сам принцип «отражений» можно считать воплощением взаимосвязи явлений мира. Принципу «многообразие в едином», ставшему фундаментом академической музыки, здесь придан мистический оттенок — «всё в облике одном предчувствую Тебя». Тема «Отражений» проступает сквозь всякую грань бытия, как блоковские «тайные знаки». Очевидная связь искусства Лятошинского с символизмом подчеркнута его вниманием к текстам поэтов-символистов и романтиков, приблизившихся к символизму (и русских, и европейских) — в романах на слова Верлена, Метерлинка, Бальмонта, Шелли, Уайлда, Северянина. Именно тогда сформировалась в творческом сознании Лятошинского тема «Отражений», которую можно назвать тайным кодом бытия — вполне в духе любимых им символистов.

Этот код его музыка хранила и тогда, когда символизм начала XX века отошел в прошлое, уступив место иным стилям и традициям. В Третьей, Четвертой симфониях и других произведениях, написанных после 1945 года, «Скрябин-комплекс» приобрел также и семантику верности избранному пути, честности с собой, стал знаком свободной авангардной юности, противопоставляемой идеологическому диктату настоящего. Намеренное упрощение музыки Лятошинского, на которое тот вынужден был пойти после 1948 года наравне с Шостаковичем, Прокофьевым и другими своими товарищами по несчастью, в контексте «Скрябин-комплекса» встраивается в пару «ложное—истинное».

Сокровенно-личные смыслы, стоящие за атональной темой «Отражений» и «Скрябин-комплексом», обозначаются и в сопоставлении с другой важнейшей сферой музыки Лятошинского — национальной, воплощенной в славянском диатоническом материале и репрезентующей коллективное, всеобщее начало. Сложные взаимоотношения тематизма, основанного на материале, противоположном по ладовой структуре, — ядро конфликта Третьей симфонии Лятошинского. Не стоит поддаваться искушению однозначно-иллюстративных толкований («тема зла», «тема народа» и другие штампы, распространенные в отечественном учебном процессе): как уже писалось выше, семантика темы «Отражений» выше драматургической роли тех или иных ее инвариантов. Думается, эти отношения так же сложны, как и отношения личного, коллективного и потустороннего в индивидуальном сознании.

В заключение подчеркнем: риторическая система Лятошинского, основанная на связи тематизма основных его произведений с темой цикла «Отражения», уникальна и требует дальнейшего углубленного изучения, а сама музыка Лятошинского, одного из наиболее выдающихся новаторов XX века — всяческой популяризации и внедрения в исполнительский обиход.

Приложение: нотные примеры

Пример 1. Тема цикла «Отражения» (op.16 №1)



Пример 2. Тема цикла «Отражения» (ор.16 №2)



Пример 3. Тема цикла «Отражения» (ор.16 №5)



Пример 4. Тема цикла «Отражения» (ор.16 №7)



Пример 5. Первая тема Третьей симфонии

4 Corni F

4 Trombe B

3 Tromboni e Tuba

Пример 6. Вторая тема Третьей симфонии



Пример 7. Главная тема Второй симфонии



Пример 8. Главная тема Четвертой симфонии

Clarinetto basso B

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni F

4 Trombe B

3 Tromboni

e

Tuba

ff marcato *f marcato*

Литература:

- Бобровский В. П.* Музыкальное мышление Рахманинова / Совет. музыка, 1985, № 7. С. 88–92.
- Канєвська Д. Б. М.* Лятошинський і Д. Д. Шостакович: порівняльно-типологічний аналіз творчості: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2002. 234 с.
- Котиця М.* Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського : навч.-метод. посіб. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. 162 с.
- Ляхович А.* Символика в поздних произведениях Рахманинова. Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». — Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. 184 с.
- Марценківська О.* Переосмислення романтичних традицій у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського: автореф. дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2011. 19 с.
- Маслякова А.* Музыкально-эстетическая концепция А. Н. Скрябина. Дисс. канд. искусствоведения. СПб, 2012. 187 с.
- Надлер С. В.* Полифонический мир Дмитрия Шостаковича. В 4 кн. Кн. 1. Ростов н/Д.: Изд-во РО ИПК и ПРО, 2009. 280 с.
- Новакович М.* Канон українського музичного модернізму: на прикладі творчості Бориса Лятошинського. Луцьк: Твердиня, 2012. 167 с.
- Рыжова О.* Украинский символизм и фортепианное наследие Б. Лятошинского: дис. канд. иск.: 17.00.03. Одесская государственная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2006. 212 с.
- Сабинина М. Д.* Шостакович-симфонист: драматургия, эстетика, стиль М.: Музыка, 1976. 480 с.
- Сарафанникова Н. В.* P.S. о микротематизме // Музык. Академия, 2009, № 3. С. 146–149.
- Скафтымова Л. А.* О мелодике Рахманинова // Страницы истории русской музыки: ст. молодых музыковедов [общ. ред. и сост. Е. М. Орловой и Е. А. Ручьевской]. Л., 1973. С. 103–122.
- Скурко Е.* О жанрово-стилистических предпосылках вариантности в инструментальной музыке Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф. Ред.-сост. А. И. Кандинский. М., 1995. С. 147–155.
- Ханнанов И.* Риторика в Барокко и в Романтизме: позиционирование субъекта // Логос, 2001, №3(2). С.166–174.

Цуккерман А. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 245 с.

Шумилин Д. Влияние теософии на позднее творчество А.Н. Скрябина. Дисс. канд. искусствоведения. СПб, 2008. 245 с.

TAKING INTO ACCOUNT THE CHARACTERISTICS OF THE TEMPERAMENT OF A STUDENT IN THE PIANO CLASS OF A CHILDREN'S MUSIC SCHOOL IN THE PROCESS OF MAKING MUSIC

Elena Korneeva¹

***Summary:** in his article, the author, a piano teacher with twelve years of experience, working at children's music school and children's art school, analyzes the existing system for assessing student's achievements, the impact of assessment on student's motivation for studying and the effectiveness of training for various groups of students (professionally oriented and amateur-oriented music-playing; gifted, with moderate talent, poorly gifted), ways to improve the system of assessing student's achievements, taking into account the needs of modern society, in order to develop the children's and adolescents' interest in the classical music heritage, the desire for its deep comprehension, to determine the professional prospects of students. The author bases on his working experience with students of instrumental departments of children's music schools and children's art schools.*

***Key words:** music education, assessment criteria, musical and pedagogical traditions, children's music school, children's art school.*

«КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ДОСТИЖЕНИЙ УЧЕНИКА В КОНТЕКСТЕ ПЕРЕМЕН: ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ»

Система классического музыкального образования в нашей стране сегодня вызывает много дискуссий. Все чаще говорят о неспособности этой системы «ответить на вызовы времени» и конкурировать с «профессиями будущего». Мы живем в век информации и высоких скоростей. В социальных сетях ежедневно появляется зазывная реклама новых частных школ и преподавателей, готовых научить «играть на фортепиано за семь занятий». Несмотря на это, большинство родителей по-прежнему выбирает для своих детей традиционное музыкальное образование. Причина кроется не только в его доступности: финансовой и территориальной – детские музыкальные школы сегодня есть почти в каждом районе. Это определенный «знак качества», отшлифованная, проверенная временем система. Творчески переосмыслив европейский музыкально – педагогический опыт, она стремительно развивалась в XIX-XX вв., являлась важным компонентом воспитания, и преследовала две основные цели: подготовка профессиональных музыкантов и массовая музыкальная грамотность. Отличительными чертами музыкальной педагогики в нашей стране стали: просветительская направленность, преемственность и стремление к «антидилетантизму». Сегодня музыкальная педагогика продолжает развиваться. Каждое новое поколение музыкантов-преподавателей ищет ответы на вечные вопросы: “Кого учим? Для чего учим? Чему и как учим?” Развивается наука музыкальной психологии, которая изучает влияние занятий музыкой на интеллект, творческие способности, коммуникативные качества человека. Была сформулирована еще одна важная цель обучения музыке – «учиться... для того, чтобы быть лучшим в любой профессии». [4], новые принципы музыкальной педагогики, в том числе: «Точкой отсчета в педагогическом процессе является личность ученика, но не музыкальное произведение, не учебный предмет, не собственные заботы педагога о своем авторитете или значении музыкальной культуры». [8] Обновляются и программы обучения. В частности, на городских педагогических чтениях, организованных Комитетом по культуре и Методкабинетом г. Москвы заслуженным работником культуры РФ, заместителем директора Московского методического кабинета (сейчас – директор МГКМИ им. Ф. Шопена) Е. И. Гудовой были сформулированы основные тезисы новой программы по фортепиано. В том числе впервые была озвучена идея дифференцированного подхода к формам промежуточной аттестации в зависимости от целей обучения. [5]

Вот уже несколько лет в музыкальных школах нашей страны параллельно реализуются две программы: предпрофессиональная и общеразвивающая. Согласно ст. 75 Федерального закона от

¹ Автор: Е. Ю. Корнеева ГБУДО г. Москвы Детская школа искусств «Юность», преподаватель по классу фортепиано. Военный институт (Военных дирижеров) Военного университета МО РФ, Московский государственный институт культуры, г. Москва, концертмейстер.

29.12.2012 N 273-ФЗ (ред. от 06.03.2019) «Об образовании в Российской Федерации»: «Содержание дополнительных общеразвивающих программ и сроки обучения по ним определяются образовательной программой, разработанной и утвержденной организацией, осуществляющей образовательную деятельность. Содержание дополнительных предпрофессиональных программ определяется образовательной программой, разработанной и утвержденной организацией, осуществляющей образовательную деятельность, в соответствии с федеральными государственными требованиями», далее ФГТ.[9][6] Это первый официальный опыт учета целей обучения при составлении программы. Практика показывает, что при бесспорных «плюсах» такого подхода пока имеется и ряд серьезных «минусов».

Во-первых, распределение детей по программам происходит уже на вступительных испытаниях или после первого года обучения. Диагностика способностей на данном этапе несовершенна. Ребенок 6.6-8 лет впервые знакомится с музыкой, с инструментом и уже в течении первого года ему предстоит сдать не менее четырех зачетов в форме публичного исполнения музыкальных произведений всех академических форм и определенной сложности. Успех ребенка на данном этапе связан, прежде всего, не с одаренностью, а с индивидуальными особенностями развития психики ребенка, уровнем общей музыкальной просвещенности в семье и многими другими факторами и не гарантирует успешной профессиональной деятельности в перспективе.

Во-вторых, со слов многих моих коллег, педагогов музыкальных школ г. Москвы, ежегодно сокращается госзадание по количеству обучающихся по предпрофессиональным программам, и их руководителям рекомендовано освобождать места за счет перевода старших учащихся с предпрофессиональных на общеразвивающие программы. Это ставит педагогов перед необходимостью сложного профессионального и этического выбора, а также создает нездоровую атмосферу конкуренции и страха среди учащихся и их родителей.

В третьих, если предпрофессиональные программы базируются на проверенной временем системе, то общеразвивающее обучение сегодня все еще балансирует на грани образовательной и досуговой деятельности и является территорией сомнительных экспериментов.

В-четвертых, различные цели обучения не нашли воплощения в его содержании. Формы, методы обучения, принципы оценивания достижений в предпрофессиональной и общеразвивающей программах пока совершенно одинаковые.

Основной формой аттестации учащихся по музыкальному инструменту сегодня является публичное выступление ученика. Оценивается на основании критериев, которые каждое образовательное учреждение разрабатывает самостоятельно в соответствии с ФГТ. Используется традиционная пятибалльная, в отдельных случаях – столбальная система отметок. Остановлюсь подробно на пятибалльной. В истории педагогики от нее отказывались, к ней возвращались снова. Сегодня данная система отметок подвергается критике со стороны учителей общего образования. Для образования в сфере искусства и творчества я считаю эту систему неэффективной по ряду причин.

Основным принципом оценивания является не постепенное движение к вершине, а вычитание каждой ошибки из «пятерки», из идеального и желаемого результата. Поскольку на начальном этапе обучения ребенок, естественно, ошибается, я считаю психологически обоснованным акцентировать внимание на его достижениях, а не на неудачах.

Обучение - это процесс, который состоит из ежедневной, целенаправленной работы. Результаты этой работы могут быть отложены на месяцы, а то и на годы. Не обладая перспективным мышлением, ребенок 6-10 лет не чувствует зависимости результата от своего ежедневного труда, оценка в нынешнем виде стимулом не является.

Критерии оценки по программам составлены без учета понимания приоритета задач на различных этапах обучения. На зачете или экзамене оценивается результат: всего через несколько недель после первого знакомства с инструментом - публичное исполнение программы, в котором критерий отличной оценки – «художественно осмысленное исполнение». [2]К этому качеству исполнения, объективно, ученик приблизится только через несколько лет.

Выставляя отметки за исполнение члены экзаменационной комиссии оценивают степень соответствия своим представлениям. Но музыкальное произведение отличается тем, что имеет несколько равноправных вариантов трактовки. Из истории музыкальных конкурсов мы знаем, что многие яркие интерпретаторы не получили высоких оценок жюри, хотя и стали фаворитами публики.

Музыкальная память развивается у детей с разной скоростью. Профессиональный педагог знакомит учащихся с логикой музыкального языка, параллельно изучая тип мышления учеников и подбирая индивидуальный способ освоения текста для каждого. В дальнейшем дети смогут использовать эти способы самостоятельно. Согласно сегодняшним критериям оценки уже первого выступления ребенка, «недоученный» и «невыученный» текст – это оценка «3» и даже «2».[2] Отсутствие всего лишь одного компонента – развитой музыкальной памяти – автоматически перечеркивает всю работу ученика за этот период. Это обстоятельство вынуждает педагогов заменять последовательную работу над пониманием музыкальной ткани и навыками самостоятельной работы с текстом форсированным механическим заучиванием.

Для профессиональных исполнителей первое исполнение новой программы на сцене – это начало работы над ней. Подразумевая подготовку детей к профессиональной музыкальной деятельности, но выставляя отметку за первое исполнение, мы тем самым ставим точку, лишая ученика стимула к дальнейшей работе над этой программой.

Каждый ученик имеет свой персональный «букет» сильных и слабых качеств. Педагог последовательно их развивает и корректирует. Объективно оценить индивидуальность каждого ученика пятью (а – по факту – тремя) цифрами-отметками невозможно. Невозможно выставить объективную отметку талантливому ребенку, который тонко чувствует и воплощает художественное содержание музыки, но при этом имеет проблемы с организацией игрового аппарата и техникой исполнения. Восхищаясь зрелой не по годам интерпретацией, необходимо вовремя обратить внимание и скорректировать те пробелы, которые могут препятствовать успешной профессиональной деятельности. Ученик, музыкальные способности которого на начальном этапе развиваются с трудом, объективно будет получать стабильно низкие отметки. На фоне этого ребенок может утратить веру в собственные силы и потерять интерес к музыке. Но и крайне редко встречающийся ученик с природным комплексом музыкальных и виртуозных способностей, при существующем подходе к оцениванию тоже рискует утратить интерес к занятиям. На фоне исполнений менее одаренных товарищей способный ученик всегда получается «пятерки», следовательно, отметки не являются для него стимулом. Другая крайность – более высокие требования, чем к остальным детям, искусственное занижение отметок может вызвать протест у ученика.

Публичное исполнение учеником музыкальных произведений сегодня самая главная форма промежуточной аттестации учащихся. Оно же – самое яркое, но, к сожалению, далеко не самое приятное воспоминание всех выпускников музыкальной школы. Уверенность, концентрация и самоконтроль на сцене нарабатывается опытом – большим количеством выступлений. Первые выступления должны быть очень комфортными для ребенка. Негативное впечатление от выступления, усиленное низкой отметкой, может стать стрессом и впоследствии перерасти в панический страх сцены, из-за которого многие талантливые музыканты навсегда отказываются от исполнительской деятельности.

Говоря о критериях оценки достижений ученика, не могу пройти мимо существующего отношения к работе педагога. Несмотря на передовые достижения в отечественной и мировой музыкальной педагогике, на работу учителя по-прежнему смотрят как на «спорт высших достижений». Как будто главное – не дать каждому ребенку прочную базу, в соответствии с его индивидуальностью, а показать «результат» в виде большого количества конкурсных наград, успешных выступлений и отличных отметок. Отсюда возникают следующие проблемы.

Педагог смотрит на ученика только как на «материал» для показа быстрых результатов. У него мало мотивации для работы над всесторонним развитием каждого ребенка.

В выборе репертуара предпочтение отдается выигрышным, часто – малоизвестным произведениям, а не ценному в художественном и методическом отношении материалу.

Считая приоритетным направлением только подготовку к публичным выступлениям (зачет, экзамен, концерт, конкурс), педагог зачастую пренебрегает другими важными формами работы – систематическим развитием техники, чтением с листа, накоплением большого объема репертуара за счет эскизного изучения произведений, подбором по слуху, импровизацией, систематической игрой в ансамбле, искусством аккомпанемента и т.п.

Таким образом, в работе педагога смещаются акценты с планомерного, комплексного развития грамотного музыканта на демонстрацию скороспелых результатов.

Хочу отметить еще один критерий оценки работы педагога – поступление выпускников в профессиональные образовательные организации по профилю педагогической деятельности. Как преподаватель по классу фортепиано не могу полностью согласиться с этим критерием. Большинство детей начинает обучение музыке именно с фортепиано, т.к. игра на этом инструменте доступна уже в раннем возрасте, позволяет сформировать наиболее полное представление о музыке и создать основу для обучения различным музыкальным специальностям. В частности, это:

- профессии, изучение которых возможно начать в старшем возрасте (многие инструменты духового оркестра, вокал);
- специальности, требующие определенной музыкантской зрелости и дополнительных знаний (музыковедение, педагогика раннего музыкального развития, арт-терапия, композиция, дирижирование и другие);
- большое количество новых профессий, которые появляются, в связи с развитием технологий и базируются на прочной академической музыкальной подготовке.

Задача педагога сводится не только к тому, чтобы подготовить отдельных учащихся к поступлению в учебное заведение, соответствующее профилю своего инструмента, но и в диагностике индивидуальных способностей и склонностей учеников, помощи в выборе верного профессионального направления для каждого.

Ситуация сегодня такова, что именно в музыкальной школе ребенок впервые знакомится с мировым и национальным классическим музыкальным наследием. На начальном этапе обучения ребенок еще не разделяет «музыку – учебный предмет» и «музыку – вид искусства». Впечатления от атмосферы в школе, личности педагога, своих первых успехах и неудачах часто формируют отношение к музыке на всю жизнь. Показателем успеха для детей является оценка. От грамотного подхода педагогов к процессу оценивания зависит интерес, (а, впоследствии, и любовь) ученика к музыкальному искусству, желание совершенствоваться в нем. Когда я задаю своим ученикам вопрос: «нравится вам заниматься музыкой?» в ответ чаще всего слышу: «нравится, но я боюсь экзамена». Первой задачей педагога в период начального обучения я считаю постепенное, комфортное погружение ребенка в музыку и в учебный процесс. Не менее важная задача – с первых уроков сформировать привычку к ежедневной самостоятельной работе за инструментом. Для выполнения этих задач, а также для достижения результатов обозначенных в ФГТ[6] я предлагаю дополнить принятую систему аттестации учащихся наравне с публичным выступлением следующими формами:

- открытый контрольный урок (предложенный Е. И. Гудовой)[1], на котором демонстрируются навыки работы над исполнительской техникой, музыкальным текстом; навыки чтения с листа, транспонирования, подбора по слуху, импровизации; уровень эрудиции, музыкальных знаний; объем репертуара ученика, включающий произведения разной степени готовности, а не только текущую программу зачета;
- оценка ежедневной работы в течении межаттестационного периода. (В своем классе фортепиано я составляю с учащимися таблицы с упражнениями и конкретными задачами по изучаемому репертуару, в которых дети ежедневно отмечают выполнение заданий);
- оценка творческой деятельности в межаттестационный период: все выступления, кроме зачетных; выполнение индивидуальных творческих заданий.

Считаю эффективным воспользоваться для вышеперечисленных контрольных мероприятий формирующим оцениванием: накопительной системой оценки, в которой за каждое выполненное задание ученику начисляется определенная сумма баллов. Последние два года при выставлении оценок учащимся первого и второго года обучения в своем классе фортепиано я не ограничиваюсь только результатом публичного выступления, а применяю все вышеназванные формы оценки. В результате:

- учащиеся класса мотивированы на ежедневные занятия, т.к. наглядно видят их результат;
- оценка, которую яставляю, для них понятна и предсказуема;
- на оценку можно повлиять: например, компенсировать отметку за публичное выступление качественным выполнением других заданий, как следствие – дети учатся реально оценивать свои возможности, рационально распределять силы и время (в конце концов это и приводит к успешным выступлениям);
- в классе нет нездоровой конкуренции и зависти – больше баллов у того, кто больше работает;
- учащиеся достаточно часто выступают публично: несколько раз с одним и тем же репертуаром перед разной публикой, получая разные отзывы, что способствует правильному отношению к критике и формированию самооценки;
- все дети занимаются с интересом, т.к. видят свой творческий рост.

Применяя все вышеперечисленные формы оценки, необходимо постепенно повышать для учащихся значимость оценки именно публичного исполнения, т.к. это показатель профессионализма музыканта.

Рассуждая об эффективном подходе к оценке достижений учащихся, считаю возможным вновь обратиться к мировому педагогическому опыту. В частности, к популярному сегодня феномену «финского образовательного чуда». Финское образование давно и стабильно занимает лучшие позиции во всевозможных рейтингах. Согласно международным исследованиям, которые раз в 3 года проводит авторитетная организация PISA, финские школьники показали самый высокий в мире уровень знаний.[3] Некоторые принципы финского образования могут быть полезны и для обучения музыке в нашей стране.

Принцип доверия к педагогу. Изучая и раскрывая индивидуальность каждого ученика, педагог, как никто другой знает: какими должны быть первые выступления, чтобы поселить радость, а не страх сцены; какие произведения должны быть вынесены на публику, а какие – на контрольный урок; какие произведения нужно исполнить наизусть, а какие – по нотам и т.д. Но, для того, чтобы эффективно функционировать педагог должен быть свободен от формальной отчетности и необходимости постоянно доказывать свою компетентность.

Принцип равенства. В финских школах учащихся не разделяют по способностям. Основной задачей считается дать прочную базу знаний каждому ученику. Я считаю, что нам тоже не стоит искусственно разделять учащихся на предпрофессиональное и общеразвивающее обучение, рискуя ошибиться и закрыть доступ к качественному обучению музыке тем, кто для нее рожден.

Завершая свое выступление, выражаю надежду, что сказанное мной станет импульсом к формированию нового подхода к оценке достижений учащихся музыкальных школ, направленного на личностное постижение учащимися музыкального искусства, а с его помощью - мира, других людей и самих себя. Применяя этот подход, мы сможем:

- сформировать у учащихся работоспособность, ответственность, навыки эффективного распределения времени и объективной самооценки, - те компетенции, которые помогут стать успешными в музыке и в любой другой профессии;
- успешно выполнить основные пункты «Программы развития системы российского музыкального образования на период с 2015 по 2020 годы»[7] в плане сохранения и приумножения ценностей отечественной музыкальной культуры; приобщения к музыкальному искусству и творчеству наи-

большого количества детей и молодежи; удовлетворения общественно-культурной потребности в профессиональных кадрах;

- способствовать воспитанию музыкально-грамотного, интеллигентного, нравственно-здорового общества.

Библиография

Архив журнала “Играем сначала”: Современный ребенок за роялем. Режим доступа: <http://archive.gazetaigran.ru/a1200609> Дата обращения: 28.03.2019.

Дополнительная предпрофессиональная общеобразовательная программа в области музыкального искусства «Фортепиано», Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств им. А.В. Корнеева» г. Москва, г.о. Щербинка 2018 г.

“Загадки финской школы: меньше учишься — больше знаешь?”. Режим доступа: <https://terve.su/zagadki-finskoy-shkoly-menshe-uchishsya-bolshe-znaesh/> Дата обращения: 28.03.2019.

Кирнарская Д.К. “Зачем нужно массовое музыкальное образование? Доказательство «от противного» Основной вопрос педагогики: Наука или Искусство?” Режим доступа: <http://art-inschool.ru/article/zachem-nuzhno-massovoe-muzykalnoe-obrazovanie-dokazatelstvo-ot-protivnogo> Дата обращения: 28.03.2019.

Научно-музыкальное издание Эл.№ 77-8229. “Педагогические чтения” Режим доступа: <https://musician.international/ru/обзорные-материалы/37-педагогические-чтения> Дата обращения: 27.03.2019.

Приказ Министерства культуры от 12 марта 2012 г. № 163 «Об утверждении федеральных государственных требований к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Фортепиано» и сроку обучения по этой программе» Режим доступа: <http://ivo.garant.ru/#/document/70170002/paragraph/1:3> Дата обращения: 28.03.2019.

“Программа развития системы российского музыкального образования на период с 2015 по 2020 годы” (утв. Минкультуры России 29.12.2014) Режим доступа:

http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_252345/ Дата обращения: 27.03.2019.

Ражников В. Г. “Три принципа новой педагогики в музыкальном обучении.”: Вопросы психологии. – 1988. - №1. – С. 33-41

Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 N 273-ФЗ (последняя редакция) Режим доступа:

http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ Дата обращения: 28.03.2019.

MODA TASARIMINDA DEKONSTRÜKSİYON VE ASİMETRİ

Birsen ÇİLEROĞLU¹, Mine BALCI²

Öz

Tasarımda farklılaşmaya katkı sağlayan asimetrisinin, postmodern felsefe içinden türeyen bir kavram olan dekonstrüksiyon ile etkileşimi birçok alanda izlenebilmektedir. 1980’li yıllarda moda tasarımı alanında görünürlük olan dekonstrüksiyonun günümüzdeki kullanım etkinliğinde artmaktadır.

Simetrisinin kasıtlı olarak bozulması ve geleneksel uygulamalardan uzaklaşmayı seçen yaklaşımlar, dekonstrüksiyon etkisindeki tasarım fikir ve uygulamalarının oluşumuna yenilenme ve kapsam genişleme anlamında nitelikli katkılar sağlamaktadır. Dekonstrüksiyonu kullanan tasarımcıların koleksiyonları incelendiğinde; asimetrisinin sadece stil ve çizgide kullanılmadığı, giysi türlerinin belirsizleşmesine varıncaya kadar tasarımlardaki iddianın farklı dokunuşlarla abartılı boyutlarda vurgulandığı görülmektedir (Fogg, 2014: 405-501). Bu çalışmada amaç, giysi modasında sınırsızlıkların kapısını aralayan dekonstrüksiyonun; asimetri özelindeki stil, model özelliği, malzeme uyumu ve giysi türü tanımlanabilirliği parametreleriyle, analizlerinin yapılması ve asimetrisinin giyside dekonstrüksiyonun oluşturulmasındaki etkisini incelemektir.

Betimsel yöntemin kullanıldığı bu çalışmada, Martin Margiela, Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto ve Viktor-Rolf’ün 2000-2016 yılları arasındaki dekonstrüktif giysi tasarımlarından asimetrisinin kullanıldığı seçili görseller incelenmiştir. Asimetrisinin kullanımı farklı açılardan incelenerek giyside dekonstrüksiyon etkisinin oluşumlarını hem tanımlamaya hemde sorgulamaya katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: moda tasarımı; dekonstrüksiyon; asimetri

DECONSTRUCTION AND ASYMMETRY IN FASHION DESIGN

Abstract

The interaction of asymmetry, which is defined as a symmetry disorder and also follows symmetry, with deconstruction, which derives from postmodern philosophy, appears in many fields. It is known that deconstruction in fashion design, which is one of these areas and which emerged in the 1980s, has increased the efficiency of use today.

While the symmetry element is commonly used in a traditional garment, the deliberate lack of symmetry provides qualified contributions to the formation of design ideas and applications under deconstruction in terms of regeneration and expansion of scope. One of the methods used to design a deconstructive garment is asymmetry. Asymmetry is not only the opposite of symmetry, it does not mean that both sides of an object are not equidistant and that they are not different from each other. The aim of this study is to investigate the deconstruction that opens the door to the limitations of clothing fashion; The aim of the course is to analyze the applications of the garments by using the parameters of style, model property, material compatibility and garment type identifiable in asymmetry element, to make original evaluations and finally to show the effect of asymmetry on forming the clothing deconstruction.

Selected selected images of asymmetry from deconstructive design designs of Martin Margiela, Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto and Viktor-Rolf in the 2000-2016 locations were analyzed. Asymmetry effect was tried to be evaluated in the visual analyzes made in accordance with these examples. It is thought that the study will enable asymmetry to be able to look at usage from different angles and to question the occurrence of the deconstruction effect on the clothing.

Keywords: fashion design; deconstruction; asymmetry

1 Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, birsencileroğlu@gmail.com

2 Öğr. Gör., Bursa Uludağ Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Moda Tasarımı Programı, minebalci@uludag.edu.tr

Giriş

Felsefe düşünürü Jacques Derrida ve 1960’larda alanyazına kazandırdığı dekonstrüksiyon kavramı, bu yaklaşımdan etkilenen bütün alanların temel çıkış noktasını oluşturmaktadır. Derrida, felsefe ve edebiyat metni arasındaki sınırları sorgulayan dil ve düşünce ilişkisi üzerine çalışmaktadır. Derrida tarafından yapılandırılarak önerilen deconstruction kavramı, destrüksiyon ve konstrüksiyon kavramlarının birleşiminden türetilmiştir, dolayısıyla da hem bozmak (yıkma) hem de yapmak (kurma) olgularını içerir (Saydam, 2009: 160). Bir yapıyı parçalara ayırarak çeşitli malzemelerini yeniden kullanmak veya geri dönüştürmek için kurtarmak anlamında gelir (Ayan, 2013 21). Derrida’nın dekonstrüksiyon yaklaşımı edebiyat kuramı, dilbilim, felsefe, sosyoloji, kültür kuramı, mimarlık gibi disiplinler başta olmak üzere birçok alanda yeni açılımlar getirmiştir (Açımuş, 2013: 27).

Dekonstrüksiyonun, moda tasarımı ile olan ilişkisi oldukça karmaşık olup hala kuramcılar, eleştirmenler ve küratörlerce geliştirilmektedir (Açımuş, 2013: 30) ancak giysi modasında dekonstrüksiyon 1990’ların başı ve 2000’li yılların sonundaki ekonomik darboğaz gibi gerileme dönemlerinde ortaya çıkmıştır (Renfrew ve Renfrew, 2014: 54). Aslında dekonstrüksiyon modasının bu tarihlerin dışında çok daha eskilere anti modaya dayandığı söylenebilir ve punk akımı buna kanıt gösterilebilir (Balcı, 2018, s: 21-22).

Derrida dekonstrüksiyonu, topluma sunulan hazır değerlere karşı çıkış olarak varolan yapının eleştirel sorgulanmasına dayanan bir yöntem olarak tanımlamıştır (Ambrose ve Harris, 2012: 282). Moda endüstrisinde ise çoğu kez giysileri parçalarına ayırıp, dikişleri, giysi kenar baskılarını, içindeki yapısal öğeleri göz önüne serecek biçimde yeniden toplamak olarak nitelenen dekonstrüksiyon, (punk geleneği ve japon avangardizmi’nin ardından) daha geniş bir bakışla, kıyafetlerin tasarımı, sunumu ve kullanılmasına ilişkin alışlagelmiş tutum ve yaklaşımlara meydan okuma olarak değerlendirilebilir (Mackenzie, 2017: 120). Modada dekonstrüksiyon; yapısı, söylemleri, iletişim yönleri olan bir süreç ve tasarım yaklaşımıdır. Dekonstrüksiyon ile giysi modası kusursuz olma durumundan çıkıp, modada ezberleri bozmuştur (Çileroğlu ve Balcı, 2015: 191-200).

Günümüzde moda ve tekstil alanına baktığımızda geleneksel fikirlere karşı çıkmanın ve deneysel çalışmalarla yeni yaklaşımlar elde etmenin popülerleştiğini görmekteyiz. Bu durum zamanla, moda tasarımcıları ve moda müşterileri için daha tercih edilebilir bir durumu oluşturmuştur. Dekonstrüksiyon tanımı içerisinde de güncel ve geleneksel moda fikirlerine karşı çıkma, yani modaya karşı çıkma olguları bulunmaktadır ve bu karşı çıkışı zamanla kendi bünyesine almış, sindirmiş ve bu şekilde dekonstrüksiyon zamanla modanın bir parçası haline gelmiştir (Çileroğlu ve Balcı, 2018: 17).

Dekonstrüksiyonda tasarım ilkeleri, görsel sanatlarda bilinen vazgeçilmez niteliği ve temel yapıtaşı anlamının dışında farklı bir anlama sahiptir. Bu anlam geleneksel fikir ve uygulamaların reddedilişi ile açıklanabilir. Tasarım ilkelerinden biri olan denge, simetrik ve asimetrik dokunuşlarla sağlanır. Simetri; bir eksenin iki yanında kalan kısımların birbirlerinin aynada yansıması şeklinde görülmesi ya da bir eksene göre karşılıklı noktaların aynı mesafede olmasıdır. Asimetri; iki ya da üç boyutlu tasarım, hayali bir eksenle ikiye bölündüğünde iki yanda birbirinin benzeri olmayan bir görünümün oluşması durumudur. Yani simetrinin bulunmamasıdır ve asimetrik denge simetrik dengeye göre daha çekicidir (Özsoy ve Ayaydın, 2016: 186-260).

Asimetrik dengenin yaygın kullanımına 20. yüzyıl sanat akımlarından geçen “kuralsızlık tek kuraldır” sloganı neden olmuştur. Kübizm, fütürizm, dadaizm, sürrealizm gibi akımlardaki ortak nokta olan kuralsızlık, simetrik dengeyi reddetmiş, simetri noksanlığı veya bütünü parçaları arasında orantıya dayalı bir eksiklik anlamına gelen asimetriyi benimsemiştir. Bu akımlar asimetriyi birbirine benzemeyen ya da eşdeğer olmayan görsel unsurlar arasında dinamik bir denge ya da düzen sağlayan bir kavram olarak ele alıp kullanmışlardır.

Asimetri; tasarımda ilgi çekiciliği, hareketliliği ve dinamizmi artırır. Asimetrisinin bu özelliği, sanatçıya ve moda tasarımcısına kendini ifade etme özgürlüğü vermektedir. Asimetrisinin tasarımlarda önemli bir yer tutmasının ve çekici olmasının nedeni, bu düzensizliğin yarattığı duyguların, herkeste farklı bir iz bırakması ve öznel, yorumsal farklılıkların ortaya çıkmasıdır (Güneş, 2015: 1-22).

Bir yapının kasıtlı bozulması ile yeni bir yapı oluşturma yöntemi olarak ele alınabilecek dekonstrüksiyonu koleksiyonlarda kullanan birçok tasarımcı mevcuttur. Bu çalışmanın konusunu, dekonstrüksiyon

uygulamalarını tasarımlarına yansıtan moda tasarımcıların koleksiyonlarından asimetri özelinde seçilen tasarımların analizi oluşturmaktadır.

Çalışmanın Yöntemi

Araştırmada, dekonstrüksiyonu kullanan tasarımcılardan; Martin Margiela, Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo ve Viktor-Rolf analiz kapsamına alınmış, bu tasarımcıların koleksiyonlarından amaçlı örnekleme ile seçilen 12’şer tasarım olmak üzere toplam 48 görsel asimetri unsuru doğrultusunda incelenmiştir.

Tasarımların incelenmesinde betimsel yöntem kapsamında görsel analiz kullanılmıştır. Erişim olanağı nedeniyle, seçilen tasarımlar sadece görsellerde yer alan ön görünüşleri ile incelenmiş, asimetrinin kullanımının belirlenmesi amacıyla bu görüntülerin yeterli olduğu varsayılmıştır.

Tablo 1. Dekonstrüktif Giyside Asimetri Unsurlarının İncelendiği Görsel Analiz Parametreleri ve İçerikleri	
Model özelliği	Giysi boyutu, vücudu saran giysi, vücuda oturmeyan giysi, giysi tasarımında sıradışı formlar, giysi iç yapısını gösterme, pens-kup-dikiş yerleri değiştirilmiş giysi, fonksiyonelliğin reddi, giysi ile beden uyumu reddi
Malzeme uyumu	Farklı türlerde kumaşların birlikte kullanımı, giyside kullanımı açısından alışılmadık malzeme kullanımı,
Stil	Formal, günlük, abiye, avangard, minimal, frapan, popüler, belirsiz,
Giysi türü tanımlanabilirliği	Bluz, gömlek, etek, elbise, pantolon, ceket, kaban iç giyim, belirsiz, açılardan ele alınmıştır.

(Çileroğlu ve Balcı, 2018’ den derlenmiştir).

Bulgular ve Yorum

Araştırmanın bulguları, giysi modasında dekonstrüksiyonun; asimetri özelindeki parametreleri olan; model özelliği, malzeme uyumu, stil ve giysi türü tanımlanabilirliği ile Martin Margiela, Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo (Comme Des Garçons) ve Viktor-Rolf’ün seçili tasarımlarına ait görsellere dayalı olarak yapılan görsel analiz sonuçlarından oluşmaktadır.



Resim 1. Martin Margiela seçili tasarım örnekleri

Dekonstrüktif giyside asimetri unsurları giysi türü tanımlanabilirliği açısından incelendiğinde; koleksiyonun genelindeki asimetri kullanımı alt ve üst giysi türlerini belirsiz kılmıştır. Alt ve üst giysi bazen tek (bütün) bir giysiyi oluştururken, bazen de ayrı kullanıldığında (alt ve üst giysi) diğer tarafın eksikliğini (tek taraflı kol ve pantolon) vurgulayarak asimetrik denge oluşturduğu görülmüştür.

Malzeme uyumu açısından incelendiğinde; asimetrinin giysilerin sağ ve sol tarafında farklı tasarımlarla vurgulandığı, genel olarak birbirini tamamlayan biçimde oluşturulduğu belirlenmiştir.

Model özelliği açısından incelendiğinde; giysi boylarının belirgin şekilde asimetrik olduğu, bir giyside aşırı uzun ve aşırı kısa boyun bir arada kullanıldığı görülmektedir. Genel olarak vücudu saran giysilerde asimetrik dengenin hakim olduğu, ancak bazı giysilerde pens-kup gibi dikişlerin tek taraflı kullanıldığı, bir taraf vücudu sararken, diğer tarafın bol olduğu dolayısıyla vücuda oturma şekli bakımından asimetrinin kullanıldığı görülmüştür. Nadirde olsa giysi uçlarında geleneksel kenar temizleme yöntemlerinin reddi dikkat çekmektedir.

Stil açısından incelendiğinde; tasarımların hem avangard hem minimal hem de belirsiz stillerden oluştuğu belirlenmiştir. Bazı giysilerde, dikim işlemi uygulanmadan tamamen kendisi olarak kullanılan kumaş, kumaş parçaları veya giysi bütünü parçalama uygulamaları ile deneysel bir çalışma örneği izlenebilmektedir. Koleksiyonda simetrik kullanımı sorgulatacak düzeydeki giyim stili avangarddır. Bazı giysiler, süs-süz-basit ve yalındır. Giyside vurgu, en çok asimetri kullanımıyla yapılmıştır. Bazı giysiler ise formal, minimal, abiye, avangard gibi stillerde olmayıp, belirsiz (tanımlanamayan) bir stile sahiptir. Geleneksel olan her giysinin belli bir stili olurken, dekonstrüksiyonda belirsiz stil kullanımlarına sıklıkla rastlanmaktadır.



Resim 2. Rei Kawakubo seçili tasarım örnekleri

Dekonstrüktif giyside asimetri unsurları giysi türü tanımlanabilirliği açısından incelendiğinde; daha çok ceket kullanımında, üst giysilerde ve hiçbir giysi türüne giremeyen belirsiz giysilerde asimetrinin etkin ve ön planda olduğu görülmektedir.

Malzeme uyumu açısından incelendiğinde; farklı türlerde kumaş ve kumaş benzeri ürünler ile dolgu malzemeleri kullanıldığı görülmektedir. Giysinin alışılmadık yerlerinde kullanılan dolgu malzemeleri ile asimetrik denge oluşturulmuştur. Kumaş benzeri daha sert olan malzemelere verilen formlarla asimetri oluşumu sağlanmıştır.

Model özelliği incelendiğinde; en çok görülen asimetri giysi boylarındadır. Farklı yerlerde dolgu malzemeleri kullanıldığı için bol, vücuda oturmeyen giysilerde asimetrik denge oluşturulmuştur. Pens-kup ve

dikiş yerlerinin değiştirilmesi asimetri oluşturmada en çok dikkat çeken unsurdur. Omuz, yaka, yan dikiş gibi giysi bölümleri olması gerektiği yerde değildir, alışılmadık yerlerde kullanılması kasıtlı olarak yapılan bir dekonstrüksiyon uygulamasıdır. Aşırı dolgu malzemesi kullanımı, giysi bölümlerinin değiştirilmesi, işlevi olmayan giysilerin diğer giysilerle birleştirilmesi nitelikleri, giyside fonksiyonelliğin, estetiğinin ve giysi ile beden uyumunun kasıtlı olarak reddedildiğini ve geride sadece asimetrinin vurgulanmak istendiğini göstermektedir.

Tasarımlarda stil incelendiğinde; ceketle bluzun yada ceketle kabanın birleşmesiyle belirsizliğe atıf yapıldığı, farklı kumaş ve malzeme kullanılması, dikiş yerlerinin değiştirilmesiyle asimetrinin etkisinin artırıldığı izlenmektedir.



Resim 3. Yohji Yamamoto seçili tasarım örnekleri

Dekonstrüktif giyside asimetri unsurları giysi türü tanımlanabilirliği açısından incelendiğinde; etek, ceket ve pantolonun yer aldığı, daha çok ceketle asimetri uygulandığı görülmüştür. Üst üste giyilen, eksik giysi parçası olan giysiler ise belirsiz giysi grubunda tanımlanmıştır. Malzeme uyumu açısından ise; farklı türlerde kumaşlar asimetrik denge oluşturmak için kullanılmıştır.

Model özelliği açısından; genellikle vücudu saran ancak rahat harekete imkan veren asimetrik dengeye sahip giysiler olduğu belirlenmiştir. Koleksiyondaki bazı giysilerin bir tarafında teğel gibi giysi iç yapısını kasıtlı olarak gösteren, diğer tarafında standart dikilmiş giysi tasarımı ile alışıldık yöntemler açısından asimetri vurgusu yapılmıştır.

Stil açısından; hem minimal hem de belirsiz stillerde asimetri etkisi görülmektedir. Tasarımlarda aşırılık ve yoğunluk bulunmadığından minimal stilde asimetri hakim olmuştur. Ancak bazı giysiler, üst üste giyilmiş, başka bir giysi ile birleşmiş olarak tasarlanmış bu nedenle belirsiz stil kategorisinde değerlendirilmiştir.



Resim 4. Viktor ve Rolf seçili tasarım örnekleri

Dekonstrüktif giyside asimetri unsurları giysi türü tanımlanabilirliği açısından incelendiğinde; tasarımların çoğunlukla elbisede asimetri kullanımını içerdiği ancak ceket ve pantolonda da yer aldığı görülmektedir. Malzeme uyumu açısından ise; farklı türlerde kumaş, kumaş benzeri ürünler ile aksesuarlar kullanılmıştır. Kumaşlarda hacim oluşturan yüzey uygulamalarına yer verilerek asimetri kullanılırken, kumaş dışı malzemelerde sadece bu malzemelerin kullanımı ile asimetrik denge oluşturulmuştur.

Model özelliğine bakıldığında; birçok giyside boylar asimetriktir. Genel olarak vücuda oturmayan, rahat giysilerde asimetrik denge hakimdir. Giysiler sıradışı formlarda, heykelsi biçimlerde oluşturulduğundan pens-kup gibi geleneksel dikim tekniklerinin reddi görülmektedir. Stil açısından incelendiğinde; koleksiyonda avangard stil hakimdir. Hem avangard hem minimal hem de belirsiz stillere atıflar bulunmaktadır. Bazı giysiler, dikim işlemi uygulanmadan farklı formlarla oluşturulmuş ve parçalar giysiye eklenerek modüler izlenimi veren giysi elde edilmiştir. Giysiler abartılı, hacimlidir ve deneysel çalışmaları içermektedir.

Sonuç

Dekonstrüktif giysilerin asimetri özelinde incelendiği bu çalışmada, giysi türü tanımlanabilirliği, model özelliği, malzeme uyumu ve stil parametreleri ile etkisi değerlendirilmiştir.

Değerlendirmeler giysi modasında dekonstrüksiyon ile ilgili alanyazın ve uzman görüşleri doğrultusunda yapılmıştır. Buna göre Margiela'nın özellikle giysi türü tanımlanabilirliği ve model özelliği unsurlarında asimetriyi etkin kullandığı belirlenmiştir. Belirsiz giysi türleri, aşırı uzun ve kısa giysi boylarını benzer biçimlerde sıklıkla kullanmıştır.

Kawakubo, model özelliği unsurunda özellikle bilinen giysi bölümleri ve dikiş yerlerinin değiştirilmesini asimetri oluşturmada kullanılmıştır ve bu kullanım giyside çekiciliği, dinamizmi yansıtmıştır. Stil unsurundada farklı kumaş ve alışılmadık malzemelerin birlikte kullandığı, birleşme noktalarında asimetriyi etkin kullandığı tespit edilmiştir. Yohji Yamamoto'nun asimetrik tasarımlarında ise stil kullanımı dikkat çekicidir. Giysilerinde yapı öyle farklıdır ki, o giysinin etek mi pantolon mu yoksa ikisinde olmayıp iç içe

geçen belirsizler mi olduğunun anlaşılması zordur. Yamamoto' nun genellikle birçok tasarımda kasıtlı olarak yapmak istediği şeyin bu olduğu düşünülmektedir. Yüksek modayı tasarımlarında farklı yaklaşımlarla kullanan Viktor ve Rolf_ise asimetri unsurunda farklı kumaş ve kumaş dışı malzemeleri ve belirsiz giysi biçimlerini kullanmıştır.

Değerlendirmelerden elde edilen sonuçlara göre asimetrinin giysi türü tanımlanabilirliği ve model özelliği parametrelerinde daha etkin kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Asimetrinin sadece simetrik dengenin bozumuna yönelik bilinirliğinin dışında giysi modasında farklı unsurları ile etkin kullanımı ve özgünlük ile farklılığın elde edilmesinde etkili olduğu bu çalışmanın genel sonucunu oluşturmaktadır. Konuya ilişkin gelecek araştırmalarda; farklı tasarımcıların dekonstrüksiyon ve asimetri uygulamalarının incelenmesi ve yaratıcılığın geliştirilmesine dayalı uygulama ve eğitim programlarında tasarım tabanlı araştırmalar önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı kaynaklar

- AÇIMUZ, N. (2013). *Mimarlık Ve Moda Tasarımı Arakesitinde Bir Okuma*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- AYAN, A. (2013). *Dekonstrüksiyon İçin Tasarım Tekniklerinin Türkiye’de Uygulanabilirliği*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- BALCI M. (2018). *Giysi Modasında Dekonstrüksiyon Kullanımının İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- ÇİLEROĞLU, B. ve BALCI, M. (2015, 5-7 Kasım). Dekonstrüksiyon ve Giysi Modası. *Gazi Üniversitesi 2. Uluslararası Sanat Sempozyumunda Bildiri Kitabı* (1).
- ÇİLEROĞLU, B. ve BALCI, M. (2018). Dekonstrüksiyon Kavramsalında Moda Tasarımı (Giysi Modası) Örneği. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*.
- GÜNEŞ, C. (2015). *Seramik Sanatında Simetri ve Asimetri Kavramlarının Uygulanabilirliği ve Kişisel Yorumlar*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- FOGG, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- MACKENZİE, M (2017). *İzmler Modayı Anlamak*. İstanbul: Hayalpereset Yayınevi.
- KARASAR, N. (2019). *Bilimsel İrade Ve Algı Çerçevesi İle Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (34.baskı). Ankara: Nobel Yayınevi.
- SAYDAM, O. (2009). Yazında “Dekonstrüksiyon” Kavramı. *Trakya üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Frankofoni Dergisi*, 21.
- ÖZSOY V. ve AYAYDIN A. (2016). *Görsel Tasarım Öğe ve İlkeleri*. Ankara: Pegem Yayınevi.

İnternet Kaynakları

- Resim 1. http://www.firstview.com/collection_designer.php?s_d=956
- Resim 2. http://www.firstview.com/collection_designer.php?s_d=1723
- Resim 3. http://www.firstview.com/collection_designer.php?s_d=1696
- Resim 4. http://www.firstview.com/collection_designer.php?s_d=1526

MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ

2006-2007 VE 2018 MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ LİSANS PROGRAMLARINA İLİŞKİN BİLİŞSEL FARKINDALIKLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Esra DALKIRAN¹, Seval KÖSE², Zeki Nacakcı³

Özet

Bilindiği gibi güncellenen Müzik Öğretmenliği Lisans Programı 2018 yılı Güz Yarıyılından itibaren uygulanmaya başlanmıştır. Halen 1. ve 2. Sınıflarda güncel program uygulanırken 3. ve 4. Sınıflarla 2006-2007 programı ile eğitim / öğretim devam etmektedir. Farklı iki öğretim programının eş zamanlı olarak uygulanıyor olması öğretim elemanları ve öğrenciler arasında farklı fikirlerin ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Bu bağlamda özellikle “program çıktıları” olarak “müzik öğretmenliğine ilişkin yeterlik algısı” görüş farklılıklarının temelini oluşturuyor görünmektedir.

Öğrenme bir süreçtir ve bu süreçte, öğrenenlerin programdan beklenen kazanımları yapılandırarak gerçekleştirmelerinde, bilişsel farkındalıkları önemlidir. Buradan hareketle, bu araştırma yoluyla müzik öğretmeni adaylarının, sorumlu oldukları öğretim programına ilişkin bilişsel farkındalık durumunun tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Araştırma nitel araştırma yöntemiyle ve görüşme tekniğiyle yürütülmüştür. Araştırmanın çalışma gurubunu 301 Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı öğrencisi oluşturmaktadır. Araştırmanın verileri katılımcılara uygulanan yarı yapılandırılmış sorulardan oluşan “Müzik Öğretmenliği Programı Bilişsel Farkındalık Görüşme Formu” ile elde edilmiştir.

Araştırma sonuçlarının; öğrencilerin mezun olacakları öğretim programı ve programda yer alan derslerin “müzik öğretmeni adaylarının” mesleki yeterlik ve beklentilerine nasıl katkı sağlayacağı ile ilgili bilişsel farkındalıkları hakkında geçerli ve güvenilir bilgiler ortaya koyacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Bilişsel Farkındalık, Müzik Öğretmenliği, Lisans Programı

A STUDY ON MUSIC TEACHER CANDIDATES' COGNITIVE AWARENESS OF 2006-2007 AND 2018 MUSIC TEACHING UNDERGRADUATE PROGRAMS

Abstract

As it is known, the updated Music Teaching Undergraduate Program has been implemented since the Fall Semester of 2018. While the current program is applied in 1st and 2nd Grades, education / training continues with the 2006-2007 program in 3rd and 4th Grades. The simultaneous implementation of two different curricula leads to the emergence of different ideas between faculty members and students. In this context, ‘perception of proficiency in music teaching’ especially as ‘program outcomes’ seems to be the basis of diverse opinion.

Learning is a process and in this process, cognitive awareness is important for the learners to realize the expected gains from the program. From this point of view, it is aimed to determine the cognitive awareness of music teacher candidates about the curriculum they are responsible for. The research was conducted with qualitative research method and interview technique. The data of the study was obtained through the ‘Cognitive Awareness Interview Form’ consisting of semi-structured questions prepared by the researchers to be applied to 1st, 2nd, 3rd and 4th grade students of Department of Music Education in Burdur Mehmet Akif Ersoy University Faculty of Education, Department of Fine Arts Education.

1 Prof. Dr. Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi ABD, edalkiran15@gmail.com

2 Prof. Dr. Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi ABD, hsevalkose@gmail.com

3 Prof. Dr. Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi ABD, znacakci@gmail.com

The results of the research; It is believed that the students will be able to provide valid and reliable information about their cognitive awareness about how the curriculum and the courses in the program will contribute to the professional competence and expectations of the ‘music teacher candidates’.

Keywords: Cognitive Awareness, Music Teacher, Undergraduate Program

1.GİRİŞ

Mesleki müzik eğitiminin etkin bir kolu/dalı olan Müzik Öğretmenliği eğitimi, ülkemizde üniversitelerin eğitim fakülteleri bünyesinde gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla müzik öğretmenleri, halen uygulamada olan akademik/idari yapılanma kapsamında Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü altında Müzik Eğitimi Anabilim Dalı bünyesinde ve çerçeve lisans programı yoluyla yetiştirilmektedir. Bu bağlamda; Türk Milli Eğitim Sisteminin ihtiyaç duyduğu müzik öğretmenlerinin, bu ihtiyaca “verimlilikle katkıda bulunacak nitelikte” yetiştirilmeleri, temel amaç olmaktadır.

Eğitimde verimlilik kuramının 9 faktörü (Akt. Akkoyunlu ve Gücüm, 1988) 1. Öğrenci ilgileri, 2. Öğretim, 3. Çevresel faktörler ana başlıklarında toplanmaktadır. Öğrenci ilgileri başlığı altında; a) Standardize edilebilen testlerle ölçülebilen ön başarı ya da ön yetenek, b) Olgunlaşma ya da kronolojik yaşla indekslenen büyüme, c) Öğrenme konusu üzerinde öğrencinin istekli olarak çalışması ya da kişilik testleri ile gösterilen *benlik kavramı ya da motivasyon* alt başlıkları yer almaktadır.

Öğrenme bir düşünme sürecidir. Bu süreçte öğrencinin neyi bilip neyi bilemediğini değerlendirmesi, neyi bilmek istediğine karar vermesi ve bunu nasıl yapabileceğinin yollarını araştırması ile öğrenme kalıcı hale gelecektir.

Öğrencilerin tabi tutuldukları program hakkındaki farkındalıkları;

- Kendileri için anlamlı ve değerli olan bilgilere ulaşmaları bakımından,
- Müzik öğretmeni adayları olarak yeterlik ve eksikliklerinin farkında olmaları bakımından
- Almakta oldukları eğitimin sistematik ve planlı gerçekleşebilmesi bakımından oldukça önemlidir.

Diğer yandan günümüzün hızlı ve çeşitli bilgi akışı, bireylerin bu bilgi çeşitliliğinde; “ihtiyaç duydukları”, “yararlanabilecekleri”, “geliştirebilecekleri” vb. nitelikler taşıyanlarla diğerlerini ayırt edebilme duyarlılığına sahip olmalarının gerekliliğini akla getirmektedir. Dolayısıyla bireyler bilgi almaya/ öğrenmeye/ bilgilenmeye dönük “seçici bir duyarlılık” geliştirebilmelidirler.

Demir ve Doğanay (2009)’a göre öğrenme süregiden bir süreçtir ve yoğun olarak öz yönetsel becerileri gerektirir. Dolayısıyla öğrenci kendi öğrenmesini düzenleyen aktif katılımcıdır. Bilgi üretme sürecine öğrencinin aktif katılımını sağlayan ise bilişsel farkındalığıdır. Bu bağlamda bireyin öğrenme sürecini etkili biçimde gerçekleştirmiş olmasında bilişsel farkındalığının önemli etken olduğu söylenebilir. Konu bu yönüyle çeşitli disiplinlerde öğretmenlik eğitimi almakta olan lisans öğrencilerinin bilişsel farkındalık durumlarının da önemini ortaya koymaktadır.

Yapılan araştırmalara genel olarak bakıldığında bilişsel farkındalık becerilerinin çeşitli derslerde; okuduğunu anlama ve yazmayı geliştirdiği (Weir, 1998), başarıyı artırdığı (Taraban, Ryneason ve Kerr, 2000), kalıcılığı artırdığı (Gümüş, 1997), işbirliği ile uygulandığında sosyal becerileri ve iletişimi artırdığı (Mavarech, 1999), küçük yaşlarda başlayıp soyut düşünme dönemine geçişle daha iyi öğrenildiği (Flavell, Green, Flavell ve Lin, 1999) ve her yaşta öğrenilebileceği (Takahashi ve Overton, 1996), motivasyon (Demir - Gülşen, 2000)- dikkat (Joseph, 2003)- tutum (Flavell, 2001) gibi kendini kontrol becerilerini geliştirdiği, bilgiyi elde etme yolunu geliştirme ve kullanmayı sağladığı (Ciardiello, 1998), bireyin düşünme ve öğrenmesini izlemesi ve geliştirmesini sağladığı (Kuhn, 2000) ve problem çözme becerilerini geliştirdiği (Fortunato ve Hecht, 1991) vb. ortaya çıkmıştır. Dünyadaki bu gelişmeler ve Türk eğitiminin genel düzeyi göz önüne alındığında sınıflarda; düşünmeyi öğrenme ve öğrenmeyi öğrenme becerilerini kapsayan bilişsel farkındalık becerilerinin kazandırılması gereği ortaya çıkmaktadır (Akt. Gelen, 2004).

Paris-Winograd (Akt. Karatay, 2010) bilişsel farkındalığı, okurun bilişsel basamaklar ve yetenekler hakkındaki bilgisi olarak tanımlarlar. Flavell (Akt. Karatay, 2010) bilişsel farkındalığı bir süreç olarak ele alır ve bu sürecin çeşitli etkileşimler sonucunda birbirini tetikleyen, *bilişsel farkındalık bilgisi, bilişsel farkındalık deneyimi, bilişsel farkındalık amaç veya hedefleri ve bilişsel farkındalık davranışları veya stratejileri* olmak üzere dört aşamada gerçekleştiğini söyler.

Bilindiği gibi ülkemizde öğretmenlik eğitimi Eğitim Fakültelerinin ilgili bölüm / anabilim dalı yapılanmasıyla gerçekleştirilmekte eğitim süreci, YÖK komisyonlarınca belli aralıklarla yenilenmekte olan çerçeve program uyarınca yürütülmektedir. Müzik öğretmenliği öğretim programları da bu genel yaklaşım uya-

rınca son olarak 2018 yılında güncellenmiştir. Halen eğitim öğretim 3. ve 4. Sınıflarla 2006-2007 programı, 1. ve 2. sınıflarla 2018 programı uyarınca yürütülmektedir.

Bu çalışmada müzik öğretmeni adaylarının; lisans eğitimi sürecinin önemli bir bileşeni durumunda olan “öğretim programına” ilişkin bilişsel farkındalık durumunun ortaya konması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda; Müzik öğretmeni adaylarının öğrenim gördükleri öğretim programına ilişkin bilişsel farkındalık durumu, aşağıdaki sorular bağlamında irdelenmeye çalışılmıştır.

Müzik öğretmeni adaylarının;

1. “Müzik öğretmenliği lisans programında yer alan derslerin sınıflandırılması, AKTS, Kredi, saat vb. bilgilere yönelik bilişsel farkındalıkları nasıldır?
2. “Müzik öğretmenliği lisans programı” çerçevesinde almış /alacak oldukları dersler bağlamında, mezuniyet dönemindeki olası mesleki donanımlarına ilişkin bilişsel farkındalıkları nasıldır?
3. “Öğrenme sürecini düzenleyen birer aktif katılımcı olarak, “Müzik Öğretmenliği Lisans Programında”, meslek hayatlarında başarılı olabilmelerine dönük planlamalar yapabilmeye ilişkin bilişsel farkındalıkları nasıldır?

2. YÖNTEM

Bu başlık altında, araştırmanın yöntemi, araştırmaya görüşleriyle destek veren katılımcılar, veri toplama araçları, toplanan verilerin çözümlenmesinde kullanılan istatistiksel yöntem ve teknikler açıklanmıştır.

2.1. Araştırma Modeli

Araştırma, tarama ve durum tespitine yönelik betimsel bir çalışmadır. Araştırmada verilerin toplanması ve elde edilen verilerin yorumlanmasında nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılmıştır. Nitel araştırmalar, “Görüşme ve doküman analizi gibi veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlanabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 39).

2.2. Çalışma Grubu

Çalışma grubu; Bolu İzzet Baysal Üniversitesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi ve Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında öğrenim gören, 301 öğrenciden oluşmaktadır. Bu öğrencilerden 139’u 1 ve 2. sınıf (2018-2019 Müzik Öğretmenliği Lisans Programına tabi), 162’si 3 ve 4. sınıf (2006-2007 Müzik Öğretmenliği Lisans Programına tabi).

2.3. Veri Toplama Araçları ve Verilerin Toplanması

Araştırmada, öğrencilerin tabi oldukları lisans programına yönelik bilişsel farkındalıklarını belirlemek amacıyla yarı yapılandırılmış görüşme sorularını içeren bir form hazırlanmıştır. Form ön uygulama ve son uygulama olarak arkaalı önlü çoğaltılmıştır. “Yarı yapılandırılmış görüşme nitel araştırma yöntemlerinde sıklıkla kullanılan veri toplama tekniklerinden birisidir. Araştırmacı ve veri kaynağı arasında etkileşim söz konusu olması ve araştırmacı için topladığı verileri teyit etme, açıklama, ayrıntılı hale getirmede kolaylık sağlaması nedeniyle görüşme güçlü bir veri toplama yöntemi olarak görülmektedir” (Yıldırım ve Şimşek, 2008).

Veriler iki aşamada toplanmıştır. Bir sınıfta toplanan öğrencilere formlar dağıtılmış, gerekli açıklamalar yapılarak ön uygulama yazan kısımdaki soruları cevaplamaları istenmiştir. Daha sonra öğrencilere müzik öğretmenliği lisans programları; kredi, ders saati, AKTS, ders çeşitliliği, derslerin içerikleri, programdaki derslerin müzik öğretmeni yeterliklerine etkileri başlıkları altında bir sunum gerçekleştirilmiştir. Bu sunumun ardından formun son uygulama bölümünü dinlemiş oldukları sunumu dikkate alarak doldurmaları istenmiştir.

2.4. Verilerin Analizi

Uygulama sonunda görüşmelerden elde edilen veriler içerik analizi ile çözümlenmiştir. “içerik analizi, elde edilen verilerin daha yakından incelenmesini ve bu verileri açıklayan kavram ve temalara ulaşılmasını

gerektirir (Yıldırım ve Şimşek, 2008). İçerik analiziyle katılımcıların görüşlerinin içerikleri sistematik olarak tanımlanmaktadır (Altunışık ve Diğerleri, 2010: 322).

Buna göre, belirlenen görüşmelerden alınan ham veriler, bazı sorularda betimsel analizle saptamada bulunarak sunulurken görüşme formundaki bazı sorularda temalar halinde sunulup sayısallaştırılmış ve tablolar haline getirilerek yorumlanmıştır.

3.BULGULAR ve YORUM

Bu çalışmada öncelikle öğrencilerin okuduğu lisans programına yönelik “neyi bilip” “neyi bilmediği” ve “neyi bilmek istediğine” ilişkin bilişsel farkındalıkları üzerine bir değerlendirme yapılmıştır.

Buna göre;

1. “Müzik öğretmenliği lisans programına yönelik- AKTS, Kredi, saat, derslerin sınıflandırılması, vb.- bilgileriniz nelerdir?

2006-2007 ve 2018-2019 Müzik Öğretmenliği Lisans Programındaki öğrencilerin programdaki derslerin gruplanmasına ilişkin görüşlerini içeren “ön uygulama” ve sunu sonrası yapılan “son uygulama” bulgularına yönelik içerik analizleri Tablo 1 ve Tablo 2 de sunulmuştur.

Tablo 1: 2018-2019 Müzik öğretmenliği lisans programına yönelik- AKTS, Kredi, saat, derslerin sınıflandırılmasına ilişkin öğrenci görüşleri

ÖN UYGULAMA		SON UYGULAMA	
İFADELER	f	İFADELER	f
Fikrim yok	70	Mesleki Dersler-Alan Dersleri- Genel Kültür Dersleri	63
Uygulama – Teori	26	201 saat, 163 Kredi	37
Teori-Uygulama- Eğitim (Pedagoji, Formasyon)	20	Fikrim yok	20
Eğitim-Uygulama (Alan)	10	Uygulama- Teori	7
Uygulama-Teori-Kültür	3	Alan-Meslek (Formasyon)	4
Eğitim Bilimleri-Müzik Dersleri	4	Uygulama- Teori -Kültür	3
Batı Müziği-Türk Müziği –Teori-Uygulama	3	Teorik-Uygulama- Genel Kültür	3
Müzik Alan -Eğitim -Genel Kültür	3	Eğitim- uygulama	2

Tablo 1’e göre güncel programa tabi 1. ve 2. sınıf öğrencilerinin ön uygulamada yoğun olarak fikrim yok yanıtını verirken, doğru sınıflamayı 3 öğrencinin verebildiği krediler konusunda gerekli bilgileri ve remedikleri sonucuna ulaşılmıştır. Son uygulamada “fikrim yok” yanıtı belirgin oranda azalırken “doğru sınıflamayı” yapabilen öğrenci sayısında da 63 öğrenci ile belirgin oranda artış olmuştur. Ön uygulamada programdaki doğru “kredi, saat ve AKTS” bilgisini veren öğrenci olmazken son uygulamada bu sayı 37 ye çıkmış öğrenci olduğu görülmektedir.

Tablo 2: 2006 - 2007 Müzik öğretmenliği lisans programına yönelik- AKTS, Kredi, saat, derslerin sınıflandırılmasına ilişkin öğrenci görüşleri

ÖN UYGULAMA		SON UYGULAMA	
İFADELER	f	İFADELER	f
Fikrim yok	93	Alan- Meslek bilgisi (eğitim)- Genel Kültür	70
Müzik Dersleri-Eğitim Dersleri	35	179 saat 156 Kredi 240 AKTS	52
Alan Dersleri-Kültür Dersleri	16	Fikrim yok	20
Çalgı-İşitme-Şan-Kültür	6	Genel-Formasyon –Mesleki (bölüm dersleri)	9
Formasyon Alan	5	156 krediyi almadan mezun olamıyorum	6
Genel Kültür-Eğitim –Mesleki (bölüm dersleri)	4	Müzik- Eğitim	5
Mesleki -Genel –Seçmeli Eğitim-Alan	3		

Tablo 2 incelendiğinde, 3. ve 4. sınıf öğrencilerinden ön uygulamada doğru sınıflamayı 4 öğrencinin yapabildiği, “kredi, saat ve AKTS” ler ile ilgili bilgi sahibi olmadıkları, öğrencilerin büyük oranda “fikrim yok” yanıtını verdikleri görülmüştür. Son uygulamada ise sayısı azalmakla birlikte “fikrim yok” yanıtının öğrenciler tarafından tekrarlandığı, derslerin kredileri konusunda 52 öğrencinin bilgi sahibi olduğu, dersleri doğru sınıflandıran öğrenci sayısının 70 öğrenci olduğu tespit edilmiştir. Buna göre iki uygulama arasında öğrencilerin programa dair bilgilerinde artış olduğu ve daha bilinçli cevap verdikleri görülmüştür.

2. “Müzik öğretmenliği lisans programı” çerçevesinde almış /alacak olduğunuz dersleri göz önüne aldığınızda, mezun olduğunuzdaki mesleki donanımınıza yönelik öngörüleriniz nelerdir. (mesleki yeterlik ve olası eksik yönleriniz bakımından ele alabilirsiniz)

2006-2007 ve 2018-2019 Müzik Öğretmenliği Lisans Programındaki öğrencilerin mezun olduklarında öngördükleri mesleki donanımları ile ilgili görüşlerini içeren “ön uygulama” ve sunu sonrası yapılan “son uygulama” ya ilişkin içerik analizi bulguları Tablo 3 ve Tablo 4 de sunulmuştur. Ayrıca genel olarak tekrar edilen ve tabloda sunulan ifadeler dışında öğrencilerin dikkat çeken ifadeleri örnek olarak aşağıda sunulmuştur.

2018-2019 Müzik Öğretmenliği Lisans Programındaki öğrencilerin dikkat çeken ifadelerinden seçilen örnekler

Ön Uygulama

- *Birden fazla çalgı öğrenebilecek olmam çok iyi.*
- *Eğitim programı baştan sona yetersiz bunu lisans programına indirgeyemem.*
- *Piyano konusunda eksik olacağımı düşünüyorum.*
- *İşitme (batı müziği) konusunda eksik olacağımı düşünüyorum ve yeterli donanıma sahip olamayacağım.*
- *Armoni konusunda yetersiz olacağım.*
- *Anadolu Lisesi çıkışlıyım ve kendimi eksik görüyorum.*
- *Piyano 2 yarıyıl olmamalı, bu konuda eksik olacağım.*
- *Eşliklemenin azalması kötü.*

Son uygulama

- *Bağlama, gitar ve piyano aynı düzeyde öğrenilebilecek.*
- *Birden fazla çalgı öğreneceğim için şanslıyım.*
- *Farklı alanlarda daha donanımlı olabileceğiz.*
- *İleri düzeyde öğretmenlik yapabilmek için yetersiz olacağımı düşünüyorum.*
- *Türk müziği konusunda iyi olacağım.*
- *Bir öğretmenin eşlik edebilmesi gerekiyor, bağlama ve gitar popüler çalgılar, bunları öğrenerek eşlik konusunda yeterli olacağım.*
- *Yeterli donanıma sahip olacak kadar düzenli bir program çerçevesinde ilerlendiğini düşünüyorum.*
- *Anadolu Lisesi çıkışlıyım ve sunumdan sonra bu program ile 4 yıllık süreçte yeterli hale geleceğimi düşünüyorum.*

Tablo.3 2018-2019 Müzik Öğretmenliği Lisans Programındaki öğrencilerin öngördükleri mesleki donanımları ile ilgili görüşleri

ÖN UYGULAMA			SON UYGULAMA	
TEMA	İFADELER	f	İFADELER	f
Türk Müziği	Fikrim yok	92	Makam bilgisi konusunda yetersiz olacağım	20
	Teorik konularda yetersiz olacağım	73	Teorik konularda yetersiz olacağım	22
	Makam bilgisi konusunda yetersiz olacağım	60	Türk müziği konusunda iyi olacağım	83
			Türk müziği türleri konusunda yeterli olacağım	77
Eşlik	Fikrim yok	96	Piyano dersi eşlik üzerine yoğunlaşırsa yeterli hissedeceğim	83
	Piyano ile eşlikleme konusunda yetersiz olacağımı düşünüyorum	88	Gitar ile farklı eşlik denemeleri yapabileceğim	76
	Bağlama ile eşlikleme konusunda yetersiz olacağım	62	Türkü öğretirken bağlamayı eşlik çalgısı olarak kullanabileceğim	70
	Gitar ile eşlikleme konusunda yetersiz olacağımı hissediyorum	55	Birden fazla eşlik çalgısı ile eşlik yapabileceğim	60
Müzik Teorisi	Program nedeniyle Batı müziği teorisi kazanımları konusunda yetersiz hissedeceğim	93	Seçmeli derslerle eksikliklerimi giderebilirim	45
	Armoni-Eşlikleme konusunda yetersiz olacağım	77	Çocuk şarkılarına basit eşlikler yapabilirim	38
	Fikrim yok	60		
Koro ve Repertuvar	Fikrim yok	92	TSM repertuvarı konusunda yeterli olacağımı düşünüyorum	73
	Çok Sesli koro repertuvarında yetersiz hissedeceğim	73	THM repertuvarı konusunda yeterli olacağımı düşünüyorum	69
			Okul müziği repertuvarına hâkim olacağımı düşünüyorum	55
Çalgı ve Ses Eğitimi	Fikrim yok	73	Çalgımla çocuk şarkılarını seslendirebilirim	92
	Bireysel çalgı konusunda eksik hissedeceğim	66	Ses eğitimim koro derslerinde devam edecek	73
	Ses eğitimi konusunda yetersiz hissedeceğim	51		
Mesleki Yeterlilik	Ders sunularını öğrenci değil öğretmen yapmalı eğitim derslerinde yetersiz olacağımı düşünüyorum	75	Mesleki yeterliğimi sağlamak bakımından güzel bir programda okuduğumu düşünüyorum	95
	Meslek hayatımda yeterli olamayacağım çünkü alan dersleri oldukça az	71	Türk müziği ve batı müziği kazanımları bakımından ve farklı çalgılar çalabilen donanımlı bir öğretmen olacağım	63
	Fikrim yok	61		
Öğretmenlik Uygulamaları	Fikrim yok	93	Farklı alanlarda edindiğim kazanımlarla uygulamada başarılı olacağımı düşünüyorum	72
	Güncel müzik eğitimi yaklaşımları konusunda yeterli olmayacağımı düşünüyorum	68	Bir dersi planlama ve uygulama ile ilgili yeterli olacağımı düşünüyorum	49
			Uygulamanın dönem olarak az olması nedeniyle eksik olacağımı düşünüyorum	33

Görüş örnekleri ve Tablo 3 incelendiğinde dikkat çeken sonuçlar; ortaya çıkan her temada “fikrim yok” görüşü tekrarlanırken, sunumdan sonra öğrencilerin belirli bir fikre sahip oldukları. İki uygulama arasındaki benzer başka bir sonuç ise ön uygulamada mesleki yeterliklere ilişkin olumsuz düşüncelerin sunumdan sonra yerini olumlu ifadelerle bırakmış olmasıdır.

2006-2007 Müzik Öğretmenliği Lisans Programındaki öğrencilerin dikkat çeken ifadelerinden seçilen örnekler

Ön Uygulama

- *Donanımlı mezun olacağız fakat donanımımız mutfakta işe yarayacak bir donanım değil.*
- *Pedagojik alt yapımız sağlam bir zemine oturtulmalı.*
- *Piyano ve çalgıda bu kadar etüt ve eser yerine eşlik çalışmalıyız, eşlik konusunda yetersiz olacağımı düşünüyorum.*
- *Eşlik ve Türk Müziği konusunda yetersizim.*
- *Piyano dersi eşlik üzerine yoğunlaşmalı.*
- *Öğretmenlik okuyorum ama konservatuarı aratmıyor öğrendiklerimi uygulayacağım yer yok.*
- *Batı müziği güçlü yanı, Türk müziği zayıf yanı.*
- *Mesleki yeterlikte deneyim önemli, öğretmenlik uygulaması saatlerimiz yetersiz.*
- *Piyano dersinde okul şarkısı çalıp eşliklemeliyiz, bu konuda eksikiz.*
- *Aldığımız dersler çok kapsamlı, uygulamaya gittiğimde çoğunu kullanmıyorum.*
- *Kendimi öğretmenlik yapacak kadar donanımlı hissetmiyorum.*

Tablo.4 2006-2007 Müzik Öğretmenliği Lisans Programındaki öğrencilerin öngördükleri mesleki donanımları ile ilgili görüşleri

ÖN UYGULAMA		SON UYGULAMA	
TEMA	İFADELER	f	İFADELER
Türk Müziği	Makam bilgisi konusunda yetersiz olacağım	96	
	Teorik konularda yetersiz olacağım	72	
	Fikrim yok	8	
Eşlik	Piyano ile eşikleme konusunda yetersiz olacağımı düşünüyorum	88	
	Gitar ile eşikleme konusunda yetersiz hissediyorum	76	
	Bağlama ile eşikleme konusunda yetersiz olacağım	71	
	Fikrim yok	3	
Müzik Teorisi	Batı müziği teorisi kazanımları konusunda yeterli olduğumu düşünüyorum	65	
	Yeterli olmadığımı düşünüyorum	44	Fikirleri son uygulamada da aynı şekilde devam etmekte
	Fikrim yok	5	
Koro ve Repertuar	THM repertuarı konusunda yetersiz olacağımı düşünüyorum	89	
	TSM repertuarı konusunda yetersiz olacağımı düşünüyorum	72	
	Fikrim yok	2	
Çalgı ve Ses Eğitimi	Ses eğitimi konusunda yeterli olduğumu düşünüyorum	75	
	Bireysel çalgı konusunda eksik hissedeceğim çünkü ders saati az	66	
	Fikrim yok	9	
Mesleki Yeterlilik	Kendimi öğretmenlik yapacak donanımda hissetmiyorum	98	
	Öğretmen olduğumda işleyeceğim müfredat konusunda eksik olduğumu düşünüyorum	82	
	Meslek hayatımda yeterli olacağımı düşünüyorum	23	
Öğretmenlik Uygulamaları	Güncel müzik eğitimi yaklaşımları konusunda yeterli olmayacağımı düşünüyorum	91	
	Aldığımız dersler çok kapsamlı, uygulamaya gittiğimde çoğunu kullanamıyorum.	79	
	Fikrim yok	8	

Görüş örnekleri ve Tablo 4 incelendiğinde öğrencilerin kendilerini; Türk müziği, eşlik, çalgı ve öğretmenlik uygulaması konusunda eksik hissettikleri; son uygulamada fikirlerinin değişmediği sonuçlarına ulaşılmıştır.

3. Kendinizi öğrenme sürecinizi düzenleyen aktif bir katılımcı olarak düşündüğünüzde, “Müzik öğretmenliği lisans programında”, meslek hayatınızda başarılı olmanıza yönelik nasıl bir planlama yapardınız?

2006-2007 ve 2018-2019 Müzik Öğretmenliği Lisans Programındaki öğrencilerin “Müzik öğretmenliği lisans programında”, yapacakları planlamaya yönelik görüşlerini içeren “ön uygulama” ve sunu sonrası yapılan “son uygulama” içerik analizi bulguları Tablo 5 ve Tablo 6 da sunulmuştur. Ayrıca genel olarak tekrar edilen ve tabloda sunulan ifadeler dışında öğrencilerin dikkat çeken ifadeleri örnek olarak aşağıda sunulmuştur.

2018-2019 Müzik Öğretmenliği Lisans Programındaki öğrencilerin dikkat çeken ifadelerinden seçilen örnekler

Ön Uygulama

- *Öğretmenlik adına daha fazla ders eklerdim.*
- *Armoni ve piyano her dönem olmalı.*
- *İşitme her yıl görülmeli.*
- *Öğretmenlik uygulaması 2 yıl olmalı*
- *Anaçalgi derslerini artırırım.*
- *İlk yıllara müzik (alan) derslerini koyar, son sınıflara eğitim derslerini koyar öğrendiklerimizi öğretme becerilerini geliştirmeye çalışırdım.*
- *Eşlikleme derslerine önem verirdim.*
- *Ritimsel bir ders koymak isterdim.*

Son Uygulama

- *Diksiyon dersi eklerdim.*
- *Bu program gayet güzel buna uyardım.*
- *Gitarı 4 yıl zorunlu yapardım.*
- *Öğretmenlik uygulaması ve eşlik derslerini artırırdım.*
- *Bilgisayar destekli müzik dersi, nota yazma ve besteleme programlarını gösteren teknoloji içerikli dersler koyardım*

Tablo 5: 2018-20019 Müzik Öğretmenliği Lisans Programındaki öğrencilerin yapacakları planlamalara yönelik görüşleri

TEMA	ÖN UYGULAMA		SON UYGULAMA	
	İFADELER	f	İFADELER	f
Programa eklenilmesi istenen dersler	Fikrim Yok	76	Teknoloji destekli müzik dersi	75
	Daha fazla İşitme	59	Etkili ve Güzel Konuşma	48
	Daha fazla Piyano	42	Piyano	25
	Daha fazla Armoni	33	Fikrim Yok	10
Süresinin artırılması istenen dersler	Batı Müziği Teori ve Uygulamaları	98	Piyano	33
	Piyano	52	Batı Müziği Teori ve Uygulamaları	24
	Bireysel Çalgı	45	Bireysel Çalgı dersleri	22
	Şan (Ses Eğitimi)	30	Armoni	15
Programdan çıkartılmak istenilen dersler	Fikrim yok	76	Yok	70
	Tarih	30	Bilişim	28
	Bilişim Teknolojileri	28	Tarih	26
	Türkçe	25	Türkçe	19
Danışmanlık ve bilgilendirme	Fikrim yok	90	Program hakkında bilgilendirme yapılmalı	77
Süresinin azaltılması istenen dersler	Fikrim yok	68	Yok	73
	Bilişim	33	Türkçe	28
	Tarih	26	Tarih	26
	Türkçe	18	Bilişim	10
Öğretmenlik Uygulaması ile ilgili görüşler	Fikrim yok	95	Her yıl öğretmenlik uygulaması olmalı	75
			Öğretmenler ders anlatmada rol model olmalı	30
Mesleki Yeterlilik ve program ile ilgili görüşler	Fikrim Yok	73	Eğitim dersleri uygulamalı olmalı ezbere dayanmamalı	77
			Başlangıçta alan derslerine ağırlık verip eğitim derslerinin son senelerde yer aldığı bir program	35
			Teknoloji çağında programda müzik teknolojisi ile ilgili dersler olmalı	29

Görüş örnekleri ve Tablo 5'ten anlaşılacağı üzere ön uygulama da büyük oranda tekrarlanan “fikrim yok” görüşünün sunumun ardından gerçekleştirilen son uygulamada ifadeler arasında yer almadığı belirlenmiştir. Öğrencilerde yine ön uygulamada işitme, armoni, piyano, çalgı dersleri ile ilgili yanlış ya da eksik bilgilendirmeden kaynaklandığı düşünülen olumsuz görüşlerin son uygulamada farklılaştığı tespit edilmiştir. Ayrıca öğrenciler müzik teknolojisi ile ilgili dersler görmek istediklerini belirtmişlerdir.

2006-2007 Müzik Öğretmenliği Lisans Programındaki öğrencilerin dikkat çeken ifadelerinden seçilen örnekler

Ön Uygulama

- Ders sayısı azaltılabilir
- Bir bilgiyi “öğrenci seviyesine inerek nasıl öğreteceğimi” öğreten bir ders koyardım.
- Okul çalgıları ve piyano eşlik derslerinin daha önemli olması gerektiğini düşünüyorum.

- *Türk Müziği korosu için repertuar oluşturacak dersler koyardım*
- *2. Sınıfta okul deneyimi, 3 ve 4. Sınıfta öğretmenlik uygulaması konulmalı.*
- *Türk müziği nazariyatını, okullarda öğretilceği şekilde öğrenmek isterim.*
- *Piyano ve çalgı dersinin içeriğini değiştirirdim öğretmenlik mesleğine göre ve çalgı öğretimi dersi koyardım.*
- *Piyano eşliği dersini eğitim müziği dağarı dersi ile harmanlayıp süresini bir yıl yapardım.*
- *“İyi bir öğretmen nasıl olur” onun dersi verilmeli.*
- *Okul çalgıları dersini 8 dönem olacak şekilde ayarlardım.*
- *Piyano dersinin yükünü hafifletip eşlik dersine ağırlık verirdim.*
- *Eğitim dersleri uygulamalı olmalı, öğrenciye sunum yaptırılmamalı.*
- *Farklı eşlik çalgıları gelmeli (ukelele, mandolin, gitar, bağlama...)*
- *Seçmeli dersler koyardım.*
- *Piyano dersi abartılıyor, öğretmenlikte işime yarayan kısmını öğrenmek isterdim.*
- *Programın değil programdaki derslerin içeriğinin işe yarar olmasını sağlarım.*

Tablo 6: 2006-2007 Müzik Öğretmenliği Lisans Programındaki öğrencilerin yapacakları planlamalara yönelik görüşleri

TEMA	ÖN UYGULAMA		SON UYGULAMA	
	İFADELER	f	İFADELER	f
Programa eklenilmesi istenen dersler	Yok	50		
	Orf Çalgıları ve eşlik	66		
	Seçmeli ders eklenmeli	33		
Süresinin artırılması istenen dersler	Türk Müziği	90		
	Eğitim Müziği Dağarı	70		
	Okul Çalgıları-Gitar	58		
	Eşlik Çalma	42		
	Okul Çalgıları-Bağlama	36		
Programdan çıkartılmak istenilen dersler	Materyal Tasarım	52		
	Güncel Popüler Müzik	33		
	Piyano	29		
	Koro	10		
Danışmanlık ve bilgilendirme	Fikrim yok	80		
Süresinin azaltılması istenen dersler	Piyano	62		
	(Dönem olarak azaltırdım)			
	Koro	30		
	İşitme	15		
	Orkestra	12		
	Armoni	9		
Öğretmenlik Uygulaması ile ilgili görüşler	Öğretmenler ders anlatmada rol model olmalı	30		
	Ders sayısını azaltarak öğrenci verimliliğini artırırdım	72		
Mesleki Yeterlilik ve program ile ilgili görüşler	Piyano ve çalgı derslerinin içeriğini değiştirir, öğretmenlik mesleğine göre düzenlerdim	63		
	Seçmeli dersler koyardım,	33		
	Eğitim fakültesindeki tüm birimleri ayırır, eğitim fakültesinden son iki sene eğitim derslerinin alınmasını sağlardım	28		
	Farklı okul çalgıları dersi koyardım	15		
	Öğrencilerin daha aktif olabilecekleri bir program	15		
			Fikirleri son uygulamada da aynı şekilde devam etmekte	

Görüş örnekleri ve tablo 6 incelendiğinde; Öğrencilerin özellikle piyano ve eşlik dersi ile ilgili içeriğin değiştirilerek öğretmenlikte kullanabilecekleri şekilde düzenlenmesi ve piyano dersinin dönem olarak eksiltilmesi, programa seçmeli dersler eklenmesi ile ilgili görüşlerin sık tekrarlandığı görülmüştür. Öğrencilerin dikkat çekici ifadelerinden Türk müziği ile ilgili derslerin içeriklerinin öğretmenlikte kullanılacak nazariyat bilgisi ve çalıştırılacak korolar için repertuar oluşturabilme bakımından düzenlenmesi ile ilgili ifadelerin yer aldığı belirlenmiştir. Ayrıca öğretmenlik mesleği ile ilgili derslerin işlenişinin eleştirildiği ve bu derslerin kendilerine nasıl faydalı olacağı, öğretmenlik uygulamasına programda daha fazla yer vererek uygulama içerisinde olma süresinin artırılması ile ilgili görüşlerin belirtildiği saptanmıştır.

4.SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

Öğrencilerin tabi oldukları lisans öğretim programı ile ilgili bilişsel farkındalıklarının oldukça düşük olduğu tespit edilmiştir. Derslerinin sınıflaması, kredileri, ders saatleri vb. bilgi düzeyinde eksik oldukları uygulama sonrasında da bu durumun küçük bir oranda değiştiği saptanmıştır.

Bu sonuçlara benzer olarak, Demir ve Kaya (2015) çalışmasında, benzer şekilde öğrencilerin algıladıkları bilişsel farkındalık beceri düzeylerinin, öğrenim gördükleri ana bilim dallarına göre değerlendirme, örgütlenme, planlama ve toplamda anlamlı bir farklılık göstermediği sonucuna ulaşmışlardır. Karatay (2010)'da yaptığı çalışmada akademik başarı düzeyi *pekiyi* durumda olan öğrencilerin okuma stratejileri ile ilgili bilişsel farkındalık düzeyinin, akademik başarı düzeyi *orta* ve *iyi* olanlara göre daha yüksek ve anlamlı bir şekilde farklılaştığını ifade etmektedir.

1.ve 2. sınıf öğrencilerinin sahip olacakları mesleki donanım ile ilgili son uygulamadaki farkındalık düzeylerinin ve mesleki donanım alt başlıkları ile ilgili olumlu görüşlerinin arttığı sonucuna ulaşılmıştır. 3. ve 4. sınıf öğrencilerinin mesleki donanım ile ilgili Türk Müziği, Eşlik, Mesleki Yeterlik/Öğretmenlik Uygulaması alt başlıklarında yetersiz hissettikleri görüşü ortaya çıkmıştır.

1. ve 2. sınıf öğrencilerinin lisans programında yapacakları planlama ile ilgili farkındalık düzeylerinin son uygulamada değiştiği saptanmıştır. 3.ve 4. sınıf öğrencilerinin lisans programı planlaması ile ilgili görüşleri öğretmenlik mesleği ile ilgili derslerin ve piyano derslerinin içerik ve süre bakımından düzenlenmesi doğrultusunda olduğu tespit edilmiştir. Çalışmalarında yeni nesilleri yetiştirme görevi verilecek olan öğretmen adaylarının eğitim gördükleri fakültelerdeki ders müfredatlarının içeriği öğretmen adayların problem çözme becerilerini, biliş ötesi süreçlerini ve yaratıcılıklarını destekleyici şekilde geliştirileceği yönünde önerilerini aktarmaktadırlar.

Bilişsel farkındalığın öğretmen adaylarının akademik başarıları üzerindeki olumlu etkilerinden hareketle (Erbaş, Batdal Karaduman ve Yavuz 2018), öğretim programının genel amaçları ile derslerin içerik ve özel amaçlarının öğrencilere doğru aktarılmasının öğrencilerin mesleki başarılarına da katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Genel olarak bakıldığında bilişsel farkındalıklarına yapılan manipülasyonların, öğrencilerin mesleki açıdan kendileri hakkındaki öz yeterliliklerini sorgulamalarına yardımcı olduğu, eksiklikleri çerçevesinde kendilerine eleştirel bakabildikleri, bu eksiklikleri gidermeye yönelik planlama ve strateji becerisi geliştirebilecekleri görülmüştür. Ancak özellikle son sınıflarda yapılan müdahalede geç kalındığı, öğrencilerin okuduğu lisans programına yönelik bilgiye çok ilgi göstermediği anlaşılmıştır. Öyle ki çoğu 4. Sınıf öğrencisi yapılan iki uygulama arasındaki farkı bile anlamlandırma yoluna gitmemiş, sunum öncesi ve sonrası görüşleri arasında hiçbir farklılık oluşmamıştır. Bazı öğrenciler kendilerini eğitimini almadıkları dersler konusunda bile yeterli görürken bazı öğrenciler eğitimi aldıkları dersler konusunda kendilerini yetersin görmektedirler.

Buna göre lisans programlarında öğrencilerin daha ilk yılında program ve mesleki ihtiyaçlarına yönelik bilgilendirme toplantıları yapılmalıdır. Öğrencilerin kendilerine "*neyi bilmeliyim*" "*ne için ihtiyacım var*", "*ne yapmalıyım*" vb. sorular sormalarına ve bu sorulara cevap verecek bilinç düzeylerinin artırılması sağlanmalıdır.

KAYNAKLAR

- Akkoyunlu, B., Gücüm, B. (1988) *Eğitimde verimlilik kuramı üzerine*, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, s: 3, 125-128.
- Altunışık, R., Coşkun, R., Bayraktaroğlu, S., & Yıldırım, E. (2010). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri SPSS Uygulamalı. Sakarya: Sakarya Yayıncılık.
- Demir, Ö., Doğanay, A. (2009) Bilişsel farkındalık becerilerinin geliştirilmesinde bilişsel koçluk yaklaşımı, Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi, cilt:15, sayı 60, s:601-623.
- Demir, Ö. (2013) Öğretmen adaylarının ders çalışma sırasında bilişsel farkındalık becerilerini kullanma düzeylerinin incelenmesi: Nitel bir çalışma, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi (H. U. Journal of Education) 44: 133-148.
- Demir, Ö., Kaya, H. İ. (2015) *Öğretmen Adaylarının Bilişsel Farkındalık Beceri Düzeylerinin Eleştirel Düşünme Durumları İle İlişkilerinin İncelenmesi*, Pegem Eğitim ve Öğretim Dergisi, 5(1), 2015, 35-68.
- Erbaş, A. A., Batdal Karaduman, G., Yavuz G. (2018) *Sınıf öğretmeni adaylarının bilişötesi farkındalık düzeyleri, yaratıcılık düzeyleri ve problem çözme becerileri arasındaki ilişkinin incelenmesi*, Turkish Studies Volume 13/4, Winter 2018, p. 551-568 ANKARA-TURKEY
- Gelen, İ. (2004). Bilişsel farkındalık stratejilerinin Türkçe Dersi'ne ilişkin tutum, okuduğunu anlama ve kalıcılığa etkisi, XIII. Ulusal Eğitim Bilimleri Kurultayı, 6-9 Temmuz 2004 İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Malatya.
- Karatay, H. (2010). İlköğretim öğrencilerinin okuduğunu kavrama ile ilgili bilişsel farkındalıkları, TÜBAR-XX-VII-/2010-Bahar, 457-475.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

RUSYA ORTA ÖĞRETİM MÜZİK DERSİ ÖĞRETİM PROGRAMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Prof. Dr. Hasan Arapgirlioğlu, Natalya Kırca

ÖZET

“Müzik eğitimi bir müzisyenin yetiştirilmesi değil, her şeyden önce bir insanın yetiştirilmesidir” V. A. Suhomlinsky

Rusya’da, 1918’ de Halk Eğitim Komiserliğinde bir müzik bölümü kurulmuştur. Bu bölümün kuruluşunda; A.V. Lunaçarsky, müzikolog B. L. Yavorsky, müzikolog N.Y. Brüsova ve Gnesina ailesinden iki kardeş yer almıştır. Ortaokul müzik müfredat programı, 25 Temmuz 1918 tarihli Halk Eğitim Komiserliği kararı ile ilk kez çocukların genel eğitiminin gerekli bir unsuru olarak kabul edilmiş ve diğer tüm derslerle birlikte ana ders olarak yürütülmeye başlanmıştır. Rusya’da müzik eğitimi müfredat programının genel amaçları; Eğitim alanının genel özellikleri, eğitim alanının temel içerikleri, öğrencilerin düzeylerine göre eğitim gereksinimleri, standart ihtiyaçların yerine getirilmesini değerlendirmek için genel yaklaşımlar gibi konulardan oluşmaktadır. Müzik ders programında öğretmenin temel görevi ve derse ilişkin hedef ve kazanımları açıklanmaktadır. Bunun yanında düşünce ve görüşlerini net şekilde ortaya koymalı, özellikle de çocukları müzikten uzaklaştırmamaya özen göstermeli, çocukların duygularını ve düşüncelerini net bir şekilde ifade etmelerine yardımcı olmalı gibi dikkat çekici ifadeler taşımaktadır. Bu çalışmada, Rusya’da 2019 yılı itibarı ile yürürlüğe girmiş orta öğretim müfredat programı (5,6,7,8. sınıflar) incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Müzik eğitimi, Müfredat programı, Rusya Müzik Dersi Müfredat programları.

EVALUATION OF THE MIDDLE SCHOOL CURRICULUM OF MUSIC EDUCATION IN RUSSIA

ABSTRACT

“Music education is not the education of a musician. First of all, it is the education of a person” V. A. Suhomlinsky

In Russia, the department of music was established within the Commissariat of Public Education in 1918. In the establishment of this section: A.V. Lunacarsky and musicologists B. L. Yavorsky, musicologists N.Y. Brusova and two sisters which from the Gnesina family are located. Secondary school music curriculum program was accepted as a necessary element of the general education of children by the decision of Public Education Commission on 25 July 1918 for the first time and started to be carried out as a main course together with all other courses. The main objectives of the curriculum of music education in Russia are: general characteristics of the educational field, basic contents of the educational field, educational needs according to the level of students, general approaches to assess the fulfillment of the standard needs. The main task of the teacher and the objectives and achievements of the course are explained in the music curriculum. In addition, it has remarkable expressions such as clearly articulating thoughts and opinions, especially taking care not to distract children from music, and helping children Express their feelings and thoughts clearly. In this research, secondary school curriculum (grades 5,6,7,8), which was put into force in 2019 in Russia, was examined and evaluated.

Key words: Music education, Curriculum, Russian Music Lesson Curriculum.

GİRİŞ:

Birçok ülkede öğretmenler, müziği tüm çocuklara mı yoksa sadece yetenekli olanlarına mı öğreteceklerini tartışılar. Bu konu bazı pedagoglar arasında şu örnekle anlatılır: Yedi yaşında olan kızını bir müzik öğretmenine getiren anne, “Okulda, çocuğuna müzik öğretilmeli mi, bunun için yeterli yeteneği var mı?” diye müzik öğretmenine sorar. Öğretmen bu soruya birkaç soru ile cevap verir; “Çocuğunuzun fizik, coğrafya, tarih gibi dersler için de yeteneği olup olmadığını diğer öğretmenlere de sordunuz mu? Tarihçi, coğrafyacı veya fizikçi olmasa da okuldaki tüm dersleri çalışması gerektiğine şaşırıyor musunuz? Bu cevaptan anlaşılacağı gibi müzik eğitimi sadece yetenekli öğrencileri değil aynı zamanda eğitimin her aşamasında her öğrenciyi ilgilendirmektedir. 20.yy’ın ilk çeyreğinde, Rusya’da Sovyet pedagojisinin temellerinin oluştuğu yıllarda, pedagogları heyecanlandıran bu gibi sorular, ortaya çıkmıştır. Müzikolog, akademisyen, öğretmen ve besteci, B. Asafyev, müzik eğitimi konusunda düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir: “Müziğe okulun bir nesnesi olarak bakarsanız, her şeyden önce şunu söylemeliyim: müzik bir sanattır, insan tarafından yaratılan belirli bir olgudur, öğretilecek veya çalışılabilecek bir bilimsel disiplin değildir der.” Müzik eğitiminin teori ve pratik çalışmalarına büyük katkı sağlayan Prof. N. Brusova’nın farklı bir görüşü ise: “Okulda sanat öncelikle bir eğitim konusu olmalıdır” şeklindedir. N. Krupskaya, bugün bile temel ve pratik değerlerini yitirmeyen pedagojik eserlerinde, okuldaki sanatın eğitsel rolünü şöyle açıklamıştır: “Sanat, çocuğun düşünce ve duyguları hakkında daha bilinçli olmasına, daha derin düşünmesine ve hissetmesine yardımcı olmaktadır. Çocuğa çevresini tanıma, yakınlaşma, çevresiyle birlikte büyüme ve hayatında yeni, önemli deneyimler kazanmayı ve sosyal bir yapı içerisinde birlikte yaşamayı öğretmektedir. Müzik eğitiminin temel görevi, sadece müziğin öğretimi değil, müzik eğitimi yoluyla öğrencilerin manevi dünyaları hatta ahlaki ve vicdani durumları üzerinde de olumlu etki göstermektedir.”

1918’de, dış müdahale, iç devrim, açlık, yıkım ve salgınlar geçirmesine rağmen genç Sovyet hükümeti, Rusya’da bilim, kültür ve sanatın önemli bir ulusal mesele olduğunu kabul etmiş ve bir dizi kararname çıkartarak bu konular üzerine eğilmeye başlamıştır. Böylece örgün ve yaygın müzik eğitimi süreci başlatılmıştır. 1918’de Halk Eğitim Komiserliğinde müzik bölümü oluşturulmuş, bu bölümün kuruluşunda: A. Lunaçarsky ve müzikologlar B. Yavorsky, N. Brüsova, Gnesina ailesinden kardeşler yer almıştır. Ortaokul müzik müfredat programı ilk kez 25 Temmuz 1918 tarihinde, Halk Eğitim Komiserliğinin kararı ile, çocukların genel eğitiminin gerekli bir unsuru olarak kabul görüp diğer tüm derslerle beraber ana ders olarak açılmıştır.

Müzik müfredat programında, öğretmenin temel görevi, derse ilişkin hedef ve kazanımları, düşünce ve görüşlerini net şekilde ortaya koymalı, özellikle de çocukları müzikten uzaklaştırmamaya özen göstermeli, çocukların duygularını ve düşüncelerini net bir şekilde ifade etmelerine yardımcı olması gibi dikkat çekici özellikler taşımaktadır. B. Asafyeva’ya göre: “Müzik eğitiminin en önemli görevi, işitsel becerinin geliştirilmesidir. Bu becerileri (ritim, mesafe, dinamikler, tempo, ses rengi gibi doğal müzikal unsurlar, aynı zamanda müziğin duygusal içerikleri (doygunkluk), müziğinin ifade ve görüntü sembolleri (ses kaydı) rahatça anlaşılmasına yardımcı olacaklardır.” Sovyet müzik eğitim sistemi, estetik müzik algısı eğitimi ve öğrencilerin performans (solo ve koro) yeteneklerini geliştirmeyi de amaçlar. Sovyet okulunda müzik eğitim programının tüm aşamalarında derste dinleme süresi ve kullanılacak materyaller dikkati çeker. 1920 yılının ortalarından başlayan eğitim sistemi, sadece çocuklar için özel olarak yazılmış müzikleri değil, aynı zamanda halk şarkılarını, Rus, yabancı klasik bestecileri ve Sovyet bestecilerin eserlerini de kullanmaktadır.

Sovyet müzik pedagojisinin temellerini atan pedagoglar B. Yavorsky, B. Asafyev. B. Yavorsky, müzik dersinin çeşitlendirilmesi gerekliliğini savunmuşlardır. Böylece koroda şarkı söyletme, müzik dinlemek, basit müzik aletlerini çalmak, ritim (müzikte hareket) ve çocukların kendi müziğini yazması (yaratıcılık) gibi aktiviteler oluşturmuşlardır.

II. Dünya Savaşı sonrası Sovyet döneminde ulusal müzik eğitimi kökten bir değişime uğramıştır. 1966’da SSCB Hükümeti “Ortaokul ders programlarını iyileştirme önlemleri hakkında” başlıklı kararnamayı yayınlarak temel okul sistemini yeniden düzenlemiştir. Müzik dahil tüm derslerin kitaplarının yeniden yazılmasına karar verilmiş, müzik eğitiminin amaçları, ilkeleri, içeriği ve yöntemleri tekrar gözden geçirilmiştir. Önceki programlarda, dersin işlenişinde ve ders kitabında müzik teorisi esas alınmışken, şarkı söyleme ve özellikle solfej, teori, sistematik bir yaklaşım olmadan takip edildiği kanaatine ulaşılmıştır. Yenilenmiş sistem ders sürecini müzik dinlemek, kulaktan şarkı söylemek, solfej yapmak, ritim eğitimi, enstrüman çalmak gibi kısımlarla ele almıştır. **Müzik dinlemek**; bütünsel müzik algısını becerilerini ge-

liştirilmesini temeli, Solfej; müziksel işitme gelişimine giden en kısa yol, Ritim eğitimi; ritim duygusunu, ritmik işitmeyi, seslerin süresinin temsilini geliştirmesini en uygun geliştirme yolu, Enstrüman Çalma; tını hissinin gelişimi, birçok bilgiyi, beceriyi geliştirmesi ve sanatsal olarak icra edilmesi, birlikte çalmayı geliştirmesi, performans becerilerini zenginleştirilmesi, çalgısal müziğe alıştırmaları ve öğrencilere çeşitli duyguların kazandırılması konularını kapsar. Bu eğitim sisteminde, bütün unsurların birbirleriyle yakından ilişkilendirilmesi gerekir. Sürekli ve tek bir ya da belli başlı ünitenin “en önemli” olduğuna dair bir yaklaşım sergilenmemesi gerektiği özellikle belirtilir. Müzik dinleme, şarkı söyleme, solfej, ritim eğitimi, çalgı çalma eşit derecede çocukların müzik yeteneğini geliştireceği düşünüldüğü için ders sürecinde zaman dengesi gözetilmeli, birbirlerine destek olarak verilmelidir. Her bir içerik ayrı ayrı eşit ağırlıklı olmak üzere dersten derse değişmesi gerekir.

Sovyet besteci D. Kabalevsky (1904-1987), Sovyet müzik pedagojisine bazı kavramları getirmiştir. Çocuk müzik kültürünü geliştirme önerisi olarak, müzik dinlemeyi ve dinlediği müzikler hakkında konuşarak kendini ifade etmesine dikkat çekmektedir. Aynı zamanda Kabalevsky, derste koro şeklinde şarkı söylemeye büyük önem vermiştir. Pedagojik program sürecinde Kabalevsky’ye göre dikkat edilecek noktalar şunlardır:

1. Manevi ve ahlaki yönelim, 2. Yaşamla iletişim, 3. Müzik yasalarına dayanma (türler, dil, görüntü, stil), 4. Materyal seçim kriterleri: sanatsal, eğitim değeri, müzikal eser değeri, 5. Bütünsellik, 6. Öğrencilerin çeşitli müzikal pratik faaliyetleri dir.

SSCB dağıldıktan sonra Rusya Federasyonu, müzik pedagojisinde kullanılan programları gelişmiş batı ülkeleri normları gözetilerek mevcut programlarını geliştirmiş, birleşik yeni programlarıyla müzik eğitimini zenginleştirmiştir. Bu sayede ortaya üç adet program çıkmıştır. Program “Müzik “1-4. Sınıflar (2001-2005), Program “Müzik” 5-9. Sınıflar (2004-2005), Programı bütünleştirici ders “Sanat” 8-9. Sınıflar (2006). Daha sonra, ikinci defa İlköğretim genel eğitim standartları geliştirilmiş ve 6 Ekim 2009’da onaylanmıştır (Rusya Adalet Bakanlığı tarafından 22 Aralık 2009 tarihinde tescil edilmiştir). Temel genel eğitim programı, 17 Aralık 2010’da onaylanmış, Rusya Adalet Bakanlığı tarafından 1 Şubat 2011 tarihinde tescil edilmiştir. Orta öğretim bütünlük genel eğitim programı 2015 yılında onaylanmış ve yürürlüğe girmiştir. Halen yürürlükte olan müzik müfredat programının genel amaçları şu aşağıda belirtilmiştir.

Müzik Dersi Öğretim Programı

Ortaokul 5-8. Sınıflar (Yazarlar: E. D. Kritskaya, G. P. Sergeeva, T. S. Şmagina)

Programın Amacı: Müzik kültürü aracılığıyla, çocuklarda manevi ve ahlaki bir eğitimin gerçekleştirilmesi.

Eğitim Programın Görevleri ve Yönleri:

Programın İçeriği: ana içerik satırlarının ve müzik eserlerinin belirtildiği bölümlerdir. Bölümlerin adları, ders bloğunun, sanatsal ve pedagojik düşüncenin bir ifadesi ve yılın bir öğretim dönemini kapsamaktadır.

Dersteki Pratik Faaliyetler:

- *Müzik dinleme; öğretmenin tanıtımından önce gelmekte, dersin ana problemi ve ana yönlerini oluşturmak,*
- *Çalışma kitaplarında müzikal izlenim günlükleri, denemeler, görevler ve testlerde yaratıcılık yönlerinin geliştirilmesi,*
- *Koroda ve solo olarak şarkı söyleme.*

Disiplinler Arası Çalışmalar: Müzik yoluyla edebiyat, güzel sanatlar (Portre, manzara; müzik ve resim için genel kavramlar: mekân, kontrast, nüans vs.), tarih, dünya literatürü, Rus Dili, doğa bilimleri, coğrafya gibi disiplinler ile bağlantı ve ortak noktalar ile etkileşim kurulması.

Programın uygulanması hem sınıfta hem de derslik dışında gerçekleştirilmektedir. Derslik dışında, ders farklı biçimde olabilmektir: ders-seyahat, ders-yürüyüş, ders-gezi, ders-konuşma, ders-rol oynama, ders-ti-

yatro, ders-konser gibi. Eğitim faaliyetlerinin organizasyon şekilleri ise: bireysel; iki kişilik, küçük grup; bütün sınıf şeklindedir.

Öğretim yöntemleri temel öğretim yöntemleri ve özel müzik eğitim ve öğretim yöntemleri olarak iki gruba ayrılır. *Temel Öğretim Yöntemleri: problem araştırma, konu araştırma, yaratıcı (sanatsal), eğitici diyalog yöntemi, görsel (örnekleme, gösteri, sunum), ve oyun şeklindedir. Özel Öğretim Yöntemleri: solo ve koro içerisinde şarkı söyleme becerilerinin geliştirilmesi, çalgısal müzik yapma becerilerinin geliştirilmesi, ilköğretim solfej okuma becerileri, öğrencinin aktifleşmesi nin sağlanmasıdır.*

Değerlendirme şekilleri: sınav, pratik çalışma, tasarım çalışması olarak görülür. Değerlendirme tipleri: tematik sınav ve performans ve gösteri sınavı şeklindedir.

Rusya Federasyonu eğitim kurumları temel müfredatına göre, ders süresi 5. Sınıf: haftada 1 saat oranında 34 saat; 6.Sınıf: haftada 1 saat oranında 34 saat; 7. Sınıf: haftada 1 saat oranında 35 saat; 8. Sınıf: haftada 1 saat oranında 35 saattir. Bu nedenle, tematik planlamaya göre, 5-8. Sınıflardan toplam önerilen öğrenme süresi 138 saattir.

Müzik Dersi Çalışma Programları

Çalışma programı, Federal Devlet Eğitim Standardı olarak 12.17.2010-No. 1897 sayı ve tarihli Rusya Federasyonu Eğitim ve Bilim Bakanlığı emriyle onaylanmıştır. Bu çalışma programı, öğretim seti ile birlikte verilmektedir. Bunlar, bir ders kitabı, çalışma defteri, görsel ve işitsel müzik materyali, öğretmen için yardımcı metot kitabı ve diğer yardımcı literatür kaynaklardan oluşmaktadır.

Programda yer alan öğrenci müzikal ve pratik etkinlik türleri: *Şarkı söylemek (koro içerisinde ya da solo); Enstrümantal müzik icrası, tonal farkındalık ve müzikal ritmik hareketler; Doğaçlamalar, konuşarak, şarkı söyleyerek, ritimle, hareketle, sanatsal icralar üretmek; Yaratıcı ödevler (kitap ve çalışma defterlerinde), Araştırma projeleri (6-7. Sınıflar için).*

Müzik dersi öğretim yöntemleri: *Sanatsal, ahlaki ve estetik müzik bilgisini kullanma, ton bulmayı ve müzik türlerini anlaşılır şekilde kullanma, derste duygusal dramaturgi kullanma, “müzik kompozisyonları” yaratma, perspektif ve retrospektifler görmeyi sağlama, Sanatsal bağlamda “müziğin ötesine geçme”, benzerlik ve farklılıkları kavratma.*

Yardımcı malzemeler: Ders kitabı, Çalışma (Yaratıcı) Defter: *Farklı türde ödevler, Müzikal kompozisyonların tonlama, figüratif, tür özelliklerinin belirlenmesi, müzik yasalarının birleştirilmesi, temel kavramlar (tonlama niteliği, türler, stil, dil vb.), sanat eserlerinin seçimi ve müzik ile uyumlu, konser, yarışma, afiş, libretto, özgün besteler ve müzisyenler için programlar geliştirme, doğaçlamalar (vokal, ritmik, vb.), favori müzik eserlerinin temaları üzerine çizim. Seçilmiş Eserler:* Öğretmene hitap eder ve şunları içerir: *Ders kitaplarında ve defterlerden müzik eserleri ve ilave müzikler; büyük türlerin eserlerinden fragmanlar, şarkı repertuvarı (Çalgısal ve vokal kompozisyonların temaları dahil olmak üzere modern bestecilerin şarkıları). Sesli-Görüntü Eserler (ses kasetleri ve CD) Öğretmene hitap eder ve şunları içerir: Ders kitaplarından ve defterlerden müzikal çalışmalar, yerli ve yabancı sanatçıların kayıtları, modern yapıda klasik eserler, eserlerin listesi, bağlantılar. Öğretmen materyali olan, Metot kitabı: dönemlik tematik planlama, müzik dersi örnek senaryolarının seçimi; bilgi sunma yöntemleri ve teknikleri, öğretmenler için kültürel, müzikolojik, tarihi nitelikli bilgiler; öğrenciler için soru ve görevleri içerir.*

Planlanan öğrenme kazanımları: *Müzik sanatının öğrenimin sonucu olarak, mezun öğrencilerde entelektüel, duygusal, sanatsal zevkler geliştirilecek ve müzikal, kültürel anlamlar genişletilecektir.*

“Müzik” Dersinin Kişisel, Disiplinler Arası ve Konu Kazanımları.

Kişisel kazanımlar: *Öğrencilerin dönem sonunda “Müzik Dersi” ile ilgili yeterli bir şekilde kendilerini psikolojik ve duygusal olarak ifade edebilmesi.*

5. Sınıf:

- Rusya ve Rus halkındaki gurur duyguları,
- Manevi, ahlaki ve etik duyguların gelişimi, duygusal duyarlılık,

- *Müziğin yaşamdaki yeri, kişisel ve değerli yargıların beyanı,*
- *Bir müzik parçasına duygusal tepki ve kişinin izleniminin ifadesi,*
- *Edinilen bilgiye dayalı müziğin neyi ifade ettiğine yönelik açıklama.*

6. Sınıf:

- *Memleketi, Rus halkı ve Rusya tarihi ile gurur duymak,*
- *Etnik ve ulusal kimlikleri hakkında farkındalık,*
- *Halk kültürü, vatan sevgisi, Rusya halklarının kültürel mirasının ve insanlığın temelleri hakkında bilgi,*
- *Öğrenme ve bilişsel motivasyon, hazırlıklı olma ve kendini geliştirme, kendi bireysel öğrenmesine yönelik karşı sorumluluk bilinci.*
- *Farklı insanların ve kültürlerin görüşüne, tarihine saygılı tutum.*

7. Sınıf:

- *Halk kültürü, vatan sevgisi, Rusya halklarının kültürel mirasının temelleri ve insanlık bilgisi,*
- *Çokuluslu Rus toplumunun geleneksel değerlerinin özümsemesi,*
- *Bölgesel ve etno-kültürel özellikler göz önüne alınarak, okulun kamusal yaşamına yaş yeterlilikleri dahilinde katılım,*
- *Hayatın değerinin anlaşılması ve çevreye karşı sorumlu, saygılı bir tutuma duyulan ihtiyacın tanınması.*

8. Sınıf:

- *Rus sivil kimliğinin temellerinin oluşturulması, anavatanı, Rus halkı ve Rusya tarihi ile gurur duyma, yerli müzik kültürünün en yüksek örneklerine hâkim olma, etnik ve ulusal kimliklerinin bilincinde olma, küresel müzik sürecinde önemini anlama.*
- *Eğitim-öğretim faaliyetleri için motivasyonun artırılması ve müzikle yaşam arasındaki bağlantı ve ilişkilerin açıklanması, öğrenmenin kişisel anlamının oluşturulması, müzik yoluyla hayatı anlama ve müziğin insan üzerindeki etkisinin çeşitli biçimlerinin geliştirilmesi.*

Disiplinler Arası Kazanımlar: Öğrencilerin bilişsel ve pratik etkinliklerinde ortaya çıkan evrensel eğitim biçimlerinin seviyesini tanımlar.

5. Sınıf:

- *Farklı bilgi kaynaklarıyla çalışmalar,*
- *Müzikal ve yaratıcı yetenekleriyle pozitif öz saygı şeklinde bir bakış açısı oluşturmak,*
- *Bireysel müzik deneyiminin geliştirilmesi.*

6. Sınıf:

- *Bilişsel amaç ve çıkarların geliştirilmesine dayanan bağımsız olarak yeni öğrenme hedefleri belirleme becerisi,*
- *Hedeflere ulaşma yollarını bağımsız olarak planlayabilme, bilinçli olarak eğitim ve bilişsel görevleri çözenin etkili yollarını seçme yeteneği.*

7. Sınıf:

- *Çeşitli iletişim sorunlarını çözmek için konuşma araçlarının yeterli kullanımı,*

- Sözlü ve yazılı konuşmaya sahip olmak, okunan metnin içeriğini seçici olarak sunmak,
- Eğitsel ve bilişsel görevleri çözmek için model, planın işaret ve sembollerini oluşturma, uygulama ve dönüştürme becerisi.

8. Sınıf:

- Sanatsal bir fenomenin bütünlüğünün temeli için bir araştırma, tüm parçaların bir derlemesi olarak sentez yapma,
- Çeşitli arama yöntemlerini (referans kaynaklarında ve internet ortamında) kullanarak, konunun iletişimsel ve bilişsel içeriğine ve teknolojilerine uygun olarak bilgi toplama, işleme, analiz etme, organize etme, iletme ve yorumlama.

Konu Kazanımları: Genel eğitimin bir sonraki aşamasında başarılı öğrenmeyi sağlaması.

5. Sınıf:

- Müzik ve edebiyatın çok taraflı bağlantılarının belirlenmesi,
- Yerel topraklara sevgi ve saygı eğitimi, çeşitli edebi kaynaklara dayanarak oluşturulan enstrümantal müzik ve vokal eserleriyle tanışmak.

6. Sınıf:

- Öğrencinin genel müzikal kültürünün ayrılmaz bir parçası olarak müzik kültürünün temellerinin oluşturulması,
- Müziğin bireysel ruhsal gelişim, sosyalleşme, kişisel eğitim, dünya kültürünün gelişiminde müziğin bireysel bir insan ve toplum hayatındaki rolünün müzikle iletişim ihtiyacının oluşturulması,
- Okul çocuklarının genel müzik becerilerinin (müzikal hafıza ve işitme) yanı sıra figüratif ve ilişkisel düşünme, hayal gücü ve yaratıcılığın geliştirilmesi.

7. Sınıf:

- Müzik sanatının etkileyici imkânları hakkında bilgiyi derinleştirmek,
- Rus ve yabancı bestecilerin müzikal kompozisyonlarının karşılaştırılması,
- Yaşam türleri ve halk müziği kaynakları hakkındaki fikirlerin genişletilmesi.

8. Sınıf:

- İnsan hayatında müziğin manevi ve ahlaki rolü hakkında fikirler geliştirme,
- Ulusun müzikal geleneklerinin değeri,
- Müzik kültürünün temelleri, sanatsal lezzet, müzik sanatına ilgi ve müzikal etkinlik.

Dersin içeriğinin konu başlıkları şu şekildedir:

“Bir sanat biçimi olarak müzik” Müziğin temelleri: uluslararası şekilli, tür, stil. Müzikte sanatsal fikirlerin sesi ve anlamının odak noktası olarak tonlama. Vokal müzik, senfonik müzik ve tiyatro müziği; vokal-enstrümantal, enstrümantal oda müziği.

“Müzik imgesi ve müzikal drama”, Müzik dilin evrenselliği. Müzikal görüntülerin hayati içeriği, özellikleri ve yapıları, ara bağlantı ve gelişme. Lirik, dramatik, romantik ve kahramanca görüntüler vb.

“Modern dünyada müzik: gelenekler ve yenilikler.” Halkın genel kültürünün bir parçası olarak halk müziği. Farklı ülkelerin müzikal folkloru: kökenleri ve tonlama özgünlüğü, geleneksel tören örnekleri. Rus halk müziği: şarkı ve enstrümantal yaratıcılık (karakteristik özellikler, ana türler, temalar, görüntüler).

Çalışma programının içeriği, ana içeriğin açıklaması ile birlikte: İçerik, sanatsal ve pedagojik fikirle dolu olan yarım yılın eğitim konularını açıklamaktadır. Müzik dersinin içeriğinin temeli, Rus ve yabancı klasik müziği temsil eden müzik eserlerinin kullanılmasıdır.

Program için müzikal materyal seçimi için kriterler: Kabalevsky temelli, pedagojik içerikli bilimsel ve metodolojik olarak sunulmaktadır;

5 sınıfı: Bölüm 1. “Müzik ve edebiyat” (16 saat)

Bölüm 2. “Müzik ve Güzel Sanatlar” (18 saat)

6 sınıfı: Bölüm 1. “Vokal ve çalgı müziği görüntüleri dünyası” (16 saat)

Bölüm 2. “Oda ve senfonik müzik dünyası görüntüleri” (18 saat)

7 sınıf: Bölüm 1. “Dramatik müzik sanatının özellikleri” (16 saat)

Bölüm 2. “Müzik kültürünün ana yönleri.” (19 saat)

8 sınıf: Bölüm 1. “Klasik ve modern” (16 saat)

Bölüm 2. “Müzikte gelenekler ve yenilikler” (19 saat).

Ders planlama örneği dönem konusu, konunun alt problemleri, kazanımlar ve açıklamaları kapsamaktadır. Aşağıda 5. sınıf örnek bir ders içeriği verilmiştir.

Bölüm 1. “Müzik ve edebiyat” (16 saat)

NO	BÖLÜM, KONU, SAAT	KAZANIMLAR
1	Müziği edebiyata benzer yapan şey-1 saat. Bereza ağacı betimleyen bir Rus şarkısı, ekmek konulu bir Rus şarkısı, Sesli görsel materyaller.	Tanımlama Yaşam kaynaklarının birlikteliği, müzik ve edebiyat ilişkisi. Gösterme Duyarlılık, müzik eserlerine karşı kişisel tutum, algı ve performans.
2	Vokal müzik-1 saat. Rusya, Rusya, daha güzel bir kelime yok.	Şarkı söyleme Halk şarkılarını, modern bestecilerin anavatanı hakkında şiirsel metinlerini, müzikal düzenlemelerini özellikleri ile anlamak.
3	Romans- 1 saat. Rus Müziği sadece duymaya yeterli değildir, Rus müziğini dikkatlice dinleyin ve anlayın.	Özgürce aktarma biçiminde somutlaştırmak Müzikal ve edebi eserlerin sanatsal ve figüratif içeriğini drama, hareket yolu ile anlatmak. Bulma Müziğin sanatsal imgeleri ile diğer sanat biçimleri arasında ilişkisel bağlantılar.
4	Rus bestecilerin müziğinde Rus folkloru-1 saat. Rus masalları	Kullanma Çalışan konu içerisinde müzik terimleri ve kavramları.
5	Rus bestecilerin müziğinde Rus folkloru-1 saat.	Düşünme Tanıdık bir müzik eserine, uygulamasının temel fikri, araçları ve biçimleri hakkında bir yargıyı ifade etmektir.
6	Enstrümantal ve vokal müziğin türleri- 1 saat Aynı melodide üzüntü ve neşe duyuyoruz	Öğretmenin sunulan veya kendi yola göre seçilen bir örneklerden Doğaçlama yapmak .
7	Şarkının ikinci hayatı- 1 saat. Şarkı yaratıcılığını	Müzik ve diğer sanat türlerin arasında tür paralellikleri Bulmak .
8	Hayatım boyunca vatanı ruhumda taşımaktayım- 1 saat. Söylesene, nereden geliyorsun güzel vatanım?	Bir müzik eserinin içeriği şarkılar, müzikal ritmik hareketler, şiirsel kelimeler ve görsel aktivitedekiler yoluyla Yaratıcı şekilde yorumlamak .
9	Müzik ve müzisyenleri hakkında yazarların ve şairlerin sözleri-1 saat	Müzik ve edebiyatın ifade araçların ortak ve farklılıkları Tartışmak .
10	Harmoninin dalgın şairi. Frederic Chopin- 1 saat	Bestecinin, şairin ve yazarın özellikleri Tanımlamak .
11	V.A. Mozart, Requiem- 1 saat.	Müzik ve edebiyat karakteristik özelliklerini Tanımlamak .
12	Müzikal tiyatroya ilk gezi. Opera- 1 saat. Opera mozaigi. Opera destanı "Sadko".	Müzikal eserinde şiirsel metinlerin özelliklerini Kavramak . Kullanılan müziğine benzer ve / veya zıt edebi eserleri Bağımsız olarak seçmek . Rus halk şarkılarının türleri ve müzik çalgıların türleri Bağımsız olarak araştırmak .
13	Müzikal tiyatroya ikinci gezi, Bale-1 saat "Fındıkkıran"	Halk oyunlarına, eylemlerine vb. katılan Rusya halklarının ve diğer ülkelerin müzikal karakteristik özelliklerini Belirlemek .
14	Müzikal Tiyatroya üçüncü gezi, Müzikal-1 saat	Rus bölge, bölge halk müziğinin türlerin örneklerini Çalmak .
15	Tiyatro müziği, film müziği, TV müziği-1 saat	Toplu gösteri etkinliklerine Katılmak şarkı söylemek, doğaçlama yapmak, müzik çalgı çalmak.
16	Bir bestecinin dünyası. Dönemin final sınavı-1 saat.	
Kullanabilecek Müzik materyalleri: Vatan. N. Khrisanidi, Kırmızı güneş P. Aedonitsky, I. Shaferan. Yerli topraklar. Toygar M. Glinka, Benim Rusya. G. Struve, Alanında bir kuş durdu; Bir çakıl taşı üzerinde oturuyorum, Örgü, sulak; Oh, alanım; Alanda küçük bir yol yok mu, Ah, gece ve diğerleri, Rus türküsü. Senfoni No. 4 (finalin bir parçası). P. Tchaikovsky. Per Gynt. G. Ibsen (drama) drama müziği. E. Grieg. Sonbahar. P. Çaykovski, Sonbahar. C. Cui, Sonbahar şarkı sözleri. V. Serebrennikov.		

Sonuç:

1966’ da Kabalievsky’ nin müzik eğitimi anlayışıyla yeniden yapılanan Rus müzik eğitimi günümüzde gelişimine devam etmektedir. Bireysel çok yönlü gelişimi ön planda tutan hali hazırda yürürlükte olan program, birçok yönüyle dikkat çekmektedir. Öğrencilere neredeyse tüm eğitim programı boyunca dinleme kültürü ve bilincinin verilmesi programın en dikkat çekici özelliklerinden biri, disiplinler ile olan iletişim ve bağlantı yollarının ilişkilendirilmesi, öğrencilerin duygusal ve ahlaki gelişimlerinin sağlanması programın temel unsurlarıdır. Programın verilen görevler ile öğrencilere sorumluluk bilincinin benimsetilmesi, koro içerisinde ve solo olarak şarkı söyletme, çalgı performansları yoluyla kendini ifade edebilme, birliktelik ve takım çalışmasına uyum sağlama bilinci gibi davranışları gözettiği de görülmektedir. Bu yönleriyle Rusya müzik eğitimi programı genel özellikleri ortaya çıkmaktadır.

Kaynakça:

- E.D. Kritskaya, G.P. Sergeeva, T.S. Shmagina, (2015), “Müzik” Eğitim kurumu için bir ders kitabı, 5 Sınıf, Moskova: Eğitim Aydınlanma yayınevi.
- E.D. Kritskaya, G.P.Sergeeva, T.S. Shmagina,(2014), “Müzik” programı, 5-7. Sınıf, Moskova: Eğitim Aydınlanma yayınevi.
- E.D.Kritskaya, G.P. Sergeeva, T. S. Shmagina,(2017) ,Müzik Çalışma Programı 5-6 sınıf, Moskova: Eğitim Aydınlanma yayınevi.
- G.P.Sergeeva, E.D.Kritskaya, I.E. Kashekova, (2016). Çalışma programlarının toplanması Müzik. 5-8. Sınıflar.
- G.P.Sergeeva, E.D.Kritskaya,(2015). “Müzik” Eğitim kurumları için ders kitabı, 6 sınıf, Moskova: Eğitim Aydınlanma yayınevi
- O. A. Apraksina (1990) Müzik Eğitiminin Tarihçesi, Moskova: Eğitim Aydınlanma yayınevi.

V.V. BORISOVSKY VE SOVYET VİYOLA OKULU

Prof. Dr. Hasan Arapgirlioglu, Natalya Kırca

ÖZET

V.V. Borisovsky (1900-1972) viyola sanatçısı, yetenekli bir müzisyen, ünlü öğretmen, Sovyet viyola okulunun kurucusudur. Konservatuarda bir kemancı olarak çalışmaya başlamış, ancak daha sonra viyola sınıfına geçip Vladimir Bakaleynikov'un öğrencisi olmuştur. İlk olarak, Borisovsky, 1922 yılında konser hayatına solist viyolacı olarak başlamış, daha sonra viol d'amur solisti olarak devam etmiştir. Borisovsky, viyolanın solo enstrüman olarak gelişimine ve onaylanmasına çok çaba ve emek harcamıştır. Sovyet ve diğer yabancı bestecilerin birçok eserini düzenleyip yorumlayan, aynı zamanda ilk seslendiren icracısı olup; bu eserlerin editörlüğüne de oldukça emek harcamış ve dünya viyola repertuvarına kazandırmıştır. Borisovsky 1925 yılında Moskova Konservatuarında viyola sınıf öğretmeni, 1935 yılında Profesör, hemen ardından yeni açılan viyola ve arp bölümünün başkanı olmuştur. R.Barshay, F.Druzhinin, G. Matrosova, Y. Bashmet dahil olmak üzere birçok sanatçı, solist ve viyola eğitimcisi yetiştirmiştir.

Çalışmada, V.V. Borisovsky'nin hayatı ve viyolanın solo enstrüman olarak gelişimine katkısı anlatılmaktadır ve 250'ye yakın eserin transkripsiyonu ve kataloglanması konuları tartışılmaktadır.

Anahtar kelimeler: V.V.Borisovsky, Viyola, Sovyet Viyola Okulu, Viyola Repertuarı.

V.V. BORISOVSKY AND SOVIET VIOLA SCHOOL

ABSTRACT

V.V. Borisovsky (1900-1972) is a viola artist, a talented musician, famous teacher, founder of the Soviet viola school. He started to work as a violinist at the conservatory, but later moved to viola and became a student of Vladimir Bakaleynikov. Firstly, Borisovsky started his concert life as a soloist violist in 1922, and then continued as viol d'amur soloist. Borisovsky has put a lot of effort into the development and confirming of viola as a solo instrument. He was also the first performer to edit and interpret many works of Soviet and other foreign composers, and he spent much effort on the editing of these works and brought them into the world viola repertoire. Borisovsky became a viola class teacher at the Moscow Conservatory in 1925, a professor in 1935, and subsequently became a head of the newly opened viola and harp department. He has trained many artists, soloists and viola educators including R.Barshay, F.Druzhinin, G. Matrosova, Y. Bashmet.

In the study, V.V. Borisovsky's life and his contribution to the development of viola as a solo instrument are explained and transcription and cataloging of 250 works are discussed.

Key words: V.V.Borisovsky, Viola, Soviet Viola School, Viola Repertory.

GİRİŞ:

Bir bestecilik veya performans okulunun oluşumu, genel olarak üç aşamadan oluşmaktadır. İlk aşamada teknik bakımdan bir temelin atılması, sonrasında eğitim süreçlerinin geliştirilmesi ve en son olarak, tüm yaratı, deneyim ve üretim çıktılarının ortaya konulmasını kapsamaktadır. Yirminci yüzyıl Sovyet viyola okulunun oluşumu ve gelişimi, seçkin müzisyenler tarafından ortaya çıkmıştır. Vadim Borisovsk ile temeli atılmış, öğrencisi olan Fedor Drujinin bu ekolü genişletmiş ve en son olarak ta Yuri Bashmet birçok alanda yaratıcı faaliyetler ile ulusal viyola okulunun gelişimini zirveye taşımıştır.



Şekil 1. V.V.Borisovsky (1900-1972).

V.V. Borisovsky (1900-1972) viyola sanatçısı, yetenekli bir müzisyen, ünlü öğretmen, Sovyet viyola okulunun kurucusudur. 1925 yılında Moskova Konservatuarında viyola sınıf öğretmeni, 1935 yılında Profesör, hemen ardından yeni açılan viyola ve arp bölümünün başkanı olmuştur. Konservatuarda, M.I. Press, sonra R. Pollack ve I.V. Rıvkind öğretmenleri ile birlikte keman çalışmış, ancak daha sonra viyola sınıfına geçip viyola öğrencisi olmuştur. İlk olarak 1922 yılında konser hayatına solist viyolacı olarak başlamış, daha sonra viole damur solisti olarak devam etmiştir. Özel viyola öğretmeni Vladimir Bakaleynikov ile viyolaya ilk adımını atmıştır. Viyoladaki performansı onu daha da büyülemiş ve hayatının sonuna kadar keman yerine, viyolayı tercih etmesini sağlayarak çeşitli topluluklarda icra etmeye devam etmiştir.

Sanatsal Üretim Süreci

‘Kapalı ağız’ olarak betimlenen ve bir orkestra çalgısı olarak kabul edilen viyolayı koyu sesinin aksine, tamamen yeni bir tını ile büyüleyici bir konser sazı olarak tanıtmak istemiştir. Bu amaçla, Sovyet ve diğer yabancı bestecilerin birçok eserinin gerek kendi düzenlemesi ile yorumlayan gerekse ilk seslendiren icracı olup, bu eserlerin de editörlüğüne ve düzeltmelerine oldukça emek harcamış, 20. Yy ’ın ortalarında V. Altman ile birlikte viyola repertuarı mirasında en önemli kabulü görececek 250 civarında eserin transkripsiyonunu yapmış ve kataloglamıştır.

Katalogunun ilk bölümünde viyola solo, viyola düet, viyola ve herhangi bir enstrüman, viyola ve diğer iki enstrüman, viyola eşliğinde üç, dört, beş ya da altı enstrümanlı gruplar ve orkestra eşliğinde viyola eserleri yer alır. Bu bölümün sonunda orkestra eşliğinde viyola soloları, orkestra eşliğinde diğer enstrümanlar ile birlikte viyola soloları, vokal ve viyola düet çalışmaları sunulmaktadır. Katalogun ikinci bölümünde, viyola d’amur için solo eskizleri, etütler, viyola d’amur ve çeşitli enstrüman gruplarından oluşan viyola d’amur-çembalo eşliğinde parçalar, orkestra, vokal ve viyola solo içeren eserler vardır. Katalogun en küçük olan üçüncü bölümünde ise Syntagma Musicum M. Pretorius (1615-1619) ‘dan, Die Bratsche dergisindeki (1929-1930) viyola ve viyola d’amur hakkındaki yayınlanmış makaleler bulunur.

“Düzenleme” kavramı, Latince “Redactus” (sıraya dizmek) kelimesinden gelmektedir. Düzenleme veya transkript belirli normlar oluşturularak okuyucunun algılamasına en uygun hale getirmeyi amaçlamaktadır. Kaynak metin belli değişikliklere uğramakla beraber başka bir versiyon olarak ortaya çıksa da orijinal kompozisyonda besteci tarafından ortaya konan anlayış korunmaktadır. Klimova (2013), eserlerin kaynağına ve yakınlık derecelerine bakarak Borisovsky’nin düzenleme çalışmalarını üç kategoriye ayırır. Birinci kategoride kaynak eser ve transkript eser olabildiğince birbirine yakındır. Aranjman olarak adlandırılan bu tür kompozisyonlarda farklılıklar çok az ve esas olarak çalgı tınısı ile ilgilidir. Genel olarak melodik çizgiyi ve eserin karakteristik yapısını etkilememektedir. 1940’ta yayımlanan K.V. Zelter Viyola ve Orkestra Konçertosu (Es-Dur) bu konuya ilk ve açıklayıcı bir örnek kabul gösterilebilir. Bu kategoriye ayrıca, K. M.

Weber orkestra eşliğinde viyola için varyasyonları, F.V. Rust Sol majör ve Fa majör sonatlar, I. E Handos-hkin konçerto, orkestra eşliğiyle viyola ve kontrbas için Senfoni Konçertosu girmektedir. Borisovsky'nin, viyola d'amur için ilk editörlük düzenlemesi olan A. Vivaldi Re majör konçertosudur.



Şekil 2. Viola D'amur Performansı.

Bununla birlikte, editörlü çalışmalarda Borisovsky, kişisel kompozisyon becerisini bir müzisyen olarak göstermiş ve eserlere maksimum düzeyde sanatsal özgürlük katmış, teknik ve müzikal müdahalelerle eserin çalgısal dinamiklerini ortaya çıkartmıştır. Bu durumda, M.I. Glinka'nın viyola için piyano eşlikli "Bitirilemeyen Sonat"ının sadece editörlüğünü yapmamış, aynı zamanda bestecinin fikirlerini içeren notlarını inceleyerek bitmemiş son bölümü oldukça da etkileyici sayılacak bir şekilde yazmıştır. Artamonova (2015), Glinka, bu sonatı 1825'te bestelemeye başladığını, 1828 yılında Rondo bölümünü bitirmeyerek bıraktığını ve ilk eskizlerinde piano ve viyola partilerinin çok sayıda düzeltmeleri olduğundan bahsetmiştir.



Şekil 3. İlk eskiz örneği

İkinci eskiz örneğinde piyano partisini yazılmamış, sadece viyola partisi tamamlanmıştır.



Şekil 4. İkinci eskiz örneği.

1850 yılında Glinka ilk eskiz örneklerini kullanarak yeniden birçok düzeltme bulan üçüncü eskizi (Şekil 5) yazmıştır. Eseri "Sonata" olarak adlandırmıştır. Bazı ritmik hataları, çelişkili artikülasyon ve ifade işaretlerini eserde göz ardı ettiği de görülmektedir. Esere 1857 yılında keman partisini eklenmiştir.



Şekil 5. Keman partili eskiz örneği.

Borisovsky'nin düzenleme çalışmaları ilk kez 1932'de Moskova'da Muzgiz ile Wien ve Leipzig'de Universal Edition tarafından hazırlanan ortak bir kitapta yayınlanmıştır. Daha sonra 1947, 1949, 1958, 1977 ve 2000 yıllarında Muzyka Yayınevi tarafından yenilenerek yayınlanmaya devam etmiştir.



Şekil 6. Borisovsky'nin düzeltme örneği.

İkinci kategoride kaynak ve transkript eser arasında daha uzak bağlantılar görülmektedir. Aslında Borisovsky'nin transkript çalışmaları çoğu bu kategoriye dahil edilebilir. Çalışmalarında, "Ay Işığı", "Keten Saçlı Bir Kız" K. Debussy, "Pavana", "Kamelka'da" P. I. Çaykovski, S. V. Prokofiev bale "Romeo ve Juliet", özellikle "Minuet", "Mercusio'nun Ölümü" ve daha birçok düzenlemede böyle bir sistem görülmektedir.

Üçüncü kategoride ise kaynak ve transkript eser arasında pek fazla ortak noktanın olmadığı görülmektedir. Eserin sadece melodinin dokusunu değil, aynı zamanda kaynak eserin kompozisyon anlayışını önemli ölçüde değiştirmektedir. Bu eser türleri "Fantezi" ve "Parafraz" (Açıklama) olarak adlandırılmaktadır. Borisovsky, çalışmalarında terminolojik açıdan "fantezi" ve "açıklama" gibi isimleri kullanmamış, ancak benzer özelliklere sahip bir dizi transkript eserler üretmiştir. Bunların arasında, S. Prokofiev "Romeo ve Juliet" süitten bazıları "Juliet Kız", "Balkondaki Sahne", "Karnaval" küçük parçalar, "Temalar ve Çeşitlemeler", A. Griboedov "Vals", B. Dvarionas "Çeşitlemeler", F. Liszt "Unutulmuş romans" vb. sayılabilir. Bu gruba, Borisovsky'nin haklı olarak kendi bestesi olduğu düşünülen Fransız melodileri "Gülün Şarkısı", piyano eşliğinde vokal ve viyola d'amur düeti Romanesk adlı eser, dört viyola, arp, kontrbas ve perküsyon için Fransız dans süitleri girmektedir.

Borisovsky 1912-1914 yılları arasında İtalya'da kalmış ve kendi isteği ile "Org" çalmayı öğrenmiştir. Yıllar sonra Org'a olan bu ilgi ve bilgisi sayesinde Bach'ın Org eserlerini, viyola ile düzenlemiştir. Bunlardan biri, org için az bilinen "Pedal Çalışması"dır. Birçok egzersizinde, sol el teknikleri, parmak açmaları ile yüksek pozisyonlarında çalma, sağ el teknikleri, legato ve detache kombinasyonlarını kullanmıştır.



Şekil 7. Egzersiz Örneği.

Performans Süreci

Borisovsky, kendisine S.N. Vasilenko tarafından adanan Sonata, A. A Gigerova Süiti, Z. A. Levina “Müzik Şiirleri” eserlerinin ilk icra edilen sanatçısıdır. 1923 yılında Borisovsky viyola sanatçısı olarak Moskova Konservatuvarında yeni oluşturulan “Beethoven Yaylı Dörtlüsü” ne katılmıştır.



Şekil 8. 1927’de Beethoven Dörtlüsü: Sergey Shirinsky (Viyolonsel), Vasily Shirinsky (2. Keman), Vadim Borisovsky (Viyola), Dmitry Tsyganov (1. Keman)

1923’ ten 1971’ e kadar Borisovsky, ekibin çalışmasıyla ilgili performanslara, turlara ve diğer etkinliklere ait “Dörtlü Çalışma Dergisi” ni yönetmiştir. Beethoven Yaylı Çalgılar Dörtlüsü üyesi olan Borisovsky’nin diskografisi (müzik arşivi) çok geniştir ve 150’den fazla ses kaydı çalışması içermektedir. Bu diskografi Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert, Ravel, Chalinson, Berg, Hindemith ve Glinka, Rachmaninov, Mas-kovsky, Prokofiev, Shostakovich gibi bestecileri kapsamaktadır. Beethoven Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Shostakovich ile birlikte sanatsal bir iş birliği de yapmıştır. Ayrıca Shostakovich bu kuartetin her bir sanatçına farklı bir eser armağan etmiştir. Viyola sanatçına 13. Yaylı Kuarteti armağan etmesi dikkat çekmektedir.



Vadim Vasilievich’in öğrencisi Fyodor Drujinin onun hakkında şunları söyler: “Borisovsky’nin inanılmaz güçlü ve güzel viyola sesini vardır. En büyük Gasparo de Salo’un enstrümanını çalmıştır. Bestecilerin ve özellikle de D. D. Shostakovich’in viyola için yeni bir müzik tavrı yaratmasına neden olmuştur. Quartet içinde artık önemli tematik ve figüratif partiler taşınmakta olup başka hiçbir çalgılarıyla değiştirebilmektedir.” (Shevtsova, 2017). Borisovsky, viyolanın tını özelliklerini kaybetmemesi şartıyla, rahat

çalabilecek ve küçük olmayan bir enstrüman arayışına girmiş, akustik açıdan doğru oranlara daha yakın, büyük boyutlu viyolaları tasarlayan kemancı Timofei Podgorny'e bu çalgıyı üretme isteğini iletmıştır. 1936 yılına kadar Borisovsky, Apollon adıyla adlandırılan, Podgorny ait bu viyolayı çalmıştır. Daha sonra daha da büyük boyutta, 470 mm. ye yakın, Gasparo da Salo'un (Gasparo Bertolotti) enstrümanını edinmiştir. Bu viyola, 1960' larda kabul edilen dünya standardı boyut oranından 50 mm daha büyük, daha derin ve parlak bir sese sahiptir. Ponatovsky(1975)

Borisovsky, Küçük Moskova Devlet Operası orkestrasında, Küçük Moskova Tiyatrosu orkestrasında viyola çalmış ve aynı zamanda Bolşoy Tiyatrosu orkestrasında grubun baş icracısı olarak çalışmıştır. A.B. Goldenweiser, K.N. Igumnov S. E. Feinberg, E. A. Bekman-Shcherbina, L. N. Oborin gibi birçok ünlü müzisyenle sahne almıştır.



Şekil 9. Gasparo da Salo'nun ürettiği viyola.

Pedagojik Süreç

Borisovsky genç yaşında konservatuvara toplu ders şeklinde viyola öğretmek için davet edilmiştir. Bu ders sadece kemancılara başka bir enstrüman disiplini tanıtmayı içeren bir yapıdadır. Eğitimin ilk yılının sonunda, iki kemancı viyola üzerinde profesyonel olarak çalışmak istemiştir. Borisovsky'nin etkisi altında F. Abramnikov, P. Strasburger ve E. Strahov viyola sanatçısı olmuştur. V.V. Borisovsky, tam teşekküllü bir viyola sınıfının ardından Moskova Konservatuvarı'ndaki bağımsız viyola ve oda bölümünün kurucusudur. Çaykovski Moskova Konservatuvarında 47 yıldan fazla bir süredir çalışmakta olan Borisovsky, viyola çalgısının yaklaşımını önemli ölçüde değiştirmiş, bağımsızlık ve sanatsal önem kazandırarak, ilk kez bestecilerin ve dinleyicilerin solo enstrüman olarak viyola çalmalarına dikkat çekmiştir. Bu dönemdeki bir düşünce olarak; başarısız kemancıların viyolayı tercih ettikleri düşünüldüğü için besteciler bu çalgıya yönelik pek fazla eser üretmediklerinden dolayı Borisovsky, eğitim-öğretim sürecinde viyola repertuarının çok sınırlı olmasını büyük bir sorun olarak fark etmiştir. Hem konser programlarını hem de öğrencilerin bireysel performanslarını planlamış çoğunlukla kendi yaptığı transkript ve düzenleme eserler ile gerçekleştirmiştir. Keman için yazılan eserleri beş aralık aşağı aktarmamış, viyolanın sesini fakirleştirmemek için de orijinal anahtarı ve oktav tonunu sürdürmeyi bırakmıştır. Viyola repertuarını yenileme görevini üstlenen sanatçı, viyola için kayıp veya bilinmeyen eserleri de ortaya çıkarmaya çalışmıştır. İ. İ. Boguslavsky, R. Barshay, G. Matrosova, E. U. Stoklitskaya, Y. Bashmet, dahil olmak üzere birçok sanatçı, solist ve viyola eğitimcisi yetiştirmiştir.

Kaynakça:

- Altmann W, Borissowsky W. (1933) Literatyrverzeichnis fur Bratsche und Viola d`amur, Hildesheim.
- Artamonova E. (2015) Vadim Borisovsky and His Viola Arrangements: Recent Discoveries in Russian Archives and Libraries, Part II, Journal of the American Viola Society/Vol.31, No 1.
- Artamonova E. (2015) Vadim Borisovsky and His Viola Arrangements: Recent Discoveries in Russian Archives and Libraries, Part I, Journal of the American Viola Society/Vol.31, No 1.
- Greenberg M. (1967) Rus Viyola Edebiyatı. Moskova, Muzgiz yayınevi.
- Klimova, V.V. (2013), V.V. Borisovsky Materyalin Üzerinde Orijinalin ve Transkripsiyonu Bileşim İlişkisi Tarafların Değerlendirmesi, Başkir üniversitesi dergisi.
- Ponyatovsky S. (1975) Viyola Sanatın Tarihi. Moskova.
- Shevtsova A. (2017) Yirminci yüzyılın müzik sanatında, viyolada solo performansın gelişimi. Bilimsel makale. Saratov Konferansı.

YAPAY ZEKÂNIN SANAT VE TASARIM EĞİTİMİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİNİN İNCELENMESİ

RESEARCH ON THE EFFECT OF ARTİFİCİAL İNTELLİGENCE ON ART AND DESIGN EDUCATION

Deniz BABİLİK¹, Betül GÜZEL², Cemre ASLAN³, Merve KARAOĞLU CAN⁴

Özet

Sanat ve tasarımın önemli unsurlarından biri olan idea, oluşum sürecinde bir tasarı senaryosuyla başlar. Tasarımın ortaya çıkış sürecinde bir veya daha fazla problem için çözüm yöntemleri geliştirilmeye çalışılır. Teknolojinin ilerlemesi ile çözüme ulaşabilmek adına kullanılan yöntemler, sürekli olarak değişkenlik gösterir. Bu alternatifler arasında bilgiyi temel alan yaklaşımlar, tasarım işleminin niteliksel yapısına uyum sağlamış ve bu alandaki problemlerin çözümü için uygun zemini hazırlamış olur. Günümüz teknolojisiyle tasarım sürecinin hız kazanması ve insan gözünün göremediği birçok alternatif çözümler için yapay zekâ sistemi oluşturulmuştur. Yapay zekâ teknolojileri, insan zekâsına özgü algılama, öğrenme, düşünme, fikir yürütme, sorun çözme ve karar verme gibi bilişsel fonksiyonları ve otonom davranışları sergileyen bir işletim sistemidir. Yapay zekâ, insan tarafından oluşturulan bir bilinçtir. Bilinç düşünür, hayal eder, etkilenir ve üretir. Yapay zekâ, bir insanın sahip olduğu ressam, müzisyen, şair ve senaristlik mesleğini taklit edebilir ve bu alanlarda çalışmalar üretebilir.

Yapay zekanın, gelecekte insan yaşamının neredeyse her yerinde var olacağı söylenebilir. Sanat ve tasarım alanında var olan yapay zekâ, insanların yapabildikleri ve düşleyebildikleri eserleri üretmektedir. Örneğin yapay zeka, sonuca ulaştırılamayan bir fotoğrafı, programlarla tamamlayabilmektedir. Ayrıca yapay zeka arayüz, web tasarımları ve daha önceden kodlama yoluyla belleğine kopyaladığı müzikleri ve senaryoları inceleyerek, yeni bir eser oluşturabilmektedir. Benzer bir şekilde insanda var olan hayal gücünü taklit edip yeniden bir eser ortaya çıkartabilmektedir. Yapay zekâ sisteminde var olan yapay sinir ağları, yani Deep Dream (Derin Düş), düşünmekten ziyade düşleyebilen bir algoritma olarak sanat ve tasarım alanında var olduğunu kanıtlamıştır. Bu çalışmada, bilgi temeline oturan bir yaklaşım tarzı olan yapay zekânın sanat ve tasarım alanındaki yeri ve bu alanlarda aktarılan bilgilerin eğitim sistemine etkileri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yapay Zeka, Sanat, Tasarım, Algoritma, Deep Dream.

Abstract

As one of the important considerations of art and design, idea starts with a draft scenario in process of formation. Effort is made to develop solution methods for at least one problem during the appearance of the draft. Those methods used for reaching a solution continuously vary with the advancement in technology. Among these alternatives, the knowledge-based approaches will harmonize with the characteristic nature of the design process and provide a ground for the solution of problems in this area. Artificial intelligence system was created for the acceleration of the design process with the current technology and for many alternative solutions more than the eye meets. Artificial intelligence technologies is an operating system which displays cognitive functions such as perception, learning, thinking, reasoning, problem solving and decision making as well as the autonomous behaviors which are all peculiar to human intellect. It is a consciousness created by human. The conscious thinks, imagines, gets affected and creates. Artificial intelligence can imitate the occupations of individuals such as artist, musician, poet and scenarist while it can produce projects in these areas.

- 1 Yüksek Lisans Öğrencisi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, denizbabilik6@gmail.com
- 2 Yüksek Lisans Öğrencisi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, guzelbetul@yandex.com
- 3 Yüksek Lisans Öğrencisi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, cemrecece95@gmail.com
- 4 Arş. Gör. Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, mervekaraoglucan@gmail.com

It is possible to say that artificial intelligence will be almost in each corner of human life in the future. Existing in the field of art and design, artificial intelligence produces the works which can be made and imagined by people. For example, it can complete a photograph -which cannot be finalized- through the programs. Moreover, artificial intelligence can create a new work by analyzing the interface and web designs as well as music and scenarios which it copied to its memory beforehand by coding. Accordingly, it can imitate the imagination which exists in a human being and recompose a work of art. Artificial neural networks within the system of artificial intelligence, namely the Deep Dream has proved that it consists in the field of art and design as an algorithm that is able to imagine more than to think. In this research, the place of artificial intelligence as a knowledge-based approach in the field of art and design and the effects of information relayed in these areas on the education system has been examined.

Keywords: Artificial Intelligence, Art, Design, Algorithm, Deep Dream.

GİRİŞ

Teknoloji ile kaçınılmaz bir ilişki içinde olan toplumdaki her birey, günlük hayatta bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde yapay zekânın kullanımı ve gelişimi içinde rol almaktadır (Artut, 2018:767). Teknolojinin ilerlemesiyle gelişen YZ (yapay zekâ) sistemi için, birçok çalışma üretilmiştir. Buna örnek olarak YZ'nin önde gelen isimlerinden Alan Mathison Turing'in ortaya koyduğu "Turing Testi" sayesinde bilgisayar bilimi ve YZ kavramları doğmuştur (Uysal, 2009:50-51). 1950'de yapılan Turing Testi'nin amacı, bir makinenin bir insanı taklit edebilme yeteneğini test etmektir (Aktaran; Topal, 2017:1345-1350). YZ'nin günümüz teknolojisine adapte edilmesi ise Japonya'da tasarlanan "doğanın kanunlarını öğrenmek" mantığıyla üretilen "Gakutensoku" adlı ilk robotun, hava basınç mekanizması sayesinde insan yüzündeki ifadeyi, mimikleri, başını ve ellerini hareket ettirmesiyle gerçekleşmiştir. Ayrıca Japonya Waseda Üniversitesi'nde 1970 ve 1980 yıllarında, ekstremite kontrol, görme, konuşma sistemini içeren ilk antropomorfik robot olan WABOT-1 ile iletişim kurma becerisine sahip ve aynı zamanda da müzisyen robotu olan WABOT-2'i icat edilmiştir (medium.com).

Arthur Samuel 1997'de, bilgisayar ortamında satranç oyununu oynayan ve kendi kendine öğrenebilen Deep Blue programını geliştirerek, dünya satranç şampiyonunu yenen ilk YZ oyuncusu olmuştur. YZ ile robotlar, belleğinde biriktirdiği bilgileri artık kendi çözümleyebilmiştir. Bununla beraber 2000 yılında MIT (Massachusetts Institute of Technology) çalışanı Cynthia Breazeal, duyguları tanıyan ve simüle edebilen Kismet'i geliştirmiştir. YZ insan davranışları ve duygularını tanımaya başlayarak, kodlama ile üretken bir bilince dönüşmüştür (www.ai.mit.edu). Apple 2012'de, kelimeleri anlama ve cevap vermede başarılı olan sanal asistan Siri'yi üretmiştir. Siri'nin ses tonundan duygu ve düşünceleri anlama konusundaki eksikliğini, Amelia adlı sanal asistan YZ'yi kullanarak, insan davranışını taklit etmek yerine insanın düşünme biçimini anlamak üzere kurgulanmıştır [medium.com]. YZ'nin her alanda kullanımı elbetteki sanata da yansımıştır. YZ'nin sanatla olan ilişkisine Harold Cohen tarafından geliştirilen AARON isimli bilgisayar yazılımında olduğu gibi, resim çizerken gerçek boya ve fırça kullanmasını sağlayan bir mekanizma sayesinde soyut çalışmalarının ardından, renkli insan figürleriyle oluşan çalışmaları örnek olarak verilebilir (Artut, 2018:767-775). Dolayısı ile YZ, sanat alanlarında yararlanılan bir sistem olduğu gibi tasarım alanında da aktif olarak yararlanılan bir sistem haline gelmiştir. YZ'in eğitim alanında da kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle mühendislik başta olmak üzere, tıp, güvenlik, moda tasarımı vb. alanlarında yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Birçok alan eğitiminde kullanılan YZ'nin özellikle sanat ve tasarım eğitiminde kullanımının irdelenmesi, nasıl ve nerelerde kullanıldığının ortaya konulması bu araştırmanın gerekçesini oluşturmuştur.

METODOLOJİ

Araştırmanın Modeli

YZ'nin sanat ve tasarım eğitimi üzerindeki etkisini ve yapılan uygulamaları inceleme yöntemi olarak bu çalışmada, genel tarama modellerinden ilgili literatürün taranması ve nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesine bağlı bir araştırma olarak kurgulanmıştır. Sanat eğitiminde YZ çalışmalarına yönelik mevcut durumun belirlenmesi gereği şu sorular üzerine yoğunlaşılması uygun görülmüştür: Yapay Zekâ Nedir?, Yapay Zekânın Kullanıldığı Alanlar Nelerdir?, Yapay Zekâ Türleri Nelerdir?, Yapay Zekâ Teknikleri, Yapay Zekânın Sanat ve Tasarım Alanındaki Kullanımı, Yapay Zekânın Sanat Alanında Kullanımının Avantaj ve Dezavantajları Nelerdir?, Yapay Zekânın Sanat ve Tasarım Alanında Kullanılması ve Bu Alanlarda Üretilen Çalışmaların İncelenmesi, Yapay Zekânın Sanat ve Tasarım Eğitimi Üzerindeki Etkisi.

Verilerin Toplanması

Bu çalışmada YZ, YZ'nin kullanıldığı alanlar, YZ'nin sanat ve tasarım eğitimi ile ilgili veriler; makale, tez ve internet kaynakları bir araya getirilerek ele alınmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Yapay Zekâ Nedir?

YZ, insan otonom davranışlarını taklit edebilen ve hayatı kolaylaştıran teknolojik gelişimlere verilen ad olarak ifade edilebilir. YZ teknolojisinde, kod yazılarak ve programlanarak üretilmiş bilgisayar beyinli bir robotun, hangi durumda ne tepki vereceğinin belirlenmesi amaçlanır. "YZ, bilgi edinme, algılama,

görme, düşünme ve karar verme gibi insan zekâsına özgü kapasitelerle donatılmış bilgisayarlardır” (Keleş, 2007:32-33). Slage tarafından “sezgisel programlama temelinde olan bir yaklaşım” olarak açıklanırken bir diğer tanımda “insanların yaptıklarını bilgisayarlara yaptırabilme çalışması” olarak verilmiştir (Aktaran, Gümü, 2019:2). Zekâ ve akıl gerektiren sorunlar, artık bilgisayar yardımıyla etkili bir şekilde çözülebilir. YZ programları, insan tecrübelerinden faydalanması ve onlar tarafından alınan kararları uygulaması için insan bilgisine ihtiyaç duymaktadır. Dolayısıyla, belirli bir duruma göre YZ sistemleri, sorunu çözmek için görev yapmakta ve buna tepki vermektedir. Gündelik hayatın içine giren YZ sistemleri son gelişmelerle beraber her ne kadar basit görünse de bir tasarım üretebilmekte ve günümüzde bu alanda aktif şekilde yer almaktadır (Uysal, 2009:42) (www.finanspara.com).

Yapay Zekânın Kullanıldığı Alanlar Nelerdir?

Geçmişte sadece laboratuvar çalışmalarında kullanılan YZ, günümüzde hayatı kolaylaştırmaya yardım eden kapsamlı bir teknoloji olarak; tıp sektöründe teşhis ve tedavinin hızını artırma (www.pwc.com.tr) güvenlikte, tekstil ve modada; beden şeklini analiz ederek doğru ürün tespit etme, hukukta; verilerin doğru şekilde toplanması, pazarlama ve finansa; dolandırıcılık tespit etme ve önleme, insan kaynaklarında; çalışanların performans değerlendirmeleri, akıllı ev sistemlerinde, iletişimde, otomotiv ve sürücüsüz araçlarda, sanat ve tasarımda, oyunlarda, sanal asistanlar ve eğitim gibi birçok alanda uygulanmaktadır (medium.com). YZ, eğitimde modern uygulamalar olan; bilgi, planlama, öğrenme alanında birçok ürün geliştirmiştir. Yapay zekânın kullanımına ilişkin ilginç bir örnek 2007’de insan rakiplerine karşı masa tenisi oynaması için tasarlanan TOPIO robotu’dur (www.finanspara.com).

Yapay Zekâ Türleri Nelerdir?

YZ, kategorilere ayrılmaktadır. Bu kategoriler YZ’nin sınıflandırmasına yardımcı olur ve bunlara YZ’nin türleri denilmektedir. Bu türler şu şekildedir;

Tamamen Reaktif (Basit Yapay Zeka)

İlk YZ’lerdir. Kaparov’u yenen bilgisayar veya Google’a ait AlphaGo adlı oyun oynayan YZ bu türe örnek olarak gösterilebilir.

Sınırlı Hafıza

Mevcut birçok YZ ürünü olan; kendi kendine giden arabalar, ezberden konuşan robotlar ve dijital asistanlar bu türe örnek olarak gösterilebilir.

Zihin Teorisi

Gelecekte olması beklenen YZ türüdür. İnsan davranışlarını etki-leyebilir ve duyguları anlayabilir. İnsanlarla sosyalleşebilir ve tamamen bir insan gibi davranabilir. Starwars’taki C-3PO ve R2-D2 I veya Robot filmi, bu türe örnek gösterilebilir (www.milliyet.com.tr).

Yapay Zekâ Teknikleri

YZ ürün oluşumu sürecinde, kullanılması gerekli olan bazı teknikleri vardır. Bu teknikler ise şu şekildedir; Bilgi tabanlı uzman sistem yaklaşımı, Yapay sinir ağları yaklaşımı, Bulanık mantık yaklaşımı, Geleneksel olmayan optimizasyon teknikleri, Nesne tabanlı (Object-oriented) programlama, Coğrafi bilgi sistemleri (GIS), Karar destek sistemlerinin gelişimi, Yumuşak programlama (Soft computing) başlıca teknikleri oluşturmaktadır (Pirim, 2006: 87).

Yapay Zekânın Sanat ve Tasarım Alanındaki Kullanımı

Sanatta eser üretmenin özü yaratıcılıktır. Sanatın, bireyin duygu ve fikirlerini ifade etme ile başlayan ve bir kavramı daha iyi anlatma, fonksiyonellik, ikna edici olma gibi birçok amacı olmuştur.



Görsel 1: *Yapay Zeka Yaratım Süreci. (Elgammal, 2018; Aktaran, Aslan, 2019:232)*

Bu düşüncüyü göz önüne alarak, YZ algoritması özgün ve yaratıcı bir eser ortaya koyabilmektedir. YZ ile oluşan bir robot; edebiyat, fotoğraf, resim, ve müzik gibi sanatın birçok dalında yer almaktadır. Bu nedenle YZ bu sanat dallarını icra ederken hayal kurabilmeli ve düşünebilmelidir. Çünkü eseri doğru şekilde ifade edebilmek için eserdeki duygu ve hisleri yansıtmalıdır. Bunları yapabilmesini sağlayan yapay sinir ağları, Deep Dream (Derin Düş) teknolojisidir. “Yapay Sinir Ağları, insan beyninin özelliklerinden olan öğrenme yolu ile yeni bilgiler türetebilme ve keşfedebilme gibi yetenekleri herhangi bir yardım almadan otomatik olarak gerçekleştirmek amacıyla geliştirilen bilgisayar sistemleridir” (www.fikriyat.com). Düşünmekten ziyade düşleyebilen bir algoritma olduğu için insanda var olan hayal gücünü taklit ederek, yeni bir tasarım ve sanat dalı alanında eserler üretebilmektedir. Bunu yaparken daha önce bilincine kaydettiği verileri ve görselde var olan nesneleri kavrayıp çözümlemesiyle yeni bir Tasarım kombinasyonu oluşturmaktadır. YZ, sanatçılardan daha hızlı ve net olabilecek yeni ifade biçimleriyle uyguladığı ve kendi bünyesinde benimsediği sahtecilik kavramı ile önceden var olmuş eserleri inceleyerek algoritmalar oluşturur. Bu algoritmalar sayesinde Picasso, Matisse gibi bir çok sanatçıyı taklit ederek onların uyguladığı fırça darbelerini tanımlayarak; fırçanın tuvale temas ederken oluşturduğu basınç, sürülmüş olan boyanın kalınlık derecesi, oluşan fırça dalgaları, oyuk ve kabartıları tarayarak bu teknikleri kendi ürettiği çalışmalarda uygulamaktadır. Bu sayede de YZ aynı zamanda eser üretirken, nitelikli öğrenme yolu izlemiştir. Müzik, edebiyat ve fotoğrafçılık açısından; YZ’nin büyük bir hal alan dalı Deep Blue (Derin Öğrenme) teknolojisi, bilgisayarların görüntü, ses ve metin formatlarında sanatı tanımlayıp çözebilmektedir. Bağlı olduğu yöntemlerle var olan verilerin oluşturulmasında aynı zamanda anlamlandırılmasını sağlamıştır. Farklı katmanlardaki ağlarla karışık durumları insanlardan daha hızlı ve pratik bir şekilde öğrenebilmektedir. Böylelikle içerisinde oluşan olgularla, doğru tepki verme kapasitesine sahip olmaktadır. YZ, yaptığı çalışmalarla sanat ve tasarım alanında var olduğunu göstermiştir (www.fikriyat.com) (medium.com).

Yapay Zekânın Sanat Alanında Kullanımının Avantaj ve Dezavantajları Nelerdir?

Yapay Zekânın Sanat Alanında Kullanımının Avantajları

YZ, yapılan tasarımlarda hataları en aza indirgeyerek doğruya mümkün olduğunca yaklaşılmasını sağlar. Sanat alanında bir ürün ortaya koymadan önce, izlenmesi gereken tasarı sürecinin insanlara göre çok daha kısa sürede oluşturur. YZ, kalıcıdır ve belleğinde topladığı bilgileri, kolayca bir araya getirebilir. Bu sayede bir bilgi, bilgisayar sistemi ile kolayca bir bilgisayardan diğerine kopya edilebilir ve kullanım alanı genişletilebilir. Duyguları olmadığı için de YZ mantıklı kararları almakta zorlanmaz ve yaptığı işte verimliliği artırarak, tasarım alanında seri üretim yapabilir (www.yeniisfikirleri.net).

Yapay Zekânın Sanat Alanında Kullanımının Dezavantajları

Yaratıcılık ve hayal gücü, YZ’nin kullanmadığı özelliklerdir. Bu makineler tasarımı yaratmakta ve tasarlamakta yardımcı olabiliyor olsalar da, yaratıcı bir zihnin ya da düşünebilen bir insan beyninin rakibi olamamaktadırlar (alperblog1234.blogspot.com). YZ bilgi kazanma yeteneği, duyuları yoluyla öğrendiği deneyimleri kullanma ve bunlardan faydalanma gibi insani davranışları kullanamayarak sembolik girdilerle çalışmaktadır (Bozüyük ve diğerleri 2005:10). Sanatta YZ’nin kullanılması sebebiyle, bu zamana kadar var olmuş bütün sanatçılar ve eserler gün geçtikçe yok olacaktır. Zaman içerisinde Mona Lisa’nın gize-

mi, Guernica'nın hüznü Arnolfini Evlenmesi'deki sadakatlik gibi sanat eserindeki duygular kaybolacaktır (robotmuhendisligi.blogspot.com). Sanat kavramını, insanların sanata bakış açısını değiştirerek sanatçının sanattan uzak kalmasına neden olur. Bu durum da sanat için bir tehdit oluşturabilir (robotmuhendisligi.blogspot.com).

Yapay Zekânın Sanat ve Tasarım Alanında Kullanılması ve Bu Alanlarda Üretilen Çalışmaların İncelenmesi

Sanata yeni ifade biçimi getiren, teknolojinin sınırlarını zorlayan YZ, yaratma çabaları büyük ölçüde, bilgisayarların gücüne ve enformasyonu elinde tutma ve kullanma kapasitelerine bağlıdır. YZ, enformasyon işlemenin ve modellemenin bir metaforudur (Aslan, 2019: 233). Yeni sanatçı olan YZ jenerasyonu, fırça ve boya yerine kodlar ve algoritmaları kullanır. Makine zekası sanatçı için bir araç; fotoğraf makinesinden farksızdır. Bazen de araçtan öte, sanatçının işbirlikçisi olarak konumlanır. İnsana ve makineye ait özellikler birleşerek bir eser ortaya çıkabilir. Eser tasarlamak için yaratılan YZ, insanın ürettiği teknolojik nesnedir. YZ sanat alanında birçok eser ürün ortaya koymuştur. Bunlara örnek olarak; Google Sanat ve Kültür asistanı, sanatçı Mario Klingemann, sinir ağları, kodlar ve algoritmaları kullanarak kadın ve erkek portrelerinin resmedildiği "Memories of Passersby 1"(Görsel 2) adlı eseri oluşturmuştur (en.wikipedia.org) (www.haberturk.com). Sanatı oluştururken kopyalama yöntemine yönelen YZ, altyapısı ile Amsterdam'da bulunan reklam ajansı "J. Walter Thompson" tarafından ING Bank için ünlü ressam Rembrandt'ın eseri kopyalanmıştır (bigumigu.com). Rembrandt'ın 1600'lü yıllarında yapmış olduğu "Van Rijn" adlı eserin farklı bir versiyonu olarak "The Next Rembrandt" (Görsel 3) yağlı boya tekniğinden uzaklaşıp YZ ve 3D yazıcılar kullanılarak meydana getirilmiştir (www.tamindir.com). YZ'nin bir çalışmada en fazla bilgi birikimini kullanarak, 2018 yılı içerisinde, kolektif sanat topluluğu olan Obvious tarafından GAN (üretken karşı ağ)'ın, veri tabanına 14. ve 20. yüzyıllar arasında üretilmiş yaklaşık on beş bin "portre resmi" yükleyerek; "Edmond Belamy'nin Portresi" (Görsel 4) adlı resmi üretmişlerdir (Aslan, 2019:233).



Görsel 2: *Memories of Passersby 1*.(www.artsy.net, 29.11.2019)



Görsel 3: *The Next Rembrandt* (bigumigu.com, 29.11.2019)



Görsel 4: *Edmond Belamy'nin Portresi* (www.pinterest.co.uk, 29.11.2019)

Eserin imza kısmında da sanatçı kolektifinin ismi yerine, bir algoritma yazmaktadır. Eser şu anda "ilk YZ resmi" olarak Christie's'in Londra'daki showroomunda sergilenmektedir (www.aydinlik.com.tr) (www.haberturk.com). Bu portre çalışmaları ile 1963 tarihli Francis Bacon'ın "Henrietta Moraes'in Üçlü Portre Çalışması" da YZ tarafından üretilen eserler arasında yer almaktadır (Aslan, E. 2019:236). Günden güne daha çok sanatçı niteliği taşıyan YZ sinemada da önemli bir yere sahiptir. "Benjamin" adlı senarist olan YZ, Teknolojist Ross Goodwin ile yönetmen Oscar Sharp tarafından yapılmıştır. Benjamin, yüzlerce filmi, metni, senaryoyu belleğine kopyalayarak ve kelimeleri cümleleri ayrıştırarak 2016 tarihli "Sunspring" adlı filmin senaryosunu yazmıştır (Carter, 2018 Aktaran, Anadolu, 2019:46-47). "Sunspring"den bir yıl sonra Goodwin, "It's No Game" filmi için Benjamin'in veri tabanına film alt yazılarını eklemiştir. Böylece "tuhaf sahne direktifleri ortadan kalkarken karakterler gerçek isimlere sahip olmuşlardır"(Newitz, 2017, Aktaran, Anadolu, 2019:46-47). YZ, insanların oluşturduğu şarkıları ve besteleri algoritmalar sayesinde hafızasına kopyalayarak yeni şarkılar da üretebilmektedir. 21 Ağustos 2017 yılına ait "Break Free" söz ve vokal melodilerinin Taryn Southern tarafından yazıldığı ve bestesinin de YZ tarafından yapıldığı bir parçadır (www.yapayzekatr.com). YZ ürettiği bu çalışmalar sayesinde, günümüzde sanat alanında nitelikli bir yere sahiptir.

Yapay Zekânın Sanat ve Tasarım Eğitimi Üzerindeki Etkisi

YZ, insani zekanın işleyişinin varsayımsal modellerinden esinlenen ve bunlara dayanan karmaşık algoritmaların yaratılmasına birincil odaklanmanın konulduğu disiplinler sınıfına aittir. Bu konuda, doğaya en geniş anlamda, simülasyon ve rehberlik arayan sanatsal disiplinlerle temel algıları paylaşır. YZ tek bir disiplin olmaktansa, gerçekten birbiriyle etkileşime giren disiplinlerdir. Bunlar, programlama, mikro-elektronik, bilişsel psikoloji, fizyolojik psikoloji, örüntü tanıma, algı, kendini organize eden sistemler, oyunlar, müzik, görsel sanatlar, robotlar, teorem kanıtlama, anlambilim, bilgi ve inanç sistemleri, doğal dil ve deneysel teorileri içerir (Pylyshyn vd., 1980, Aktaran, Rosenboom, 1983: 1-2). YZ'nin, eğitim üzerinde önemli bir etkisi bulunmaktadır. Buna örnek olarak, Fransa'da Moodle. ve Learning Management Systems(LMS)'leri öğretilmek adına kurslar verilmektedir (Chassignol, 2019:17). YZ ile verilen eğitimler, öğrenciler üzerinde oldukça etkili olmaktadır. YZ, eğitimde öğrencinin hızını olumlu şekilde etkileyerek akıllı ders kitapçığı sayesinde öğrencinin ders katılımını ve bilgi kapasitesini arttırarak özgüvenli öğrenciler yetiştirmektedir (www.iienstitu.com). Eğitim ve sanatı etkileyen YZ, sanat eğitimi üzerinde de önemli bir yere sahiptir. Daha önce yapılan deneysel uygulamalara bakıldığında YZ'nin sanat eğitiminin üzerindeki etkisi incelenmiştir. Bu deneysel çalışma 1970&1981 yıllarında David Rosenboom'un "ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND ART EDUCATION (YAPAY ZEKA VE SANAT EĞİTİMİ)" adlı makalesiyle YZ'nin sanat eğitimi üzerindeki etkisi açıklanmıştır. Rosenboom şu sözleriyle çalışmasını aktarmaktadır; "YZ'den ileri düzeyde kavramları öğretmeye çalışarak bilgisayar bilimlerinde veya biçimsel yöntemlerde sanatsal disiplinlerden gelme eğiliminde olan öğrencilere öğretici bir deneye girdim. Bu amaçla, "SANATTA YAPAY ZEKA" adlı bir çalışma kursu tasarladım. Sınıf iletişim medya teknolojisi ile sanatsal üretime uygulanabilir YZ yöntemlerine ve sanat dillerinin yapısındaki araştırmalara özel önem vererek "güzel sanatlar hesaplama" alanını incelemeyi üstlenir. Ders, "akıllı" bilgisayar kontrol sistemlerinin sanatsal etkinlikleri ve video, grafik, müzik kompozisyonu ve analizi, kinetik sanatlar ve performans gibi disiplinlerdeki insan arayüz özelliklerine göre değerlendirilmesini içerir. Kursu desteklemek için küçük bilgisayarlardan oluşan mütevazı bir laboratuvar ve çok çeşitli giriş ve çıkış cihazları kurulmuştur. Öğrencilere ilk olarak, laboratuvar ortamında veya laboratuvarında tasarlanan gelişim projeleri bağlamında gerekli temel becerileri edinmeleri için onları teşvik etmek amacıyla YZ'nin "sanatının durumu" resmi sunulur. Sınıf öğrencileri zanaatlarını uygulamalarına izin vermeden önce yüksek teorik yetkinlik kazanmaya zorlamak, amatörlerin okul mezunlarımızdan daha iyi ve daha yetenekli olduğu sonucuna ulaştık. Değişen müfredatlar için yeni bilgisayar modelleri, ortaya konmadığı sürece bu durum devam edecektir. Sabit bir bilgi birikiminin sonsuza dek disiplinin anlaşılması için bir ön koşul olduğu kanısındayız. 1970'lerde Toronto'daki York Üniversitesi'ndeki disiplinlerarası, güzel sanatlar müfredatına materyalleri dahil ettim ve 1981'den 1984'e kadar San Francisco Sanat Enstitüsünde ders verdim" (Rosenboom,1983:4-5). Rosenboom'un bu çalışması YZ'da sanat eğitiminin ilk deneysel örneklerinden olmuştur. Yurtdışında denenen bu çalışmalar, Türkiye'de de Milli Eğitim Bakanlığı tarafından gerçekleştirilmek için girişimler başlatılmıştır. Türkiye'nin ilk yapay zeka stratejisine yönelik çalışmalar kapsamında, özel yetenekli öğrencilerin eğitim aldığı Bilim ve Sanat Merkezleri'nde (BİLSEM) yeni eğitim öğretim dönemini yapay zeka atölyeleri oluşturarak eğitim sistemini geliştirecektir (www.aa.com.tr).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada YZ'nin, sanat ve tasarım eğitimindeki kullanımı, nasıl ve nerelerde kullanıldığı, öğrenciler üzerindeki olumlu veya olumsuz etkileri incelenmiştir. 1970'den bu yana YZ sanat ve tasarım alanındaki eğitimlerde kullanılmaya başlanarak, bu süreçte gelişimini sağlamasıyla günümüze kadar ulaşmıştır. YZ, üzerinde aktif olarak çalışmalar sürdürülmektedir. Bu süreç incelenirken deneysel çalışma olan David Rosenboom'un 1970&1981 yıllarında yaptığı "ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND ART EDUCATION (YAPAY ZEKA VE SANAT EĞİTİMİ)" adlı makalesi örnek olarak ele alınmıştır. Bu çalışmada YZ'nin öğrencileri tanıyıp, kişisel gelişimine katkı sağlayacak, öğrenme stillerini ölçerek kapasitelerini arttırmak için akıllı bilgisayarlar, çeşitli mekanizma destekli ortamların geliştirilmesine ihtiyaç duyulduğu gözlemlenmiştir. Bu nedenle YZ ürünlerinin eğitim alanında kullanılması, öğrenme verimliliği açısından bir gereklilik haline gelmiştir. Yapılan bu araştırmada sanat ve tasarım eğitimi alanında, deneysel yöntemlere geçmiş yıllardaki çalışmalara ulaşılırken yakın döneme ait bu alanda yeterli bulgulara ulaşılamamıştır. YZ'nin sanat ve tasarım eğitimi üzerindeki etkisi, başka bir araştırmada deneysel olarak incelemeye alınabilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynak

- ANADOLU Batu. (2019) Dijital Hikaye Anlatıcılığı Bağlamın-da Yapay Zekanın Sinemaya Etkisi: Sunspring ve It's No Game Filmlerinin Analizi, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Erciyes İletişim Dergisi Uluslararası Dijital Çağda İletişim Sem-pozyumu Özel Sayısı, (1) 39-56.
- ARTUT Selçuk. (2018). Yapay Zeka Olgusunun Güncel Sanat Çalışmalarındaki Açılımları, Sabancı Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, İnsan&İnsan Dergisi 767-783.
- UYYSAL Ahmet, Ender. (2009). Yapay Zekanın Temelleri ve Bir yapay Sinir Ağları Uygulaması (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ROSENBOOM David. (1983) ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND ART EDUCATION, 1-11.
- TOPAL Çağatay. (2017). Alan Turing'in Toplumbilimsel Düşünü: Toplumsal Bir Düş Olarak Yapay Zeka, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, DTCF Dergisi 1340-1364.
- KELEŞ Aytürk. (2007). Öğrenme - Öğretme Sürecinde Yapay Zekâ ve Web Tabanlı Zeki Öğretim Sistemi Tasarımı ve "Ma-tematik Öğretiminde Bir Uygulama, (Doktora Tezi) Atatürk Ün-iversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Erzurum.
- GÜMÜŞ Fatih. (2019). Müzelerde Yapay Zekâ Uygulamaları, Etkileri ve Geleceği (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- BOZÜYÜK Tülay. YAĞCI Caner. GÖKÇE İlhan. AKAR Görkem. (2005). Yapay Zeka Teknolojilerin Endüstri-de-ki Uygulamaları, (Bitirme Projesi), Marmara Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu Elektrik Programı.
- ASLAN Engin. (2019). Yapay Zekâ Resimleri ve Sanatın Başkalaşan Mecrası Üzerine, Niğde Ömer Halisdemir Üni-versitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi 231-242.
- CHASIGNOL Maud. KHOROSHAVIN Aleksandr. KLIMOVA Alexandra. BILYATDINOVA Anna. (2018). Artificial Intelligence trends in education: a narrative overview, ISEN-Toulon, Place George Pompidou, 83000 Toulon, France 1-24.
- Arden, B.W. (ed.): What Can Be Automated?, The MIT Press, Cambridge, Mass. 1-920
- PİRİM Harun. (2006), Yapay Zekâ, Endüstri Mühendisliği Bölümü, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, Yaşar Üniver-sitesi Dergisi 81-93.

İnternet Kaynağı

- Yapay ZekanınTarihçesi ve Gelişim Süreci, <https://medium.com/türkiye/yapay-zekanın-tarihçesi-ve-gelişim-süreci-c-b4c73deb01d>, Erişim: 22.11.2019
- Yapay Zekanın Sanata Yansıması, <https://www.fikriyat.com/kultur-sanat/2018/09/07/yapay-zekanin-sanata-yansi-masi>, Erişim: 22.10.2019
- Yapay Zeka Çeşitleri, <http://www.milliyet.com.tr/yapay-zeka-nedir--yapay-zekanin-tarihçesi-ve-cesitleri-mola-tik-80/>, Erişim: 07.11.2019
- Yapay Zeka Kullanım Alanları ve Uygulamalarına Derinleme-sine Bir Bakış, <https://medium.com/@ayyucekiz-rak/yapay-zeka-kullanım-alanları-ve-uygulamalarına-derinlemesine-bir-bakış-d0fecaf7f61b#db74>, Erişim:11.11.2019
- Yapay Zeka Nedir? Nerelerde Kullanılır?, <https://www.finanspara.com/yapay-zeka-nedir-nerelerde-kullanilir/>, Erişim: 11.11.2019
- Yapay Zeka ve Sanat, <https://medium.com/@SonerCanko/yapay-zeka-ve-sanat-e3da0f1f3f40>, Erişim: 13.11.2019
- Yapay Zeka Ne İşe Yarar?, <http://www.yeniisfikirleri.net/yapay-zeka-ne-ise-yarar/>, Erisim: 29.11.2019
- Yapay Zeka Avantaj ve Dezavantaj, <http://alperblog1234.blogspot.com/p/yapay-zeka.html>, Erisim: 29.11.2019
- Mario Klingemann, https://en.wikipedia.org/wiki/Mario_Klingemann, Erişim: 29.11.2019
- Üretilen Çalışmalar, <https://www.haberturk.com/yazarlar/deniz-caglar/2402242-yapay-zeka-ve-sanat>, Erişim: 29.11.2019
- Yapay Zeka 3D Yazıcıdan Mükemmel Bir Rembrandt Tablosu Ortaya Çıkardı, https://www.tamindir.com/haber/ya-pay-zeka-3d-yazicidan-mukemmel-bir-rembrandt-tablosu-ortaya-cikardi_23574/, Erişim: 29.11.2019

- “Edmond de Belamy’nin Portresi”, <https://www.aydinlik.com.tr/sanatin-yapay-zeka-ile-imtihani-bilim-ve-teknoloji-agustos-2018-1>, Erişim: 29.11.2019
- “Yeni Rembrandt” Tablosu Sahteciliğin Çıtasını Yükseltiyor, <https://bigumigu.com/haber/yeni-rembrandt-tablosu-sahteciligin-citasini-yukseltiyor/>, Erişim: 30.11.2019
- Yapay Zeka ve Robotların Avantajları Ve Dezavantajları, <http://robotmuhendisligi.blogspot.com/2018/04/yapay-zeka-ve-robotlarn-avantajlar-ve.html>, Erişim: 30.11.2019
- Yapay zekâ ve robotlar yeni sağlık sektörünü nasıl şekillendirecek, <https://www.pwc.com.tr/tr/sectorler/saglik/yayinlar/neden-yapay-zeka-ve-robot-bilim-yeni-saglik-sektorunu-sekillendirecek.html>, Erişim:02.12.2019
- Müzik Dünyasında Yapay Zeka Ritimleri, <http://www.yapayzekatr.com/2018/07/11/muzik-dunyasinda-yapay-zeka-ritimleri/>, Erişim Tarihi: 06.12.2019
- Kismet the Robot, <http://www.ai.mit.edu/projects/sociable/baby-bits.html>, Erişim: 07.12.2019
- Yapay Zekanın Günümüzdeki Kullanım Alanları Neler?, <https://www.iienstitu.com/blog/yapay-zeka-egitimde-fark-yaratacak>, Erişim: 08.12.2019
- BİLSEM’ler "yapay zeka atölyeleri" ile donatılacak, <https://www.aa.com.tr/tr/egitim/bilsem-yapay-zeka-atolyeleri-ile-donatilacak/1545835>, Erişim: 08.12.2019
- Yapay zekâ ve robotlar yeni sağlık sektörünü nasıl şekillendirecek, <https://www.pwc.com.tr/tr/sectorler/saglik/yayinlar/neden-yapay-zeka-ve-robot-bilim-yeni-saglik-sektorunu-sekillendirecek.html>, Erişim:02.12.2019
- Görsel Kaynağı
- Görsel 1: Yapay Zeka Yaratım Süreci, ASLAN Engin. (2019). Yapay Zekâ Resimleri ve Sanatın Başkalaşan Mecrası Üzerine (Makale). Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi 231-242.
- Görsel 2: Memories of Passersby 1, <https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-artwork-created-ai-sold-40-000-sot-hebys-failing-generate-fervor-propelled-ai-work-sell-40-times-estimate-year>, Erişim: 29.11.2019
- Görsel 3: The Next Rembrandt, <https://bigumigu.com/haber/yeni-rembrandt-tablosu-sahteciligin-citasini-yukseltiyor/>, Erişim: 29.11.2019
- Görsel 4: Edmond Belamy’nin Portresi, <https://www.pinterest.co.uk/pin/778137641844126821/>, Erişim: 29.11.2019