

GÜZEL SANATLARDA ARAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRMELER - II

ARALIK 2021

EDİTÖRLER

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

DOÇ. DR. TARKAN YAZICI

DOÇ. DR. EMRAH UYSAL

İmtiyaz Sahibi / Publisher • Yaşar Hız

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel

Editörler / Editors • Prof. Dr. Hasan Arapgirlioğlu

Doç. Dr. Tarkan Yazıcı

Doç. Dr. Emrah Uysal

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Gece Kitaplığı

Birinci Basım / First Edition • © Aralık 2021

ISBN • 978-625-8075-09-0

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin
almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Gece Kitaplığı.

Citation can not be shown without the source, reproduced in any way
without permission.

Gece Kitaplığı / Gece Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1.

Sokak Ümit Apt. No: 22/A Çankaya / Ankara / TR

Telefon / Phone: +90 312 384 80 40

web: www.gecekitapligi.com

e-mail: gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

Güzel Sanatlarda Araştırma ve Değerlendirmeler - II

Aralık 2021

Editörler

Prof. Dr. Hasan Arapgirlioğlu

Doç. Dr. Tarkan Yazıcı

Doç. Dr. Emrah Uysal

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

ABDALLIK GELENEĞİNDE MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN
AKTARIMINA DAİR BİR DEĞERLENDİRME
(NEŞET ERTAŞ TÜRKÜLERİ ÖRNEĞİ)

Cenk ŞAHİN1

Bölüm 2

ÇAĞDAŞ SANATTA KÜTLE YÜZEY İLİŞKİSİ: İLGİLİ
KAVRAMLARIN İRDELENMESİ

Tülay ÖZKUL13

Bölüm 3

PİYANO DERSİNDE DÜZENLİ EGZERSİZ YAPMA
ALİŞKANLIKLARININ İNCELENMESİ

Feride Deniz KATITAŞ35

Bölüm 4

HİTİT KÜLT RİTÜELLERİ VE BAYRAM MERASİMLERİNDE
DEVLET ORKESTRASI

Fatma ŞEKER & Yunus YAPALI57

Bölüm 5

ZEKÂÎ DEDE EFENDİ ‘NİN DİLKEŞ-HÂVERÂN TAKIMININ
MAKAM ANALİZİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Neşe Yeşim ALTINEL ÇOBAN.....71

Bölüm 6

FRIEDRICH KUHLAU OP. 88 NO. 3 LA MİNÖR SONATİN’İN
BİÇİMSEL VE ARMONİK ANALİZİ

Alper ER91

Bölüm 7

FİKİR SANATI VE GÜNCEL YAKLAŞIMLAR

Evrinm ÖZESKİCİ119

Bölüm 1

**ABDALLIK GELENEĞİNDE MÜZİK
KÜLTÜRÜNÜN AKTARIMINA DAİR BİR
DEĞERLENDİRME**

(NEŞET ERTAŞ TÜRKÜLERİ ÖRNEĞİ)

Cenk ŞAHİN

Giriş

Geleneksel Türk müziğinde müzik kültürünün aktarımının, “gözlem yoluyla öğrenme” nin etkin olduğu bir öğrenme sürecinde usta-çırak ilişkisiyle (meşk usulü) sürdürüldüğü bilinmektedir. Müzisyenliği yaşam biçimi haline getirmiş zümrelerde, öğrenme süreçleri çok daha erken yaşlarda aile içerisinde başlamakta; müzisyen adayı, aile bireyleri ve aynı zümreye mensup akrabalarıyla katıldığı ve mesleğin icra edildiği sosyal ortamlarda (düğünler, festivaller, asker uğurlama vb.) öğrendiklerini gözlemleriyle de pekiştirerek mesleki becerilerini zaman içerisinde aşamalı olarak çıraklıktan ustalığa taşımaktadır.

Abdallar, hayatlarını daha çok müzisyenlik yaparak ve günübirlik işlerde, işçilik türü meslek gruplarında çalışarak sürdürmektedirler. Sosyal değişim sürecinde ortaya çıkan müzisyenlik geleneğinin kırılma eğilimine rağmen, bugün hala Kırşehir ve Kaman’da yaşayan Abdallar arasında da en yaygın meslek ‘çalgıcılık’ olarak belirmektedir (Gürsoy,2006:71). Günümüzde popüler müzik kültürünün, teknolojinin sunduğu olanaklarla çok hızlı yayılması; müzisyenlerin maddi kaygılarla, dinleyici kitlenin beklentilerine karşılık vermek adına repertuarlarında farklı nitelikte ve türde eserlere yer vermek zorunda kalmaları, buna ek olarak “popüler tüketim kültürü” odaklı çalışmalarla ulusal ve bölgesel değerler ve kültür ürünleri üzerinde oluşturulan olumsuz etki, geleneksel müziklerin değişime uğramadan kuşaktan kuşağa aktarımını olumsuz etkilemiştir. “Abdallar” olarak isimlendirilen zümre de, Orta Anadolu’da özellikle Kırşehir, Ankara, Kırıkkale, Aksaray, Niğde, Nevşehir ve Yozgat illeri ve bu illerin ilçelerinde yaşamlarını başta müzisyenlik mesleği ve diğer mesleklerle sürdürmekte, Orta Anadolu müzik kültürünün yaşatılmasında etkin olarak rol almaktadırlar. Birçok farklı kaynaktan, Türkmenlerin bir boyuna mensup oldukları ve Orta Anadolu Abdalları ile akraba grupların Gaziantep Hatay Adana illerinde, Toroslar bölgesinde, Ege bölgesinde de yerleşmiş oldukları ve yine müzisyenlik mesleğiyle yaşamlarını sürdürdükleri bildirilmektedir. Kırşehir Abdalları daha yakın zamana kadar gezginci olmaları nedeniyle Anadolu çiftçisiyle içli dışlı olmalarına rağmen tarımla hiç uğraşmamışlar, tek gelir kaynakları düğünlerde icra ettikleri türkü sanatı olmuştur” ... “Neredeyse tüm Anadolu’da söylenegelen, “Abdal düğünden, çocuk oyundan usanmaz.” sözü, Abdalların tüm yaşamlarının düğünlere endekslendiğini anlatması bakımından hayli önem taşımaktadır...” (Yılmaz, 2008, s.7).

Kırşehir Abdallarının Türkmen boylarla Anadolu’ya geldikleri ve kendilerinin de Türkmen oldukları bilinmekle birlikte; Abdallar hakkında da yeterli bilgi edinilebilecek yazılı kaynaklar yok denecek kadar azdır (Gürsoy,2006, s.65). Abdal aşiretlerinin Türkmen aşiretlerinin yerleşmiş olduğu birçok bölgede birlikte yaşıyor olmaları ve müzisyenlik, sunnetçi-

lik gibi meslekleri üstlenmiş olmaları nedeniyle sürekli iletişim içerisinde olunan bir zümre olmaları Abdalların da Türkmen kökenli bir boy oldukları ihtimalini güçlendirmektedir.

Yılmaz çalışmasında (2008) Abdal aşiretinin ismiyle benzerliği açısından şu bilgileri aktarmaktadır: “Bir Türkmen devleti olan Safeviler döneminde, İran’ın çeşitli bölgelerinde yaşayan Türkmenlerin içinde, Şamlu oymakları arasında “Abdallı” adıyla anılan bir oymağın varlığı bilinmektedir” (Yılmaz, 2008, s. 5).

Günay’ın (1986), çalışmasında bildirilen “Orta Asya’ dan göç ederek Kafkaslar ve Anadolu üzerinden geniş bir coğrafyaya yayılan milli Türk şiirinin ve buna bağlı olarak da aşıklık geleneğinin müşterekliğini sağlayan belirli unsurlar vardır” ifadelerinde betimlendiği gibi Abdal aşiretlerinin de aynı işleve sahip unsurlardan biri olduklarını söylemek mümkündür.

Geleneksel Türk Halk Müziğimizin özellikle ‘Bozlak’ formunun yaşatılması noktasında da Abdalların önemli bir kültürel misyonu gerçekleştirdikleri bilinmektedir.

Bu çalışmada, Kırşehir’de yaşayan “Abdallar” topluluğuna mensup müzisyenlerin, geleneksel müzik kültürünü kuşaktan kuşağa aktarmaları sürecinde, geleneksel müzik repertuarında yer alan eserlerin hangi düzeyde aslına uygun olarak aktarıldığı ve icra edildiği belirlenmeye çalışılmıştır.

Yöntem

Kırşehir’de yaşayan ve müzisyenlik yapan (hem bağlama icracısı hem de solist olan) Abdal aşiretine mensup müzisyenlerden “Amaçlı-Kasti Örneklemesi” ve “Kartopu Yöntemi” ile hem bağlama çalan hem de söyleyen dört (4) kişiye ulaşılmıştır. “Amaçlı-kasti örneklemesi yönteminde, örneklemesi dâhil edilecek birimleri, araştırmacı önceki bilgi, deneyim ve gözlemlerinden hareketle araştırmanın amacına uygun olarak kendi yarısıyla belirler” (Ural ve Kılıç, 2005, s.39). Ural ve Kılıç (2005), “Kartopu Örneklemesi Yöntemi” ni evreni temsil edecek örneklemesi belirlenmesinin zor olduğu durumlarda, araştırmacının, araştırmada kullanacağı verilere belirli aşamaları takip ederek ulaştığı ve örneklemesi adım adım oluşturduğu yöntem olarak tanımlamışlardır (Ural ve Kılıç, 2005, s.40). Çalışmanın evrenini Kırşehir’ de yaşayan Abdal aşireti mensubu olan ve hem bağlama çalan hem söyleyen icracılar, örneklemesi ise ulaşılabilen dört (4) icracı oluşturmaktadır. Ulaşılan müzisyenlerden Neşet Ertaş eserlerinden “Rastgele Seçim” yöntemi ile belirlenen dört (4) eseri icra ettikleri ses kayıtları alınarak, eserlerdeki edebi içerik, eserlerin icralarındaki hızları ve ezgisel yapıları detaylı olarak analiz edilmiş, aynı eserlerin Neşet Ertaş’a

ait icralarındaki edebi içerik, eserlerin hızı ve ezgisel yapıları ile karşılaştırılarak benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu çalışma, nitel araştırma desenlerinden “Durum Tespiti” deseni ile tanımlanabilir. “Nitel durum çalışmasının temel özelliği bir ya da birkaç durumun derinliğine araştırılmasıdır. Yani bir duruma ilişkin etkenler (ortam, bireyler, olaylar, süreçler, vb.) bütüncül bir yaklaşımla araştırılır ve ilgili durumu nasıl etkiledikleri ve ilgili durumdan nasıl etkilendikleri üzerine odaklanılır” (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s.77). Elde edilen veriler “Betimsel Analiz” yaklaşımıyla çözümlenmeye çalışılmıştır. Yıldırım ve Şimşek (2005) betimsel analizde “elde edilen verilerin, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenerek yorumlandığını” ifade etmişlerdir.(Yıldırım ve Şimşek, 2005, s.224).

Katılımcıların eserleri seslendirdikleri tonlar birbirlerinden farklı olduğu halde, ezgilerle ilgili şekillerde nota yazımında “La” karar sesi olarak temel alınmıştır.

Bulgular ve Yorum

Katılımcıların icraları, Neşet Ertaş’a ait eserlerin özgün ezgisel yapıları ve metronom değerleri ile karşılaştırılarak benzerlik ve farklılıklar tespit edilmeye çalışılmıştır. Neşet Ertaş’a ait kayıtlarda “Aldın Aklım Bir Bakışta” isimli eserde 45 saniyelik bir bağlama açısından sonra eserin 70/75 bpm aralığında metronom değeri ile icra edildiği, “Bir Kökte Uzamış” isimli eserde 50 saniyelik bir bağlama açısından sonra eserin 75/80 bpm aralığında metronom değeri ile icra edildiği, “Sen Benimsin” isimli eserde bağlama ile çalınan bölümlerin 83 bpm, sözlerin olduğu bölümlerin ise 75 bpm metronom değerleri aralığında icra edildiği, “Yandı Bağrım” isimli eserde bağlama çalınan bölümlerin 83 bpm, sözlerin olduğu bölümlerin ise 75 bpm metronom aralığında icra edildiği belirlenmiştir.

1.Katılımcının Eser İcralarına Ait Bulgular

1.a “Aldın Aklım Bir Bakışta” isimli esere ait bulgular.

1.Katılımcı’nın eseri açış yapmadan icra ettiği, eserin icra edildiği hızın ortalama (dörtlük notaya)75 bpm olduğu, eserin “Göreyim o gül sineni” sözlerinin olduğu bölümde (Şekil 1) süslemeler seslendirdiği tespit edilmiştir.

Neşet Ertaş ıcrası

Görcüm O Gülsi Ne Ni

1. Katılımcının İcrası

Şekil 1. İcrada tespit edilen ezgi farklılıkları

1.b “Bir Kökte Uzamış” isimli esere ait bulgular.

1.Katılımcı'nın eserin girişinde, bağlama ile eserin giriş bölümündeki motifleri serbest ölçü ile icra ederek kırk üç (43) saniyelik bir açış yaptıktan sonra giriş bölümünü icra ettiği, eseri ortalama (dörtlük notaya) 70 bpm metronom hızı ile seslendirdiği tespit edilmiştir.

1.c “Sen Benimsin” isimli esere ait bulgular.

1.Katılımcı'nın eseri, sözleri ve müzikal yapısı ile aslına uygun şekilde ve ortalama (dörtlük notaya) 68-70 bpm metronom hızı ile söyleyerek icra ettiği tespit edilmiştir.

1.d “Yandı Bağrım” isimli esere ait bulgular.

1.Katılımcı'nın eseri, Neşet Ertaş'ın icrasında bağlamada kullandığı “aynı ezgiyi, farklı tellerden tekrar seslendirme” detayını da uygulayarak, sözleri ve müzikal yapısı ile aslına uygun şekilde ve ortalama (dörtlük notaya) 95 bpm metronom hızı ile söyleyerek icra ettiği tespit edilmiştir.

Birinci katılımcının, eserleri ağırlıklı olarak Neşet Ertaş'ın seslendirdiği üslupta seslendirmiş olduğunu söylemek mümkündür.

2. Katılımcının Eser İcralarına Ait Bulgular

2.a “Aldın Aklım Bir Bakışta” isimli esere ait bulgular.

2.Katılımcı'nın eseri, sözleri ve müzikal yapısı ile aslına uygun şekilde ancak Neşet Ertaş icrasında mevcut açış yapmadan ve ortalama (dörtlük notaya) 68-75 bpm aralığında metronom hızı ile söz bölümlerinde yer yer serbest ölçü şeklinde uzatmalar yaparak icra ettiği tespit edilmiştir.

2.b “Bir Kökte Uzamış” isimli esere ait bulgular.

2.Katılımcı'nın eseri, sözleri ve müzikal yapısı ile aslına uygun şekilde ancak “Aldın Aklım Bir Bakışta” isimli eserde olduğu gibi Neşet Ertaş icrasında mevcut açığı yapmadan ve ortalama (dörtlük notaya) 73 bpm aralığında metronom hızı ile icra ettiği tespit edilmiştir.

2.c “Sen Benimsin” isimli esere ait bulgular.

2.Katılımcı'nın eseri, sözleri ve müzikal yapısı ile aslına uygun şekilde ve ortalama (dörtlük notaya) 70-73 bpm aralığında değişen metronom hızı ile icra* ettiği tespit edilmiştir.

2.d “Yandı Bağrım” isimli esere ait bulgular.

2.Katılımcı'nın eseri, saz bölümlerinde (dörtlük notaya) 89 bpm , sözlü bölümlerde 83-85 bpm aralığında metronom hızı ile icra ettiği tespit edilmiştir. Neşet Ertaş'a ait icrada da saz ve söz bölümlerinin farklı metronomlarla icra edildiği bilinmektedir. Eserin “Ne olur ölmeden öldürme beni” sözlerinin geçtiği bölümde, icracının üçlü aralık daha tiz bir notadan başlayarak farklı bir “Sekileme” seslendirerek karar sese geldiği (Şekil 2.) tespit edilmiştir.



Şekil 2. “Yandı Bağrım” isimli eserin icrasında tespit edilen ezgi farklılıkları

İkinci katılımcının da, eserleri ağırlıklı olarak Neşet Ertaş'ın seslendirdiği üslupta seslendirmiş olduğunu söylemek mümkündür.

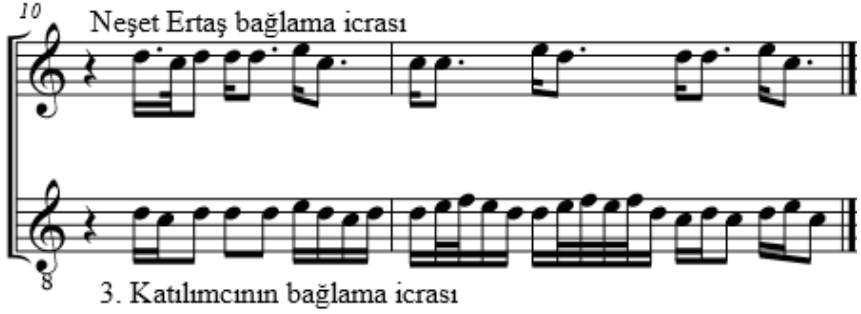
3.Katılımcının Eser İcralarına Ait Bulgular

3.a “Aldın Aklım Bir Bakışta” isimli esere ait bulgular.

3.Katılımcı'nın eserin saz bölümlerinin icrasında, eserin girişinde açığı yapmadan giriş bölümünü çaldığı, eserin orijinalinde olmayan üçlemelere , çarpmalara yoğun olarak yer verdiği ve eseri (dörtlük notaya) ortalama 70-75 bpm metronom hızında seslendirdiği, eserin sözel yapısıyla ilgili olarak da 2. Dörtlükte farklı sözlerle söylediği, tekrarlı bölümlerde de yine farklı sözlerle seslendirdiği tespit edilmiştir.

3.b “Bir Kökte Uzamış” isimli esere ait bulgular.

3.Katılımcı'nın eserin bağlama ile icra ettiği bölümlerinde ilk eseri seslendirirken icra ettiğine benzer, arabesk ve fantezi müzikte oldukça yaygın karşılaşılan tarzda motifler (Şekil 3.) icra ettiği tespit edilmiştir.



Şekil 3. “Bir Kökte Uzamış” isimli eserin bağlama icrasında tespit edilen ezgi farklılıkları

Bunlara ek olarak, eserin ikinci bendinde “Gözlerin ufukta bir ışıık gibi...” ifadesi yerine “Gözlerinden akan yağmurlar mıdır ?” ifadelerine yer verdiği tespit edilmiştir. Söz bölümlerinin başlangıcında ise Neşet Ertaş icrasından farklı şekilde “yarım vuruşluk” sus değerlerinden sonra prozodi açısından da uygun olmayacak şekilde heceleri sıkıştırarak eseri seslendirdiği tespit edilmiştir.

3.c “Sen Benimsin” isimli esere ait bulgular.

3.Katılımcı'nın eseri Neşet Ertaş'ın icrasında saz ve söz bölümlerinin değişen metronom değerlerinden farklı olarak ortalama 70-73 bpm metronom aralığında icra ettiği tespit edilmiştir. “Gel seni benden ayırma” ve “İkimizin kalbi birdir” sözlerinin olduğu bölümlerde “çarpma” şeklinde süslemelere (Şekil 4.) yoğun olarak yer verdiği tespit edilmiştir.

15 Neşet Ertaş ıcrası

gel se ni be den a yır ma

gel se ni ben den a yır ma

3. Katılımcının ıcrası

Şekil 4. “Sen Benimsin” isimli eserin ıcrasında tespit edilen ezgi farklılıkları

3.d “Yandı Bağrım” isimli esere ait bulgular.

3.Katılımcı’nın eseri Neşet Ertaş’ın ıcrasında saz ve söz bölümlerinin değişen metronom değerlerinden farklı olarak ortalama 92-95 bpm metronom aralığında icra ettiği tespit edilmiştir. Ezgisel yapı ve söz içeriğinin eserin aslına yakın olduğu ifade edilebilir.

Üçüncü katılımcının, bağlama ıcalarında ve vokal ıcalarında eserlerin aslından farklı trıl(çarpma), üçleme ve glissando’ lar oldukça yoğun olarak yer almaktadır. Bu durumun arabesk-fantezi müzik repertuarının ve ıcalarının etkisiyle ortaya çıktığı düşünülmektedir.

4. Katılımcının Eser İcralarına Ait Bulgular

4.a “Aldın Aklım Bir Bakışta” isimli esere ait bulgular.

Dördüncü katılımcının ıcrasının, eserin Neşet Ertaş ıcrasında mevcut sözel ve ezgisel yapıya uygun şekilde icra ettiği, bununla beraber eserin girişinde açış yapmadan giriş bölümünü çaldığı, eseri aslından daha yavaş olarak 60-70 bpm metronom aralığında yorumladığı tespit edilmiştir.

4.b “Bir Kökte Uzamış” isimli esere ait bulgular.

Dördüncü katılımcının “Bir Kökte Uzamış” isimli esere ait ıcrasında bağlama ile açış yapmadan giriş bölümünü çaldığı, eseri aslından daha yavaş olarak ortalama 70 bpm metronom aralığında yorumladığı, “...uzamış yar yar” sözlerinin geçtiği bölümde farklı bir motifle (Şekil 5.) sözleri seslendirdiği tespit edilmiştir.

20 Neşet Ertaş'ın icrası

Bir kök te u za mıs yar yar

Bir kök te u za mıs yar yar

Dördüncü katılımcının icrası

Şekil 5. “Bir kökte uzamış” isimli eserin icrasında tespit edilen ezgi farklılıkları

4.c “Sen Benimsin” isimli esere ait bulgular.

Dördüncü katılımcının “Sen Benimsin” isimli esere ait icrasında Neşet Ertaş'ın icrasından daha ağır bir tempoyla ortalama 65-70 bpm metronom aralığında ve yer yer serbest ölçüler çalar şekilde bir icra yaklaşımla eseri icra ettiği tespit edilmiştir. Sözel içerik ve ezgisel yapının çoğunlukla eserin aslına yakın olduğunu söylemek mümkündür.

4.d “Yandı Bağrım” isimli esere ait bulgular.

Dördüncü katılımcının “Yandı Bağrım” isimli esere ait icrasında bağlama ile icra edilen bölümleri 90 bpm metronom ile icra ettiği, sözlerin olduğu bölümleri ise 85-88 bpm metronom aralığında seslendirdiği tespit edilmiştir. Bu eserin icrasında da sözel içerik ve ezgisel yapının çoğunlukla eserin aslına yakın olduğunu söylemek mümkündür.

Dördüncü katılımcının icralarının da, tespit edilen metronom farklılıkları ve eserlerde yer yer seslendirilen farklı motifler ile ağırlıklı olarak eserlerin aslına uygun olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç ve Öneriler

Eserlerle ilgili edebi, ritmik ve ezgisel analizlerden elde edilen bulgular değerlendirildiğinde, Abdal aşireti mensubu müzisyenlerin, geleneksel müziklerin kuşaklar arası aktarımını olumsuz yönde etkileyen popüler kültür, teknoloji ve ekonomik kaynaklı faktörlere rağmen müzik kültürünün ürünlerini çoğunlukla aslına yakın sözel ve müzikal içeriklerle icra ettikleri sonucuna ulaşılmıştır. Eserlerde yer yer tespit edilen farklı motif ve süslemeleri, icracının özgün yorumu olarak değerlendirmek mümkündür. Özdemir (2018) çalışmasında “yorum” kavramı ile ilgili olarak şunları bildirmektedir : “Yorum birçok sanat alanında olduğu gibi müzikte de oldukça önemli bir konudur. Eserin bestelenme sürecinden sonra ortaya

çıkar ve icracının yetenekleri doğrultusunda müzikal kimliğini, kişiliğini ve duygu durumunu dinleyiciye ulaştırır. (Özdemir, 2018, s. 980).” Geleneksel halk müziği motiflerinin, başka müzik türlerinin(arabesk-fantezi-popüler diğer türler) müzikal dinamiklerinden etkilenmemesi, kısaca yöresel karakterini koruması çizgisinde gerçekleştirilen eser yorumları icracıların sanatsal özgün yaklaşımları olarak değerlendirilebilir.

“Üst düzey icracılar sanatta gelişim için kişinin kendisini bulmaya çalışması ve kendini ifade etmesini önemsemişler ve icralarını geliştirmek adına bir anlamda kendilerinin peşine düşmüşlerdir. Çok dinlemişler, taklit etmişler ama hiçbir zaman tamamıyla taklit ettikleri icracıların etkisinde kalmamışlardır. Çünkü sanatta özgünlük kavramı yakalanması gereken önemli anlayışlardan birisidir” (Göksu, 2014, s. 90).

Öneriler

Kültürel mirasın önemli bir boyutu olan geleneksel müzik repertuarının sonraki kuşaklara renkliliği ve zenginliğini kaybetmeden taşınması amacıyla İl Kültür Müdürlükleri, Belediyelerin Kültür Müdürlükleri ve yerel yönetimlerin desteğiyle “repertuarın kaynağından dinlenilerek öğrenilmesi” anlamında yönlendirici etki oluşturulması amacıyla, odak noktası “*eserlerin aslına uygun icra edilmesi*” olacak sanatsal faaliyetler düzenlenmesinin yararlı olacağı düşünülmektedir.

Türk halk müziğinin biçimsel ve müzikal zenginliklerinin detaylı tespit edilmesi ve halk müziğinin teorik alt yapısının güçlenmesi açısından daha önce gerçekleştirilmiş olan “Hisarlı Ahmet Sempozyumu” “Neşet Ertaş Sempozyumu” gibi Türk halk müziği temalı bilimsel toplantıların sayısının artmasının gerekli olduğu düşünülmektedir.

Kaynakça

- Göksu, Arda (2014). *Geleneksel Türk Çalgı Müziği Üst Düzey İcracılarının Performans Gelişim Süreci ile Devlet Konservatuvarları Çalgı Eğitiminde Kullanılan Öğretim Yöntemleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma*. Doktora Tezi, ERCİYES ÜNİVERSİTESİ Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Günay, Umay.(1986). Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motif. Ankara
- Gürsoy, Şahin. (2006). Türkiye Abdalları. Ankara: Platin Yayınları
- Neşet Ertaş’a ait “Aldın Aklım Bir Bakışta” isimli eserin incelenmesi amacıyla <https://www.youtube.com/watch?v=l6jrakEM120> adresinden 19.06.2020 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- Neşet Ertaş’a ait “Bir Kökte Uzamış” isimli eserin incelenmesi amacıyla <https://www.youtube.com/watch?v=5Jp2AqgZL-4> adresinden 17.06.2020 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- Neşet Ertaş’a ait “Sen Benimsin Ben Seninim” isimli eserin incelenmesi amacıyla <https://www.youtube.com/watch?v=nOgEMfM14jk> adresinden 16.06.2020 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- Neşet Ertaş’a ait “Yandı Bağrım” isimli eserin incelenmesi amacıyla <https://www.youtube.com/watch?v=HRnaG8dDF4c> adresinden 16.06.2020 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- Özdemir, G. Bişak (2018). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Yorumu Etkileyen Faktörler. *Atlas International Refereed Journal On Social Sciences*, 4 (12), 979- 985.
- Ural, Ayhan ve Kılıç, İbrahim.(2005). Bilimsel Araştırma Süreci ve SPSS ile Veri Analizi Basım. Ankara: Detay Yayıncılık
- Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan.(2005). Sosyal Bilimlerde: Nitel Araştırma Yöntemleri. 5.Basım. Ankara: Seçkin Yayıncılık
- Yılmaz, Adnan. (2008). Kırşehir Örneklemesiyle Anadolu Abdalları. Kırşehir : Kırşehir Belediyesi Kültür-Tarih Yayınları Serisi 6

Bölüm 2

ÇAĞDAŞ SANATTA KÜTLE YÜZEY İLİŞKİSİ: İLGİLİ KAVRAMLARIN İRDELENMESİ

Tülay ÖZKUL¹

¹ Doç. D. Tülay Özkul, Malatya turgut Özal Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, ORCID: 0000-0003-2789-5396

Bu çalışma Doç. D. Tülay ÖZKUL'un Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalına teslim etmiş olduğu "Çağdaş Sanatta Kütle-Yüzey İlişkisi" adlı sanatta yeterlik tezinde yer alan "İlgili Kavramlar" bölümünden türetilmiştir.

Giriş

Bir kütle sanatı olan heykel ile bir yüzey sanatı olan resim, plastik sanatların başta gelen türlerindendir. Heykel; mekanda yer kaplayan, gölgesi olan üç boyutlu nesnelerken resim; çeşitli araçlarla yapılmış, üzerinde boya izi olan yüzeyleri ifade eder. Tanımları farklı olsa da bu alanların sınırlarını çizmek kolay değildir. Tarihin her döneminde bazı yüzeylerin boyandığı ve çeşitli heykellerin yapıldığı bilinmektedir. Bazen ise heykellerin boyanması da söz konusu olmuştur. Aynı şekilde ressamalar da çeşitli malzemelerle yüzeyleri boyutlandırarak bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde heykel sanatının alanına sızmışlardır.

Heykel, resim ve diğer sanat dalları genel olarak din ve mitolojiye dair meseleleri konu alır. Rönesans ile beraber bu konuların etkisini kaybetmesi, sanatta yeni bir devrin başlamasını sağlar. Sanatçılar, modernist düşünerek kendilerine ait alanların sınırlarını çizmek isteseler de her alan ve tür zaman zaman birbirine karışmıştır. Bu sayede disiplinler arası bir sanat algısı meydana gelmiştir.

Bu makalede, resim ve heykel sanatlarının temel yapıları incelenmiş ve aralarındaki ilişkiye dair çıkarımlar yapılmıştır. Kütle ve yüzeyin birlikte kullanılması ile meydana gelen ve bu şekilde “muğlak” bir alan yaratan sanatçılara yer verilerek eserleri incelenmiştir. Ele alınan sanatçılar ve eserleri direkt olarak bahsi geçen “muğlak” alana dahil edilemese de bu ortak alanın oluşmasında katkıları bulunmaktadır. Ayrıca heykel ve resim arasındaki ilişkinin temel kavramları, diğer disiplinler için de bir ortak payda yaratmaktadır. Bu kavramlar; madde, kütle, nesne, hacim, düzlem, yüzey ve mekan başlıkları altında incelenmiştir. Resim ve heykel sanatını bir araya getiren bu çalışma alanı “çağdaş sanatta kütle-yüzey ilişkisi” adı altında ele alınarak ilgili kavramlar örnekler üzerinden irdelenmiştir.

İlgili Kavramlar

1. Madde

Madde, heykel ve resim sanatı için temel bir kavram olmakla beraber hem sosyal bilimlerde hem de fen bilimlerinin ortak sahasında yer almaktadır. Madde, boşlukta yer kaplayan, kütlesi ve eylemsizliği olan bir madde olarak tanımlanmaktadır (Petrucci vd. 2011:4). 1990’a kadar madde; katı, sıvı ve gaz olmak üzere üç fazda tanımlanmaktadır. Son yıllarda bu fazların arasına ek olarak maddenin iyonlaşmış gaz hali olan plazma da girmiştir.

Madde, ekstensif ve intensif özellikleri ile tanımlanmaktadır. Ekstensif özellikler, yani kapasite özellikleri, maddenin büyüklüğüne bağlı olan özellikler iken intensif özellikler, yani şiddet özellikleri, maddenin büyük-

lüğünden bağımsız bir biçimde sahip olduğu özelliklerdir (Erdik ve Sarıkaya, 2016:11). Ayrıca madde, fizik ve kimyada uzayda yer kaplayan, hacme ve kütleye sahip her şey sayılırken felsefede bilinçten bağımsız olan her şey olarak kabul edilmektedir (Hançerlioğlu, 1970:210).

1.1. Kütle

Kütle, kimya ve fizik bilimlerinde “nesnenin madde miktarı” olarak tanımlanır. Madde olmanın temel gereksinimi bir kütle sahibi olmaktır. Kimyada bu kütle ölçülebilirken madde gözle görülebilmektedir. Oysa günlük konuşma dilinde kütle, madde ve nesne kelimeleri birbirlerinin yerine kullanılabilir. Kütle, kimya ve fizik bilimlerinde “nesnenin madde miktarı” olarak tanımlanır. Madde olmanın temel gereksinimi bir kütle sahibi olmaktır. Kimyada bu kütle ölçülebilirken madde gözle görülebilmektedir. Oysa günlük konuşma dilinde kütle, madde ve nesne kelimeleri birbirlerinin yerine kullanılabilir.

Taş örneği ele alındığında şu soru sorulacaktır: taş bir kütle midir, yoksa kütlesi mi vardır? Taşın bir kütlesi vardır, ancak taş kütlesi denildiğinde var olan bir yığından bahsedilmektedir. Bachelard kütleye metaforik bir anlam yükleyerek onu gerçekliğin kaba ve obur bir nicel değerlendirmesi olarak tanımlar (Bachelard, 2018:25). Bu anlam kimyadaki “kütle” tanımını içerse de tam olarak karşılığı değildir.

Sanattaki kütle ve yüzey düşünüldüğünde; heykelin bir kütle sanatı, resmin ise yüzey sanatı olduğu akla gelir. İkisinin ortak alanı ise bu iki kavrama da ev sahipliği yaptığından iki kavramla da doğrudan ilişkilidir (Yılmaz, 2018:82). Karacan’a göre ise heykel, maddeye dayalı ve üç boyutu ile yapım ve sunumu için bir mekan gerektiren; hacmi ve boyutu ile mekan tanımlayan ya da mekanı sorgulatan bir sanat ürünüdür (Karacan, 2014:77).

Heykel tanımları; bahsedildiği gibi kütle, hacim, mekan ve madde gibi özellikler kullanılarak yapılmaktadır. Bu terimler aynı zamanda başka bilim dallarında aynı ya da tamamen farklı anlamlarda kullanılabilir. Kimya biliminde ısı, ışık ve ses madde olarak kabul edilmemektedir (URL-1). Bu sebeple kütleleri de yoktur. Oysa olmayan bu kütle ile günümüzde çok çeşitli heykeller yapılabilir.

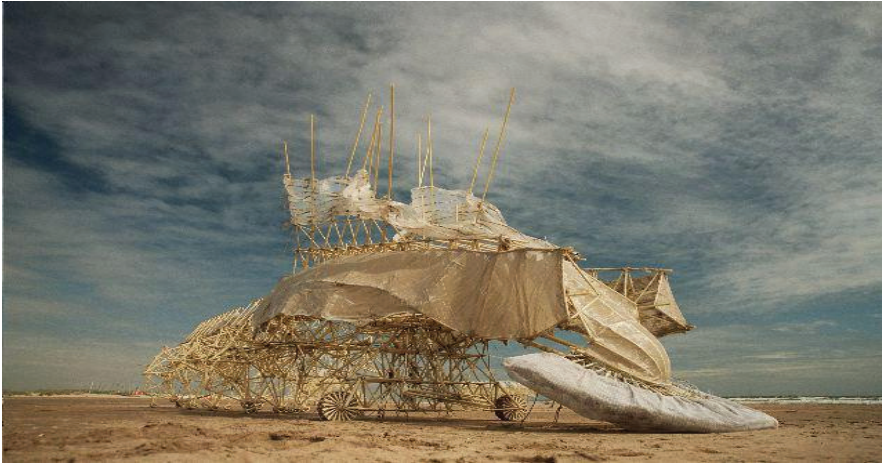
Disiplinlerin bu şekilde birbirine karışma durumlarını Rachman görsel sanatların keşfedilmemiş bir alana adım atması olarak değerlendirmektedir (Rachman, 2012:136). Bu ifadede de görüldüğü üzere günümüzde yeteneğe dayalı üretim yerini zihinsel bir sürece bırakmıştır. Bu sayede heykel ve resmin az sayıdaki yetenekli insanın tekelinde olma süreci geride kalmıştır.

Antmen, heykelin hacim, yüzey, ışık, renk gibi öğelerle desteklenen bir kütleye indirgenemeyeceğini ifade eder (Antmen, 2002:201)

2012’de İstanbul Tasarım Biyennalesinde Yaratıcı Fikirler Enstitüsü ve Sertaç Kakı işbirliği ile İstanbul’un farklı mekânlarından birçok ses ele alınarak İstanbul’un işitsel açıdan ele alınması ve gün içerisinde istemsiz

olarak maruz kalınan fren, inşaat, martı, trafik, korna, ezan, iş makinesi ve hatta deniz sesinin, kısacası İstanbul'un sesinin bir araya getirildiği bir ses yerleştirmesi yapılır. Bu eserle izleyici, karanlık bir odada İstanbul'un kentsel dönüşümünü deneyimler. Ürey'e göre ses aracılığı ile sanatçılar ve mühendisler aynı şeyi söylerken başka şeyler anlayabilir. Disiplinler arası çalışmanın en güzel tarafı budur ve önümüzdeki 10-20 yılın modasını bu gibi enteresan işlerin görsel sanatlar, sanatçılar, mühendisler hatta doktorların bir araya gelerek ortaya koyacağı eserler oluşturacaktır (Ürey, 2016:115). Sanatçılar, diğer disiplinler ile sanatın sınırlarını bulanıklaştırarak birbirleri içerisinde var olmaya başlayacaktır. Jansen'e göre sanat ve mühendislik arasındaki duvarlar yalnızca bizim zihnimizdedir (URL 2).

Resim 1. Theo Jansen - Plaj Hayvanları (URL-3)



Jansen, rüzgara bağlı olarak tek başına dolaşabileceklerini öngördüğü bu hayvanlara sensör takarak bu sensör ile onların deniz seviyesi yükseldiğinde kaçmalarını ve fırtına geldiğinde ise bulundukları noktaya kazık çakarak sabitlenmelerini sağlamıştır. Bu üretim, sanat ve teknolojinin iç içe olduğu bir üretdir. Bir röportajında bu eseri için “Tohumlarla olmasa da plastik tüplerle yeni yaşam formları yaratıyorum. “ demiştir (URL- 4) Bu sözü ile doğanın belli şartları ile teknoloji ve sanatla gelişen bir türün varlığını tanımlamaktadır.

Helen Donis-Keller ise sanat ve biyolojiyi birleştirir. Böylece her ikisine de göndermeler yapan bir üretim meydana getirir.

Resim 2. Helen Donis-Keller- Genotype: Phenotype Wall Piece, Santa Barbara Museum of Art, 2002 (URL- 5)



Bu eser, 6 farklı genotip diziliminden elde edilmiş 176 farklı fenotip içermektedir (URL- 5). Eser sahibi, biyolojinin kendi sanatı üzerindeki etkisini açıklarken sanatçı olarak başladığını, bilimde bir kariyere sahip olduktan sonra yeniden sanata dönerek şimdi her ikisini de içeren profesyonel bir yaşama sahip olduğunu ifade etmiştir (URL- 6).

20 yüzyıl itibarıyla sanat üretimleri malzeme ve teknik açısından yenilenerek sanat, bilim ve teknolojiyi bir arada kullanan dinamik yapılara dönüşmektedir. Sanatçılar eserlerini bilimsel ve teknolojik gelişmeler ile paralel olarak üretmeye başlar ve öyle şekillendirirler. Geçmişe bakıldığında Rönesans dönemi sanatçılarının eserlerinin çok yönlülüğünün temel kaynağı birbirleri ile fikir alışverişi halinde olmalarıdır. Bu sanatçılar birçok donanımına sahiptir. Örneğin Leonardo da Vinci; heykeltıraş, mimar, mühendis, matematikçi, astronom, filozof ve kartografıdır (URL- 7).

Eyuboğlu ilim ve sanatın birliğini ifade ederken onun insan zekasının çift kanadından kaynaklandığını söyler. Sanattan yoksun toplumlarda ilimden habersiz insanlar arasında sanatın gelişebildiği görülmemiştir (Eyuboğlu'ndan akt: Ayaydın, 2016:s.21).

Bu pratiklerin kesişiminde aramak ve keşfetmek vardır. Ancak geleneksel üretim yöntemlerini kullanan sanatçılar da bulunmaktadır. Sanat eserlerinin bu yönü ile özellikle resim ve heykelde karşılaşılır. Bir noktada

resim ve heykel o kadar yaklaşıp ki bir üretimin resim ya da heykel olup olmadığının ayırımına varmak zorlaşır. Ancak sanat tarihine bakıldığında bunun yeni bir problem olmadığı görülmektedir. Bu “rol çalma” yalnızca günümüzde değil geçmişte de yaşanmıştır. İki boyutlu düzlemlerde üçüncü boyut izleniminin yaratılmaya çalışılması, heykellerin renk renk boyanması yeni değildir. İskender Lahtinin ilk halini düşündüğümüzde tanımayız, mermerden yontulmuş lahit akıllarda saf mermerken ilk izleyicileri onu rengarenk tanır.

Temel fikir, resim sanatında resmin kullanılışı ya da heykel sanatında hacmin kullanılışıdır. Bu sayede hangisinin hangi sanat dalına ait olduğu ortaya çıkabilir. Ancak bu çıkarımlarla sanatın sanat olmasının sebebinin sanatçının ustaca kullandığı malzeme olduğu ifade edilirse bir sonuca varılamaz (Kaygı, 2008:33).

Ulus Baker, Yüzeysel Bilim Fragmanlar adlı kitabında bu konuya şöyle değinmektedir:

Sanatta asli olan ne vardır? Malzeme sanatta asli midir, onun esasına mı aittir gerçekten? Ya da sanat üretildiği malzemeye teknikler bütününe, söz gelimi heykel için taş, plastiğe, kile, mermere, tahtaya indirgenebilir mi? Edebiyat sözcüklerden, söz dizimlerinden mi oluşuyor? Resim bir malzemeler terkibi, tualden ve boyalardan ibaretmiş gibi düşünülebilir mi? (...) Oysa birisi çıkıp da heykelin “asli” malzemesinin sözcüğü ışık olduğunu, ötekilerin tümüyle heykeltıraşın seçimine bağlı olduklarını ve birbirleri ile her an yer değiştirebileceklerini söylerse işler biraz karışacaktır. Gerçekten de, kim heykel sanatının “yontuğunun” mermerden ya da tahtadan çok, eseri görülebilir kılan ışık olmadığını kolay kolay iddia edebilir? Bir heykel, kâh tahtadan, kâh metalden, kâh mermerden ya da başka bir şeyden ibarettir ve bunlar, çağlara, akımlara, üsluplara göre değişebilen malzemelerdir (Baker, 2014:156).

Beuys, sanatın biçim verme sürecini toplumun biçimlenmesinde bir metafor olarak ele almış ve bunu sosyal heykel olarak adlandırmıştır (Kaygı, 2008:42). Bir çalışmasında 100 gün boyunca sanat, yaşam ve özgürlük üzerine yaptığı konuşmalarda, sesin biçim verme özelliğini ekleyerek heykelin tanım aralığını genişletmiştir.

Ankara Yüksel Caddesinde yer alan İnsan Hakları Anıtı’nın önünde Nuriye Gülmen ve Semih Özakça tarafından başlatılan açlık grevi sonucunda güvenlik gerekçesi ile anıtın kendisi de Gülmen ve Özakça ile birlikte gözaltına alınmıştır.

Resim 3- İnsan Hakları Anıtının(Metin Yurdanur) gözüaltına alınması (URL-8)



Kadıköy’de Gülmen ve Özakça’ya destek amaçlı yapılan eylemde kendini bronz boyamış olan performans sanatçısı Ebru Esen, otoriteler tarafından heykel sanılarak diğer eylemcilerin yanı sıra tutuklanmamıştır.

Resim 4- Kadıköy Eyleminde Gözüaltı (URL- 9)



Ebru Esen, bir heykel kabul edilirken ne rengarenk bir resmi ne de kaide üzerinde duran bir cismi tanımlamaktadır. Fırça ya da murç gerektirmeden kendini ifade edebilir. Çünkü artık sanatın net çizgilerle belirlenmiş sınırları yoktur. Bu çizgi öylesine bulanıklaşır ki çoğu zaman üretimlerin sanat nesnesi olup olmadığı bile tartışılır. Resim 5’te yer alan gözlük, ziya-retçiler tarafından sanat nesnesi sanılmıştır.

Resim 5- San Francisco'da Müze Bırakılan Gözlük (URL- 10)

Peki, bu nesne bir heykel midir? Cavell, bunu bir sorun olarak ele almış ve heykelin ne olduğunu bilmeyişinden ve herhangi bir nesnenin heykel eseri olarak tanımlanıp tanımlanamayacağını bilmeyişinden bahseder. Bir nesnenin heykel oluşu onun heykel haline getirilmesiyle, birtakım aletlerle oyulmasıyla ya da kırılmasıyla ilgili değildir. Bu yüzden bir heykelin ne olduğunu bilmiyoruz, der (Cavell, 2011:841).

1.2. Nesne

Nesne, “belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje” olarak tanımlanır (TDK, 2021). Ancak bir kimyacınnın ya da fizikçinin perspektifinden bu durum farklıdır. Bir sanatçı, yolda duran bir otomobili bile bir nesne olarak ele alır ve çevresi ile ilişkisini inceler. Kimyacılar için bu araba; araba jantının alaşımı, camların tanecikli yapısı gibi konuları içerir. Bu alanlar aynı arabaya aynı şekilde bakamazlar. Heidegger’e göre ise nesne, biçimlenmiş bir malzemedir (Heidegger’den akt. Ünay, 2015: 4).

1950’lerde Çalık, Koman, Süleymangil ve Öziş tarafından kurulan Kare Metal’deki mobilya tasarımları bu disiplinlerin iç içe olabildiğini açıklamak için uygun bir örnektir. Yapılan avangart mobilyalar kümes teli, balık ağı, metal su borusu gibi malzemelerden yapılmıştır. Bu mobilyalarda tasarım sahiplerinin almış oldukları heykel eğitiminin belirgin bir izi görülür (URL- 11).

Resim 6- Kare Metal'e Ait Mobilyalar (URL- 12)



Bir tasarım nesnesini sanat nesnesinden ayıran en büyük özellik günlük hayatta sağladığı işlevdir. Duchamp, Çeşme adlı eserini ters çevirse bile onu bir pisuvar olmaktan alıkoyamaz. Bu eseriyle sanattaki biçimciliği kınar ve sanatın aslında bir görsele değil zihinsel harekete dayanması ve hitap etmesi gerektiğini ifade eder. Bu eseri ile sanat ve tasarımın bir araya gelmesini sağlayarak “demokratik devrim” yapmıştır (Polat, 2017:134).

Resim 7- Duchamp- Çeşme (URL- 13)



4. Hacim

Hacim kavramı, kütle ve yüzey sanatları için kavram tanımlarında yer alacak kadar önemlidir. Aynı zamanda heykelin ana unsurudur. Heykele “kütle sanatı” dendiği kadar “hacim sanatı” da denmektedir (Sözen ve Tan-yeli, 2016:134). Rogers ise heykelin hacminin onun katı bileşenlerinin tamamının oluşturduğu alan olarak tanımlar (Apa, 2007:3). Alkar’a göre ise heykel, kütleli boşlukta düzenleme sanatıdır (Alkar’dan akt. Bulat, 2014).

Heykel tanımları genel olarak boşluğu hacmi ile tanımlayan bir yapıya işaret eder. Corbusier, mimarlığı tanımlarken kütlelerin ışık altında bir araya getirilmesi ile meydana getirilmiş ustalıklı ve görkemli oyun olarak ifade eder (URL- 14). Bu tanım heykel sanatını kastetmiyor olsa da iki tanımı ayırt etmek zordur. Heykel, mimari bir eleman olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Rogers, heykelin dini ikonlarda, objelerde, muskalarda, bahçe ve kentsel düzenlemelerde, portrelerde yer alarak yalnızca mimari ile ya da işlevsel objelerle birlikte değil, tek başına da var olduğunu ifade etmiştir (Apa, 2007:2).

Her ne kadar geleneksel heykel düşünüldüğünde hacim kavramı mutlaka kullanılsa da günümüzde boşluk ile yaratılan hacim ilizyonu aracılığı ile de bazı heykeller yapılmaktadır. Bu heykellerin girdilerinde hacim, eksen ve yüzey ile birlikte uzay da yer almaktadır.

Günümüzde hologram ile de çeşitli heykeller yapılmaktadır. Hologram ne bir madde gibi tanecikli yapıdadır ne de eylemsizdir. Görüntüsü vardır ancak hacmi ve gölgesi yoktur.

2015’te İspanya’da protesto gösterisi düzenlemelerine izin verilmeyen vatandaşlar günümüz teknolojisi ile hologramlaştırdıkları ve çevrimiçi bir şekilde katıldıkları protesto ile bir ilke imza atmıştır (URL- 15).

Derinlik kavramı resim sanatında yüzeyde bir yanılsama olarak işlenirken heykelin doğasında, asli değerlerinde vardır.

Resim 8- Valeria Hegarty-Karpuz Dili (URL- 16)

Valeria Hegarty'nin "Karpuz Dili" adlı üretiminin; girinti, çıkıntı, yüzey, düzlem vb. gibi kavramlar dikkate alındığında, bir resim olmaktan ziyade daha çok bir heykel olduğu söylenebilir. Tuval yüzeyinden taşarak heykelin sınırlarını ihlal etmektedir. Ancak heykel ve resim tanımlamalarından referans alınacak olursa resim görme duyusu ile, heykel ise hem görme hem de dokunma duyusu ile ilişkilidir.

Bir resme yüzey üzerinden bakarken heykelin etrafında dolaşılabilir. Bu sebeple heykelin görme ve dokunma ile ilişkisinin, resmin ise görme ile ilişkisinin baskın olduğunu söyleyebiliriz. Brancusi'nin eseri olan "Boşlukta Bir Kuş", kuş ya da başka bir hayvana benzememektedir. Çünkü o eserde heykel de bir kuş kadar özgürdür.

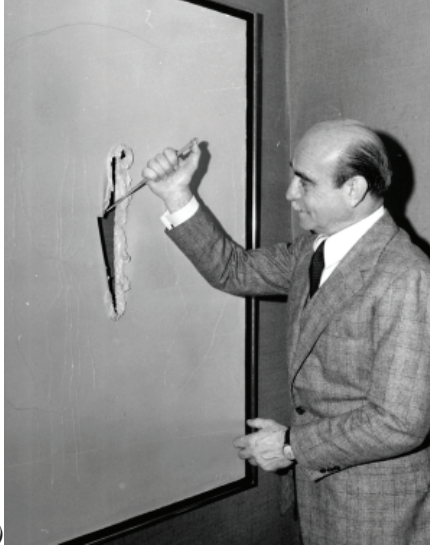
Resim 9- Brancusi, Boşlukta Bir Kuş (URL- 17)



5. Düzlem

Düzlem, girinti ve çıkıntıya sahip olmayan yassı yüzeydir. Bilim dalları içerisinde kullanılsa da esasında yeryüzünde yoktur, soyutlama olarak vardır. Çevremizde gördüğümüz duvar, parke, halı gibi görüntüler bize bir düzlem hissi verir. Resim sanatında da tuvaler birer yassı düzlem olarak ele alınır. Resim ve heykel bağlamında ilişkisi ve üç boyutlulukla ilgili meselesinde düzlem de önemli bir rol oynar. Baudelaire, resmin tek bakış açısından deneyimleyen bir sanat olmasını, heykelin birçok farklı açıdan deneyimlenmesine göre dezavantajlı bulur (Baudelaire, 2014:185). Greenberg, düz ve iki boyutlu olmanın resmin diğer sanatlarla paylaşamadığı tek koşul olduğunu ileri sürer (Greenberg, 2011:s.818).

Tuval ise, kimi zaman yarılarak kimi zaman yakılarak kimi zamansa parçalanıp tekrar birleştirilerek farklı hallerde karşımıza çıkar. Buna bir örnek Lucia Fontana'nın eserleridir.

Resim 10- Lucia Fontana, (URL- 18

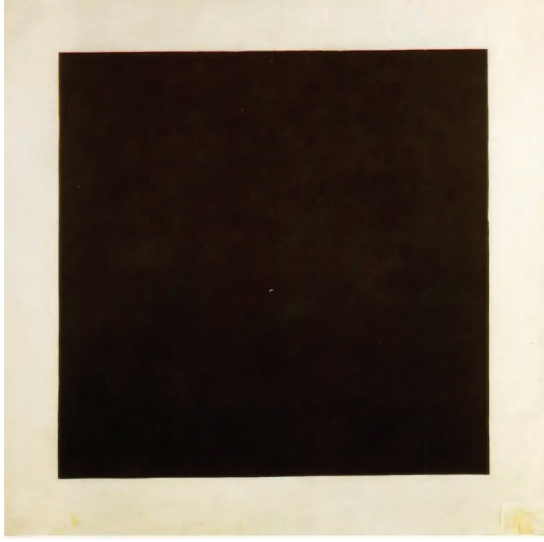
Tuvalde fırça yerine bıçak kullanarak geleneksel biçimin ötesine geçmiş ve yeni bir bakış açısı oluşturmuştur. Bu konu ile ilgili yaptığı işte resim yapmak istemediğini; yeni bir boyut oluşturmak için resmi aşan bir düzlemin ötesine geçmek istediğini ifade etmiştir (URL- 19).

6. Yüzey

Yüzey hem resmi hem de heykeli ilgilendirir. Resim sanatı için bir referans noktasıyken heykelde farklılaşabilir. Pozitif bilimlerde yüzey, bir katı madde ile içinde bulunduğu ortamın arasındaki bölgedir. Sanatsal açıdan ise iki boyutlu çalışılmak için uygun olan düzlemsel ya da eğrisel alandır (Sözen ve Tanyeli, 2016:328). Resmin yüzeyine resmin içinde bulunduğu dikdörtgen sınırlara sanat dışı malzemelerin eklenmesi gibi çeşitli girişimler mevcuttur.

Tuvalde yapılan girişimlerden en etkilisi, Maleviç'in "Beyaz Üstüne Siyah Kare"sidir.

Resim 10- Maleviç, Black Square (URL- 20)



Maleviç bu hamlesiyle resmi, daha önce yüzeyinde yapılan her türlü uygulamadan ayırır. Buradaki mesele; bir şey anlatmamak, yalnızca bir resim olarak var olmaktır. Bu şekilde tuvalin fiziki olarak var olduğu ifade edilir. Ancak insanların anlaması için oldukça yeni bir tavidir.

Günümüzde bu yeni tutuma yakın bir isim olarak Banksy'den bahsedilebilmektedir. Duvarı bir yüzey olarak kullanarak ünlenen bir sanatçıdır. Eserler insan merkezlidir ve insanların problemlerini ele alır. Yalnızca yerel değil tüm dünyaya ait kaygılar taşır.

Resim 11- Banksy, Balonlu Kız (URL- 21)



Aynı imgenin bulunduğu eser bir müzayedede satıldıktan hemen sonra bir kağıt imha cihazı ile kendini imha etmiştir. Müzayede sahibi ise açıklamasında “Öyle görünüyor ki Banksylendik” demiştir (URL- 21). Bu yok ederek üretme fikri sanatın alanının genişlemesi açısından önemlidir. Eser sahiplerinin kendi yorumları ile ortaya çıkabilen bu gibi yaratıcı davranışlar çeşitli yollarla kendilerini gösterir. Bu istekle çalışan bir diğer sanatçı Rauschenberg’tir. 1953’te dönemin ünlü ressamlarından Koonig’ten bir resim ister. Gerekçesi ise şudur: “Resmi silmek istiyorum. ” (Perec, 2017:214). Silme işleminin ardından Rauschenberg’in “Beyaz Resimler”i, günümüzde kavramsal sanatın atalarından biri haline gelir.

Resim 12- Rauschenberg, Beyaz Resimler (URL- 22)



John Cage bu eseri; hiçbir şeyin olmadığı, herhangi bir ışık altında görülemeyen ve gölge oyunları ile yok edilemeyen bir eser olarak yorumlar (Cage, 2011). Duchamp da aynı yok etme eylemini Mona Lisa’ya sakal ve bıyık çizerek yapar (URL- 23). Resimdeki bunun gibi yüzeye yönelik çalışmalar resim sanatında bir devrim yaratır.

Resimdeki yüzey problemi aslında heykelsi olmaktan uzaklaşmaya ve tuvalin iki boyutluluğunu vurgulamaya yöneliktir. Heykeldeki yüzey konusu ise heykelin yüzeyinde bulunan planlar ile ilgilidir. Üstteki tabakalanmış yapı, heykelin içi hakkında bilgi verir (Uz, 1996:69). Huntürk’e göre heykelin ana dili olan biçim; ışık-gölge, dolu-boş, sert-yumuşak, yatay-dikey, katı-organik, iç bükey-dış bükey, işlenmiş- kaba bırakılmış, monoton-hareketli, büyük-küçük, yuvarlak-düz gibi karşıtlıkların çalışmada bilinçli şekilde kullanımıdır (Huntürk, 2011:15). Heykel sanatındaki bu yüzeyler içbükey ve dışbükeydir.

Gabo, iç bükey yüzeylerden oluşturduğu ve saydam malzemeden yaptığı eseri ile ses getirmiştir. Malzemenin saydamlığı eserin arkasının da izlenmesini sağlar. 1937'deki çalışması Küresel Temada Yarı Saydam Varyasyon, dönemin ileri teknolojisi olan saydam plastikten yapılmıştır. Plastik kullanımı sayesinde heykel hafiflemiştir.

Moore, bulduğu yeni anıt biçimi ile heykelin en ilkel kaynağına ulaşmıştır. Figür temsilinin dışındaki anıtsal biçimlerin de olabileceği ifade edilmiştir (Turani, 2017, s:544).

Resim 13- Gabo, Küresel Temada Yarı Saydam Varyasyon (URL- 24)



Bulut Kapısı ise Anish Kapor'un civadan ilham alarak tasarladığı eserdir.

Resim 14- Anish Kapor, Bulut Kapısı (URL- 25)



Paslanmaz çelik plakalar ayna gibi çalışır. Bu eser, seyircisini de üretimin bir parçası haline getirir.

7. Mekân

Mekân, sınırları belirlenmiş ve genel olarak insan elinden çıkmış alanlardır. Mekanlar iç içe, insani gereksinimlere göre şekillenebilir. Yaşam alanları için “mekan” kelimesi kullanılır. Ancak birçok disiplinde “uzay” olarak da kullanılmaktadır. Sosyal bilimlerde “uzam” olarak ele alınırken geometride “uzay” olarak kullanılır (Kılıç, 2009:48).

Rahim, insanın nesne ile ilk temas ettiği yerdir ve kurulan bu ilişki yaşam boyu devam eder (Kaya, 2015:117). Genel anlamda ise insanoğlunun yerleşime geçtiği ilk günden beri barınmasını, korunmasını ve yaşamsal ihtiyaçlarının karşılanmasını sağlayan yerdir. Bu sebeple insanoğlunun ilk mekanlarının mağaralar olduğu söylenebilir.

Mağara resimleri mağara yüzeyine boyanın temas etmesi açısından dolayısı ile “resim” sanatının “mekan” ile ilişki kurduğu ilk örnek olması açısından önemlidir. Heykelde ise henüz dijital mekanlar ortaya çıkmamışken Frank Stella tarafından resim ve heykel arası eserler tasarlanır.

Fineberg’e göre Stella, ilüzyonlardan kaçınarak objenin obje olarak varlığını genişletmiştir (Fineberg, 2014:282). Stella’nın duvardan mekana yayılan ve mekandaki bir heykele dönüşebilen resimleri vardır.

Resim 15- Frank Stella, Whitney Sanat Müzesi (URL- 26)



Stella'ya göre bu işler birer heykel değil resimdir, renk içeren her şey resim sanatını işaret eder (URL-27).

Günümüzde mekan kavramı yalnızca somut bir kavram değil soyut bir gerçekliği de düşündürür. Refik Anadol, bu bağlamda çalışan sanatçılardandır. Eriyen Hatıralar adlı sergide insan belleğindeki anılar dijital verilere dönüştürülerek led ekranlarla seyirciye ulaştırılır.

Resim 16- Refik Anadol, Eriyen Hatıralar (URL-27)



Bu üretimlerde Anadol'un belli kalıplara uyarak hareket etmediği açıkça görülür. Bir heykel ürettiğini iddia etmesine rağmen yüzey üzerinde yaratılmış bir görüntü vardır. Bu sebeple resim olarak değerlendirilebilir.

Heykel mantığının ise bir şekilde anıt mantığından ayrılmadığı görülmektedir. Çünkü değişime açık olmayan bir yapısı vardır. Günümüz düşünüldüğünde anıt heykeller geçmişte olduğu gibi kent meydanlarında bir ortak payda yaratmak ve etkileşim atmosferi üretmek üzerine çalışmaktadır.

Heykelin dönüşüm geçirmesiyle mekanda bir obje olan heykel artık mekanın kendisini tanımlamaya başlar. Heykel kendini yeniden tanımlamaya, alanını genişletmeye ve muğlaklaşmaya başlar.

Heykel konusunda disiplinler arası üretimlerin de yapılıyor olması heykel sanatını kavramsal ve yöntemsel olarak geliştirmektedir.

Sonuç

Bu makalenin temel motivasyonu, heykelin ne olduğuna dair soruların yanıtlanabilmesidir. Heykelin ne olduğuna dair sınırları kimin ya da neyin belirlediği önemlidir. Çünkü günümüz, değişen şartlarla birlikte eskinin dayattığı fikirleri olduğu gibi almayı kabul etmez. Tony Smith'in heykeller için söylemiş olduğu "1.8 metreden yüksek olması halinde anıt, alçak olması halinde ise nesne olacağı" bilgisi bugün için bir ölçüt değildir. Bir diğer görüşe göre heykelin malzemesi, kütlesi, ağırlığı, dengesi olması gerekirken Linda Montana, James Lee Byars ve Chris Burden gibi sanatçılara göre tüm düşünce ve eylemler birer heykel olarak değerlendirilebilmektedir. Bu durum da makalenin öne sürmüştüğü, günümüz resim ve heykel ilişkisinde kavramsal ve teknik açıdan her iki disiplinin de iç içe olduğu fikrini kanıtlar niteliktedir. Kısacası böyle işler, bahsi geçen disiplinleri pratik ve kavramsal anlamda genişletmekte, zenginleştirmektedir.

Bugün heykel düşünüldüğünde, kendine yabancılaşan ya da resme öykünen bir disiplin değil; resim ile çağrışım ve gönderme yoluyla iletişim kuran bir heykel söz konusudur. Bu bağlamda çağdaş sanatta karşılaşılan heykel, üç boyutluluğunu değiştirmiş, kesin sınırları çizilmemiş tanım aralığını genişletmiştir. Bu sebeple heykel; yontulan, eklenen, şekillendirilen, şekillendirilmeyen, serilen, asılan, akıtılan, devinen ve devinmeyen her şeyi içine alarak yoluna devam etmektedir.

Referanslar

- Antmen, A. 2002. Yerleştirme Heykelin Dönüşümü mü? *Sanat Dünyamız*, (82), 201-213.
- Apa, M. 2007. *Heykelin Varlığı*. <http://videoist-org.blogspot.com/2014/04/melih-apa-heykelin-varligi.html>. Erişim Tarihi: 10.12.21.
- Ayaydın, A. 2016. Sanat ile Bilimin Kesişme Noktaları ve Yol Ayrımları. *Ege Eğitim Dergisi*, 1 (17), 18-35.
- Bachelard, G. 2018. *Hayır Diyen Felsefe*. (Çev. A. Tümertekin), (Birinci Baskı). İstanbul: Nora Kitap.
- Baker, U. 2014. *Yüzeybilim Fragmanlar* (Sekizinci Baskı) İstanbul: İletişim Yayınları
- Baudelaire, C. 2014. *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev: Ali Berkay), (Sekizinci Baskı) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bulat, M. 2014. *Modern Sanatta Soyutlama*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Cage, J. 2011. *Robert Rauschenberg, Ressam ve Eseri Üzerine*. Harrison, C. ve Wood, P. (Editörler). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses) (Birinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 777-780. (Eserin orijinali 1961 yılında yayımlanmıştır).
- Cavell, S. 2011. *Kastetme Sanatı*. Harrison, C. ve Wood, P. (Editörler). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses) (Birinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 840-844. (Eserin orijinali 1967 yılında yayımlanmıştır).
- Erdik, E. ve Sarıkaya, E. 2016. *Temel Üniversite Kimyası* (Yirminci Baskı). Ankara: Gazi Kitabevi Yayınları.
- Fineberg, J. 2014. *1940'ıan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. (Çev. S. A. Eskier ve G. E. Yılmaz) (Birinci Baskı). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Greenberg, C. 2011. *Modernist Resim*. *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses) (Birinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 817-822. (Eserin orijinali 1960 yılında yayımlanmıştır).
- Hançerlioğlu, O. 1970. *Felsefe Sözlüğü* (Üçüncü Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Huntürk, Ö. 2011. *Heykel ve Sanat Kuramları* (Birinci Baskı). İstanbul: Nobel Kitabevi.
- Karacan, N. 2014. *Heykel, Kaide ve Kütlev*. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 4 (4), 75-93.

- Kaya, Y. 2015. Sanatçı-Nesne İlişkisi Bağlamında, Resim Sanatında Nesne Sürekliliği, Zorunluluğu, Metamorfozu ve Manipülasyonu. *İdil Dergisi*, 5 (20), 115-130.
- Kaygı, A. 2008. Sanat Olanla Olmayanın Sınırı. Sanatçının Atölyesi. *Düşünce Sanat Kültür Seçkisi* 5. İstanbul: Şimdi Yayıncılık, 33-53.
- Kılıç, S. 2009. Uzam mı, uzay mı? Peki mekan ne? *Cogito Dergisi*, (59), 48-60.
- Perec, G. 2017. *Mekân Feşmekan* (Birinci Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Petrucchi, R., Herring, F., Madura, J. ve Bissonette, C. 2015. *Genel Kimya, İlk ve Modern Uygulamalar*. (Çev. T. Uyar, S. Aksoy ve R. İmam). (Onuncu Baskı). Ankara: Palme Yayıncılık. (Eserin orijinali 2011'de yayımlanmıştır).
- Polat, N. 2017. *Sınırları Aşındırmak Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine*, (Birinci Baskı). İstanbul: Belge Yayınları.
- Rachman, İ. 2012. *Çağdaş Yeni Bir Fikir mi?* (Çev. Gen, Z.). Eskop Sanat.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. 2016. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. (Onaltıncı Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uz, N. 1996. *Heykelde Espas*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Ünay, S. 2015. *Sanatçının Nesnesi*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Ürey, H. 2016. Teknoloji ve Tasarım İlişkisi. *Cogito Dergisi*, (83), 115-128.
- Yılmaz, M.2018. *Heymimres Nelik ve Kimliğin Diyalektiği*. Ankara: Ütopya Kitabevi.

İnternet Kaynakları

- URL 1- <http://webders.net/663/isik-ve-isi-neden-madde-degidir.html>
- URL 2- https://en.wikiquote.org/wiki/Theo_Jansens
- URL 3- <https://tr.stuklopechat.com/iskusstvo-i-razvlecheniya/56337-samoe-interesnoe-v-iskusstve-teo-yansen-i-ego-kineticheskie-skulptury.html>
- URL 4- https://www.urbancultureinstitute.org/uploads/1/1/4/6/11465358/theo_jansen_interview_clanzl_sculpture_0616.pdf
- URL 5- <https://gazetesi.sabanciuniv.edu/2018-11/bilim-sanatla-bulusursa>
- URL 6- <http://helendonis-keller.com/>.
- URL 7- <https://paratic.com/leonardo-da-vinci-kimdir/>
- URL 8- <https://www.sivilsayfalar.org/2018/05/31/insan-haklari-aniti-bir-yildir-tutuklu/>
- URL 9- <https://www.pirha.net/istanbul-kadikoyde-gozaltina-alinanlar-serbest-76526.html/06/08/2017/>

- URL 10- <https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/muzede-yere-konulan-gozlugu-sanat-sandilar,1KXFkl70zUSp4fO7PgkSSw/f4Fa3iNHm0iIUK4jtgBnqQ>
- URL 11- <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=397&RecID=3682>.
- URL 12- <http://datumm.org/tr/tasarimci?ID=27>
- URL 13- <https://mindonart.com/2014/12/23/meraklisina-sanatin-tarihinden-secmeler-1-pisuar-neden-sergilendi/>
- URL 14- <http://www.mimdap.org/?p=19681>.
- URL 15- <https://awards.eurobest.com/winners/2015/media/entry.cfm?entryid=1006&award=3&keywords=&order=0&direction=1>
- URL 16- <http://ex-chamber-memo5.seesaa.net/article/304597865.html>.
- URL 17- <https://www.gazeteduvar.com.tr/galeri/2018/11/26/mahkeme-sor-du-bu-sanat-mi>
- URL 18- <https://gelonchviladegut.com/en/autor/lucio-fontana/>
- URL 19- <https://www.aycaguney.com/post/2018/04/21/lucio-fontanayla-uzam-sal-resim-ak%C4%B1m%C4%B1>
- URL 20- <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/06/kazimir-malevichin-black-square-eseri/>
- URL 21- <https://vogue.com.tr/metropol/banksynin-kirmizi-balonlu-kiz-eseri-14-milyon-dolara-satildi>
- URL 22- <https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/>
- URL 23- <https://www.theguardian.com/culture/2001/may/26/art>
- URL 24- <https://peyzax.com/konstruktivizm-ve-onculeri/>
- URL 25- https://en.wikipedia.org/wiki/Cloud_Gate
- URL 26- <https://whitney.org/exhibitions/frank-stella>
- URL 27- <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/01/frank-stella-art-money-whitney-retrospective>.
- URL 28- <https://bigumigu.com/haber/refik-anadol-dan-en-ozel-veriyi-isliyor-eriyen-hatiralar/>

Bölüm 3

PIYANO DERSİNDE DÜZENLİ EGZERSİZ YAPMA ALİŞKANLIKLARININ İNCELENMESİ

Feride Deniz KATITAŞ¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi Feride Deniz Katitaş, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü, ORCID: 0000-0001-9931-3135

1.GİRİŞ

Çalgı eğitiminin önemli boyutlarından biri olan piyano eğitimi, öğrencinin müziği çalma, dinleme ve okuma becerilerini kazanma, müziği anlama, müzik bilgisi oluşturma ve diğer müzik çalışmalarına temel oluşturma bakımından en evrensel ve en temel çalgı olarak kabul edilmektedir. Piyano eğitimi sürecinde kullanılan egzersizler, öğrencinin teknik ve müzikal anlamda hedeflerine ulaşabilmesi açısından oldukça önemli olup; bu hedeflere ulaşabilmek için söz konusu etkinliklerin bir çalışma programı dahilinde yapılması ise öğrenci açısından büyük getirileri olacaktır. Çalgı eğitiminde bu hedeflere ulaşabilmek için, egzersizlerin sürekli ve düzenli bir çalışma programı içerisinde yapılması büyük getiriler sağlamaktadır.

“Çalgı eğitiminin bütün türlerinde tam bir davranış organizasyonu gerekmektedir. Çünkü çalgı çalma psikomotor, bilişsel ve duyuşsal davranışların kombinasyonlarını gerektiren bir davranış örüntüsüdür ve bu davranış örüntülerinin yeterli derecede gerçekleşmesi, planlı ve programlı bir eğitim süreci ile mümkündür” (Akbulut, 2013, s.59).

Öğrenme sürecinde tekrar yapmak, öğrenilen davranışın kalıcılığını sağlaması açısından önem taşımaktadır.

“Günlük çalışmalarla pekiştirilmesi hedeflenen davranışlar, hem fiziki hem de zihinsel boyutta düzenli olarak belli periyotlarla hatırlandığı için davranışın öğrenilme ve refleksleşme süreci daha kolay ve kısa sürede gerçekleşmekte ve böylece çalgı eğitimi süreci daha sağlıklı ve problemsiz bir şekilde ilerleyebilmektedir” (Pirgon, 2013, s.42).

“Genel olarak piyano eğitiminde öğrenci, öğretilen çalgının teknik çalışmalarını uygulayabilme, dağarı tanıyabilme (öğrencinin düzeyine göre belirlenmesi gereken), seslendirme becerisi, disiplinli çalışma alışkanlığı edinebilme gibi belirli hedeflerle geliştirilmektedir” (Gün, 2014:11).

Piyano eğitimi içerisinde, tekniği ilerletebilme ve istediğini çalabilme kabiliyetine sahip olabilmek için, düzenli egzersiz yapmak (gam, arpej, akor, vb.) önem taşımaktadır. Egzersizlerin seviyeleri zorlaştıkça, daha zor piyanistik eserlerin icra edilişi sırasında, parmakların, el ve kol hareketlerinin çok daha rahatlıkla kullanılabilmesi mümkün olabilmektedir.

Piyano eserleri, öğrenciler tarafından piyano öğretmenlerinin gözetiminde zorluk seviyelerine göre belirli bir sıra ile seslendirilir. Eserlerin yanında diziler, arpejler, kadanslar, egzersizler vb. çalışmaların piyano eserlerini daha iyi çalabilmek ve yorumlayabilmek için ellerin gerekli esnekliği ve tekniği kazanması açısından fayda sağladıkları bilinmektedir. Piyano için yazılmış birçok egzersiz bulunmaktadır (Topbaş, 2014, s.767).

Piyano çalmak, durağan bir postürde, son derece karmaşık hareketlerin uzun süre tekrarlanmasını içerdiği için yeterli kas gücü, koordinasyon ve dayanıklılık gerektirir. Bunun için de icracı, aynı bir sporcu gibi kaslarını ve eklemlerini performansa hazırlamalıdır. Piyano çalmak hız, çeviklik, kesinlik, öngörü, dikkat ve gevşeme gerektiren bir fiziksel aktivitedir. Özellikle repertuarın en zor kısmının düzgün bir şekilde icra edilebilmesi için parmakların ve ellerin hazır olduğundan emin olunmalıdır. Bir performans veya piyano pratiğine başlamadan gerek fiziksel gerekse zihinsel hazırlığa gereksinim vardır. Bu nedenle ısınma egzersizleri, piyanistin kendini iyi hissetmesi ve iyi müzik yapabilmesi için vazgeçilmez etkenlerden biridir (Akarcı, 2018, s.1-5).

Teknik çalışma denildiğinde sadece etütlerin düşünülmesi yanlıştır. Teknik çalışmaların bir diğer kolu ise şüphesiz egzersizlerdir. Öğrenme ilkelerinden alıştırmaya (egzersiz), özellikle beceri konularının öğrenilmesi için, büyük bir değer taşır. Alıştırma olmadan, hemen hemen hiçbir beceri kazanılamaz (Pirgon, 2009, s.16).

Egzersizler klasik piyano eğitiminin yaşamsal bir parçasıdır. İracının uzmanlaşmış olduğu ve çalmaktan hoşlandığı egzersizleri ısınma programına dâhil etmesi ve bunları müzikal olarak ve özenle çalması oldukça yararlıdır. Isınma rutinini oluştururken kişisel gereksinimlere ve tercihlere uygun olmasına ve aynı zamanda zihinsel ve artistik hazırlığı keskinleştirmeye yönelik olmasına dikkat edilmelidir. Aynı zamanda egzersiz esnasında, Eller ve parmaklar, daha zor aktivitelere uyum sağlamak için hazırlanır (Akarcı, 2018, s.5).

Piyano eğitimi içerisinde uygulanan egzersizlerin aşamaları önem taşımaktadır. Öğrencinin düzeyine ve ihtiyacına göre uygulanan egzersizler, seçilen piyano eserlerinin daha rahat ve teknik anlamda ileri bir şekilde icra edilmesine olanak sağlamaktadır. Seçilen egzersizlerin seviyeleri doğru bir şekilde saptanmalı, öğrencinin eş zamanlı çalıştığı esrin gelişimi de sürekli kontrol edilmelidir. Zamanında ve yeterli bir şekilde uygulanan egzersizler, yeniden öğrencinin eser seviyesine göre değerlendirilip, düzenlenmelidir.

“Teknik yetenek hiçbir şekilde teknik başarının eş anlamlısı değildir. Teknik yetenek iyi bir elin yanı sıra, problemlere zekice bir yaklaşım, müzikal ihtiyaçlara göre tekniği algılama gerektirir” (Newman’dan aktaran Pirgon, 2009). Egzersiz başlı başına bir hedef olmamalı, esas hedef çalınacak olan eserin zor pasajlarını çözümleyebilmek için egzersizleri kullanmak olmalıdır. İşin özü, çalışılan egzersizler öğrencinin mevcut etüdünü ve eserini destekleyecek biçimde seçilmeli, bu gerçek öğrenciye kavratılmalıdır. Bunu kavrayan öğrenci egzersiz çalışırken nerede durması gerektiğini zaten hissedecek ve bilecektir (Pirgon, 2009, s.18).

Piyano eğitimi içerisinde egzersize ayıracağımız zaman, enstürüman çalabilme gelişimimiz için önem teşkil etmektedir. Yapacağımız egzersizlerin, nitelikli ve sürekli olması, öğrencinin hem teknik hem de müzikal anlamda daha iyi bir seviyeye getirebilecektir. Buradan hareketle; araştırmanın problem cümlesi; “Piyano Dersinde Düzenli Egzersiz Yapma Alışkanlıklarına İlişkin İnceleme sonucu nasıldır?” biçiminde oluşturulmuştur.

1.1. Araştırmanın Amacı

Piyano eğitiminde kullanılan egzersizler, düzenli bir çalışma programı ile ve sürekli uygulandıklarında, teknik ve müzikal hedeflere ulaşmayı kolaylaştırır. Bu çalışmada, piyano dersi alan öğrencilerin düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarını inceleyerek, mevcut durumu tespit etmek ve problemlerin giderilebilmesi için öneriler sunmayı amaçlamaktadır. Ayrıca araştırma bu konu ile ilgili kişilerin dikkatini çekme ve bu konuda araştırmalara yol göstermeyi amaçlamaktadır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Piyano dersi alan öğrencilerin, piyano eğitimi sürecinde günlük ve düzenli çalışmaları büyük önem taşımaktadır. Çalgı eğitiminin önemli boyutlarından biri olan piyano eğitimi sürecinde kullanılan egzersizler, öğrencinin teknik ve müzikal anlamda hedeflerine ulaşabilmesi açısından oldukça önemlidir. Bu açıdan, Piyano Dersi Alan Öğrencilerin Düzenli Egzersiz Yapma Alışkanlıklarının incelenmesi ve değerlendirilmesi, piyano eğitimi sürecinde hedefe ulaşılabilmesi açısından önem taşımaktadır.

1.3. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Gazi Üniversitesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Abant İzzet Baysal Üniversitesi müzik eğitimi anabilim dalları ile,

2. Piyano dersi alan lisans 1., 2., 3. ve 4. sınıf öğrenim gören 30 öğrenci ile,

3. Veri toplamaya yönelik oluşturulan 20 anket sorusu ile,

4. Egzersizler bağlamında; 4 oktav gam (majör, minör, kromatik), arpej (majör, minör), akor (majör, minör, çevrimsel) egzersizleri ile sınırlıdır.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmada durum tespitine dayalı genel tarama modeli kullanılmıştır. “Betimsel (descriptive) araştırmalar, verilen durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlar. Eğitim alanındaki araştırmada, en yaygın

betimsel yöntem tarama çalışmasıdır, araştırmacılar bireylerin, grupların ya da fiziksel ortamların özelliklerini (yetenekler, tercihler, davranışlar vb) özetler. Bir grubun belirli özelliklerini belirlemek için verilerin toplanmasını amaçlayan çalışmalara tarama (survey) araştırması denir” (Büyükoztürk, 2014, s.15-22).

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Türkiye’de mevcut Müzik Eğitimi Anabilim Dalları ile bu birimlerde öğrenim gören öğrenciler; örneklemini ise Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Gazi Üniversitesi ve Abant İzzet Baysal Üniversitesi müzik eğitimi anabilim dalları ile bu kurumlarda öğrenim gören 1., 2., 3. ve 4.sınıflara ilişkin 30 öğrenci oluşturmaktadır.

2.3.Verilerin Toplanması ve Analizi

Nitel veriler kaynak tarama yöntemiyle, nicel veriler ise uygulanan likert tipi anket soruları aracılığıyla elde edilerek; temel istatistiki yöntemlerle çözümlenmiştir. “Likert ölçeği, birden çok Likert-tipi sorunun bir araya getirilerek kullanıldığı ölçekleri ifade eder. Tek bir araştırma problemini cevaplandırmak amacıyla iki veya daha fazla Likert tipi soru oluşturmak ve analiz aşamasında bu soruların ortalama (birleştirilmiş) değerlerini kullanmak şeklinde tanımlanmıştır” (Clason ve Dormody’dan aktaran Turan, Şimşek ve Aslan, 2015).

3. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde; piyano dersinde düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarına ilişkin incelenmesi sonucu toplanan bulgular tablolar ve grafikler ile yorumlanmıştır.

3.1. Öğrencilerin Demografik Bilgilerine ilişkin Bulgu ve Yorumlar

Tablo 1. Öğrencilerin cinsiyetlerine göre dağılımı

Cinsiyet	f	%
Kadın	21	70,0
Erkek	9	30,0
Toplam	30	100,0

Tablo 1, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, katılımcılarının cinsiyetine göre dağılımını göstermektedir. Tablo 1’e göre 30 kişinin 21’i (%70,0) kadın olup, erkek katılımcıların ise sayısı 9 (%30,0)’dur. Bu sonuca göre çalışmaya, kadın katılımcıların erkek katılımcılara göre daha fazla iştirak gösterdikleri söylenebilir.

Tablo 2. Öğrencilerin üniversitelere göre dağılımı

Üniversite	f	%
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	13	43,3
Abant İzzet Baysal Üniversitesi	12	40,0
Gazi Üniversitesi	5	16,7
Toplam	30	100,0

Tablo 2, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, üniversitelere göre dağılımını göstermektedir. Tablo 2'ye göre katılımcıların 13'ü (%43,3) Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde, 12'si (%40,0) Abant İzzet Baysal Üniversitesi'nde ve 5'i (%16,7) Gazi Üniversitesi'nde öğrenim görmektedir. Bu sonuca göre, Piyano Dersinde Düzenli Egzersiz Yapma Alışkanlıklarının incelendiği çalışmaya, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Abant İzzet Baysal Üniversitesi'nden hemen hemen eşit sayıda katılım olduğu görülmektedir.

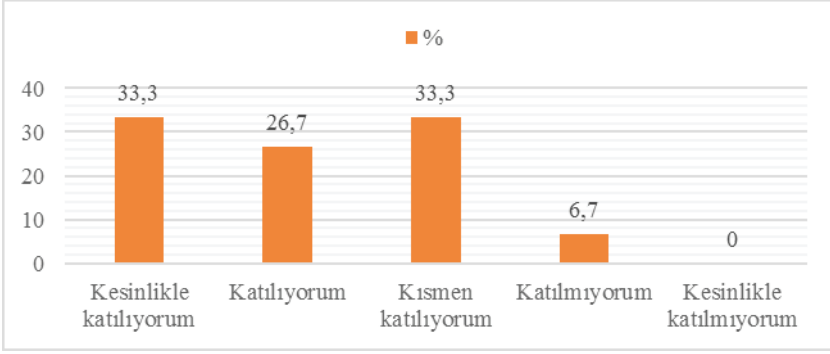
Tablo 3. Öğrencilerin sınıflarına göre dağılımı

Sınıf	f	%
1. sınıf	16	53,3
2. sınıf	3	10,0
3. sınıf	5	16,7
4. sınıf	6	20,0
Toplam	30	100,0

Tablo 3, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrenim gördüğü göre dağılımını göstermektedir. Tablo 2'ye göre katılımcıların 16'sı (%53,3) 1. Sınıf, 6'sı (%20,0) 2. Sınıf, 5'i (%16,7) 3. Sınıf ve 3'ü (%10,0) 4.sınıf öğrencisi olduğu görülmektedir. Bu sonuca göre; çalışmaya katılan öğrencilerin yarısının 1. Sınıf öğrencisi olduğu söylenebilir.

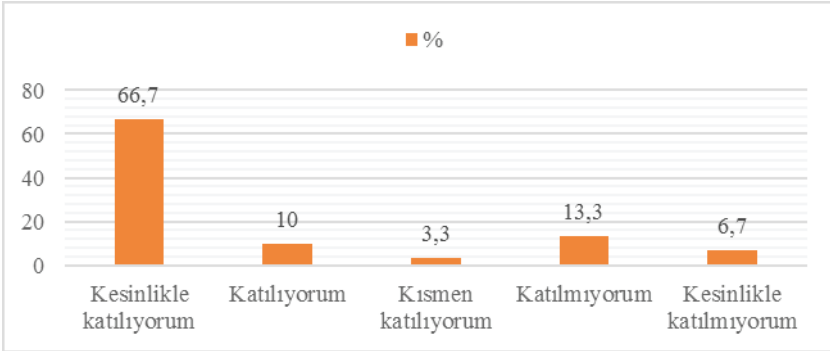
3.2. Pişano Dersinde Düzenli Egzersiz Yapma Alışkanlıklarına İlişkin İnceleme Sonucuna Yönelik Bulgu ve Yorumlar

3.2.1. Hazırlık Aşamasına İlişkin Bulgu ve Yorumlar



Şekil 1. Öğrencilerin her gün düzenli pişano çalışma durumlarına ilişkin görüşleri

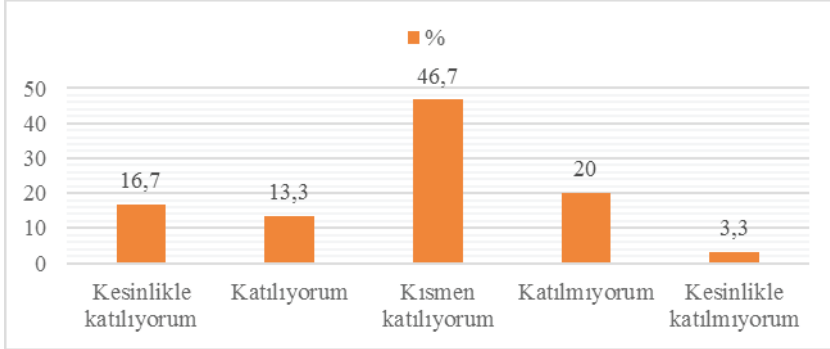
Şekil 1, Pişano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrencilerin her gün düzenli pişano çalışma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 1'e göre; her gün düzenli pişano çalışıyorum görüşüne %33,3'ü kesinlikle katılıyorum, % 33,3'ü katılıyorum ve %26,7'si kısmen katılıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısının her gün düzenli pişano çalıştıkları söylenebilir.



Şekil 2. Öğrencilerin pişano çalışmaya başlamadan önce aksesuarlarını çıkarma durumlarına ilişkin görüşleri

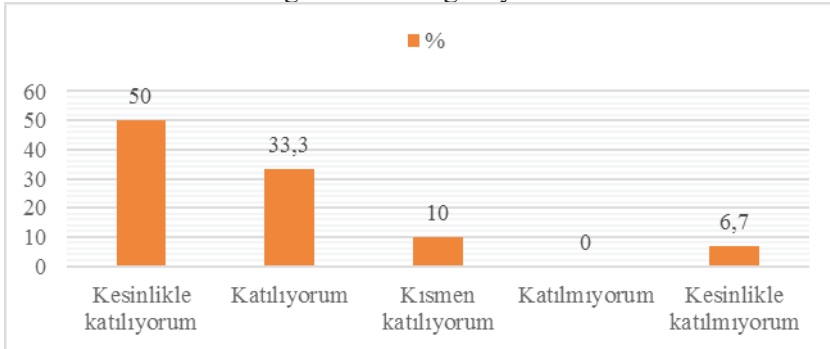
Şekil 2, Pişano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrencilerin pişano çalışmaya başlamadan önce akse-

suarlarını çıkarma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 2'ye göre; piyano çalışmaya başlamadan önce; saat, bileklik, yüzük vb. eşyalarını çıkartıyorum görüşüne; %66,7 si kesinlikle katılıyorum, %10'u katılıyorum, %3,3'ü kısmen katılıyorum, %13,3'ü katılmıyorum ve %6,7'si kesinlikle katılmıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısından fazlasının çalışmaya başlamadan önce aksesuarlarını çıkardıkları söylenebilir.



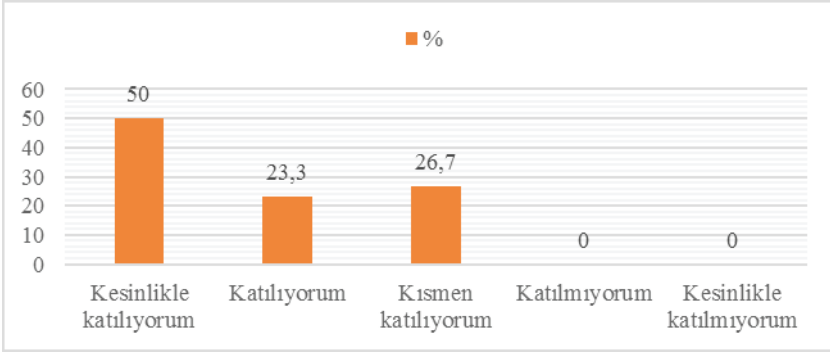
Şekil 3. Öğrencilerin çalışma öncesi bedensel ısınma-rahatlama egzersizleri yapma durumlarına ilişkin görüşleri

Şekil 3, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrencilerin çalışma öncesi bedensel ısınma-rahatlama egzersizleri yapma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 3'e göre; çalışma öncesi bedensel ısınma-rahatlama egzersizleri uyguluyorum görüşüne; %46,7'si kısmen katılıyorum, %20'si katılmıyorum, %16,7'si kesinlikle katılıyorum, %13,3'ü katılıyorum ve %3,3'ü kesinlikle katılmıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısının bu alışkanlıklarının düzenli olmadığını ifade ettiği söylenebilir.



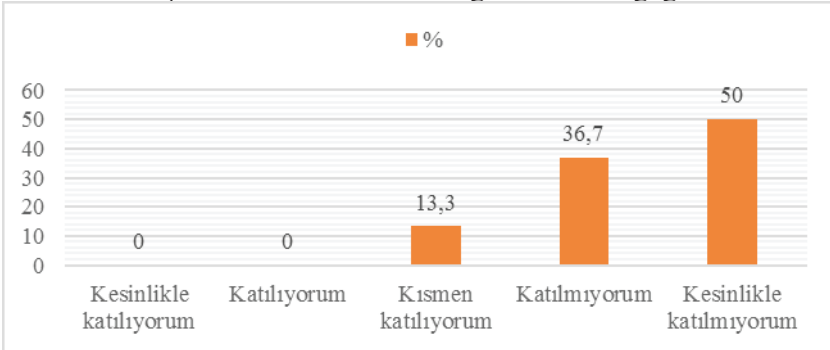
Şekil 4. Öğrencilerin çalışmaya başlamadan önce temel duruş pozisyonlarını kontrol etme durumlarına ilişkin görüşleri

Şekil 4, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrencilerin çalışmaya başlamadan önce temel duruş pozisyonlarını kontrol etme durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 4'e göre; piyano çalışmaya başlamadan önce, temel duruş pozisyonumu kontrol ediyorum (sırt, kol, omuz, bilek, el, parmak.) görüşüne; %50,0'si kesinlikle katılıyorum, %33,3'ü katılıyorum, %10,0'u kısmen katılıyorum ve % 6,7'si kesinlikle katılmıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların tamamına yakını bu alışkanlıklarının düzenli olduğunu ifade ettiği söylenebilir.



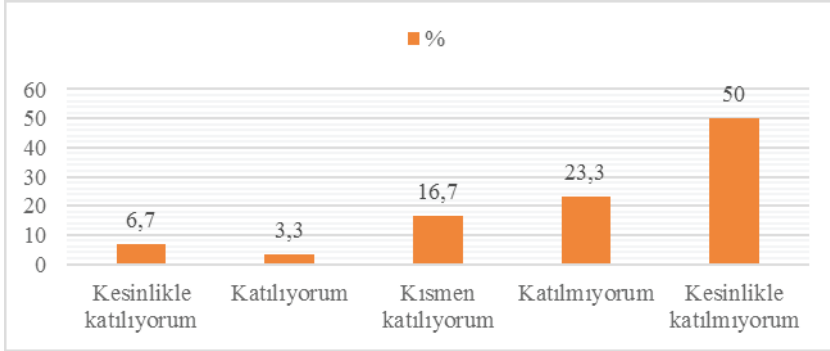
Şekil 5. Öğrencilerin, piyano eserlerine çalışmaya başlamadan önce egzersiz yapma durumlarına ilişkin görüşleri

Şekil 5, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrencilerin piyano eserlerine çalışmaya başlamadan önce egzersiz yapma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 5'e göre; piyano eserlerime çalışmaya başlamadan önce egzersiz yapıyorum (gam, arpej, akor vb). görüşüne; %50,0'si kesinlikle katılıyorum, %23,3'ü katılıyorum ve %26,7'si kısmen katılıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısından fazlasının bu alışkanlıklarının düzenli olduğunu ifade ettiği görülmektedir.



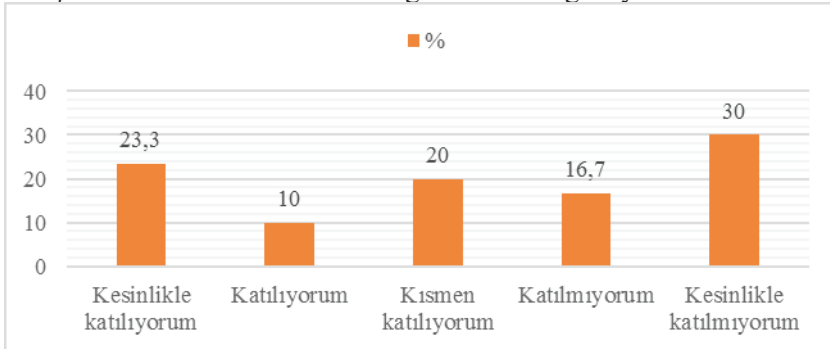
Şekil 6. Öğrencilerin, piyano eserlerine çalışmaya başlamadan önce 60 dakika egzersiz yapma durumlarına ilişkin görüşleri

Şekil 6, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrencilerin piyano eserlerine çalışmaya başlamadan önce 60 dakika egzersiz yapma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 6'ya göre; piyano eserlerine çalışmaya başlamadan önce 60 dakika egzersiz yapıyorum (gam, arpej, akor vb). görüşüne; %50,0'si kesinlikle katılmıyorum, %36,7'si katılmıyorum ve %13,3'si kısmen katılıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların neredeyse tamamının bu alışkanlıklarının düzenli olmadığını ifade ettiği anlaşılmaktadır.



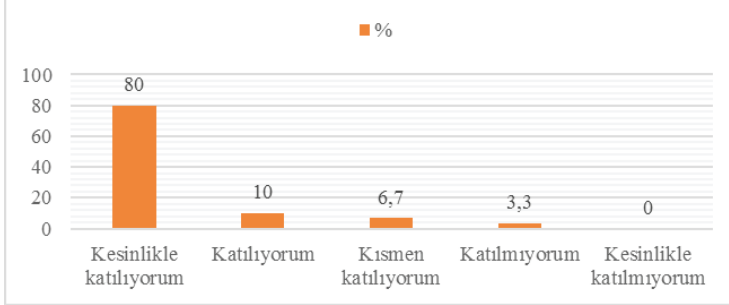
Şekil 7. Öğrencilerin, piyano eserlerine çalışmaya başlamadan önce 45 dakika egzersiz yapma durumlarına ilişkin görüşleri

Şekil 7, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrencilerin piyano eserlerine çalışmaya başlamadan önce 45 dakika egzersiz yapma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 6'ya göre; piyano eserlerine çalışmaya başlamadan önce 45 dakika egzersiz yapıyorum (gam, arpej, akor vb). görüşüne; %50,0'si kesinlikle katılmıyorum, %23,3'ü katılmıyorum ve %16,7'si kısmen katılıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısından fazlasının bu alışkanlıklarının düzenli olmadığını ifade ettiği söylenebilir.



Şekil 8. Öğrencilerin, piyano eserlerine çalışmaya başlamadan önce 30 dakika egzersiz yapma durumlarına ilişkin görüşleri

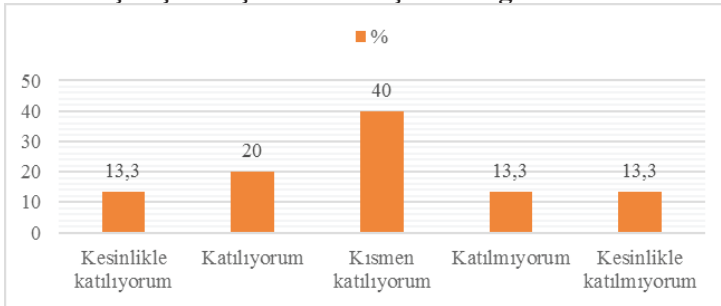
Şekil 8, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrencilerin piyano eserlerine çalışmaya başlamadan önce 30 dakika egzersiz yapma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 8'e göre; piyano eserlerime çalışmaya başlamadan önce 30 dakika egzersiz yapıyorum (gam, arpej, akor vb). görüşüne; %30,0'u kesinlikle katılmıyorum, %23,3'ü kesinlikle katılıyorum, %20'si kısmen katılıyorum, %16,7'si katılmıyorum ve %10,0'u katılıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarı yarıya bu alışkanlığa sahip olduğu görülmektedir.



Şekil 9. Öğrencilerin, piyano eserlerine çalışmaya başlamadan önce 15 dakika egzersiz yapma durumlarına ilişkin görüşleri

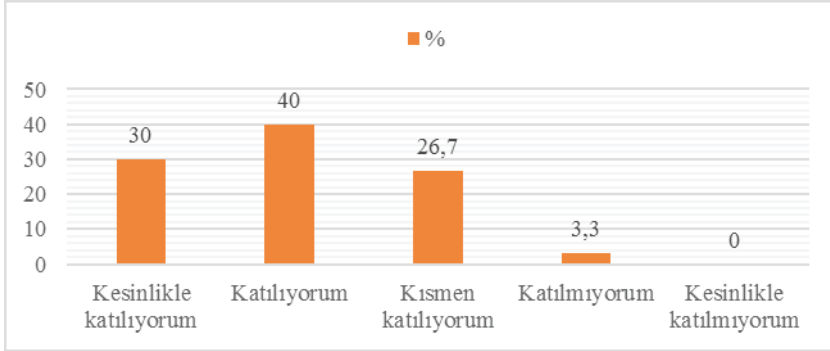
Şekil 9, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrencilerin piyano eserlerine çalışmaya başlamadan önce 15 dakika egzersiz yapma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 9'a göre; piyano eserlerime çalışmaya başlamadan önce 15 dakika egzersiz yapıyorum (gam, arpej, akor vb). görüşüne; %80,0'i kesinlikle katılıyorum, %10,0'u katılıyorum, % 6,7'si kısmen katılıyorum ve %3,3'ü katılmıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların neredeyse tamamının bu alışkanlıklarının düzenli olduğunu ifade ettiği görülmektedir.

3.2.2. Ön Çalışma Aşamasına İlişkin Bulgu ve Yorumlar



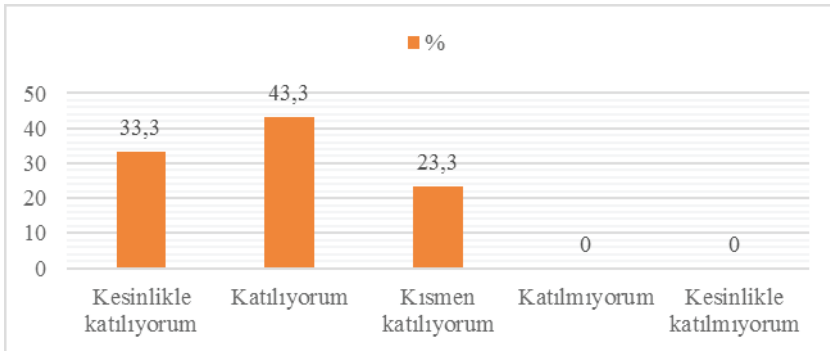
Şekil 10. Öğrencilerin, egzersizlerini metronom ile çalışma durumlarına ilişkin görüşleri

Şekil 10, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrencilerin egzersizlerini metronom ile çalışma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 10'a göre; egzersizlerimi metronom ile çalışıyorum görüşüne; %40,0'ı kısmen katılıyorum, %20,0'si katılıyorum, %13,3'si kesinlikle katılıyorum, %13,3'si kesinlikle katılmıyorum ve %13,3'si katılmıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların, bu alışkanlıklarının düzenli olmadığını ifade ettiği görülmektedir.



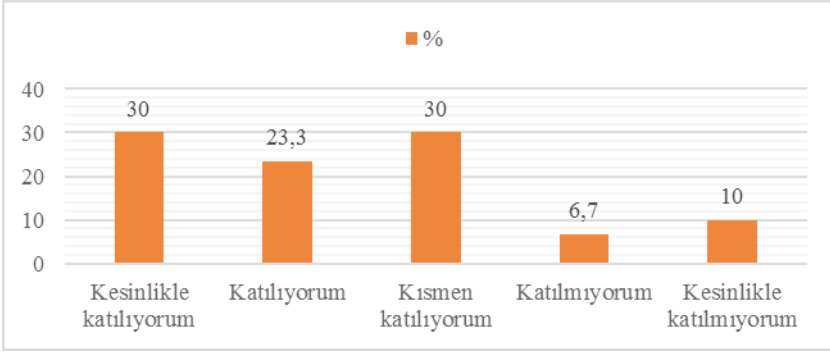
Şekil 11. Öğrencilerin, egzersizlerini yaparken majör gamları çalma durumlarına ilişkin görüşleri

Şekil 11, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrencilerin egzersizlerini yaparken majör gamları çalma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 11'e göre; egzersizlerimi yaparken majör gamları çalışıyorum görüşüne; %40,0'ı katılıyorum, %30,0'u kesinlikle katılıyorum, %26,7'si kısmen katılıyorum ve % 3,3'ü katılmıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısından fazlası, bu alışkanlıklarının düzenli olduğunu ifade ettiği görülmektedir.



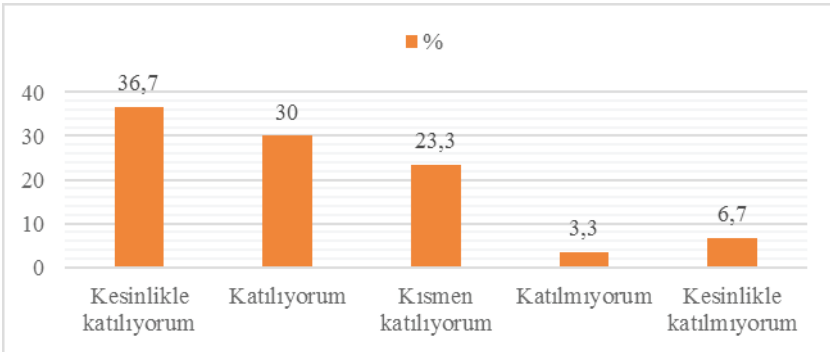
Şekil 12. Öğrencilerin majör gamları temiz ve doğru çalma durumlarına ilişkin görüşleri

Şekil 12, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrencilerin majör gamları temiz ve doğru çalma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 12'ye göre; majör gamları temiz ve doğru çalıyorum görüşüne; %43,3'ü katılıyorum, %33,3'ü kesinlikle katılıyorum ve %23,3'ü kısmen katılıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısından fazlası, bu alışkanlıklarının düzenli olduğunu ifade ettiği söylenebilir.



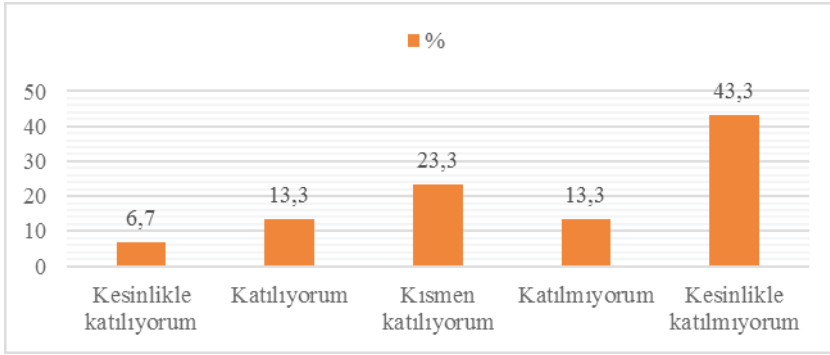
Şekil 13. Öğrencilerin, egzersizlerini yaparken minör gamları çalma durumlarına ilişkin görüşleri

Şekil 13, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrencilerin egzersizlerini yaparken minör gamları çalma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 13'e göre; minör gamları çalıyorum görüşüne; %30,0'u kesinlikle katılıyorum, %30,0'u kısmen katılıyorum, %23,3'ü katılıyorum, %10,0'u kesinlikle katılmıyorum ve %6,7'si katılmıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısının bu alışkanlıklarının düzenli olduğunu ifade ettiği söylenebilir.



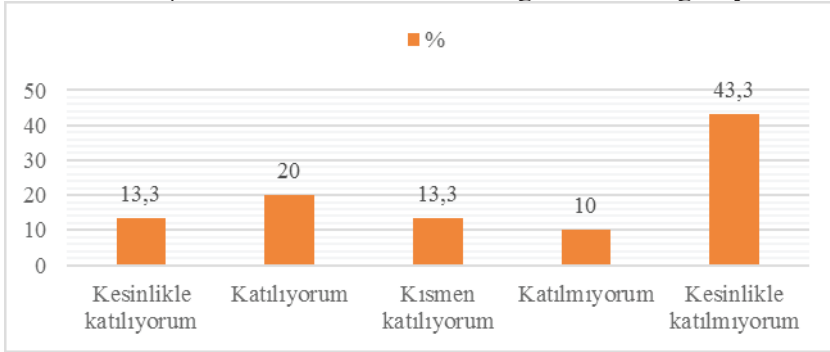
Şekil 14. Öğrencilerin minör gamları temiz ve doğru çalma durumlarına ilişkin görüşleri

Şekil 14, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrencilerin minör gamları çalma temiz ve doğru çalma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 14'e göre; minör gamları temiz ve doğru çalışıyorum görüşüne; %36,7'si kesinlikle katılıyorum, %30,0'u katılıyorum, %23,3'ü kısmen katılıyorum, %3,3'ü katılmıyorum ve % 6,7'si kesinlikle katılmıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısının bu alışkanlıklarının düzenli olduğunu ifade ettiği söylenebilir.



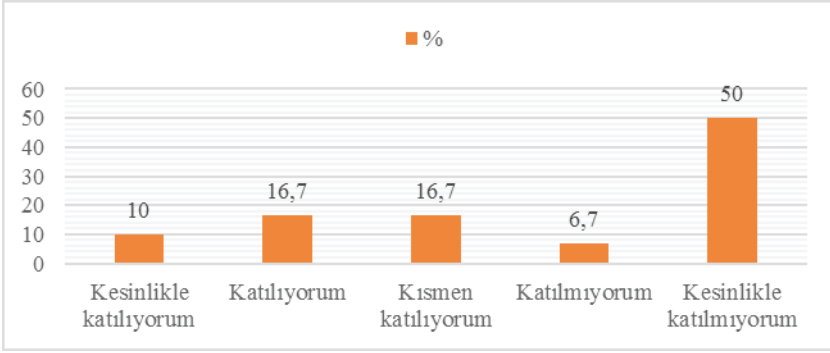
Şekil 15. Öğrencilerin, egzersizlerini yaparken kromatik gamları çalma durumlarına ilişkin görüşleri

Şekil 15, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrencilerin kromatik gamları çalma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 15'e göre; egzersizleri yaparken kromatik gamları çalışıyorum görüşüne; %43,3'ü kesinlikle katılmıyorum, %23,3'ü kısmen katılıyorum, %13,3'ü katılıyorum, %13,3'ü katılmıyorum ve % 6,7'si kesinlikle katılıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısının bu alışkanlıklarının düzenli olmadığını ifade ettiği söylenebilir.



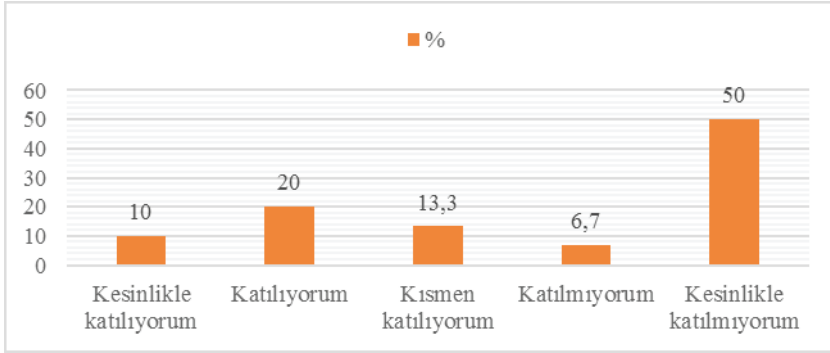
Şekil 16. Öğrencilerin kromatik gamları temiz ve doğru çalma durumlarına ilişkin görüşleri

Şekil 16, Pişano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiğı çalışmanın, öğrencilerin kromatik gamları temiz ve doğru çalma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 16'ya göre; egzersizlerini yaparken kromatik gamları temiz ve doğru çalışıyorum görüşüne; %43,3'ü kesinlikle katılmıyorum, %20,0'si katılıyorum, %13,3'ü kesinlikle katılıyorum, %13,3'ü kısmen katılıyorum ve % 10,0'u katılmıyorum ifadelerini kullandıkları görölmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısının bu alışkanlıklarının düzenli olmadığını ifade ettiğı söylenebilir.



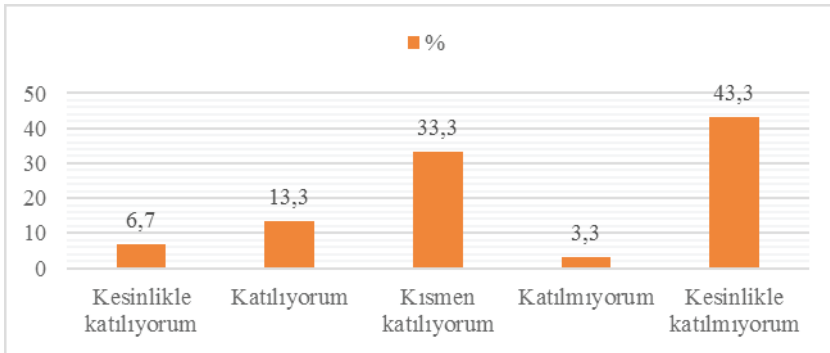
Şekil 17. Öğrencilerin, egzersizlerini yaparken majör ve minör oktav gamları çalma durumlarına ilişkin görüşleri

Şekil 17, Pişano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiğı çalışmanın, öğrencilerin egzersizlerini yaparken majör ve minör oktav gamları çalma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 17'ye göre; egzersizlerini yaparken majör ve minör oktav gamları çalışıyorum görüşüne; %50,0'si kesinlikle katılmıyorum, %16,7'si katılıyorum, %16,7'si kısmen katılıyorum, %10,0'ü kesinlikle katılıyorum ve % 6,7'si katılmıyorum ifadelerini kullandıkları görölmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısından fazlasının bu alışkanlıklarının düzenli olmadığını ifade ettiğı söylenebilir.



Şekil 18. Öğrencilerin majör ve minör oktav gamları temiz ve doğru çalma durumlarına ilişkin görüşleri

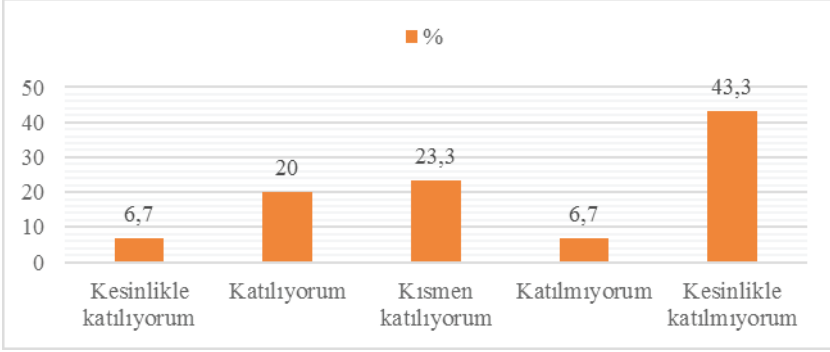
Şekil 18, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrencilerin egzersizlerini yaparken majör ve minör oktav gamları temiz ve doğru çalma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 18'e göre; egzersizlerini yaparken majör ve minör oktav gamları temiz ve doğru çalıyorum görüşüne; %50,0'si kesinlikle katılmıyorum, %20,0'si katılıyorum, %13,3'ü kısmen katılıyorum, %10,0'u kesinlikle katılıyorum ve % 6,7'si katılmıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısından fazlasının bu alışkanlıklarının düzenli olmadığını ifade ettiği söylenebilir.



Şekil 19. Öğrencilerin, egzersizlerini yaparken majör ve minör arpejleri çalma durumlarına ilişkin görüşleri

Şekil 19, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın, öğrencilerin egzersizlerini yaparken majör ve minör arpejleri çalma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göster-

mektedir. Şekil 19'a göre; egzersizlerimi yaparken majör ve minör arpejleri çalışıyorum görüşüne; %43,3'ü kesinlikle katılmıyorum, %33,3'ü kısmen katılıyorum, %13,3'ü katılıyorum, %6,7'si kesinlikle katılıyorum ve % 3,3'ü katılmıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısından fazlasının, bu alışkanlıklarının düzenli olmadığını ifade ettiği söylenebilir.



Şekil 20. Öğrencilerin majör ve minör arpejleri temiz ve doğru çalma durumlarına ilişkin görüşleri

Şekil 20, Pişano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiğı çalışmanın, öğrencilerin egzersizlerini yaparken majör ve minör arpejleri temiz ve doğru çalma durumlarına ilişkin görüşlerinin dağılımını göstermektedir. Şekil 20'ye göre; egzersizlerimi yaparken majör ve minör arpejleri temiz ve doğru çalışıyorum görüşüne; %43,3'ü kesinlikle katılmıyorum, %23,3'ü kısmen katılıyorum, %20,0'si katılıyorum, %6,7'si kesinlikle katılıyorum ve % 6,7'si katılmıyorum ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısından fazlasının, bu alışkanlıklarının düzenli olmadığını ifade ettiği söylenebilir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırma, pişano dersi alan öğrencilerin düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiğı ve mevcut durumu tespit etmeyi amaçlayan bir araştırmadır. Bu bölümde, araştırmanın sonucunda elde edilen bulgular ve yorumlar doğrultusunda varılan sonuçlara ve önerilere yer verilmiştir.

4.1. Pişano Dersinde Düzenli Egzersiz Yapma Alışkanlıklarına İlişkin İnceleme Sonuçları

4.1.1. Öğrencilerin Demografik Bilgilerine ilişkin Sonuçlar

Veriler sonucunda pişano dersinde düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiğı çalışmaya katılım sağlayan kadın öğrencilerin sayısının, erkek öğrencilere göre daha fazla olduğu anlaşılmaktadır.

Piyano Dersinde Düzenli Egzersiz Yapma Alışkanlıklarının incelendiği çalışmaya katılım sağlayan öğrencilerin yarısından fazlasının (83,3) Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Abant İzzet Baysal Üniversitesi'nden olduğu sonucuna varılmıştır.

Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmaya katılım sağlayan öğrencilerin yarısının (%53,3) 1. Sınıf, diğer yarısının ise 2., 3. ve 4. Sınıflardan oluştuğu anlaşılmaktadır.

4.1.2. Hazırlık Aşamasına İlişkin Sonuçlar

Veriler sonucunda, piyano dersinde düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği araştırmaya katılan öğrencilerin, yarısından fazlasının (%60,0) her gün düzenli piyano çalıştıkları anlaşılmaktadır.

Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısından fazlasının (%77,7) çalışmaya başlamadan önce saat, bileklik, yüzük vb. aksesuarlarını çıkardıkları ortaya çıkmıştır.

Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmaya katılım sağlayan öğrencilerin % 53,3 ünün ısınma-rahatlama alışkanlıklara sahip olmadığı, kalan %46,7'lik oranın da “kısmen katılıyorum” ifadesini kullandığı görülmektedir. Buna göre, öğrencilerin ısınma-rahatlama alışkanlıklarının düzenli olarak uygulamadığı sonucuna varılmıştır.

Veriler sonucunda, çalışmaya başlamadan önce temel duruş pozisyonlarını kontrol eden öğrencilerin oranı, %83,3' tür. Araştırmaya iştirak eden katılımcıların tamamına yakını bu alışkanlıklarının düzenli olduğunu ifade ettiği görülmektedir.

Veriler sonucunda, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmaya katılım sağlayan öğrencilerin, %73,3'ü piyano eserlerine çalışmaya başlamadan önce egzersiz (gam, arpej, akor vb). yaptıkları ortaya çıkmıştır.

Veriler sonucunda, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği araştırmada, piyano eserlerine çalışmaya başlamadan önce düzenli 60 ve 45 dakika egzersiz yapan öğrenci sayısı yok denecek kadar az olduğu görülmektedir. Bu sonuca ek olarak; 30 dakika düzenli egzersiz yapan öğrencilerin oranı artış göstermiş, %20'si “kısmen katılıyorum”, %10,0'u “katılıyorum” ifadelerini kullanmıştır. Sürenin azalması ile oranda artış olduğu görülmüştür.

Veriler sonucunda, Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği araştırmada, piyano eserlerine çalışmaya başlamadan önce düzenli 15 dakika egzersiz yapan öğrencilerin oranı %90'a ulaş-

mıştır. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların neredeyse tamamının bu alışkanlıklarının düzenli olduğu saptanmıştır.

4.2. Ön Çalışma Aşamasına İlişkin Sonuçlar

Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmaya katılan öğrencilerin yarısına yakınının (%33,3), egzersizlerini yaparken metronom kullandığı sonucuna varılmıştır.

Veriler sonucunda, egzersizlerini yaparken majör gamları çalan öğrencilerin oranı %70,0'tır. Gamları düzenli olarak yapan öğrencilerin %76,6'sı da, bu gamları temiz ve doğru yaptıklarını ifade ettikleri anlaşılmıştır. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısından fazlasının, bu alışkanlıklarının düzenli olduğunu göstermektedir.

Veriler sonucunda, egzersizlerini yaparken minör gamları çalan öğrencilerin oranı %53,3'tür. Minör gamları düzenli olarak yapan öğrencilerin %66,7'si de, bu gamları temiz ve doğru yaptıklarını ifade ettikleri anlaşılmıştır. Bu sonuca göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısından fazlasının, bu alışkanlıklarının düzenli olduğunu göstermektedir.

Veriler sonucunda, egzersizlerini yaparken kromatik gamları çalmanın %56,6'dır. "Kısmen katılıyorum" ifadesini kullanan %23,3'tür. Buna ek olarak; kromatik gamları temiz ve doğru çalan öğrencilerin oranı aynıdır. Buna göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların yarısından fazlasının, bu alışkanlıklarının düzenli olmadığı sonucuna varılmıştır.

Veriler sonucunda, egzersizlerini yaparken majör ve minör oktav gamları çalan öğrencilerin oranı %16,7'dir. Buna ek olarak öğrenciler, aynı oranda oktav majör ve minör gamları temiz ve doğru çaldıklarını ifade etmişlerdir. Buna göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların, bu alışkanlıklarının düzenli olmadığı sonucuna varılmıştır.

Piyano Dersinde Düzenli egzersiz yapma alışkanlıklarının incelendiği çalışmanın verilerinin sonucunda, egzersizlerini yaparken majör ve minör arpejleri çalan öğrencilerin oranı %21'dir. Buna ek olarak "kısmen katılıyorum" ifadesini kullananların oranı 33,3'tür. Majör ve minör arpejleri temiz ve doğru çalan öğrencilerin oranı %26,7'dir. Buna göre; araştırmaya iştirak eden katılımcıların, bu alışkanlıklarının düzenli olmadığı sonucuna varılmıştır.

4.3. Öneriler

Piyano eğitimi sürecinde öğrencinin hem teknik hem de müzikal anlamda hedeflerine ulaşabilmesi açısından, egzersizlerine sürekli ve düzenli bir çalışma programı içerisinde yapması önerilmektedir.

Çalışma süreci içerisinde, sürekli tekrarlayan karmaşık ve postürü zorlayan kas gücü gerektiren hareketler sebebiyle, öğrencinin bedensel ve

zihinsel olarak rahatlayabilmesi için vücut ısınma hareketlerini yapması faydalı olabilir.

Piyano eğitimi içerisinde, öğrencinin, tekniğini ilerletebilme ve istediğini çalabilme kabiliyetine sahip olabilmesi için, düzenli egzersiz yapması (gam, arpej, akor, vb.) önerilmektedir.

İleri seviye piyanistik eserlerin icra edilebilmesi için, parmakların, el ve kol hareketlerinin çok daha rahatlıkla kullanılabilmesi gerekmektedir. Bu sebeple egzersiz seviyelerinin zorlaşması, süreç içerisinde daha faydalı olabilir.

Piyano egzersizlerinin aşamaları önem taşımaktadır. Bu yüzden, seçilecek egzersiz seviyelerinin doğru bir şekilde saptanması ve bunun yanı sıra, öğrencinin eş zamanlı çalıştığı eserin gelişimi ve sürekli kontrol edilmesi de önerilmektedir.

Piyano eğitimi içerisinde kullanılan ve büyük fayda sağlayan egzersizlerin çeşitlendirilmesi, öğrencinin nitelikli bir öğrenim süreci geçirmesi için önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akarcalı, F. (2018). *Piyano çalarken kullanılan tüm kasların ısıtılmasının anlık piyano performansına etkisinin incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Akbulut, E. (2013). “Bireysel Çalgı” Dersi Hedeflerinin Gerçekleşme Düzeylerine İlişkin 3. ve 4. Sınıf Öğrencilerinin Görüşleri Açısından Bir Değerlendirme. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 21(1), 57-68.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E.K., Akgün Ö.E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (17. Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Gün, E. (2014). *Piyano Performansı Öz Yeterlilik Ölçeğinin Geliştirilmesi ve Uygulanması*. (Doktora Tezi), Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Burdur.
- Pirgon, Y. (2009). *Piyano eğitiminde karşılaşılan teknik güçlüklerin aşılmasına yönelik bir uygulama*. (Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Pirgon, Y. (2013), Piyano Eğitiminde Günlük Çalışma Yapmanın Öğrenci Başarısı Üzerine Etkisi, *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 41-49.
- Topbaş, B. (2014). Piyano Eserlerinden Egzersiz Yazma Yöntemi, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(29), 767-781.
- Turan, İ., Şimşek, Ü., & Aslan, H. (2015). Eğitim araştırmalarında likert ölçeği ve likert-tipi soruların kullanımı ve analizi. *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 30(1), 186-203.

Bölüm 4

HİTİT KÜLT RİTÜELLERİ VE BAYRAM MERASİMLERİNDE DEVLET ORKESTRASI

Fatma ŞEKER^{1}*

*Yunus YAPALI^{2*3*}*

1 * Öğr. Gör., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Hafık Kamer Örnek Meslek Yüksekokulu, Sivas/ Türkiye. E-posta: fatmaseker@cumhuriyet.edu.tr/ Orcid No: 0000-0003-2118-1798.

2 ** Öğr. Gör., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Hafık Kamer Örnek Meslek Yüksekokulu, Sivas/Türkiye. E-posta: yunusyapali@cumhuriyet.edu.tr/ Orcid No: 0000-0003-4225-9005.

Geçmişten günümüze “Medeniyetler Beşiği” olarak adlandırılan yaşadığımız topraklar, M.Ö. 2.binyılda Anadolu’da kurulan ilk imparatorluk olan Hititlere ev sahipliği yapmıştır. Kendilerini “Bin Tanrılı Halk” olarak tanımlayan Hititler¹ için inanç dünyaları her zaman yaşamın merkezini oluşturmuştur. Tanrılara gösterişli tapınaklar inşa etmek, tanrıların takdирini almak için kurbanlar sunmak ve her biri için belirlenmiş aylık, mevsimlik veya yıllık periyotlarda onurlarına dinsel bayramlar düzenlemek sağlam bir yapı ve çok iyi bir teşkilatlanmayı gerektirmektedir. Hitit halkı, tanrıları kızdırmamak, kendilerine ceza verdırmemek için sürekli onları keyifli tutmaya özen göstermişlerdir. Bu amaçla törenler düzenliyor, dualar ediyor, şarkı söyleyip danslar ediyorlardı. Dini ritüellerde ve şenliklerde ise müzik vazgeçilmez bir olgu olarak yaşamlarında her zaman yer almaktaydı. Hititlerde şarkı ve müzik, bahar ve hasat şenliklerinde, bu şenliklere bağlı ritüellerde de önemli bir yere sahipti².

Müzik ve müziğe bağlı olarak dans etkinliklerinin, ilk olarak Anadolu uygarlık zincirinde önemli bir halka olan Hitit Döneminde organize edildiği ve ayrıntılı bir şekilde görselleştirildiği görölmektedir³. Hititlerin başkenti olan Boğazköy/Hattuşa kazılarında açığa çıkarılan 30.000’den fazla çivi yazılı tabletlerden oluşan arşiv Hititleri ve dönemin Anadolu’sunu anlamamız açısından önemli bilgiler sunmaktadır. Devlet arşivi niteliğindeki çivi yazılı metinlerde, çoğunluğu idari, siyasi, yasal, ebedi ve tarihi türlerde çeşitli konuların yanı sıra dinsel içerikli törenlerde ve bayramlarda müziğin yerine dair dikkat çeken bilgiler de edinilmektedir⁴. Hitit arşivlerindeki diğer metinlere göre kıyaslanamayacak kadar çok sayıda tören metinlerinden de anlaşılaacağı üzere, Hititlerde yılın bir bölümü kült ritüelleri olan bayramların kutlanmasına ayrılmaktadır. Yazılı metinlerde tanrılar adına yapılan kült törenlerinin ve bayram merasimlerinin ayrıntılı olarak yer alması ritüellerin değışmez olduğunun bir göstergesidir⁵. Resmi takvimlerinde, 170’e varan şenlik yer almaktadır. Ayrıca sürekli biçimde kaydedilmeyen birçok yerel cemaat ve kırsal şenliklerin de olduğu varsayılmaktadır. Devletin desteğindeki kutlamalar, Hitit krallığının ekonomik kaynaklarına, zaman, işgücü, teçhizat ve tüketim kalemleri açısından büyük yükler de getirmektedir. Bazı şenlikler birkaç saat sürerken bazıları günlerce sürebilmektedir. Toprağın verimi, yağmurun bolluğu, hasadın zenginliği, sürülerin ve av hayvanlarının artması tanrılar onuruna düzenlenen bayram merasimlerinin altında yatan temel beklentilerdir. Bayram merasimleri, çoğunlukla başkent Hattuşa’dan başlayarak, Hitit krallığının diğer büyük kentlerinde birçok kutsal yerin ziyaret edilmesini de kapsa-

1 Brandau ve Schickert, 2011: 56

2 Ünal, 2016: 81-84

3 Sipahi, 2019: 74

4 Dinçol, 2003a:50

5 Ünal, 2000: 225

maktadır⁶. Tanrı heykelleri, tören alayı ile birlikte saray kapısından geçerek tüm kenti gezmekte, bu merasimler ise halk için, başka zamanlarda tapınağın derinliklerinde birkaç görevli dışında herkesten gizlenen tanrının heykelini görebileceği, yılda bir kez karşılaşacağı bir fırsat olmaktadır. Alayın etrafındaki akrobatlar, hokkabazlar, soytarılar ile gösteri yapan müzisyenlerin esas görevleri tanrıyı eğlendirmek, onun hoşnutluğunu kazanmaktır⁷.

Müzik ve şarkı kült törenlerinin ve bayram merasimlerinin ise en büyük yardımcısıydı. Kült ritüelleri sırasında müziğin ne zaman çalınacağı sıkı kurallara bağlanmıştır⁸. Devlet kültüründe önemli bir yeri olan bayram merasimlerinde Hitit müziği, uygulanış detaylarının anlatıldığı bir tür bayram yönetmeliği ya da uygulama protokolü özelliği taşıyan metinlerde zengin bir şekilde belgelenmiştir⁹. Aynı zamanda baş rahip olarak kabul edilen Hitit krallarının ise öncelikli görevleri, tanrılara karşı olan sorumluluklarını eksiksiz yerine getirmektir¹⁰. İyi ve kötülüğün tanrıları tarafından geldiğine inanan Hititlerde¹¹, herhangi bir sebeple dini ritüellerin yerine getirilmemesi veya bayram merasimlerinin geciktirilmesi kuraklık, açlık ve kıtlık, savaşta yenilgi ya da kraliyet ailesinde yaşanan anlaşmazlıkların kaynağı olarak gösterilmektedir¹². Kimi zaman yerine getirilmeyen ritüel ve kutlamaların doğurduğu felaketlerin yıllar boyu sürdüğü de anlatılmaktadır. KUB XIII 4 çivi yazılı metni bu durumun anlatıldığı güzel örneklerden biridir. Birçok Hitit metninde bayramların ihmal edilmesinden veya zamanında kutlanmaması durumunda tanrıların hoşnut olmayacağından ve intikam alacaklarından bahsedilmektedir¹³.

Hititlerde müzikli törenler politik ve dinsel faaliyetlerin bir parçası olarak yapılmaktaydı. Kült törenleri ve bayram merasimleri çoğunlukla tapınaklar ve saraylarda gerçekleştirilir dolayısıyla Hitit yaşamında müzik, dini törenlerde ve bayram kutlamalarında yer almaktadır¹⁴. Kült ritüellerinde tanrıya sunu ve ziyafetlerde, adak uygulamalarında özellikle müzik, müzisyenler ve şarkıcılar da eşlik etmektedir. Aynı zamanda bahar şenlikleri ve bayramlarda, ölü ritüellerinde, tanrı heykellerinin yıkanması, törene hazırlanması ve törenlerde gezdirilmesi gibi kült törenlerinde uygulanan ritüelin vazgeçilmez parçası olmaktadır. Ayrıca kralın bir yerden bir yere gidişinde, uğurlanmasında müzik de eşlik etmektedir. Çivi yazılı metinlerinin dışında dönemin önemli eserleri içerisinde yer alan kült va-

6 Ünal, 2000, 91

7 Çığ, 2003:133

8 Ünal, 2004: 103; Sipahi, 2019:81

9 Hazenbos, 2003:201

10 Süel,1985: 48 vd

11 Murat, 2013: 116

12 Reyhan, 2016: 98

13 Süel,1985: 48 vd.

14 Conka, 2011: 58

zoları da Hititlerin müziğe verdikleri önemi anlamamız açısından destek sağlamaktadır (**Fig.1**)¹⁵. Eski Hitit Dönemine tarihlenen Bitik, Eski yapar, İnandık ve Hüseyinde de yerleşimlerinde ele geçen tasvirli kült vazoları üzerindeki betimlemeler kült ritüellerinin ve bayram merasimlerinde yer alan müzik ve müzik aletleri hakkında bilgi edindiğimiz önemli buluntular arasında yer almaktadır¹⁶. Hitit metinlerindeki bazı müzik aletlerinin filolojik karşılıkları konusunda tartışmalar devam etse de Eski Hitit Dönemi kabartmalı kült vazoları bu konuya görsel destek sunmaktadır¹⁷.



Fig.1 Hitit Dönemi Tasvirli Kült Vazoları (Sipahi, 2019: 94)

Dolayısıyla yazılı metinler ve görsel betimlemelerin sunduğu bilgiler doğrultusunda Hitit müziğinde telli, üflemeli ve vurmali müzik aletleri çalabilen görevlilerin dışında, müziğin icrasında insan sesi ile birlikte pek çok müzik aletinin de varlığı bilinmektedir. Bu eserlerin sunduğu bilgiler ışığında Hititlerin siyasi ve ekonomik gibi birçok alanda ilişki içerisinde olduğu Mezopotamya, Ugarit ve Mısır ile müzik konusunda da bir etkileşimin var olduğu gözlemlenebilmektedir¹⁸.

Tüm anılan eserler ışığında başlangıçta devlet kontrolünde kült ritüelleri ve bayram merasimlerinde icra edilen Hitit müziğinde telli, üflemeli ve vurmali olarak sınıflandırılan başlıca müzik aletleri ve müzisyenler hakkında bilgi aşağıda yer almaktadır:

¹⁵ Sipahi, 2019: 74

¹⁶ Sipahi, 2014: 22

¹⁷ Sipahi, 2019:73-74

¹⁸ Masalcı Şahin, 2020: 9-16.

Lir: Tasvirli eserlerde ve çivi yazılı metinlerde en sık karşımıza çıkan telli müzik aleti olan Lir, günümüzden yaklaşık olarak altı binyıl öncesinde Mezopotamya'da da kullanıldığı görülen en eski müzik aletleri arasında yer almaktadır. Hitit tasvirli eserlerinde çalma tekniği konusunda kesin bilgi verilemese de hayvan boyunuzu ya da gövdeden çıkan iki ağaç kol, bir kemerle birleşerek üzerine yerleştirilen tellerin yer aldığı bu müzik aletinin iki elle ve mızrapsız çalındığı varsayılmaktadır (Fig.2)¹⁹. Hititlerin bazı bayram ritüel metinlerinde ikiden fazla lirin çalındığı ve orkestra içerisinde üflemeli ve vurmali müzik aletleri ile birlikte kullanıldığı bilinmektedir. Tasvirli eserler üzerinde küçük ve büyük lirleri görmek mümkündür. Bu sınıflandırma Hitit bayram merasimlerinin anlatıldığı çivi yazılı metinlerde dahi karşımıza çıkmaktadır²⁰. Büyük boyutları yere konularak iki kişinin elleriyle çalarken betimlenen Hitit lirin bu yönü ile Mezopotamya örneklerinden ayrıldığı ve Anadolu'ya özgü olduğu belirtilmektedir²¹. İnandık kült vazosu üzerinde yer alan tasvirlerde büyük lirlere insan boyunu aşan boyutları dikkat çekmektedir²². Büyük lirde tel sayısının 11, küçük lirde ise 6-8 arasında olduğu düşünülmektedir²³ (Fig.3).

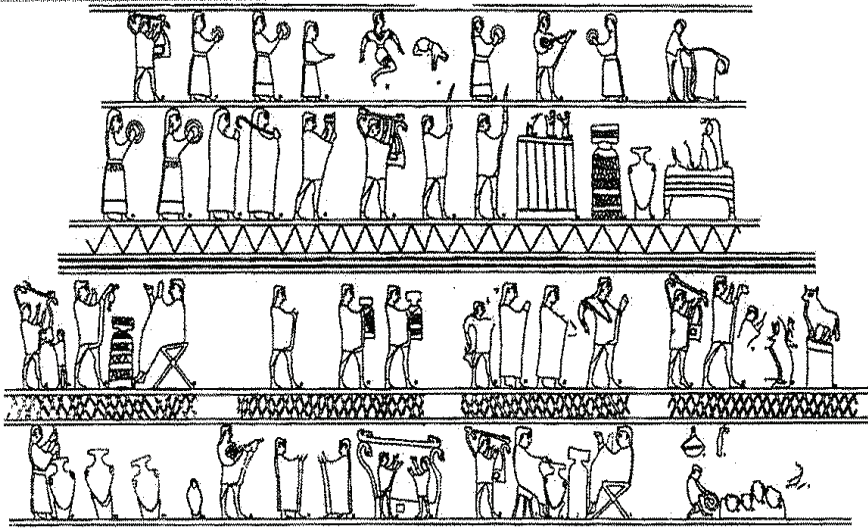


Fig.2. Hüseyindede (Büyük vazo) Kült Vazosu üzerinde yer alan Hitit Lir betimlemeleri (Özgüç, 1988: Res.64)

19 Helvacı, 2007 :114.

20 Yıldırım, 2005: 765

21 Masalcı Şahin, 2020: 105

22 Dinçol, 2003b: 24

23 Özgüç, 1988:



Fig.3. *İnandık Kült Vazosu üzerinde büyük lir ve küçük lir betimlemeleri (Ensert, 2013: 44, Res.13).*

Bağlama/Saz: Telli müzik aletleri içerisinde değerlendirilen bağlamanın, tasvirli eserler üzerinde betimlenen biçimleri ile günümüz Anadolu'sunda kullanılan formları arasındaki benzerliği oldukça dikkat çekicidir. Bu benzerlikten hareketle B. Dinçol²⁴ ve A. Ünal²⁵ çalışmalarında “saz” kelimesini kullanmayı tercih etmişlerdir. Arkeolojik veri olan tasvirli eserler kaynak alınarak bağlama tipi saz tanımlaması kabul görmektedir²⁶. İnandıktepe ve Hüseyindede kült vazoları üzerinde yer alan betimlemelerde icrasının erkekler tarafından yapıldığı²⁷, müzisyenlerin ayakta ve göğüs hizasında çaldığı görülmektedir. Yuvarlak gövdeli ve uzun sapları ile betimlenen müzik aletinin çalınış tarzları ve tipleri günümüz bağlaması ile yakın benzerliği gözlemlenmektedir(**Fig.3**)²⁸.

24 Dinçol,2003b: 28

25 Ünal, 2003:139-145

26 Masalcı Şahin, 2020: 124

27 Yıldırım, 2002: 3-4

28 Yıldırım, 2008: 68



Fig.3 Hüseyindede kült vazosu üzerinde saz, çalpara betimlemeleri (Sipahi, 2005: Fig.1)

Boynuz: Üflemeli müzik aletleri içerisinde sınıflandırılan boynuz, doğal trompet olarak da tanımlanmaktadır. Hitit çivi yazılı metinlerinde kraliyet ailesinin katıldığı kült ritüellerinde, bayram merasimlerinde ve resmi törenlerin başlangıç ve bitişlerini haber vermek amaçlı kullanıldığı belirtilmektedir²⁹. Tasvirli eserlerde diğer müzik aletleri ile birlikte çok az tasvir edilmiş çoğunlukla erkek müzisyen figürü ile birlikte tek olarak betimlenmiştir³⁰ (**Fig.4**).



Fig.4. Karkamış Ortostatı (Geç Hitit Dönemi) üzerinde boynuz çalan müzisyen betimlemesi (Alp, 1999:32)

Flüt/ Çift Flüt: İnsanoğlunun en eski müzik aleti olarak bilinen flüt, Hitit yazılı belgelerinde “uzun kamış” olarak tanımlanan üflemeli bir müzik aleti olarak Hitit kült metinlerinde sıkça yer almaktadır³¹. M.Ö. II. bin yılda flüt betimlemeleri yerini Hitit törenlerinin işlendiği kült vazolarında yerini çifte flüte bırakmıştır. Betimlemelerde görülen örneklerinde çifte flütün gövdesi birbirinden ayrıık veya bitişik olabilmektedir. Çıkardığı

29 Ünal, 2000: 231

30 Tunçer, 2005: 37

31 Masalcı Şahin, 2020:87

kuvvetli ve sert sesiyle insanların üzüntülerini/acılarını dile getirmede, tanrılara haykırmada kullandıkları düşünülmektedir.³² Hitit yazılı belgelerinde kral veya kraliçenin ölümünde halkın flüt çalarak yas tuttuğu yer almaktadır³³. Hitit metinlerinden edinilen bilgiye göre müzisyenlerin çift flüt çalmayı bırakıp aynı zamanda icra edilen şarkıya eşlik ettikleri bilinmektedir³⁴ (Fig. 5).



Fig.5. Karkamış Ortostat üzerinde çifte flüt icra eden müzisyen betimlemesi (Alp, 2003: 75, 42b).

Davul: Vurmalı bir müzik aleti olan davul, Hitit kült törenlerinin ve bayram merasimlerinin anlatıldığı metinlerde çoğunlukla lirler ve çalparalar ile birlikte yer almasına rağmen tasvirli eserler üzerinde betimlemeleri nadirdir. Geç Hitit Dönemine tarihlenen bir kabartma üzerinde yer alan betimlemeden karşılıklı duran iki kişinin omzundan geçen bir kayış yardımıyla³⁵, elleri ile tokmak kullanmadan icra ettikleri görülmektedir³⁶ (bkz. Fig. 6).

32 Tunçer, 2005: 34-35

33 Ünal, *age.*, 2000: 227.

34 Celasin, 2007: 51

35 Dinçol, 2003b: 58

36 Celasin, 2007: 70.



Fig.6. Karkamış Ortostatı (Geç Hitit Dönemi) üzerinde boynuz çalan müzisyen betimlemesi (Akugal, 1995, Lev.99b)

Tef /Def: Hititlerde bayram törenlerinin tasvir edildiği kabartmalı vazolar üzerinde karşımıza çıkan bir diğer vurmalı müzik aleti de tef/def'tir. Geç Hitit Dönemine tarihlenen kabartmalı eserlerde sıkça tasvir edilen, küçük deri gergili çalgı olarak da tanımlanan bu müzik aleti, kimi zaman icra eden müzisyenlerin omuz hizasında kimi zaman da aşağıda tutulmuş biçimde betimlenmiştir³⁷ (Fig.7).



Fig. 7. Zincirli ortostatı üzerinde tef/def çalan müzisyenler betimlemesi (Alp, 1999:35).

37 Dinçol,2003b:38

Çalpara: Kendinden ses veren müzik aleti olan çalparalar, iki yuvarlak tahtadan ya da madenden yapılmış, aynı zamanda birbirine vurulduğunda ses veren vurmalı çalgı olarak da sınıflandırılabileceğimiz bir müzik aletidir³⁸. Hitit kült törenlerinin tasvir edildiği İnandık, Bitik ve Hüseyincede kült vazolarındaki betimlemelerden tören müzik aleti olduğu anlaşılmaktadır Bazı betimlemelerde göğüs hizasından biraz yukarıda bir iple veya kayışla birbirine bağlı çalparaların³⁹ (Fig. 8) kadın ve erkek müzisyenler tarafından ayakta icra edildiği görülmektedir⁴⁰.



Fig.8. Yumruk biçimli sunu kabı üzerinde kayışla/ iple birbirine bağlı çalpara betimlemesi (Sipahi, 2019: 95, Resim 14).

Kadın/Erkek Şarkıcılar: Tasvirli eserler üzerindeki betimlemelerden de anlaşılacağı üzere Hitit müziğinde eril müzisyen çoğunluğu dikkat çekmektedir. Hitit yazılı metinlerinde bazı müzisyenlerin kimi zaman çaldıkları aleti bırakıp törene sesleri ile eşlik ettikleri bilinmektedir. Kült ritüellerinde ve bayram törenlerinde müzisyen topluluğu içerisinde yer alan kadın ve erkek şarkıcılar, dinsel konu içeren ilahi niteliğindeki şarkıları bazı durumlarda koro halinde icra etmekteydiler⁴¹. Bin tanrılı halk olarak tanımlanan Hititlerde, kurban sunulan ya da tapınılan tanrı hangi etnik kökende ise (örneğin Hurrice, Hattice gibi) o dilde şarkılar söylenirdi. Bu durum Hitit yazılı metinlerinde “*Müzisyen Hurrice şarkı söyler*”, “*Nerik-*

38 Tunçer, *age.*, s.41.

39 Alp, 1999: 19

40 Sipahi, 2005: 662

41 Arıkan, 2002 :11.

li kadınlar Hattice şarkı söylerler” şeklinde ifadelerle yer almaktadır.⁴² Törenlerde şarkı söyleyen rahip ve rahibelerin yanı sıra bazı şehirlere ait şarkıcılar, belli ünvanlar ile anılan görevlilerin de varlığından söz edilmektedir⁴³. Örneğin görevleri “tanrıya hizmet etmek”, “şarkı söylemek” olan katra ve hazgara kadınları olarak bilinen kült görevlisi kadın şarkıcılarının farklı ritüel ve tören metinlerinde yer aldığı bilinmektedir⁴⁴.

Özetle tasvirli eserler ve çivi yazılı metinlerden edindiğimiz bilgiler doğrultusunda; Hitit Döneminde bolluk, bereket ve huzur içinde bir yaşam için çoğunlukla tanrıları memnun etmek amacıyla kült ritüellerinde ve bayram merasimlerinde icra edilen müziğin devlet himayesinde belli kurallar dahilinde gerçekleştirildiği görülmektedir. Ayrıca Hitit Dönemi yazılı metinlere ve tasvirli eserlere ek olarak sunu kapları da bu bilgilerimize kaynaklık etmektedir. Geç Hitit Dönemi ve sonrasında tarihlenen Maraş, Zincirli, Karatepe kabartmaları ise Hitit müziğinin zamanla diğer uygarlıkların etkisi ile çeşitlendiğine, ziyaret ve şölen sahneleri ile kült ritüelleri ve bayram merasimleri dışında da icra edildiğine görsel kaynak oluşturmaktadır.

42 Celasin, 2007:.

43 Arıkan,2002 :11.

44 Murat, 2013: 131

KAYNAKÇA

- Akurgal, E. (1995). *Hatti ve Hitit Uygarlıkları*. İzmir : Tükelmat Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı
- Alp, S. (1999). *Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans: Hitit Çağı'nda Anadolu Üzüm ve Şarap*, Ankara: Kavaklıdere Kültür Yayınları.
- Alp, S. (2003). *Hitit Günesi*, Ankara: Tubitak Yayınları.
- Arıkan, Y. (2002). Hitit Metinlerinde Geçen MUNUSzintuhi- ve LÚzinhuri- Görevlileri". *Archivum Anatolicum-Anadolu Arşivleri* 5, 11-5.
- Brandau, B. ve Schickert, H. (2011). *Hititler Bilinmeyen Bir Dünya İmparatorluğu*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Celasin, C. (2007). Orta Tunç Çağı'ndan Roma Dönemi'ne Anadolu Müzik Kültürü'nün Analizi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Conka, S. (2011). Hititlerde Müzik. Karul, N. (ed), *Tarihöncesinden Demir Çağı'na Anadolu'nun Arkeoloji Atlası*, 295.
- Çığ, M.İ. (2003). *Hititler ve Hattuşa İştarın Kaleminden*.İstanbul: Kaynak Yayınları:307.
- Dinçol, B. (2003a). Hititlerde Müzik, *Toplumsal Tarih Dergisi*, Sayı:119, cilt:19 İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları. ss. 50-55.
- Dinçol, B. (2003b). *Eski Önsya ve Mısır'da Müzik*.İstanbul: Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları
- Ensert, H. K. (2013). Eski Anadolu'da Müzik ve Günümüze Etkileri. *Çorum ve Kültür*, 29-47.
- Hazenbos J. (2003). *The Organization of the Anatolian Local Cults During The Thirteenth Century B.C.*, Boston..
- Helvacı, Z. (2007). *Lirin Tarihi: Eski Önsya ve Yunan Uygarlıklarında Kullanılan*
- Lirlerin Karşılaştırılması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Masalçı Şahin, G. (2020). Hititlerde Müzik, Müzik Aletleri ve Müzisyenler. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Murat, L.(2013). Kült Görevlisi Şarkıcı Kadınlar: MUNUS(.MEŞ)katra- , MUNUS(.MEŞ)hazgara-, *Ankara Üniversitesi DTCTF Tarih Araştırmaları Dergisi*, , 54, 115- 134.
- Sipahi,T. (2005). Hüseyindede'den Hitit Tasvir Sanatı İçin Yeni Bir Sahne, *V. Uluslararası HititolojiKongresi Bildirileri*, 661-678.

- Sipahi, İ. T.. (2014). Son Yıllardaki Çalışmaların ve Buluntuların Işığında Eski Hitit Kabartmalı Vazoları Üzerine Değerlendirmeler. *Anadolu* , (40) , 0-0 . DOI: 10.1501/andl_0000000412
- Sipahi, İ.T.(2019). Hititlerde Dans-Müzik ve Günümüze Yansımaları. *Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Cilt.1, Sayı 1* , 71-97.
- Süel A.(1985): *Hitit Kaynaklarında Tapınak Görevlileri İle İlgili Bir Direktifname*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Tunçer, B. 2005. *Eskiçağ Kilikia Çalgıları*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Reyhan, E. (2016). Hitit Kültür Dünyasında Bayram Ritüelleri. *Türkish Studies Dergisi*, 11/16, 89-114.
- Ünal, A. (2000). *Hititler - Etiler ve Anadolu Uygarlıkları*. Etibank:İstanbul.
- Ünal, A. (2003). *Hititler Devrinde Anadolu II*, : İstanbul:Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Ünal, A.(2004). Çivi Yazılı Hititçe Kaynaklara Göre Hititler’de ve Çağdaş Eski Anadolu Toplumlarında Müzik, Dans, Eğlence ve Akrobatik Oyunlar, *I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu*,101-102.
- Ünal, A. (2016). *Hititlerde ve Eski Anadolu Toplumlarında Din, Devlet, Halk ve Eğlence (Müzik, Dans,Spor, Akrobasi, Sirk ve Gladyatör Oyunları)*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Özgüç, T. (1988). *İnandıktepe Eski Hitit Çağında Önemli Bir Kült Merkezi, Important Cult Center in the Old Hittite Period*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Yıldırım, T.(2002).Hüseyinde Tepesi’nde Bulunan İkinci Kabartmalı Vazoya Ait Yeni Bir Müzisyen. *Ankara DTCF Dergisi*,42, 1-7.
- Yıldırım, T.(2005).Hüseyinde Tepesi’nde Bulunan Yeni Bir Kült Vazosu. *V. Hititoloji Kongresi Bildirileri*, 761-774.
- Yıldırım, T. (2008)Hüseyinde Vazosu. *Aktüel Arkeoloji*, 7, İstanbul 2008, 66-73.

Bölüm 5

ZEKÂÎ DEDE EFENDİ ‘NİN DİLKEŞ- HÂVERÂN TAKIMININ MAKAM ANALİZİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Neşe Yeşim ALTINEL ÇOBAN¹

¹ Doç. Neşe Yeşim Altinel Çoban İTÜ Türk Müsîkîsi Devlet Konservatuvarı Bestecilik Bölümü, cobann@itu.edu.tr, Orcid No: <https://orcid.org/0000-0002-4576-566X>

1.GİRİŞ

Türk müziğinde Makam analizleri makamın seyir, kalış perdeleri, genişleme bölgeleri ve özellikle makam içerisinde kullanılan çeşniler ile onların birleşerek meydana getirdikleri diziler üzerinden yapılmaktadır. (Altinel, 2020: 3)

Makamların yapıları hakkında bilgi sahibi olmak çeşnileri ve kullanım sıklıkları ile seyir yapıları anlayabilmek için özellikle büyük formda eserlerin analiz edilip incelenmesi çok büyük önem arz etmektedir. Zira, bestekârlar Beste, Ağır Semâî ve Yürük Semâî gibi büyük formda eserlerinin kompozisyonlarını yaparken, makamı meydana getiren çeşnilerin ve onların birleşiminden ortaya çıkan makam dizilerini makamın önemli kalış perdeleri ve seyir yapıları içerisinde zemîn, terennüm, meyân gibi bölümlerde belli kurallar çerçevesinde işleyerek meydana getirirler. Bütün bu bahsedilen unsurları en sanatlı ve en başarılı şekilde formların belli bölümlerine yerleştirirler. Bu özellikleri sayesinde büyük formda eserlerin incelenmesi makam tariflerine ulaşmada önemli bir yol göstericidir. (Altinel ve Çoban, 2021:2) Bu nedenle çalışmada Türk müziğinin sözlü formları arasından büyük formda olan Beste, Ağır Semâî ve Yürük Semâî formundaki eserler seçilerek incelenmiştir.

Dilkeş-Hâverân makamı III. Selim döneminde daha önceki dönemlerden daha fazla dikkate alınmıştır. Bu dönemin öne çıkan büyük mûsikîşinasları arasında olan Tanbûrî İsak, Küçük Mehmet Ağa ve Hacı Sâdullah Ağa gibi önemli bestekârlar çeşitli besteler ortaya koymuşlardır. Bu makamla ilgili çeşitli eserler daha sonraki dönemlerde de bestelenmeye devam etmiştir (Kutluğ, 2002: 261). Zekâî Dede Efendi de bu makamda 2 Beste,1 Ağır Semâî ve 1 Yürük Semâî’ den oluşan bir Klâsik Takım bestelemiştir. Zekâî Dede hem klasiğe bağlı hem de yenilikçi ve yeni arayışlarla dikkat çekmiş bir bestekâr olarak eserlerinin hepsinde usûl, ritm ve melodi son derece zevkli bir üslûpla birleştirilmiş mükemmel bir teknik açıkça görülmektedir (Aksüt, 1993: 217). Zekâî Dede’nin bestelerinde hocası İsmâil Dede Efendi’nin etkileri hissedilse de bestelerine ilave ettiği birtakım yenilikler ve özelliklerle Klâsik Mektebin oluşumda rol oynayan son temsilci olmuştur (Ak, 2009: 206).

Türk mûsikî tarihinin ve meşk zincirinin en önemli bestekârlarından biri olarak onun meydana getirdiği Dilkeş-Hâverân takımındaki eserlerin incelenmesimakamınyapısının,çeşnilerinveseyirözelliklerininanlaşılması açısından büyük önem taşımaktadır. En az beş asra yakın geçmişe sahip Dilkeş-Hâverân makamı eski nazariyat kitaplarını incelediğimizde, Zirkeş ve Zirkeş-Hâverân adlarıyla da geçtiğini görmekteyiz (Özkan, 1994:301). Çeşitli Mûsikîşinasların bu makamla ilgili tariflerine baktığımızda birbirine yakın ifadelerle karşılaşmaktayız. Hızır bin Abdullah Kitâb-ı Mûsikî’inde

ve Bedr-i Dilşâd Edvâr-ı Makamat isimli eserlerinde “*Hüseyînî Âgâze ede, ine Irak evinde karar ede*” şeklinde tarifleri yer almaktadır (Kutluğ , 2000: 260-261). Karadeniz, makamın Hüseyînî ve Irak makamlarının birleşmesinden meydana geldiğini söylemiştir (Karadeniz, 1965:125). Arel, Hüseyînî dizisinde gezinildikten sonra ortak sesler yoluyla Irak dizisine geçilerek Irak perdesinde karar verildiğini söylemektedir (Arel, 1968:75). Akdoğu, Hüseyînî ve Irak makamlarının birbirine eklenmesiyle yapıldığını ve inici olduğunu belirtmiştir (Akdoğu , 1991:190). İsmail Hakkı Özkan, yerinde Hüseyînî makamı dizisi ile Irak perdesinde Segâh dördlüsünün veya Irak makam dizisinin bir bölümünün birbirine eklenmesinden meydana geldiğini söylemiştir (Özkan, 2016:501).

Dilkeşhâverân Makamı Dizileri

Yerinde inici Hüseyînî Makamı Dizisi

Irak Makamından Bir Kısım

Şekil 1. Dilkeş-Haverân Makam Dizisi

Kutluğ, Hüseyînî ve Necid Hüseyînî makamları içerisinde Nevâda Bûselik Rast makamlarına geçkiler yaptıktan sonra Hüseyînî seyri içerisinde Nevâ ve Hüseyînî perdelerinde sıklıkla asma kalışlar yaparak Hüseyînî çeşnisini gösterdiğini daha sonra Çargâh perdesinde kalışlar yapıp Hüseyînî ve Nevâ göstererek Uşşak makamına geçip çok dolaşmadan Segâh perdesinde de asma kalışlar yaparak Irak perdesinde Segâh çeşnisi ile karar verdiğini belirtmiştir (Kutluğ, 2000:262-263).

Bu tarifler ile tarihsel süreç içerisinde Dilkeş-Hâverân makam tariflerine baktığımız zaman ortak olarak hep Hüseyînî perdesinden başlayan Hüseyînî makam dizisi ve Irak perdesine gelip Segâh ile karar veren bir yapının tarif edildiği karşımıza çıkmakla birlikte çok büyük değişikliğe uğramadığını söylemek mümkün olmaktadır. Ancak 20. yüzyılın ilk yarısından sonraki dönemlerden itibaren bestekârlarımız Türk mûsikisinde birçok makamda olduğu gibi Dilkeş-Hâverân makamına da itibar etmemiş ve bu makam unutulmaya yüz tutmuştur. Bu unsurlar göz önünde bulundurularak hazırlanmış olan bu çalışma, Dilkeş-Hâverân

makamının günümüzde yeniden itibar görmesini sağlamak ve makamın bestekârlarımız tarafından bestelenecek yeni bestelere ilham olması arzusunu taşımaktadır.

2.YÖNTEM

DilkeşHâverân makamında Zekâî Dede Efendi'nin Dilkeş-Hâverân Takımı'nın notaları literatürden araştırılıp bugün icrâda kullanılan şekli tespit edilmiştir. Araştırma sırasında birçok farklı nota ile karşılaşılmıştır. Bu sebeple bu çalışmanın ışığında okunaklı ve düzgün notalara ulaşılabilmesi için nota programı ile eserler tekrar yazılmış ve makam analizlerinin takibini kolaylaştırmak için her bir porte başına ölçü numaraları konulmuştur. Yazılan notalar çeşitli referans icralardan dinlenmiş ve makam yönünden analizleri yapılmıştır. Bu analiz sırasında tespit edilen çeşniler ve kullanım sayıları tablolar haline getirilmiştir. Eserler arasında Murabbâ türünde olanların form yapısı gereği 1., 2. ve 4. güftelerin aynı melodik yapı ile bestelendiği göz önünde bulundurularak sadece 1. ve 3. güftelerin bestelerinde kullanılan çeşni sayıları dikkate alınmıştır. Aynı şekilde murabbâ eserlerde yine tüm güftelerden sonra gelen terennüm bölümlerinin hep aynı melodik yapının bestesiyle yapılmış olduğundan, sadece bir terennümde kullanılan çeşni sayıları tablolara yazılmıştır. Elde edilen veriler ışığında Zekâî Dede Efendi'nin 2 farklı usûldeki Bestesi, Ağır Semâî ve Yürük Semâî'sinde kullanılan tüm çeşniler ve kullanım sayıları bir grafik üzerinde toplu halde gösterilmiştir.

3.BULGULAR

3.1. Zekâî Dede Efendi'ye Ait Dilkeş-Hâverân (Zencir) Murabbâ Beste'nin Bulguları

3.1.1. Zekâî Dede Efendi'ye Ait Dilkeş-Hâverân (Zencir) Murabbâ Beste'nin Notası

DİLKEŞHÂVERÂN BESTE

Şükûfezâr-ı i'zârın gülün naziresidir

Usûl: Zencîr

Beste: Zekâî Dede Efendi

Güfte: Enderûni Vâsîf



Yâr Şû kû kû fe zâ zâ
 Yâr Ba hâ hâ ra kar kar
 Yâr Çi lek lek şe ker ker

5 zâ rı i zâ zâ
 kar şı he zâ zâ
 ker le me si si

8 rın gü lün
 rın o bir
 yâ se min

11 ah na zi zi re si
 ah me si si re si
 ah hâ mi mi re si

15 dir Öm rüm yâ lâ ye le
 dir
 dir

18 lel lel le lel li mi rim yâ lâ³ ye le lel lel

22 lel le lel li yâr yâr gü lün

25 ah na zi
 ah me si
 ah ha mi

28 1. re si dir hey câ nım
 2. hey câ nım

32 Yâr so_ rul_ rul sa_ vâ_ vâ_ vâ_ sî fi_ zâ_ zâ_ zâ_ râ_ le bâ_ bâ_ nî me_ mes_ tâ_ tâ_ nîn Öm rûm yâ_ lâ_ ye le lel lel_ lel le_ lel_ li mi rim yâ_ lâ_ ye le lel lel_ lel_ le_ lel_ li yâr_ yâr_ le bâ_ bâ nî mes_ tâ_ nîn hey câ nim

Şükûfezâr-ı i'zârın gülün naziresidir
Bahâra karşı hezârın o bir mesiresidir
Sorulsa Vâsıf-ı zârâ lebân-ı mestânın
Çilek şekerlemesi yâsemin hamîresidir

Şekil 2 . Zekâî Dede Efendi'ye Ait Dilkeş-Hâverân(Zencir) Beste'nin Notası

3.1.2.Zekâî Dede Efendi'ye Ait Dilkeş-Hâverân(Zencir)Murabbâ Beste'nin Makam Analizi

“Şükûfezâr-ı i'zârın gülün naziresidîr”

Esere Nevâ perdesinden giriş yapılarak 1. ve 2. ölçülerde önce Nevâda Bûselik sonra Dügâhta Uşşak çeşnisi kullanılarak Dügâh perdesinde kalış yapılmış ve bir Uşşak makam dizisi gösterilmiştir. 3.ölçüde Hüseyînde Uşşak, 4. ölçüde de bir Hüseyînde Uşşak çeşnisi kullanılarak Çifte Düyek usûlü tamamlanmıştır. 5. ölçüde Fahte usûlüne geçilerek Nevâda Rast çeşnisi ile başlayıp, Muhayyerde Uşşak çeşnisi gösterilmiştir. 6. ölçüde Gerdaniyede Rast, Eviçte Segâh (yedensiz) 7., 8. ve 9. ölçülerde

sırasıyla Hüseyinîde Uşşak, Gerdaniyede Rast, Hüseyinîde Hüseyinî çeşnisi kullanılarak Hüseyinî perdesinde kalış yapılmıştır. 10. ölçüde Çenber usûlüne geçilmiş 10. 11. 12. ve 13. ölçülerde sırasıyla Nevâda Bûselik ve Çargâhta Çargâh, Nevâda Bûselik ve yine Çargâhta Çargâh çeşnisi kullanılmıştır. 14. ölçüde Hüseyinîde Kürdî . 15. ölçüde yedenli olarak Segâhta Segâh çeşnisi kullanılarak 1. güfte tamamlanmıştır. 16. ölçüde Segâh perdesinde kalış yaparak terennüm bölümü olan Devrikebir usûlüne geçilmiştir. 17. ölçüde Dügâhta Uşşak, 18. ölçüde de Dügâhta Uşşak çeşnisi kullanılmıştır. 19. ölçüde Irak perdesinde Segâh çeşnisi kullanılarak kalış yapılmıştır. 20. ve 21. ölçülerde Dügâhta Hüseyinî, 22. ölçüde Hüseyinîde Uşşak çeşnisi kullanılmıştır. 23. ölçüde Berefşân usûlüne geçilerek Nevâda Bûselik, 24. ve 25. ölçülerde Dügâhta Hüseyinî çeşnisi ile Dügâh perdesinde kalış yapılmıştır. 26. ölçüde Rastta Rast, 27., 28. ve 29. ölçülerde sırasıyla Irakta Hüzzam, Dügâhta Hüseyinî ve Irakta Eksik Segâh çeşnisi kullanılarak 29. ölçüde Irak perdesinde kalış yapılarak terennüm bölümü tamamlanmıştır. 30. ölçü olan 1. dolapta Hüseyinî perdesi açarak 2. güfteye dönüş yapılmaktadır. 31. ölçü olan 2. dolapta Nevâ perdesi yeden Nim Hicaz perdesi kullanılarak meyan bölümü olan 3. güfteye ve Çifte Düyek usûlüne geçilmiştir. 32. ölçüde Dügâhta Rast, 33. ölçüde de Dügâhta Rast çeşnisi kullanılarak Dügâh perdesinde kalış yapılmıştır. 33. ölçünün sonunda Nevâda Rast, 34. ölçüde de Nevâda Rast çeşnisi yeden Nim Hicaz perdesi de kullanılarak gösterilmiş ve Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. 35. ölçüde Hüseyinîde Uşşak çeşnisi kullanılarak Çifte Düyek usûlü tamamlanmıştır. 36. ölçüde Fahte usûlüne geçilerek Nevâda Rast çeşnisi ile başlayıp, Muhayyerde Uşşak çeşnisi gösterilmiştir. 37. ölçüde Gerdaniyede Rast, Eviçte Segâh (yedensiz) 38., 39. ve 40. ölçülerde sırasıyla Hüseyinîde Uşşak, Gerdaniyede Rast, Hüseyinîde Hüseyinî çeşnisi kullanılarak Hüseyinî perdesinde kalış yapılmıştır. 36. ve 40. ölçüler arasındaki melodik yapı 5. ve 9. ölçüler arasında kullanılan melodik yapı ile aynıdır. 41. ölçüde Çenber usûlüne geçilmiştir. 41., 42., 43. ve 44. ölçülerde sırasıyla Nevâda Bûselik, Çargâhta Çargâh, Nevâda Bûselik ve yine Çargâhta Çargâh çeşnisi kullanılmıştır. 45. ölçüde Hüseyinîde Kürdî 46. ölçüde yedenli olarak Segâhta Segâh çeşnisi kullanılarak 3. güfte tamamlanmıştır. 41. ve 46. ölçüler arasındaki melodik yapı 10. ve 15. ölçüler arasında kullanılan melodik yapı ile aynıdır.

47. ölçüde Segâh perdesinde kalış yaparak terennüm bölümü olan Devrikebir usûlüne geçilmiş ve 1., 2., 4. güftelerden sonra kullanılan aynı melodik yapıdaki terennüm bölümü kullanılmıştır. Yani, 48. ölçüde Dügâhta Uşşak, 49. ölçüde yine Dügâhta Uşşak çeşnisi kullanılmıştır. 50. ölçüde Irak perdesinde Segâh çeşnisi kullanılarak kalış yapılmıştır. 51. ve 52. ölçülerde Dügâhta Hüseyinî, 53. ölçüde Hüseyinîde Uşşak çeşnisi kullanılmıştır. 54. ölçüde Berefşân usûlüne geçilerek Nevâda Bûselik,

55. ve 56. ölçülerde Dügâhta Hüseyinî çeşnisi ile Dügâh perdesinde kalış yapılmıştır. 57. ölçüde Rastta Rast, 58.59. ve 60. ölçülerde sırasıyla Irakta Hüzzam, Dügâhta Hüseyinî ve Irakta (Eksik Segâh) çeşnisi kullanılarak 60. ölçüde Irak perdesinde kalış yapılarak terennüm bölümü tamamlanmıştır. 61. ölçüde Hüseyinî perdesi açarak 4. güfteye dönüş yapılmaktadır.

3.1.3.Zekâi Dede Efendi'nin Dilkeş-Hâverân (Zencir) Murabbâ Bestesi'ndeki Çeşniler ve Kullanım Sayıları Tablosu

Tablo 1.

Zekâi Dede Efendi'nin Dilkeş-Hâverân Zencir Bestesinin Çeşni Tablosu

Kullanılan Çeşniler	Kullanım Sayıları
Muhayyerde Uşşak	2
Gerdaniyede Rast	4
Eviçte Segâh(yedensiz)	2
Hüseyinide Uşşak	6
Hüseyinide Hüseyinî	2
Hüseyinide Kürdî	2
NevâdaBüselik	6
Nevâda Rast	4
Çargâhta Çargâh	4
Segâhta Segâh	2
Dügâhta Hüseyinî	3
Dügâhta Uşşak	3
Dügâhta Rast	2
Rastta Rast	1
Irakta Hüzzam	1
Irakta (Eksik) Segâh	1

Esere Nevâ perdesinden başlanılmıştır. Bir Uşşak makam dizisi gösterilerek Dügâh perdesinde kalış yapılmıştır. Hüseyinî perdesinde sıklıkla kalışlar gösterilmiştir. Makamın ana yapısındaki çeşniler dışında 3. güfte meyan bölümünde, Dügâh perdesinde Rast çeşnisi ile terennümün sonuna doğru Irakta Hüzzam çeşnisi kullanılmıştır. Tiz bölgeye Muhayyerde Uşşak ve Gerdaniyede Rast çeşnileri ile genişlemiştir . Hüseyinide Uşşak ve Nevâda Büselik çeşnileri en çok kullanılan çeşniler olmuştur. Irakta Eksik Segâh çeşnisi ile yedenli olarak karar verilmiştir. Karar yeden (Acemaşîrân) perdesi kullanılmadan yapılmıştır.

3.2. Zekâi Dede Efendi'ye Ait Dilkeş-Hâverân (Beste Devr-i Revânî) Murabbâ Beste'nin Bulguları

3.2.1. Zekâi Dede Efendi'ye Ait Dilkeş-Hâverân (Beste Devr-i Revânî) Murabbâ Beste'nin Notası

DİLKEŞHÂVERÂN BESTE

Ben yine bir dîlberi rânâya oldum mübtelâ

Usûl: Beste Devr-i Revanî

Beste: Zekâî Dede Efendi

1

Ah Ben yi ne bir di dîl be ri râ
Ah Kad di dîl keş bi bir ni hâ li
Ah Aşk der ler pür ce ce fâ bir bir

2

nâ ya ol dum müb te lâ
yâ re ol dum müb te lâ
dos ta ol dum müb te lâ

3

Ah câ nim yâ lâ ye le lel lel li

4

Ah öm rüm te re lel lel le lel lel li

5

Ah yâ re ol dum mü müb te lâ

6

ah ben he le bir lâ lâh za â râm

7

ey le yem dün yâ da kim

8

ah câ nim yâ lâ ye le lel lel li

2

9

ah öm rüm te re lel lel le lel lel li

10

ah ey le yem dün yâ da kim

Ben yine bir dîlberi rânâya oldum mübtelâ
Kadd-i dilkeş bir nihâl-i yâre oldum mübtelâ
Ben hele bir lahza ârâm eyleyem dünyâda kim
Aşk derler pür cefâ bir dosta oldum mübtelâ

Şekil 3. Zekâî Dede Efendi'nin Dilkeş-Hâverân (Beste Devr-i Revânî) Bestesinin Notası

3.2.2.Zekâî Dede Efendi'ye Ait Dilkeş-Hâverân (Beste Devr-i Revânî) Murabbâ Beste'nin Makam Analizi

“Ben yine bir dilberi rânâyâ oldum müptelâ”

Esere Hüseyinî perdesinden giriş yapılarak 1. ölçüde Hüseyinîde Uşşak çeşnisi ile Hüseyinî perdesinde kalış yapılmıştır. 2. ölçüde Segâh perdesinde yedensiz olarak Segâh 3'lüsü kullanılarak Hüseyinî perdesine kadar çıkıp, Hüseyinîde Uşşak çeşnisi ile kalış yapılmıştır. Terennüm bölümü olan 3. ölçüye Hüseyinî perdesinden giriş yapılmış ve Nevâda Bûselik çeşnisi kullanılarak Çargâh perdesinde Çargâhlı kalış gösterilmiştir. 4. ölçüye Nevâ perdesinden giriş yapılarak Dügâhta Uşşak çeşnisi kullanılıp Dügâh perdesinde kalış yapılarak pest tarafa Irak perdesine kadar da genişleyip Dügâh perdesinde Uşşak çeşnisi ile kalış yapılmıştır. 5. ölçüye yine Nevâ perdesinden giriş yapılmıştır. Hüseyinîde Uşşak, Dügâhta Hüseyinî çeşnisi kullanılarak Irak perdesine (Eksik) Segâhlı inilmiş ve tekrar Çargâh perdesinden aşağıya hareketle Irakta Eksik Segâh çeşnisi ile kalış yapılarak yedensiz olarak terennüm sonlandırılmıştır. 6. ölçü 3. güftenin başladığı meyan bölümü olarak, Acem perdesinden girilmiş, Çargâhta Çargâh çeşnisi gösterip yine Acem perdesinde kalış yapılmıştır. Daha sonra Hüseyinî perdesinde kalış ile Nevâda Bûselik ve 7. ölçüye Çargâhta Çargâh çeşnisi ile geçilmiştir. 7. ölçü 2. ölçünün aynı melodik yapısı ile bestelenmiştir. Yani, Segâh perdesinde yedensiz olarak Segâh 3'lüsü kullanılarak Hüseyinî perdesine kadar çıkıp, Hüseyinîde Uşşak çeşnisi ile kalış yapılmıştır. 8., 9. ve 10. ölçüler terennüm bölümü olarak 1., 2. ve 4. güftelerden sonra kullanılan aynı terennüm melodisi ile eser sonlandırılmıştır . 8. ölçüye Hüseyinî perdesinden giriş yapılmış ve Nevâda Bûselik çeşnisi kullanılarak Çargâh perdesinde de Çargâhlı kalış gösterilmiştir. 9. ölçüye Nevâ perdesinden giriş yapılarak Dügâhta Uşşak çeşnisi kullanılıp Dügâh perdesinde kalış yapılarak, pest tarafa Irak perdesine kadar da genişleyip Dügâh perdesinde Uşşak çeşnisi ile kalış yapılmıştır. 10. ölçüye yine Nevâ perdesinden giriş yapılmıştır. Hüseyinîde Uşşak, Dügâhta Hüseyinî çeşnisi kullanılarak Irak perdesine (Eksik) Segâhlı inilmiş ve tekrar Çargâh perdesinden aşağıya hareketle Irakta Eksik Segâh çeşnisi ile kalış yapılarak yedensiz olarak terennüm sonlandırılmıştır.

3.2.3.Zekâî Dede Efendi'ye Ait Dilkeş-Hâverân (Beste Devr-i Revânî) Murabbâ Beste'nin Çeşnileri ve Kullanım Sayıları Tablosu

Tablo 2.

Zekâî Dede Efendi'nin Dilkeş-Hâverân (Beste Devr-i Revânî) Bestesinin Çeşni Tablosu

Kullanılan Çeşniler	Kullanım Sayıları
Hüseyinîde Uşşak	4
Hüseyinîde Kürdî	-

NevâdaBûselik	2
Nevâda Rast	-
Çargâhta Çargâh	3
Segâhta Segâh(yedensiz)	2
Dügâhta Hüseyinî	1
Dügâhta Uşşak	1
Irakta (Eksik) Segâh	2

Bu eserin Murabbâ olması nedeniyle 1., 2. ve 4. güftelerde yapısı gereği aynı melodik yapıyı kullanması sebebiyle sadece 1. ve 3. güftede kullanılan çeşni sayıları ile tüm güftelerden sonra aynı terennüm tercih edilmesi sebebiyle de sadece bir terennümde kullanılan çeşni sayıları tabloya yazılmıştır. Eser Hüseyinî perdesinden başlamıştır. Hüseyinî, Çargâh ve Dügâh perdelerinde kalış göstermiştir. Makamın ana yapısındaki çeşniler dışında farklı bir makam geçkisi kullanılmamıştır. Eserde karara giderken yeden (Acemaşîrân) perdesi kullanılmamıştır.

3.3. Zekâî Dede Efendi'ye Ait Dilkeş-Hâverân Ağır Semâî'nin Bulguları

3.3.1. Zekâî Dede Efendi'ye Ait Dilkeş-Hâverân Ağır Semâî'nin Notası

DİLKEŞHÂVERÂN AĞIR SEMÂÎ

Nice doyunca görem sen gibi nâzik bedeni

Usûl: Aksak Semâî

Beste Zekâî Dede Efendi

§



Ah Ni_ ce_ do_ yun ca gö rem_ sen gi_ bi nâ_ zik_ be de_ ni
Ah Çık ma_ sın_ â him o du_ ağ_ zı_ mı aç_ dur_ ma be_ nim

5



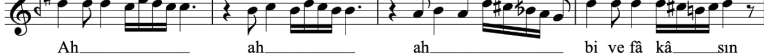
Ah_Ken di_ kir_ pi ğim_ o lup_ dur_ ba_ na_ gö_ züm_ di_ ke_ ni
Ah_Yık ma_ sın_ sù zi_ de rü_ num_ se_ ni_ söy_ let_ me_ be_ ni

9



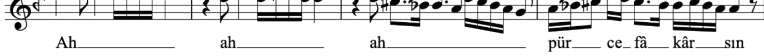
Ah ca nım yâ lâ_ ye lel_ lel_ li_ öm rüm te_ re le lel_ le_ lel_ li

13



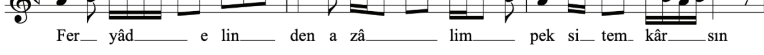
Ah_ ah_ ah_ bi ve fâ kâ_ sın

17



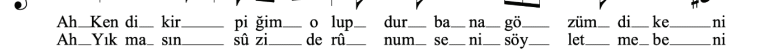
Ah_ ah_ ah_ pür_ ce_ fâ_ kâr_ sın

21



Fer_ yâd_ e lin_ den a zâ_ lim_ pek si_ tem_ kâr_ sın

24



Ah_Ken di_ kir_ pi ğim_ o lup_ dur_ ba_ na_ gö_ züm_ di_ ke_ ni
Ah_Yık ma_ sın_ sù zi_ de rü_ num_ se_ ni_ söy_ let_ me_ be_ ni

Nice doyunca görem sen gibi nâzik bedeni
Kendi kirpiğim olupdur bana gözüm diken
Çıkmasın âhım odu ağzımı açdırma benim
Yıkmasın sùz-i derûnum seni söyletme beni

Şekil 4. Zekâî Dede Efendi'nin Dilkeş-Hâverân Ağır Semâî'nin Notası

3.3.2. Zekâî Dede Efendi'ye Ait Dilkeş-Hâverân Ağır Semâî'nin Makam Analizi

“Nice doyunca görem sen gibi nâzik bedeni”

Esere Hüseyinî perdesinden giriş yapılarak Çargâhta Çargâh 3'lüsü kullanıp, Hüseyinî perdesinde kalış yapılmıştır. 2. ölçüde Hüseyinîde Kürdî, 3. ölçüde Nevâda Bûselik, 4. ölçüde Çargâhta Çargâh çeşnisi ile kalış yapılmıştır. 5. ölçüde Nevâda Bûselik, 6., 7. ve 8. ölçülerde Dügâhta Hüseyinî, Irakta Segâh 3'lüsü yedensiz olarak kullanılmış Dügâhta Uşşak ve

yeden Acemaşîran perdesini de kullanarak Irakta (Eksik) Segâh çeşnişiyle kalış yapılmıştır. 9. ve 10. ölçülerde Rast perdesini de kullanarak (Hüseyinî makamının yedeni olarak) Dügâhta Hüseyinî çeşnişi ile Hüseyinî perdesinde kalış yapılmıştır. 11. ölçüde Nevâda Bûselik, 12. ölçüde Dügâhta Uşşak 3'lüsü ile Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır. 13. ölçüde Çargâhta Çargâh 3'lüsü kullanarak Çargâh perdesinde kalış yapılmış, 14. ölçüde yine aynı melodik hareketle Segâh perdesinde yedensiz olarak Segâh 3'lüsü kullanarak kalış yapılmıştır. 15. ölçüde Rastta Nikriz çeşnişi, 16. ölçüde Bûselikte Nişâbur çeşni kullanarak Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. 17. ölçüde Hüseyinîde Uşşak çeşnişi ile Hüseyinî perdesinde kalış yapılmıştır. 18. ölçüde Nevâda Bûselik çeşnişi ile Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. 19. ölçüde Dügâhta Hicaz ve Rastta Nikriz çeşnişi yapılmış ve 20. ölçüde Dügâhta Hicaz çeşnişi ile Dügâh perdesinde kalış yapılmıştır. Böylelikle 18., 19. ve 20 ölçülerde bir Hicaz Humâyûn Makam dizisine geçki yapıldığı görülmektedir. 21., 22.ve 23. ölçülerde Dügâhta Hüseyinî, Hüseyinîde Uşşak çeşnileri kullanılarak Hüseyinî makam dizisi kullanılmıştır. 23. ölçüde Dügâhta Hüseyinî çeşnişi kullanarak Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır. 24. ölçüde Nevâda Bûselik, 25., 26. ve 27. ölçülerde Dügâhta Hüseyinî, Irakta Segâh 3'lüsü yedensiz olarak kullanılmış, Dügâhta Uşşak ve yeden Acemaşîran perdesini kullanarak Irakta Eksik Segâh çeşnişiyle kalış yapılmıştır.

3.3.3.Zekâî Dede Efendi'nin Dilkeş-Hâverân Ağır Semâî'sindeki Çeşniler ve Kullanım Sayıları Tablosu

Tablo 3.

Zekâî Dede Efendi'nin Dilkeş-Hâverân Ağır Semâî 'sinin Çeşni Tablosu

Kullanılan Çeşniler	Kullanım Sayıları
Hüseyinîde Uşşak	2
Hüseyinîde Kürdî	1
NevâdaBûselik	5
Çargâhta Çargâh	3
BûselikteNişâbur	1
Segâhta Segâh(yedensiz)	1
Dügâhta Hüseyinî	5
Dügâhta Uşşak	3
Dügâhta Hicaz	2
Rastta Nikriz	2
Irakta Segâh (yedensiz)	2
Irakta (Eksik) Segâh	2

Hüseyinî perdesinden başlanılmıştır. Çargâh perdesinde sıklıkla kalışlar gösterilmiştir. Dügâhta Hüseyinî ve Nevâda Bûselik çeşnileri en fazla kullanılan çeşniler olmuştur. Terennüm bölümünde Dügâhta Hicaz,

Rastta Nikriz ve Bûselikte Nişâbur çeşnileri kullanmış ve bir Hicaz Humayûn dizisi gösterilmiştir. Irakta (Eksik) Segâh çeşnisi ile yedenli olarak karar verilmiştir. Karara giderken Nevâ perdesinden aşağı bir hareketle Irak makam dizisi gibi karar verilmektedir.

3.4. Zekâî Dede Efendi'ye Ait Dilkeş-Hâverân Yürük Semâî'nin Bulguları

3.4.1. Zekâî Dede Efendi'ye Ait Dilkeş-Hâverân Yürük Semâî'nin Notası

DİLKEŞHÂVERÂN YÜRÜK SEMÂÎ

Düşükçe sefâ eyleyelim sizde ve bizde

Usûl: Sengin Semâî

Beste: Zekâî Dede Efendi

♩

Düş tük ce se fâ ey le ye lim siz de ve biz de
 Am mâ ki hi lâf et me ye lim vâ de ye siz de
 Düş man na zar et tik de e ser bul ma ya biz de

5

Düş tük ce se fâ ey le ye lim siz de ve biz de
 Am mâ ki hi lâf et me ye lim vâ de ye siz de
 Düş man na zar et tik de e ser bul ma ya biz de

9

Yâr yâr gel iş ve bâ zım

13

Dost dost gel ser vi nâ zım

17

Gel din le sö züm kır ma ö züm ah i ki gö züm kör pe ku zum

21

Gel gel gel câ re sa zım gel Son

25

Şöy le ba sa lim a ya ğı mız rû yi ze mi ne

29

Şöy le ba sa lim a ya ğı mız rû yi ze mi ne

33

Yâr yâr gel iş ve bâ zım

37

Dost dost gel ser vi nâ zım

41

Gel din le sö züm kır ma ö züm ah i ki gö züm kör pe ku züm

45

Gel gel gel ça re sa zım gel

Düşükçe sefâ eyleyelim sizde ve bizde
Ammâ ki hilâf etmeyelim vâdeye sizde
Şöyle basalım ayağımız rûy-i zemine
Düşman nazar ettik de eder bulmaya bizde

Şekil 5. Zekâî Dede Efendi'nin Dilkeş-Hâverân Yürük Semâî'nin Notası

3.4.2.Zekâî Dede Efendi'ye Ait Dilkeş-Hâverân Yürük Semâî'nin Makam Analizi

“Düşükçe sefâ eyleyelim sizde ve bizde”

Esere Nevâ perdesinden giriş yapılarak 1. ve 2. ölçülerde önce Hüseyinîde Uşşak sonra Hüseyinîde Kürdî çeşnisi kullanılarak Dügâhta Hüseyinî çeşnisi ile kalış yapılmıştır. 3.ve 4. ölçülerde Çargâhta Çargâh 3'lüsünü kullanarak Hüseyinî perdesinde kalış ve Hüseyinîde Uşşak çeşnisi kullanılmıştır. 5., 6., 7. ve 8. ölçülerde ilk dört ölçüde yapılan çeşni ve melodik yapılar aynen tekrar edilmiştir. Terennüm bölümünün başladığı 9., 10., 11. ve 12. ölçülerde sırasıyla Nevâda Bûselik, Çargâhta Çargâh ve yine 2 kere Nevâda Bûselik çeşnisi kullanılarak Nevâ perdesindekalış yapılmıştır. 13. ve 14. ölçüler 9. ve 10. ölçülerin aynı melodisi yani, Nevâda Bûselik, Çargâhta Çargâh ve yine Nevâda Bûselik çeşnisi ile Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. 15. ve 16. ölçülerde Segâh perdesinde yedensiz olarak Segâh 3'lüsü Çargâhta Çargâh 3'lüsü kullanarak Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır. 17. ve 18. ölçülerde 2 kere Nevâda Bûselik çeşnisi kullanılarak Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. 9., 20. ve 21. ölçülerde Segâh perdesinde yedenli olarak Segâh çeşnisi ile 2 kere kalış yapılmıştır. 22. ölçüde Dügâhta Uşşak ve Irak perdesinde Segâh çeşnisi yedensiz olarak kullanılmıştır. 23. ve 24. ölçülerde Irak perdesinde Eksik Segâh çeşnisi yeden perdesi (Acemaşîrân) kullanılarak karar

verilmiştir. Terennüm bu şekilde sona erdirilmiştir. 3. güftenin, meyan bölümünün başladığı 25. ve 30. ölçüler arasında toplamda 6 kere Nevâda Rast çeşnisi kullanılarak 30. ölçüde Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. 31. ve 32. ölçülerde 3. ve 4. ölçülerdeki aynı melodik yapı ile Çargâhta Çargâh 3'lüsünü kullanarak Hüseyinî perdesinde kalış ve Hüseyinîde Uşşak çeşnisi kullanılmıştır.

33 ve 48. ölçüler arası terennüm bölümüdür. 1.2.ve 4. güfteden sonra kullanılan aynı terennüm melodisi ile eser tamamlanmıştır. Yani, 33., 34., 35. ve 36. ölçülerde arasında sırasıyla Nevâda Bûselik, Çargâhta Çargâh ve yine 2 kere Nevâda Bûselik çeşnisi kullanılarak Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. 37. ve 38. ölçülerde Nevâda Bûselik Çargâhta Çargâh ve yine Nevâda Bûselik çeşnisi ile Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır 39. ve 40. ölçülerde Segâh perdesinde yedensiz olarak Segâh 3'lüsü ve Çargâhta Çargâh 3'lüsü kullanarak Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır. 41. ve 42. ölçülerde 2 kere Nevâda Bûselik çeşnisi kullanılarak Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.43.44.ve 45.ölçülerde Segâh perdesinde yedenli olarak Segâh çeşnisi ile 2 kere kalış yapılmıştır.46. ölçüde Dügâhta Uşşak ve Irak perdesinde Segâh çeşnisi yedensiz olarak kullanılmış ve 47.ve 48. ölçülerde de Irak perdesinde (Eksik) Segâh çeşnisi yeden perdesi (Acemaşîrân) kullanılarak karar verilmiştir

3.4.3.Zekâî Dede Efendi'nin Dilkeş-Hâverân Yürük Semâî'sindeki Çeşniler ve Kullanım Sayıları Tablosu

Tablo 4.

Zekâî Dede Efendi'nin Dilkeş-Hâverân Yürük Semâî 'sinin Çeşni Tablosu

Kullanılan Çeşniler	Kullanım Sayıları
Hüseyinîde Uşşak	3
Hüseyinîde Kürdî	1
NevâdaBûselik	7
Nevâda Rast	6
Çargâhta Çargâh	4
Segâhta Segâh	2
Dügâhta Hüseyinî	1
Dügâhta Uşşak	1
Irakta (Eksik)Segâh	1

Bu eserin Murabbâ olması 1., 2. ve 4. güftelerde yapısı gereği aynı melodik yapıyı kullanması sebebiyle sadece 1. ve 3. güftede kullanılan çeşni sayıları ve tüm güftelerden sonra aynı terennüm tercih edilmesi sebebiyle de sadece bir terennümde kullanılan çeşni sayıları tabloya yazılmıştır. Nevâ perdesinden başlanılmıştır. Nevâ perdesinde sıklıkla

kalıplar gösterilmiştir. Makamın ana yapısındaki çeşniler dışında farklı bir makam geçkisi kullanılmamıştır. Nevâda Bûselik ve Nevâda Rast çeşnileri en çok kullanılan çeşniler olarak öne çıkmaktadır. Ardından sırasıyla Çargâhta Çargâh, Hüseyinde Uşşak, Segâhta Segâh, Dügâhta Hüseyinî, Dügâhta Uşşak ve Irakta Eksik Segâh çeşnisi kullanılmıştır. Eserde yedenli olarak karar verilmiştir. Karara giderken Nevâ perdesinden aşağı bir hareketle Irak makam dizisi gibi karar verildiği görülmektedir.

3.5. Zekâî Dede Efendi'nin Dilkeş-Hâverân Takımında Tespit Edilen Çeşniler ve Toplam Kullanım Sayıları

3.5.1. Zekâî Dede Efendi'nin Dilkeş-Hâverân Takımında Tespit Edilen Çeşnilerin Eserlere göre Kullanım Sayıları Tablosu

Tablo 5.

Dilkeş-Hâverân Takımındaki Çeşniler ve Eserlere göre Kullanım Sayıları Tablosu

Çeşniler	Kullanım Sayıları			
	(Zencir) Beste	Beste Devr-i Revânî) Beste	Ağır Semâî	Yürük Semâî
Muhayyerde Uşşak	2	-	-	-
Gerdaniyede Rast	4	-	-	-
Eviçte Segâh(yedensiz)	2	-	-	-
Hüseyinde Uşşak	6	4	2	3
Hüseyinde Hüseyinî	2	-	-	-
Hüseyinde Kürdî	2	-	1	1
NevâdaBûselik	6	2	5	7
Nevâda Rast	4	-	-	6
Çargâhta Çargâh	4	3	3	4
Segâhta Segâh	2	2 (yedensiz)	1 (yedensiz)	2
Dügâhta Hüseyinî	3	1	5	1
Dügâhta Uşşak	3	1	3	1
Dügâhta Rast	2	-	-	-
Dügâhta Hicaz	-	-	2	-
BûselikteNişâbur	-	-	1	-
Rastta Nikriz	-	-	2	-
Rastta Rast	1	-	-	-
Irakta Hüzzam	1	-	-	-
Irakta (Eksik) Segâh	1	2	2	1

Tabloya bakıldığında , çeşni zenginliği bakımından Zencir bestenin öne çıktığını görmekteyiz. Ayrıca çeşitlilik bakımından hem Zencir hem de Ağır Semâî eserlerde makamın ana yapısı dışında farklı çeşnilerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Hüseyinde Uşşak, Nevâda Bûselik, Çargâhta Çargâh, Segâhta Segâh (yedenli ve yedensiz olarak) Dügâhta

Hüseyinî, Dügâhta Uşşak, Irakta Eksik Segâh çeşnileri 4 eserde de ortak kullanılan çeşniler olmuşlardır. Tiz bölgeye genişleme sadece Zencir bestede kullanılmıştır.

3.5.2. Zekâî Dede Efendi'nin Dilkeş-Hâverân Takımında kullanılan Tüm Çeşniler ve Toplam Kullanım Sayıları Tablosu

Tablo 6.

Dilkeş-Hâverân Eserlerin Çeşnileri ve Toplam Kullanım Sayıları Tablosu

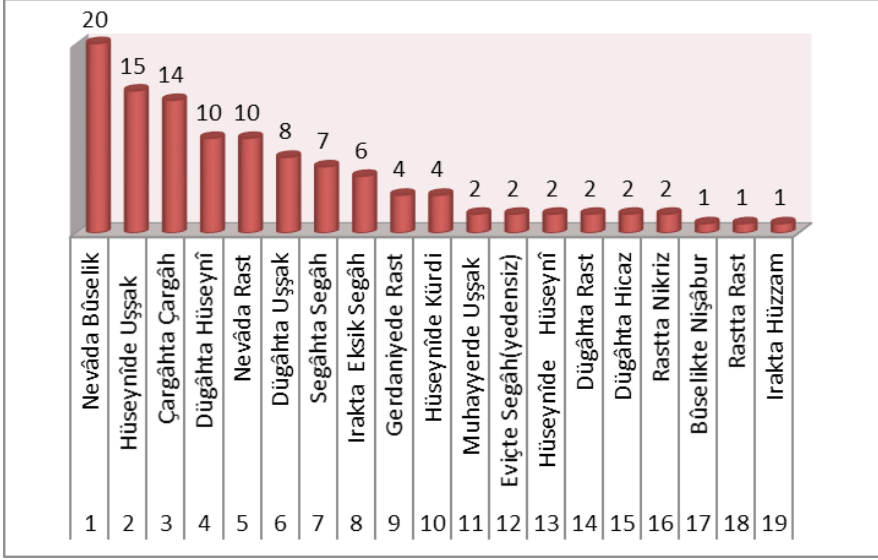
	Tüm Çeşniler	Toplam kullanım Sayıları
1	NevâdaBûselik	20
2	Hüseyinîde Uşşak	15
3	Çargâhta Çargâh	14
4	Dügâhta Hüseyinî	10
5	Nevâda Rast	10
6	Dügâhta Uşşak	8
7	Segâhta Segâh	7
8	Irakta Eksik Segâh	6
9	Gerdaniyede Rast	4
10	Hüseyinîde Kürdî	4
11	Muhayyerde Uşşak	2
12	Eviçte Segâh(yedensiz)	2
13	Hüseyinîde Hüseyinî	2
14	Dügâhta Rast	2
15	Dügâhta Hicaz	2
16	Rastta Nikriz	2
17	BûselikteNişâbur	1
18	Rastta Rast	1
19	Irakta Hüz zam	1

Tabloya göre toplam 4 eserde 19 çeşit çeşni kullanılmıştır. Bunlardan Dügâhta Rast, Dügâhta Hicaz, Rastta Nikriz, Irakta Hüz zam ve Bûselikte Nişâbur çeşnileri makam yapısı dışında kullanılan çeşniler olarak dikkati çekmektedir. Geri kalan tüm çeşniler makam içerisinde var olan çeşniler olarak görülmektedir.

SONUÇ

Zekâî Dede'nin incelenen Dilkeş-Hâverân Takımının analizine göre makamın seyir yapısı şu özellikler öne çıkmaktadır. İncelenen dört eserde de Hüseyinî perdesi ve civarından seyre başlanılmaktadır. Hüseyinî makamı özellikleri gösterildikten sonra inici bir seyir karakteri ile Irak makam dizisine geçilerek Irak perdesinde yedenli veya yedensiz olarak (Eksik) Segâh çeşnisi ile karar verildiği görülmektedir. Öncelikle Hüseyinî perdesinde ve Çargâh perdesinde sıklıkla kalışlar gösterilmektedir. Karara yakın Nevâ perdesinde Bûselik çeşnisi ile sıklıkla kalışlar yapılmaktadır. Daha sonra Segâh perdesinde de kalışlar gösterilmektedir. Artık seyir

tamamlanırken, Dügâhta Uşşak çeşnisi kullanılarak bu perde de kalışlar yapılmaktadır. Seyir sonunda Nevâ ve Çargâh perdelerinden aşağıya inici melodilerle Irak perdesinde karar verilmektedir.



Şekil 6. Zekâî Dede Efendi'nin Dilkeş-Hâverân Takımında yer alan Çeşnilerin kullanım Grafiği

Grafikte Zekâî Dede Efendi'nin Dilkeş-Hâverân 2 Bestesi, Ağır Semâî ve Yürük Semâîsinde 19 adet çeşni ve ağırlıklı kullanılan çeşniler ile Zekâî Dede Efendi'nin takımında kullandığı Dilkeş-Hâverân makam yapısı net bir şekilde görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş. (2009). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akdoğu, O. (1991). *Hüseyin Saadettin Arel Türk Mûsikîsinin Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Kaynak Eserler.
- Aksüt, S. (1993). *Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi Yayınları.
- Altinel, Çoban, N.Y. (2020). *Dârü'l- Elhân Külliyyâtı'ndaki Rast Ailesine Mensup 8 Makamdan 32 Eserin Zaman ve Oran Açısından Grafik Metoduyla İncelenmesi* , İstanbul: Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Mûsikîsi Ana Sanat Dalı Türk Mûsikîsi Programı.
- Altinel Çoban, N.Y. ve Çoban, A. (2021). İsmâil Dede Efendi Ve Zekâî Dede Tarafından Bestelenmiş Olan 6 Hisârbûselik Eserin Makam Analizlerinin Genel Makam Tarifleriyle Karşılaştırılması. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 14, (76-3):331-351DOI:[10.17719/jisr.11466](https://doi.org/10.17719/jisr.11466)
- Arel, H. S. (1968). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*. İleri Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Yayınları.
- Karadeniz, M. E. (1965). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kutluğ Y.F. (2000) . *Türk Mûsikîsinde Makamlar İnceleme*. 1. Baskı .İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özkan, İ.H.(1994). TDV İslam ansiklopedisi içinde (9. Cilt,301).İstanbul:TDV Yayınları.
- Özkan ,İ.H.(2006). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velvelleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bölüm 6

FRIEDRICH KUHLAU OP. 88 NO. 3 LA MİNÖR SONATİN'İN BİÇİMSEL VE ARMONİK ANALİZİ

Alper ER¹

¹ Alper ER, Öğr. Gör. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, Orcid ID: 0000-0002-8394-0473

GİRİŞ

Sonat

Sonat teriminin kökenini ve günümüz müzik sanatındaki tanımını Aktüze (2003: 536) “İtalyanca Sonare sözcüğünden “tınlayan, seslendirilen parça” anlamının gelişmesiyle, genel olarak bir ya da iki eşdeğer çalgı için çok bölümlü...enstrümantal eser” ifadeleriyle dile getirmiştir. Say’ a (1992: 1132) göre ise sonat “İtalyanca “ses verme” anlamına gelen “sonare” kelimesinden türemiştir. Sonat genellikle 4 muvmanlı olan, piyano, keman, viyolonsel gibi solo çalgılara ya da piyano eşliğinde yaylı ya da üflelemeli çalgılardan birine yazılan kompozisyonudur”.

Tarihsel gelişim süreci içerisinde sonat terimi farklı dönemlerde farklı anlamlarda kullanılmıştır. “16. yüzyılın sonlarına doğru birçok İtalyan besteci çalgılarla çalınacak ses müziği parçalarına “Canzona da sonar” diyorlar ve eserlerinin başlıklarında Sonata kelimesini çeşitli şekillerde kullanıyorlardı” (Cangal, 2004: 140). Bu terim eser başlıklarında “...*Canzona da sonar* ya da *Canzona per sonare* adıyla metal üfleme çalgılara uygulanan enstrümantal parçalarda yer almış, ancak terimi ilk kez Gorzani 1561’ de *Sonata per Liuto* (Lavta için Sonat) adlı eserinde kullanmıştır” (Aktüze, 2003: 536).

1600’lü yıllardaki biçimiyle “canzona” ile “süt”in bileşimi özelliğindeki “sonat”, bir opera eserine ya da kantata “giriş parçası” olarak besteleniyordu. 1650’lerde dans müziği yöneliminde olmayan parçalara doğru bir niteliklemeyle “sonat” denmeye başlanmıştır. 1670’li yıllarda İtalyan müzikerler sonat formunu ikiye ayırmış, “füg” deyişinde olanlara *sonata di chiesa* (kilise sonatı), daha hafif, yumuşak ve uçarı olanlara ise *sonata da camera* (oda sonatı) adını vermişlerdir (Say, 2005: 343).

İçerik ve üslup bakımından birbirinden ayrılan bu sonat türlerinden “Kilise sonatı. 17. yy. sonunda *Canzona sonata*’ dan doğan, özellikle dinsel müzik çevresinde bazen *Mes*, *Vesper*, *Magnificat*, *Psalm*’ lar öncesi seslendirilen 3 bölümlü ya da çoğunlukla ağır-çabuk-ağır-çabuk şeklinde sıralanan ve çabuk olanları *füg* tarzında işlenen 4 bölümlü, bir ya da daha çok melodi çalgısı için sürekli bas eşlikli yazılan enstrümantal eser” (Aktüze, 2003: 539) olarak tanımlanmaktadır. Yazım stili bakımından kontrpuandan ziyade armoniye yakın duran oda sonatları ise “...önceleri saraylarda çalınan, genellikle dans başlıkları taşıyan stilize edilmiş, çabuk-ağır-çabuk sıralanan 3-4 bölümlü, bir ya da daha çok çalgı için sürekli bas eşlikli enstrümantal...” (Aktüze, 2003: 539) eserlerdir. Zaman içerisinde bu iki tür kaynaşarak klasik sonat yapısının doğumuna neden olmuşlardır.

Tür olarak klasik sonat yapısına değinmeden önce şu hususa dikkat çekmek gerekir ki, “Sonat ve Sonat Formu (Sonat Allegrosu) ayrı kavram ve terimlerdir. Sonat bir form değil, Senfoni, Kuartet, Kentet, Süit, Konçerto gibi çok bölümlü çalgısal bir türdür. Sonat formu ise, bu türdeki eserlerin genellikle ilk allegro bölümünde kullanılan ve adını bundan alan bir form (biçim) ve yapı anlamındadır” (Cangal, 2004: 137).

Gelişkin bir çalgı müziği türü olarak sonat dendiğinde “...genellikle birinci bölümü sonat formunda yazılmış birkaç bölümlü kompozisyonlardan söz edilmektedir. Bu kompozisyonda ilk ve son bölüm arasında bir ya da iki kısa ara bölüm vardır” (Selanik, 1996: 151). Say’ a (2005: 343) göre

... bölümlerin sıralanışı şöyledir: 1- Sonat allegrosu (sonat formu); 2-Üç bölmeli form (rondo, sonat ya da çeşitleme biçimlerinde yazılmış olabilir); 3- “Triolu menuet”, (Beethoven, eski bir saray dansı olan menuet’yi bu bölümden çıkarmış, onun yerine “scherzo”yu kullanmıştır). 4- “Rondo” (bu bölüm, sonat ya da çeşitleme formlarında da yazılmıştır). Bölümlerin temposu, evrensel denge anlayışından kaynaklanan estetik ilkeye göre belirlenmiştir: Hızlı, ağır, orta hızda, hızlı.

Zamansal gelişimi neticesinde ulaştığı gelişkin yapısı ve derinlikli anlatımı yanında senfoni, konçerto ve çeşitli oda müziği türlerini doğrudan etkilemesi bakımından sonat, çalgı müziğinin en önemli türü olarak kabul edilmektedir.

Sonat Allegrosu

Biçimsel bir yapıyı ve kuruluşu işaret eden “sonat allegrosu” terimi, “... sonatı oluşturan dört bölümden birincisinin (ilk bölümünün) yapısını sergiler...Sonat allegrosu, şu “bölme”leri içerir:...sergi, gelişme, serginin tekrarı ve coda” (Say, 2005, s.343). Bu yapıyı oluşturan üç kesitin

...ilki Exposition (Sergi, Serim) olarak tanımlanır. Bu kesitte müzik materyali...sunulur ve çoğunlukla tekrar edilir. Bir sonraki kesit Development (Gelişim) başta sunulan temaları değiştirerek, parçalayarak, farklı tonlarda getirerek onları bir gelişim sürecine katar. Recapitulation (Yeniden Sergi, Yeniden Serim) ise baştaki temaların tekrar çağırıldığı kesittir. Bu kesitin temel farkı temaların ana tonda duyurulmasıdır (Yıldız, 2020: 54).

Çağın genel müzik anlayışına uygun olarak tek tema hakimiyetinin diğer müzik biçimlerinde de görüldüğü Barok çağ sonat allegrosu formu şöyle özetlenebilir:

...esas tonda bir tema duyulur, bu tema yeni bir tona doğru gelişir. Bu yeni ton majör eserlerde dominant tonu, minör eserlerde ise paralel (ilgili) majör tonudur (bazen minör dominant tonu da olabilir). Yeni tonda yapılan tam kararlı birinci bölme sona erer, çoğunlukla tekrar yapılır. İkinci bölmede yakın tonlara uğranır, tema üzerinde taklitli çalışmalar yapılarak modülasyonla esas tona dönlür. Esas tonda duyulan temanın tekrarı ya da taklitleri

ile üçüncü bölme başlamış olur. Böylece çağın sonat formu çabuk bölümlerde genellikle üç bölme olarak görülür.

A (tema) yeni ton :: yeni tonda ya da çeşitli tonlarda A teması üzerinde taklitler – ana tonda A:|| (Cangal, 2004: 146).

Barok çağ sonat allegrosu formundan farklı olarak ilki “eril” diğeri ise “dişil” karaktere sahip iki zıt karakterli temanın bulunduğu üç bölmeli klasik dönem sonat allegrosu formunun şeması ise şöyle özetlenebilir:

1. Bölme Serim ya da Sergi...Bu bölmede kural olarak 2 karşıt tema vardır: Ana tonalitede (tonika’da) ana tema (A) ya da ilk tema sunulur; modülasyonlu bir köprü...geçidinden sonra tonalitenin güçlü sesi Dominant’ta (çeken) veya ana tonalite majör ise majörün paralelindeki minörde 2. (B) teması, -ya da yan tema- duyurulur. Sonra bazen 3. tema ve bitiriş pasajı olan *Coda* ya da *codetta* ile sona erer. 2. Bölme *Geliştirme* ya da *Gelişme*... İlk bölmede verilen tüm temalar bu bölmede işlenir, akraba tonalitelere geliştirilirken yabancı tonalitelerle dramatik gerilim hazırlanır; modülasyonlar, cümlelerin yarım bırakılması, süslemelerle bu durum desteklenir ve yine bir köprü geçidi ile tonika’ya ulaşılır, ana tonalitedeki son bölmeye geçiş hazırlanır. 3. Bölme *Yeni Serim* ya da *Serginin Tekrarı*...Genelde ilk bölme tekrarlanır; ancak 1. ve 2. temalar ve eğer varsa 3. tema hep tonika’da duyurularak dramatik anlatım yumuşatılır, çözülür. Köprü geçidindeki modülasyonda bu kez ana tonalite, bir kadansa ulaşır ve bölme yine bir coda ile güçlü tarzda son bulur (Aktüze, 2003:538).

Sonatin

Sonatin terimi daha çok, sonat türündeki eserlere nazaran daha kısa olmasına rağmen bu türün genel özelliklerini taşıyan, istisnai örnekleri mevcut olmakla birlikte genellikle üst düzey teknik zorluklar içermeyen, daha çok başlangıç ve orta seviyedeki icracıları daha gelişkin örneklerle hazırlayıcı nitelikteki eserler için kullanılır.

Çoğunlukla iki, kimi zaman üç, pek ender de dört bölümlü olan küçük bir sonattır...İki bölümlü olan sonatinlerin ilk bölümü küçültülmüş sonat formunda, ikinci bölümü ise küçük rondo, varyasyon ya da katlı şarkı formunda yazılır. Üç bölümlü sonatinlerde ise, iki bölümlüye ek olarak ortada, şarkı formunda yazılan bir Andante veya Menüet bulunur. Canlı son bölüm çok kez rondodur...Pek çok besteci eserlerinde sonatine yer vermiştir; Clementi, Dussek, Kuhlau, Diabelli, Cramer, Pleyel, Haydn, Mozart, Beethoven...Küçültülmüş sonat formunda yazılan sonatinin birinci bölmesinde çok kez varış köprüsü veya bitiş teması, bazen gelişme bölmesi ya da Coda bulunmaz. Temalar arasında karşıtlık (tezat) pek hissedilmez (Cangal, 2004: 156-157).

Aktüze’ye (2003: 539) göre sonatin,

...geç klasik dönemde ilgi görmüş, özellikle piyano solosu (Clementi, Diabelli, Dussek, Kuhlau, Mozart: KV545, Beethoven: Op. 79) ya da ke-

man-piyano için (Schubert: D384, 385, 408) bestelenmiştir. Romantik çağda biraz ihmal edilen, ancak Dvorak (Op. 100 keman-piyano için), Sibelius (Op. 67, 3 piyano eseri ve Op. 80 keman-piyano için) gibi az sayıda besteci tarafından değerlendirilen bu türde Busoni ve Ravel gibi 20. yy. bestecilerinin yazdığı eserler ise önemli teknik güçlükler içerir.

Farklı dönemlerde yaşayıp, ortaya koydukları eserlerle müzik tarihine mal olmuş çeşitli bestecilerin üzerine eğildikleri bir diğer tür olan sonatinler, taşıdıkları pedagojik ve müzikal değer dolayısıyla günümüzde halen piyano eğitiminde kullanılmakta ve konser repertuvarlarında yer bulmaktadırlar.

Friedrich (Daniel Rudolph) Kuhlau

“Almanya doğumlu Danimarkalı piyanist ve besteci (1786-1832)” (Say, 2005: 326). Askeri bandocu olan müzisyen bir babanın oğlu olarak, Hannover yakınlarındaki bir kuzey Almanya kasabası olan Uelzen’de dünyaya gelen Kuhlau, 1793’te ailesiyle birlikte Lüneburg’a taşındı. Altona ve Brunswick’te kısa süre kalan aile 1802’de Hamburg’a yerleşti.

14 yaşında Katharineum-gymnasium’daki eğitimini tamamlayan Kuhlau, C. P. E. Bach ve Kirnberger’ın parlak öğrencisi Schwencke’den ilk ciddi müzik eğitimini almaya başlamıştır. 1804 yılında birkaç piyano resitali vermiş ve aynı yıl bilinen ilk kompozisyonları yayınlanmıştır. 1810’da Napolyon birliklerinin Hamburg’u işgal etmesi üzerine Kopenhag’a gelen sanatçı, Do majör Piyano Konçertosunu da seslendirdiği buradaki ilk konserini 1811 yılının Ocak ayında vermiştir. Yaşamını besteci ve piyano öğretmeni olarak kazanmaya başlayan Kuhlau 1813 yılında oda müziği sanatçısı olarak sarayda görevlendirilmiştir.

İlk sahne başarısını 1814 yılında kraliyet tiyatrosunda sahnelenen “The Robbers’ Castle” başlıklı eserle elde etmiş; 1824’te “Lulu” adlı operası, 1826’da ise “William Shakespeare” oyunu için yazdığı kompozisyonlarıyla ününe ün katmıştır.

Sanatçı, kilise müziği hariç tüm ana türlerde eser bestelemiştir. Bu eserlerin yarısından fazlasını solo piyano ve piyanolu ikili (duo) için olanlar oluşturur. Kuhlau, ortaya koyduğu çeşitli türlerdeki diğer eserlerinden ziyade, taşıdıkları pedagojik değer sebebiyle daha çok piyano yapıtlarıyla anılır. Farklı özellikler taşıyan diğer piyano müziği eserlerinin dışında, bestecinin solo piyano için yazdığı sonatinler tonalite, yer aldığı albüm numarası ve yayın yılı bilgileriyle şöyle sıralanabilir: C, G, F, Op.20 (1820); C, G, C, F, D, C, Op.55 (1823); C, G, a, F, Op.88 (1827) (Busk, 2001: 4-5).

Problem Durumu

Eserleri, günümüz itibariyle de piyano eğitiminde kullanılan Danimarkalı besteci ve piyanist Kuhlau' nun ilk kez 1827 yılında yayınlanan 88 opus numaralı albümünde yer alan 3 numaralı la minör sonatin' in incelenerek, biçimsel ve armonik yapısının ortaya konması bu çalışmanın problem durumu olarak belirlenmiştir.

Alt Problemler

Ortaya konan problem durumunun irdelenmesi sürecinde yanıt aranan alt problemler şöyle belirlenmiştir:

1. F. Kuhlau Op. 88 No. 3 la minör sonatin' in ilk bölümünün biçimsel ve armonik yapısı nasıldır?

2. F. Kuhlau Op. 88 No. 3 la minör sonatin' in ikinci bölümünün biçimsel ve armonik yapısı nasıldır?

3. F. Kuhlau Op. 88 No. 3 la minör sonatin' in üçüncü bölümünün biçimsel ve armonik yapısı nasıldır?

Amaç

Çalışma, Friedrich Kuhlau Op. 88 No. 3 la minör sonatin'in, organik bir bütünün parçaları olan bölümlerini tek tek inceleyerek, yapılan analiz neticesinde bu bölümlerin biçimsel yapısını, bu yapıyı oluşturan birimlerin özelliklerini, bu birimlerin birbirleriyle olan ilişkisini ve armonik yapısını belirlemek amacıyla gerçekleştirilmiştir.

Önem

Başlangıç ve orta düzey piyano eğitiminde kullanılabilir olduğu değerlendirilen F. Kuhlau Op. 88 No. 3 la minör sonatin' in biçimsel ve armonik analizinin bütüncül bir anlayışla yapıldığı bu çalışmanın, repertuarlarında bu esere yer veren icracılara yönelik analitik bir bilgi kaynağı olması dolayısıyla önemli olduğu düşünülmektedir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma,

1. F. Kuhlau Op. 88 No. 3 la minör sonatin' in incelenmek üzere edilen edisyonu,

2. Benimsenen biçimsel ve armonik analiz yöntemleri ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Sınırları belirlenen problem durumu, alt problemler ve amaç doğrultusunda bu araştırma tarama modeli kullanılarak gerçekleştirilmiştir. “Tarama modelleri, geçmişte ya da halen varolan bir durumu varolduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır” (Karasar, 2009: 77).

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırma sürecinde veriler, belgesel tarama yöntemi kullanılarak elde edilmiştir. “Varolan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya belgesel tarama denir. Tarananlar, geçmişteki olguların anında iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç-gereç...vb.leridir” (Karasar, 1999: 183’ ten akt. Cemaloğlu, 2012: 154). Arıkan’ a (2007: 114) göre ise “Konuya ilişkin her türlü kayıt, belge, eşya, malzeme ve yapıtları arayıp bulma, okuma ve inceleme, kaydetme ve değerlendirme çalışmalarının tümü belgesel taramaya dahildir. Belge değeri olan her türlü yayınlar veya basılı eserler...araştırmalar için veri kaynağıdır ve belge niteliğindedir”.

Elde edilen verilerin, belirlenen amaç doğrultusunda analiz edilmesi sürecinde ise doküman analizi tekniğinden yararlanılmıştır. Doküman analizi “Yazılı, görsel malzemenin toplanıp incelenmesi olarak tanımlanabilir. Hem nicel, hem de nitel araştırmalarda kullanılabilir” (Sönmez ve Alacapınar, 2013: 84). Bu yöntemin amacı, farklı yerlerde bulunabilecek “...belge, dosya, doküman gibi kaynakların künyelerini saptayarak, içerdikleri bilgiler yardımıyla gerçeklerin ortaya çıkarılması ve üzerinde durulan olayın aydınlatılmasıdır” (Arıkan, 2011: 58).

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde Friedrich Kuhlau Op. 88 No. 3 la minör sonatin’ in önce biçimsel, daha sonra ise armonik analizi belirlenen alt problemlere göre yapılmış, hazırlanan tablo ve şekiller ile açıklanarak sunulmuştur.

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Op. 88 No. 3 La Minör Sonatin’in İlk Bölümünün Biçimsel ve Armonik Yapısı

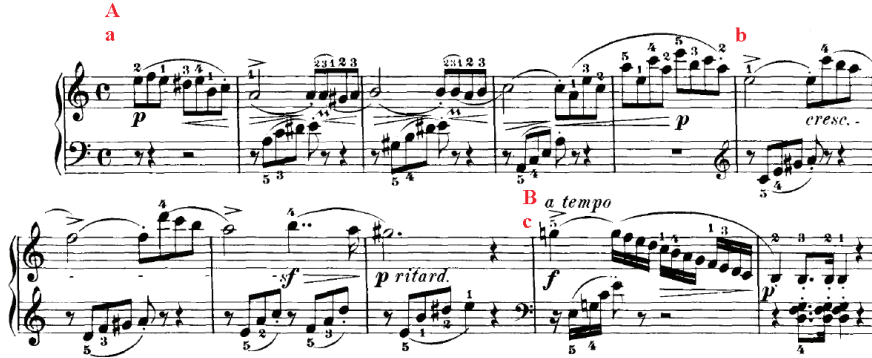
Eserin ilk bölümünün şeması büyükten küçüğe bölmeleri, dönemleri, bu dönemlerin hakim tonaliteleri, cümleleri ve ölçü numaraları ile birlikte aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 1. İlk Bölümdeki Bölme, Dönem ve Cümle Yapıları

Bölme	Serim			Gelişim	Yeniden Serim		
Dönem	A	B	Coda		B'		Coda
Tonalite	La Minör	Do Majör	Do Majör		La Minör		La Minör
Cümle	a	b	c	d	-	a'+a''+d.k.	c' d' d'' -
Ölçü	1-5	6-9	10-13	14-19	-	38-41	42-45 46-51 -
	1-9		10-19	20-25		38-51	52-63
	1-25			25-37		38-63	

İlk bölümün genel şeması incelendiğinde, serim bölmesinde ana tonalitelerde ilk temanın duyulmasının ardından ikinci temaya varış köprüsü kullanılmadan geçildiği, bu temanın paralel majör tonda geldiği, coda'nın ve gelişim bölmesinin kısa tutulduğu, yeniden serim bölmesinde ilk temanın hiç kullanılmadığı, bu kez ana tonalitelerde gelen ikinci temanın ise bir kez daha değişime uğrayan "d" cümlesi ile genişletilerek duyulduğu, ini-ci-çıkıcı dizisel ve akorsal yapılardan oluşan coda'nın bu kez daha uzun tutulduğu görülmektedir. Bu bulgular göz önüne alındığında eserin ilk bölümünün kısa tutulmuş sonat yapılanmasında olduğu ve sonatin türüne ilişkin genel özellikleri taşıdığı söylenebilir.

Şekil 1. Serim Bölmesindeki Dönem ve Cümleler





İlk temanın (A) ilk cümlesi (a), yarım ton adım hareketiyle geçici ve işleyici olarak kullanılan akora yabancı sesleri de içeren bir ezgi ile eksik ölçü başlamaktadır. Cümle, ilk motifin farklı ses alanlarından çıkıcı yapıdaki tekrarı ile geliştirilmiştir. “b” cümlesinde sağ elde farklı bir ezgisel müzik fikri işlenirken sol eldeki eşlik figürü yapısal olarak ilk cümleyle neredeyse aynıdır. Ayrıca “a” cümlesi ile kontrast yaratmak amacıyla “b” cümlesinde ezginin, daha büyük tartımsal yapılar kullanılarak oluşturulduğu da göze çarpmaktadır. Köprü kullanılmadan paralel majör tonda duyulan ikinci temanın (B) ilk cümlesinde (c) ise sağ elde yaklaşık bir buçuk oktavlık inici diziler, sol elde ise on altılık değerlerle kurulu bir oktavlık arpejler ile sağ ele aynı tartımsal değerlerle eşlik eden akorsal yapılar bulunmaktadır. İlk kez sekizlik değerde üçlemelerin kullanıldığı genişletilmiş “d” cümlesinde ise sol elde yer alan akorsal eşlik figürü bir önceki cümleden alınmıştır. Burada da ezginin, önceki cümleye göre daha büyük tartımsal değerlerle kurulduğu görülmektedir. İkinci temanın tonalitesinde duyulan coda’ yı oluşturan ilk yapı on altılık değerlerle kurulu yaklaşık bir buçuk oktavlık çıkıcı ve inici dizi iken ikinci yapıda dörtlük değerlerle kurulan ve ilk temanın dominantına doğru gelişen akorsal yapılar bulunmaktadır. Toplam yirmi beş ölçüden oluşan serim bölmesine “legato” ve “staccato” artikülasyonları hakimdir. Çeşitli gürlük dinamiklerini de içeren bölmede ilk temada “p”, ikinci tema ve coda’da ise “f” gürlük terimleri hakimdir.

Şekil 2. Serim Bölmesinin Armonik Temposu ve Analizi

a: D t D_3^6 t t t_3^6 s t_4^6 sk_3^4
 9 D C: T_3^6 D_3^4 D_7 T_3^6 T_3^6 Sp_5^6 T_4^6 D_{4-3}^7
 18 Coda D_7^9 D_7^9 T T D_7^9 T T D_7^9 T T D_6
 a: $sk_6(D_7)D$

Serim bölümü eksik ölçü ile başladığından ilk ölçü dominant fonksiyonu olarak değerlendirilmiştir. Tonik fonksiyonunun ilk kez tam olarak duyulduğu ikinci ölçüde ve dominant fonksiyonunun birinci çevrim durumunda duyulduğu üçüncü ölçüde, kromatik olarak kullanılan geçici ve işleyici sesler ile, ele alınan motif geliştirilmiş; tonik fonksiyonunun geniş bir ses alanında arpejlenmesiyle ilk cümle son bulmuştur. “ t_3^6 ” fonksiyonu ile başlayan “b” cümlesinde, ilk cümlede de kullanılan eşlik figüründen yararlanılmış, böylece dönem içerisinde bir birlik sağlanmıştır. Takip eden ölçülerde basamaksal gösterim ile “IV-I $_4^6$ -II $_3^4$ -V” bağlantıları duyurulmuş ve artçıl cümle dominant fonksiyonunda yarım karar ile son bulmuştur.

Varış köprüsü kullanılmaksızın paralel majör tonda (do majör) duyulan ikinci temanın (B) ilk cümlesinde (c) basamaksal olarak “I $_3^6$ -V $_3^4$ -V $_7$ -I $_3^6$ ” bağlantıları kullanılarak yeni tonal eksen duyurulup sağlamlaştırılmaya çalışılmıştır. “d” cümlesinde yeni tonaliteye ait yan derecelerden (Sp_5^6) yararlanılmış; on altıncı ölçüde kimi kaynaklarda “kadans dört altı”, kimilerinde ise içerisinde geciktirici seslerin kullanıldığı dominant karakterli bir akor olarak adlandırılan “ T_4^6 ” fonksiyonu kullanılmış; on yedinci ölçüde 4-3 geciktirmesiyle “V $_7$ ” fonksiyonuna gelinmiş; takip eden ölçülerde ise dominant fonksiyonunda dokuzlunun da kullanıldığı ısrarlı arpejlerle bitiş etkisi geciktirilerek cümle genişletilmiştir.

Paralel majör tonda duyulan coda bölümünde “I-V-I” bağlantılarının kullanıldığı, armonik temponun hızlandığı ve böylece gerilimin artırıldığı görülmektedir. Bu kısmın sonunda diyatonik ve kromatik modülasyon tekniklerinden yararlanılarak ana tonalitenin dominantına doğru çabukça bir geçişin yapıldığı görülmektedir. Yirmi dördüncü ölçünün üçüncü

vuruşunda do majör tonalitesinin köksüz dominant akoru birinci çevrim durumunda kullanılmıştır. Diatonik modülasyon ilkeleri göz önüne alındığında bu akor aynı zamanda esas tonalitede “subdominant karşılığı” (II. derece) fonksiyonu görevindedir. Ölçünün son vuruşunda bas partisindeki kromatik değişim ile ana tonalitede dördüncü derecenin tizleştiği alterasyonlu “köksüz dubldominant” akoru durumuna getirilerek “ $\text{D}_{7\flat}$ ” olarak kullanılmış ve ana tonalitenin dominant fonksiyonuna çözülerek serim bölmesi sonlandırılmıştır.

Şekil 3. Gelişim Bölmesindeki Yapılar



Gelişim bölümündeki ilk cümlelerin (a') başlangıç motifi, serim bölümünde sergilenen ile tamamen aynı yapıdadır ancak ayırım, sekizlik değerde kullanılan üçlemeler ile takip eden ölçülerde göze çarpmaktadır. İkinci cümlede de yine aynı yapılar bu kez farklı ses alanlarında tekrar edilerek gelişim sağlanmaya çalışılmaktadır. Bölme, dört ölçü boyunca aynı figüratif yapılar kullanılarak devam eden dönüş köprüsü ile son bulmaktadır. Gelişim bölümünde kullanılan figürlerin yeni müziksel fikirler içermek yerine büyük ölçüde ilk temadan (A) alınmış olması, cümlelerin ve dönüş köprüsünün kısa tutuluşu ve yakın/uzak değişik tonalitelere değinilmeyişi göz önüne alındığında bu bölmenin de yapısı itibarıyla “sonatin” türünün genel özelliklerini bünyesinde barındırdığı düşünülmektedir.

Şekil 4. Gelişim Bölmesinin Armonik Temposu ve Analizi

25

a'

a''

a: D t Đ₇ (Đ₃⁴) Đ s₃⁶ (Đ₃⁶)

32

dönüş köprüsü

s Đ Đ₃⁴ Đ₃⁴ Đ₃⁴ D

Gelişim bölümünün ilk cümlesi tıpkı serim bölümündeki gibi “V-I” bağlantısıyla başlamış ancak üçüncü ölçüde armonizasyonda değişikliğe gidilerek köksüz dominant yedili fonksiyonu kullanılmıştır. Cümlenin devamında, gelişim bölümünün karakterine de uygun olarak yeni tartımsal yapılar kullanılmış ve müzikal fikir subdominant fonksiyonunun ara dominant grubu akorlarından olan ikinci çevrim durumundaki köksüz dominant yedili akoru ile geliştirilmiştir. Otuzuncu ölçüde başlayan ikinci cümlede (a'') hem ezgi hem de eşlik partisinde tamamen aynı yapılar bu kez birinci çevrim durumundaki subdominant fonksiyonunda duyulmakta ve cümle esas tonalitede “IV-VII₇” bağlantısıyla son bulmaktadır. Otuz dördüncü ölçüde başlayarak yeniden serim bölümünü hazırlayan ve dönüş köprüsü olarak değerlendirilen kısımda ise yeden ses üzerinde ısrarla durulduğu, “VII₃⁴-V” bağlantısıyla esas tonaliteye doğru bir gelişim sağlandığı görülmektedir.

Şekil 5. Yeniden Serim Bölmesindeki Dönem ve Cümleler

B'
c'

d'

f *p* *f* *p*

dolce. *p* *p* *pp*



Otuz sekizinci ölçüde başlayan yeniden serim bölümünde ilk tema (A) kullanılmaksızın doğrudan ikinci temanın bu kez ana tonalitede fakat genişletilmiş olarak duyulması dikkat çekicidir. Bölme, dört ölçü boyunca süren ve sağ elde eksen ses ile sona eren c' cümlesi ile başlamaktadır. Ardından gelen ve yine dört ölçü boyunca duyulan d' cümlesinde ezginin, ilkinde tezat oluşturacak biçimde daha dar bir ses alanında fakat daha geniş tartımlar kullanılarak oluşturulduğu görülmektedir. Bu cümlede kullanılan eşlik figürü öncül cümleden alınmıştır. Tema, soncul cümlelerin bir oktav tize taşındığı, dominant fonksiyonunda arpejler kullanılarak genişletilmiş altı ölçülük d'' cümlesi ile son bulmaktadır.

Bu bölümde elli ikinci ölçüde başlayan ve esas tonalitedeki coda, serim bölümündeki ile büyük ölçüde benzerdir. On iki ölçü boyunca devam eden ve üç farklı yapıdan kurulduğu görülen coda da tıpkı ikinci tema gibi genişletilmiştir. Dört ölçülük ilk yapıda çıkıcı olarak melodik, inici olarak ise doğal minörün kullanıldığı bir buçuk oktavlık diziler bulunmaktadır. Yine dört ölçülük ikinci yapıda ise "forte" gürültüde önce dörtlük ardından "piano" gürültüde sekizlik değerlerle kurulu akorlar göze çarpmaktadır. Altmışıncı ölçüde başlayan ve "morendo" belirtecini kullandığı son yapıda ise sol elde, bölümün başlangıç ezgisine atıfta bulunulan, fonksiyon

seslerine yarım ton adım hareketiyle çıkıcı olarak ulaşan ve geçici görevde kullanılan sesler ile kurulu bir ezgi; sağ elde ise tonal zemini sağlamlaştıran, birlik ve ikilik değerlerle kurulu üç sesli akorlar görülmektedir.

Şekil 6. Yeniden Serim Bölmesinin Armonik Temposu ve Analizi

The image displays a musical score for a piece titled 'Yeniden Serim Bölmesinin Armonik Temposu ve Analizi'. The score is written on five staves, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes are primarily half notes and quarter notes. Above the staves, there are labels for specific notes and chords, including B', c', d', d'', and coda. Below the staves, there are labels for the harmonic structure, including t₃⁶, D₃⁴, D₇, t₃⁶, t₃⁶, sk₅⁶, tP₃⁶, D₄₋₃, t₃⁶, sk₅⁶, tP₃⁶, D₄₋₃⁷, D₇⁹, D₇⁹, t, t, D₇⁹, t, t, D₇⁹, t, tP, sk₃⁶ (D₇₂), D, tK, sk₅⁶, D, t, tP, sk₃⁶ (D₇₂), D, tK, sk₅⁶, D, t, t, t.

Yeniden serim bölmesinde bu kez ana tonalitede duyulan ikinci temanın ilk cümlesi (c') birinci çevrim durumunda kullanılan tonik fonksiyonu ile başlamakta, ilk motifin farklı ses alanından tekrarı ile geliştirilip son bulmaktadır. Cümlelerin armonik yapısı basamaksal olarak "I₃⁶-V₅⁶-V₇-I₃⁶" şeklinde ifade edilebilir. İkinci temanın daha sonra bir üst oktavdan tekrar edilen soncul cümlesi de birinci çevrim durumundaki tonik fonksiyonu ile başlamış ve yedilisi ile birlikte kullanılan subdominant karşılığı (ikinci derece) akoruna gidilmiştir. Kırkdördüncü ve kırksekizinci ölçülerde kimi

kaynaklarda “kadans dört altı” akoru kimilerinde ise içerisinde geciktirici görevdeki sesleri barındıran dominant akoru kullanılmıştır. Klasik armoni öğretisinde geciktirici seslerin kuvvetli zamanda kullanılıp zayıf zamanda karar verdiği ve buradaki örnekte akorun ikinci çevrim durumundaki tonik fonksiyonunun tüm seslerini içermediği göz önüne alınarak akor birinci çevrim durumundaki tonik paraleli olarak değerlendirilmiştir. Sonuç cümlelerin genişletilmiş tekrarı olan d” cümlesi dominant fonksiyonunda, yedili ve dokuzlunun da duyurulduğu iki ölçülük arpejlerle son bulmaktadır.

Tonal yapının sağlamlaştırılıp pekiştirildiği bir son söz niteliğinde olan ve bu bölümde genişletilen coda’nın ilk kısmında serim bölmesindeki ile aynı tartımsal yapıya sahip fakat bu kez ana tonalitede I-V₇⁹ bağlantısının kullanıldığı çıkı ve inici diziler ile arpejler bulunmaktadır. Köksüz dubldominant akorunun da kullanıldığı bir kırık kadans içeren ikinci kısmın armonik yapısı ise basamaksal olarak şöyle gösterilebilir: “I-III-II₃⁶-(VII₇)-V-VI-II₅⁶-V”. Bölme, ezginin pest bölgede sekizlik değerlerle taşındığı ve yaklaşık dört ölçü boyunca süren tonik fonksiyonu ile son bulmaktadır.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Op. 88 No. 3 La Minör Sonatin’in İkinci Bölümünün Biçimsel ve Armonik Yapısı

Eserin ikinci bölümünün şeması büyükten küçüğe dönemleri, bu dönemlerin hakim tonaliteleri, cümleleri ve ölçü numaraları ile birlikte aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 2. İkinci Bölümdeki Dönem ve Cümleler

Dönem	A		B		A'		Codetta
Tonalite	Fa Majör		Do Majör		Fa Majör		-
Cümle	a	b	c	c'	a'	b'	-
Ölçü	1-5	6-9	10-13	14-17	18-21	22-26	-
	1-9		10-17		18-26		27-28

Eserin, “andantino” tempoda, altı sekizlik birleşik ölçü yapısına sahip olan ve eksik ölçü ile başlayan ikinci bölümü, ana tonalitenin (la minör) subdominant paralelinde (fa majör) ve üç bölmeli şarkı formundadır. İlk bölme, dörder ölçülük simetrik yapıdaki “a” ve “b” cümlelerinden oluşmaktadır. Yakın tonal ilişkiler kurularak onuncu ölçüde başlayan ikinci bölme dominant tonunda olup birbirine benzer yapıdaki iki cümleden oluşmaktadır. On sekizinci ölçüde yeniden duyulan ilk tema, cümlelerin-

de yapılan küçük değişikliklerle yirmi altıncı ölçüde son bulmakta ve bölüm iki ölçülük kısa bir son söz ile bitmektedir.

Şekil 7. İkinci Bölümdeki Dönem ve Cümleler

A
a

b

B
c

c'

köprü

A'
a'

b'

codetta

İkinci bölümün ilk bölümü (A) çıkıcı-inici yapıda öncül karakterdeki dört ölçülük “a” cümlesi ile başlamaktadır. Cevap niteliğinde olan inici

yapıdaki dört ölçülük soncul “b” cümlesinde eşlik figürü büyük ölçüde öncülünden alınmış olup ezgi, daha küçük tartımsal yapılar ile oluşturulmuştur. İkinci temanın (B) çıkıcı-inici yapıdaki dört ölçülük ilk cümlesinde eşlik figürü aynen korunurken sağ elde ezgi de benzer tartımsal kalıplarla oluşturulmuştur. Yeni temanın soncul cümlesinde ezgi ve eşlik bir oktav tizden yinelenirken eşlik figüründe değişikliğe gidilerek yeni yapılar kullanılmıştır. On yedinci ölçüde birkaç birim vuruşluk kısa bir köprü ile ilk temaya dönüş sağlanmıştır. Yeniden duyulan ilk temanın öncülünde yalnızca ezgide değişiklik yapılırken kararın bir oktav tizden tekrarlanması ile genişletilen soncul cümlede ezgi aynen korunmuş, yalnızca ilk motifin eşlik figüründe değişikliğe gidilmiştir. Bölüm, inici yapıda olan son söz niteliğindeki iki ölçülük bir “codetta” ile son bulmaktadır. Bu yapıyla ikinci bölümün, sonat türündeki eserlerin bölüm yapılarında sıklıkla görülen özellikleri taşıdığı söylenebilir.

Şekil 8. İkinci Bölümün Armonik Termposu ve Analizi

The musical score for the second section is presented in four staves, each with a measure number and a key signature. The harmonic analysis is provided below each staff.

Staff 1 (Measure 2): The key signature is F major. The notes are F, A, C, E, G, B, D, F. The harmonic analysis is: F: T, D₅⁶, T, S, Sp₃⁶, D₄₋₃⁶⁻⁵, D₅⁶, T, D₂, T₃⁶.

Staff 2 (Measure 8): The key signature is C major. The notes are C, E, G, B, D, F, A, C. The harmonic analysis is: S, D₆₋₅⁶⁻⁷ D₇, T C: (D₅⁶) S, (D₅⁶) s, (D₅⁶) Tp, N₇, T, (D₅⁶) s.

Staff 3 (Measure 15): The key signature is F major. The notes are F, A, C, E, G, B, D, F. The harmonic analysis is: (D₅⁶) s, D₅⁶, T, F: D₂ T, D₅⁶, T, S, Sp₃⁶ D₄₋₃⁶⁻⁵.

Staff 4 (Measure 22): The key signature is F major. The notes are F, A, C, E, G, B, D, F. The harmonic analysis is: D₅⁶, T, D₂, T₃⁶, S, D₆₋₅⁶⁻⁷ D₇, T, D₇, T, D₇, T.

Ana tonalitenin subdominant paraleli olan fa majör tonundaki ikinci bölümün ilk cümlesi tonik fonksiyonuyla başlamakta, bu akor otantik

kadans ile birinci çevrim durumundaki dominant yediliye giderek tekrar tonik fonksiyonuna dönmekte, alt çeken ve alt çeken paraleli fonksiyonları duyurulduktan sonra ise içerisinde 4-3 ve 6-5 geciktirmeleri ile işleyici seslerin kullanıldığı dominant fonksiyonu kullanılarak yarım kadans ile son bulmaktadır. Takip eden soncul cümlede, müzikal fikri geliştirmek amacıyla ezgiyi oluşturan yapılarda daha küçük tartımlara yer verilmesinin yanında armonik temponun da hızlandırıldığı görülmektedir. Beklenildiği üzere tam karar ile sona eren cümlelerin armonik yapısı basamaksal olarak “V₅⁶-I-V₂-I₃⁶-IV-V₆₋₅⁶⁻⁷-V₇-I” şeklinde ifade edilebilir.

Dörder ölçülük birbirine benzer iki cümleden oluşan simetrik yapıdaki ikinci tema, formun çoğu örneğinde görüldüğü üzere dominant (do majör) tonalitesindedir. Bu bölmede armonik temponun, bir önceki cümle ile aynı olduğu; ara dominantların ve alterasyonlu akorların sıkça kullanıldığı görülmektedir. Yeni temanın ilk cümlesi, ilk temaya ve esas tonaliteye atıfta bulunan ve burada, yeni tonalitenin subdominant fonksiyonunun ara dominantı olduğu değerlendirilen akor ile başlayarak subdominant akoruna bağlanmaktadır. On birinci ölçüde tekrar duyulan bu yapı bu kez içerisinde altıncı derecenin pesleşmesi alterasyonunun kullanıldığı minör subdominant akoruna bağlanmaktadır. Cümle, ilgili ara dominantın ardından duyulan pesleşmiş tonik paraleli akoru, içerisinde ikinci ve altıncı derecenin pesleşmesi alterasyonlarının kullanıldığı napoliten akoru ve tonik akoru ile karara varmaktadır. Eşlik figürünün değiştiği ve ezginin bir oktav tize taşındığı soncul cümlelerin (c') armonik yapısı öncül ile hemen hemen aynıdır. Aradaki tek fark cümlelerin karara varışında bu kez, on altıncı ölçüde duyulan ve içerisinde ikinci ve altıncı derecelerin pesleşmesi alterasyonlarını barındıran birinci çevrim durumundaki köksüz dominant akorunun kullanılmış olmasıdır. Bölme, içerisinde kromatik geçici seslerin kullanıldığı ve yeniden duyulacak ilk temanın dominantına doğru gelişen birkaç birim vuruşluk kısa bir köprü ile son bulmaktadır.

On sekizinci ölçüde, yapısındaki küçük değişikliklerle yeniden duyulan ilk temanın (A') öncül ve soncul cümlelerinin armonik yapısında bir değişiklik bulunmamaktadır. Soncul cümlede, içerisinde kromatik olarak kullanılan işleyici seslerin kullanıldığı eşlik figüründe değişikliğe gidilmiş; cümle, yedili ile birlikte kullanılan dominant akorunun bir oktav tizden tekrarlanmasıyla genişletilmiş; bölme ise, dominant-tonik fonksiyonlarının bir kez daha duyurulduğu iki ölçülük bir “codetta” ile son bulmuştur.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Op. 88 No. 3 La Minör Sonatin'in Üçüncü Bölümünün Biçimsel ve Armonik Yapısı

Eserin üçüncü bölümünün şeması büyükten küçüğe tema grupları, bu grupları oluşturan dönemleri, bu dönemlerin hakim tonaliteleri, cümleleri ve ölçü numaraları ile birlikte aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 3. Üçüncü Bölümdeki Tema Grupları, Dönem ve Cümleler

Birinci Tema Grubu								
Dönem	A				A'			
Tonalite	La Minör				La Minör			
Cümle	a	b	b'	köprü	a'	c	c'	köprü
Ölçü	1-4	5-10	11-16	16-21	22-28	29-32	33-37	37-38
	1-21				22-38			
İkinci Tema Grubu								
Dönem	B				C			
Tonalite	Do Majör				Do Majör			
Cümle	d		e		f			köprü
Ölçü	39-46		47-54		55-69			69-76
	39-54				55-76			
Birinci Tema Grubu								
Dönem	A				A'			
Tonalite	La Minör				La Minör			
Cümle	a	b	b'	köprü	a'	c	c'	coda
Ölçü	77-80	81-86	87-92	92-97	98-104	105-108	109-113	113-120
	77-97				98-120			

Eserin “allegro burlesco” başlıklı altı bölmeden oluşan üçüncü ve son bölümü, sonat ve sonatin türü eserlerde çokça rastlanan bir biçimde katlı şarkı formundadır. İstisnai örnekleri olmasına karşın katlı şarkı formu, iki ya da üç bölmeli şarkı formuna yine iki ya da üç bölmeli bir şarkı formunun eklendiği ve ardından ilk duyulan şarkı formunun tekrarlandığı bir yapıya sahiptir. İncelenen üçüncü bölümün, dönemsel olarak A A'-B C-A A' yapısına sahip olduğu belirlenmiştir.

Şekil 9. Üçüncü Bölümdeki Dönem ve Cümleler

A
a

b

b'

köprü

A'
a'

c

c'

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of staves. The first system is labeled 'A' and 'a', the second 'b', the third 'b'', the fourth 'köprü', and the fifth 'A' and 'a'. The sixth system is labeled 'c' and 'c''. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'fp', 'p', 'f', 'cresc.', and 'ff'. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature has one sharp (F#).

köprü B
d

e

C
f

köprü

A
a



b



b'

köprü



A'
a'



c





Bölümün ilk teması, öncül özellikli olan ve yarım kadans ile dördüncü ölçüde sona eren “a” cümlesi ile başlamaktadır. Yapısal bakımdan büyük ölçüde aynı olan soncul nitelikli ve plagal kadans ile genişletilmiş “b” cümlesi ise tam karar ile onuncu ölçüde sona ermektedir. Dönem, ezgiyi daha tiz bir ses alanına taşıyan, büyük ölçüde soncul cümledeki genişleme kısmında kullanılan yapılarla kurulu olan ve şimdiye dek işlenen fikirleri özetleyen üçüncü cümle ile devam etmekte; duyurulacak yeni dönemi hazırlayan ve yirmi birinci ölçüde, iki buçuk oktavlık çıkıcı yapıdaki kromatik diziyi içeren uzunca bir köprü ile son bulmaktadır. Yirmi ikinci ölçüde başlayan ikinci temanın ilk cümlesi, önceki dönemin (A) öncülü ile (a) büyük ölçüde aynı olup, yarım kadans ile dominant fonksiyonunda son bulan genişletilmiş bir yapıdadır. Yirmi dokuzuncu ölçüde başlayıp dört ölçü süren ve yarım kararlar ile sona eren ikinci cümleyi, otuz yedinci ölçü başında tam karar ile sonlanıp köprüye dönüşen ve hemen hemen aynı yapıdaki üçüncü cümle takip etmektedir. İlk tema grubunu oluşturan “sergi” niteliğindeki dönemlerin, öncül ve soncul cümlelerinde yapılan değişiklikler ile genişletilmiş olması dikkate değer bulunmaktadır.

Bölümün, adeta bir “gelişim” bölmesi olan, yeni müzikal fikirlerin önceki dönemlere tezat oluşturan bir biçimde daha geniş tartımsal yapılarla işlendiği ve paralel majör tonalitenin hakim olduğu ikinci tema grubunun ilk cümlesi (d) sekiz ölçü boyunca devam etmekte ve yarım karar ile dominant fonksiyonunda son bulmaktadır. Benzer tartım kalıplarının kullanıldığı ikinci cümle ise yine sekiz ölçü boyunca devam etmekte ve tonik fonksiyonunda sonlanmaktadır. Elli beşinci ölçüde başlayan ve yekpare bir bütün olarak değerlendirilen “C” döneminde tonaliteye ait fonksiyonlar, beşli aralıksal ilişkileri çerçevesinde birbiri ardınca duyulmaktadır. Sağ elde on altılık tartımsal değerlerle kurulu arpejlere sol elde iniçi üçlü sekvenslerin eşlik ettiği dönem, altmış üçüncü ölçüden başlayarak esas

tonalitede çeken-eksen ilişkisinin duyurulmasını takiben yaklaşık sekiz ölçü devam eden bir köprü ile son bulmaktadır.

Yetmiş yedinci ölçüde bir kez daha duyulan birinci tema grubunun dönemsel ve cümlesel yapılarında öncekine göre bir değişiklik bulunmamaktadır. Bölüm, ikinci temanın (A') yüz on üçüncü ölçüde tonik fonksiyonunda tam karara varmasının ardından başlayıp yaklaşık sekiz ölçü devam eden coda ile son bulmaktadır. Dönemlerin çoğunun genişletilmiş olması, asimetrik olarak üçer cümleden oluşması ve birbirlerine kromatik çıkıcı diziler ile bağlanmış olmaları göz önüne alındığında bölümün, örneğine az rastlanır bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

Şekil 9. Üçüncü Bölümün Armonik Termposu ve Analizi

The image displays three staves of musical notation with harmonic analysis below each staff. The notation is in 2/4 time, indicated by the key signature and time signature at the beginning of the first staff.

Staff 1 (Measures 1-10): Labeled with **A a** above the first measure and **b** above the fifth measure. The notes are: G4 (half), A4 (half), B4 (half), C5 (half), D5 (half), E5 (half), F5 (half), G5 (half), A5 (half), B5 (half). The analysis below the staff is: a: t, t, t, D₃⁶, D₅⁶, D₅⁶, D₅⁶, t, s₄⁶, t.

Staff 2 (Measures 11-18): Labeled with **b'** above the first measure and **köprü** above the eighth measure. The notes are: D7 (half), t (half), D2 (half), t₃⁶ (half), D₅⁶ t (half), D (half), t (half), t (half), t (half), t (half). The analysis below the staff is: D₇, t, D₂, t₃⁶, D₅⁶ t, D.

Staff 3 (Measures 19-28): Labeled with **A' a''** above the first measure and **c** above the eighth measure. The notes are: t (half), t (half), t (half), D (half), (D₃⁶) S (half), s (half), t₄⁶ (half), D₂ (half), t₃⁶ (half), D₃⁴ (half), t (half), s k₅⁶ (half). The analysis below the staff is: t, t, t, D (D₃⁶) S, s, t₄⁶, D₂, t₃⁶, D₃⁴, t, s k₅⁶.

31 c' köprü B
d
 t_4^6 D_7 t_3^6 sk_5^6 t_4^6 D_7 t C: T_p Sp_3^6 D T_3^6

41 e
 S D_3^6 $(SP D_7)$ SP D_7 T $s\#5^6$ $t_4^6(D_5^6)$ D_{4-3}^{8-7} D_p Tp_5^6 Sp_7 D_{8-7} T_7 S_{8-7} D_7 Dp_{8-7}

51 C
f
 Tp_7 Sp_{8-7} D_7 Tp Sp_5^6 D_7 T T S_3^6 D Dp_3^6 Tp Sp_3^6 D T_3^6 S D_3^6 Dp Tp_3^6

61 köprü
 Sp D_3^6 T S_3^6 D_5^6 t t D_3^4 t D_3^6
a: sP_3^6

71 A
a
 t t t D_3^6

81 b b'
 D_5^6 D_5^6 D_5^6 t s_4^6 t D_7 t D_2 t_3^6

91 **köprü** **A'**
a'

D₅⁶ t D t t t

101 **c** **c'**

D (D₃⁶) S s t₄⁶ D₂ t₃⁶ D₃⁴ t sk₅⁶ t₄⁶ D₇ t₃⁶ sk₅⁶

111 **coda**

t₄⁶ D₇ t t t t t t t

Eserin, ana tonalitede bestelenmiş olan üçüncü bölümün ilk teması, tonik ile başlayıp birinci çevrim durumundaki dominant fonksiyonu ile son bulan, çıkıcı karakterli dört ölçülük “a” cümlesi ile başlamaktadır. Cümle sonunda yapılan tekrarlar ile genişletilmiş olan soncul cümle ise ilkinde tamamen zıt olarak dominant ve tonik fonksiyonlarından kurulu inici karakterli bir cevap niteliğindedir. Dönem, ezgiyi daha tiz bir ses alanına taşıyan ve sonculun bir taklidi olup dönemi özetleyen yarım kararlı üçüncü cümle ile devam etmekte; bu cümlemin iki oktavlık inici armonik minör diziyi takiben uzunca süren çıkıcı kromatik diziyeye dönüşmesiyle sonlanmakta ve yeni dönem hazırlanmaktadır. Yirmi ikinci ölçüde duyulan ikinci temanın ilk cümlesi yapı olarak ilki ile hemen hemen aynı olup yarım kararlı sona erdikten sonra, hızlanan bir armonik tempo ile çeşitli fonksiyonlara uğranarak genişletilmiş ve esere ivme kazandırılmıştır. Eolik minör dizinin inici olarak on altılık değerler ile duyulduğu yarım kararlı yeni cümlemin (c) eşlik figürü ise daha önce sergilenen yapılardan seçilmiştir. Otuz üçüncü ölçüde duyulan ve yapı olarak bir öncekiyle tamamen aynı olan üçüncü cümle ise ana tonda tam karar ile sona ermekte ve kromatik dizi seslerinin kullanıldığı bir köprüye dönüşmektedir.

Müzikal fikrin, önceki dönemlere göre daha uzun tartımsal değerler ile kurulduğu, gelişim bölmesi özelliğinde olan paralel majör tonalitedeki yeni dönemde (B) armonik tempo dörtlük değerler ile kurulmuştur. Kullanılan ara dominant grubu akorlarında alterasyonlu seslerin sıkça yer aldığı sekiz ölçü uzunluğundaki “d” cümlesi, yapılan geciktirmeler ile yarım karar ile son bulmaktadır. Kırk yedinci ölçüde duyulan inici karakterli soncul cümlede ezgi, öncülde kullanılan tartımsal yapılar kullanılarak

oluşturulmuştur. Sekiz ölçü uzunluğunda olan ve yapılan kırık kadans sonrasında tam karar ile sona eren cümlede yeni tonaliteye ait tüm fonksiyonlar, beşli aralıksal ilişkileri kullanılarak birbiri ardınca duyurulmuştur. Cümlelerin armonik yapısı basamaklı olarak “III-VI⁶-II⁵-V⁸⁻⁷-I⁷-IV⁸⁻⁷-VII⁷-III⁸⁻⁷-VI⁷-II⁸⁻⁷-V⁷-VI-II⁶-V⁵-I” şeklinde gösterilebilir. Elli beşinci ölçüde duyulan ve esas tonaliteye geçişin bir ön çalışması durumundaki yeni temada (C), sağ elde on altılık değğrlerle kurulu bir oktavlık arpejler yer alırken ezgi bu kez sol elde duyulmaktadır. Dönemin sekiz ölçülük ilk kısmında, öncesine benzer bir biçimde paralel majör tonalitenin tüm fonksiyonları işlenmiş, çıkış tonalitesindeki subdominant fonksiyonunun gidiş tonalitesinde subdominant paraleli görevinde olması bağntısından yararlanılarak diatonik modülasyon ile altmış üçüncü ölçüde esas tonun dominant fonksiyonuna varılmıştır. Takip eden ölçülerde gidiş tonalitesi eksen-çeken ilişkileri ile duyurulmuş ve öncekilere göre daha uzun tutulan bir köprü ile yeni dönem hazırlanmıştır.

Bölümün, yetmiş yedinci ölçüden başlayan ve daha önce duyurulan fikirlerin yeniden sergilendiği bölmesinde dönemlerin armonik yapısında herhangi bir değişiklik yapılmamıştır. Bölüm, yüz on üçüncü ölçüde tam karar ile sonlanan cümlelerin ardından, üç oktavlık inici eolik minör dizi ve tonik fonksiyonunda duyulan akorlar ile kurulu bir son söz ile son bulmaktadır.

SONUÇ

Piyano eğitimi alan kişilerin hem çalgıya ilişkin teknik becerilerinin hem de müzikal bilgi ve algılarının gelişimine katkı sağlaması bakımından eserleri sıkça kullanılagelen Danimarkalı besteci Friedrich Kuhlau’ nun, bu çalışmaya konu olan üç numaralı sonatin’inin üç bölümden oluştuğu; yapılan biçimsel analiz neticesinde ana tondaki ilk bölümün kısa tutulmuş sonat allegrosu, subdominant paraleli tonalitesindeki ikinci bölümün üç bölmeli şarkı, ana tonalitedeki üçüncü bölümün ise katlı şarkı formunda olduğu belirlenmiştir. Hazır bulunuşluk düzeyi ve kazandırılmak istenen hedef davranışlar gözetilerek yapılacak özenli bir seçim neticesinde repertuvara alınacak bu eserin, yapısı ve taşıdığı özellikler itibariyle kişilerin çalgıya ilişkin teknik becerilerini geliştirmenin yanı sıra müzikte biçim ve armoni disiplinine ilişkin birikimlerine de olumlu katkılarda bulunacağı değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2003). Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik Sözlüğü. Pan Yayıncılık.
- Arıkan, R. (2007). Araştırma Teknikleri ve Rapor Hazırlama. Asil Yayın Dağıtım.
- Arıkan, R. (2011). Araştırma Yöntem ve Teknikleri. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Busk, G. (2001). Friedrich Kuhlau. S. Sadie (Ed.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford University Press.
- Cangal, N. (2004). Müzik Formları. Arkadaş Yayınevi.
- Cemaloğlu, N. (2012). Veri Toplama Teknikleri: Nicel-Nitel. A. Tanrıöğen (Ed.), *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* içinde (s. 131-164). Anı Yayıncılık.
- Karasar, N. (2009). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Nobel Yayın Dağıtım.
- Say, A. (1992). Müzik Ansiklopedisi. Başkent Yayınevi.
- Say, A. (2005). Müzik Ansiklopedisi. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, C. (1996). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni. Doruk Yayıncılık.
- Sönmez, V. ve Alacapınar, F. G. (2013). Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Anı Yayıncılık.
- Yıldız, K. (2020). Aydınlanmanın Müziği-Klasik Dönem ve Ustaları. Arketon Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Schirmer, G. (1893). https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP10166-Kuhlau_-_Op.88_-_4_Sonatinas.pdf (E.T.: 06.11.2021)

Bölüm 7

FİKİR SANATI VE GÜNCEL YAKLAŞIMLAR

Evrin ÖZESKİCİ¹

¹ Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, evrimozeskici@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1491-3487

Fikir sanatı güncel sanatın yaklaşımların birisidir. Fikir sanatını bir sanat akımı olarak değil; bir süreç olarak değerlendirmek gerekir. Fikir sanatı, güncel sanat pratiklerinin en önemli yaklaşım biçimi olarak değerlendirilebilir. Günümüz sanatının fikirler, kavramlar, süreçler ve oluşumlarla gelişim göstermiştir. Bu sebeple Fikir sanatı tıpkı Fütürizm ve Dadizm de olduğu gibi; eserlerde fikirler ön plandadır. Bu anlayışın gelişmesinde Duchamp'ın etkisi önemlidir. Duchamp bir sanat eserini meta olgusundan kurtararak; hazır nesne ile fikir birlikteliğini ileri sürmüştür. Diğer bir ifade ile endüstriyel bir nesnenin sanatla olan özdeşliği sorgulanmıştır. Bu durum sanat eserinin salt estetik ve beğeni anlayışını geri plana alarak; ifade, anlam ve düşüncenin önemini gündeme getirmiştir. Sanat ve fikir arasındaki bu etkileşimin temelinde toplum vardır. Toplum aynı zamanda izleyicidir. Sanat, eser ve izleyici arasındaki etkileşimde fikrin rolü devreye girmektedir. Dolayısıyla Fikir sanatı hazır nesnelere yüklenen anlamlarla gelişmiş ve günümüze kadar gelmiştir.

Düşüncenin önemini bilen sanatçı sadece sanatsal üretimle yetinmemekte aynı zamanda yaptıklarını yazarak, yaşayarak, kendi bedenini kullanarak, araziye, sokak duvarlarını, bulduğu ready-made (hazır yapımlar) ürünlerinin üzerine bir şeyler yaparak güncel sanatı / kavramsal sanatı gerçekleştirmektedir (Bulut, 2018: 69).

Düşünceyi etkileyen en önemli faktör, dönemsel olaylardır. Örneğin hızlı kentleşme, savaşlar, göçler ve baskılar toplumlar üzerinde doğrudan etkili olmuştur. Toplumun bir üyesi olan sanatçı da bu durumdan etkilenen kişilerdir. Özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren gelişim gösteren sanat akımları bu yönde ilerlemiştir. Ekspresyonizm ve Kübizmin temelinde eleştiri ve düşünce olmuştur. Savaşa ve toplumsal olaylara karşı tepkilerini sanatçılar, kimi zaman performanslarla kimi zaman da tuvallerinde yansıtmışlardır.

Araştırmada Fikir sanatının 20. yüzyıl sanatından itibaren ortaya çıkan gelişmeler ve sanatçı örnekleri üzerinde durulmuştur. Araştırmaya konu olan sanatçı örnekleri ve eser karşılaştırmalarından yola çıkılarak Fikir sanatının Güncel sanattaki etkileri üzerine bir araştırma yapılmıştır. Seçilen sanatçıların eserlerinde neden Fikir sanatına başvurdıkları ve farklı materyaller kullandıkları araştırmanın önemidir. Ayrıca konuyla ilişkili olabilecek sanat akımları ve güncel yaklaşımlara da değinilerek araştırmaya açıklık getirileceği umulmuştur.

Kavramsal Sanat ile Fikir Sanatı Arasındaki İlişki

Kavramsal sanat 1960'lı yıllarda ortaya çıkan bir sanat anlayışıdır. Özellikle bu süreçte ortaya çıkan Minimalizm, Pop Art, Fluxus ve Performans sanatlarının yaklaşım biçimleri kavramsal içerikli olduğu için, süreç Kavramsal sanat olarak değerlendirilir. Günümüzde dahi bienaller ve

trienallere katılan sanatçıların eserleri, Kavramsal sanatın yörüngesinde ilerler. 1960'lı yılların fıkırsel oluşumlarının temelinde; sanatçı inisiyatifleri, bireysel söylemler ve sanat pratikleri vardır. Bunlar oluşumlarını fikir ve düşünceden alır. “Sanatın var olma nedeniyle ilgili anlam ve anlamlandırmalar, sanatta nesne olarak ele alınan düşünce ve kavramları kimi zaman yeniden tanımlama, üretme, çağa uygun biçimde yeniden düzenleme tarzında değiştirme eğilimi göstermiştir” (Samsun, 2021: 66). Sanatta alternatif arayışlar düzenleme, bozma ve yeniden yapılandırma girişimleriyle birlikte sanatçıları farklı arayışlara sevk etmiştir. Kavramsal sanatta ortaya çıkan eserlerde bağlam önemlidir. “Baudrillard’ın dediği gibi, bir sandalyeyi (ya da bir et ürününü veya araba kaportasını) sıradan -aynı özelliklerle farklı şekilde yinelenmiş-yapan şey, tüm diğer benzer ya da ufak tefek değişiklikler gösteren sandalyelerin seri bir şekilde üretildiği bağlamdır” (Kösem, 2012: 209). Böylece hazır nesnelerin üretim süreci, onun hem bağlamını hem de ona yüklenen anlamı etkilemektedir. Sandalyenin ilk haliyle kopyası arasında bir dönüşüm yaşanmaktadır. Aynı durumu Fikir sanatı kapsamında yapılan diğer çalışmalar için de söylemek mümkündür.

Joseph Kosuth: “Bir ve Üç Çekiç”

Joseph Kosuth’un *Bir ve Üç Çekiç* isimli eseri, kendisinin *Bir ve Üç Sandalye*’sine bir göndermedir. Esere bakıldığında merkezde çekiç yer alır. Çekicinin sol tarafında çekicinin bir fotoğrafı baskısı, sağında ise çekici tanımlayan bir metin yer alır. Sanatçı *Bir ve Üç Sandalye* isimli eserinde de aynı düşünceyi ele alarak sanatta fikir olgusuna değinir. Aynı zamanda görseldeki nesnelerin seri üretim şekillerine ve bağlamlarına dikkati çeker. Nesnenin kendisi, metin ve fotoğraf arasındaki ilişki çelişki yaratır. Günlük hayatta kullanılan nesnelerin; üretim şekilleri ve ona yüklenen anlamları arasında sanatsal bir nitelik kazanmıştır. Bilinç altında çekiç algısı, çekicinin nesnel görüntüsüne ulaşmaktadır. Oysaki çekicinin fotoğrafı ile metni de izleyiciye aynı algıyı vermektedir. Örneğin eserdeki çekicinin fotoğrafına bakıldığında da çekiç olduğu anlaşılmaktadır. O halde hazır nesnelerin gerçeği, görüntüsü ve metni ifade bağlamında ortak noktada buluşabildiği söylenebilir.



Resim 1. *Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Çekiç”, 1965.*

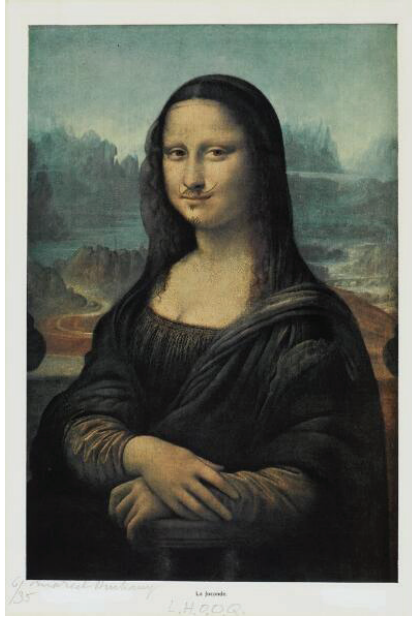
Öte yandan bu eser sanatta taklit ve kopya ilişkisi bağlamında da incelenebilir. Bu görüşe göre Platon’un İdealar kuramında bahsettiği üzere gerçek ile görüntü arasında bir yanılma vardır. Esere dönülecek olunursa gerçek görüntü çekiçtir; fotoğraf ve metin gerçeğin birer yanılmasıdır.

Sandalye fotoğrafı, onun ağaçtan yapılmış taklidinin, iki boyutlu temsildir. Ancak, fotoğraf taklit ettiği sandalyeden başka bir varlıktır. Gerçek denilen sandalye kadar gerçek, ama aynı zamanda gerçek olan sandalyenin temsidir. Fotoğraf tek başına, kendisi ile aynı boyda olan başka bir fotoğrafın kopyası olabilir ancak (Karabıyık, 2016: 32).

Bu bağlamda gerçeklik; taklit edilerek farklı türevlere ve fikirlere dönüşmektedir.

Gerçeklik ve Taklit

Gerçeklik olgusu sanat tarihinde yüzyıllardır ele alınmış olup; estetik biçimlerin yaratılmasında önemli bir yere sahip olmuştur. Gerçeği en iyi şekilde yorumlayan ressam, aristokratların duvarlarını süslemiştir. Örneğin; Piero della Francesca ve Giotto di Bondone gibi Rönesans döneminin önde gelen saray ressamı; aristokratları ve dini konuları ele alarak gerçekçi resimler ortaya koymuşlardır. Bu ressamlar konularını gerçek yaşamdan alarak gerçeğin sembolik yorumlarına ulaşmışlardır. Gerçeklik; simgesel ve kuralcı bir anlayışa dayanır. Bu yüzden nesnenin görüntüsüne sadık kalmak esastır. Bu yüzden görüntülerdeki gerçeklik; estetik biçim ve kurallarla özdeşdir.



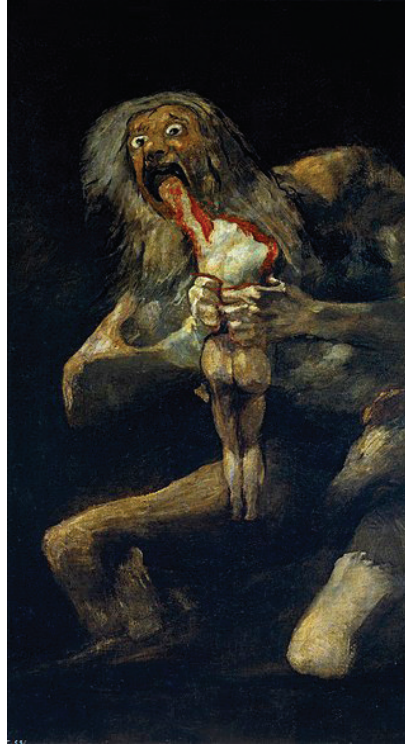
Resim 2. Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q.”, 1919.

Gerçek ve taklit arasında örnek verilebilecek eser *Mona Lisa*’nın taklidi olan; *L.H.O.O.Q.* isimli eserdir. Marcel Duchamp’ın 1919 yılında yapmış olduğu bu eseriyle *Mona Lisa*’yı eleştirmiştir. Duchamp bu eserde sanat eserinin kiçleşmesine karşı bir eleştiri yapmıştır. Duchamp bir kartpostalda bulunan *Mona Lisa*’ya bıyık ve sakal ekleyerek hem özgün bir eser ortaya çıkarmış hem de eseri taklit etmiştir. Eser Modernizmde yeni bir kavramsal temele oturarak eserdeki üretim süreci ve tekrar vurgusu gündeme gelmiştir. “Esere yapılan müdahale, eseri karikatürize eder, komikleştirir hatta bir şekilde değersizleştirir. Yapılan iş sanatçının emeğine ihtiyaç duymayan bir hazır nesnedir (poster)” (Tatar, 2017: 9). Özgün bir sanat eseri hazır nesneye dönüşerek yeniden anlamlandırılmıştır. “Duchamp’ın başlattığı dönüşüm, sanat eserinin özgünlüğünün nasıl ve neye dayanarak belirlendiğini sorgulayan yeni bir üretim biçimini de beraberinde getirmiştir” (İpek ve Selçuk, 2018: 900). Bu üretim biçimi sanatta tekrar ve taklit olgusudur. Hazır nesnelerin üretim biçimlerine bağlı olarak değersizleşmesidir. Diğer bir ifade ile bir sanat eserinin özgünlük olgusunu yitirmesidir. Dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır. Bir sanat eseri tekrarının yapılmasıyla birlikte ikinci yapılan işin taklit olduğu bilinir. Ancak hazır nesnelerin yeniden üretilmesi (*Mona Lisa* kartpostalı gibi), o nesnenin taklit olgusunu gündeme getirmez. Zaten hazır nesnelerin bir üretim biçimleri vardır. Bir hazır nesnede özgünlük aranacaksa; o nesneyi dönüştüren sanatçının fikrinde aranmalıdır. Diğer bir ifade ile Kavramsal sanatta özgünlük, fikri ileri süren sanatçısında var olduğu iddia edilebilir.

Sanatta Post-Truth Söylemler

Post-Truth kelimesi yeni dünya düzeni için kullanılan bir söylemdir. Gerçeklik ve kurmaca arasında yeni bir düşüncenin ortaya çıktığı bir durumu ifade etmektedir. “Oxford Dictionary tarafından 2016’da yılın kelimesi seçilen post-truth, kamuoyunun nesnel olgulardan ziyade kişisel duygu ve inançlar tarafından belirlenmesi şeklinde tanımlanmıştır (Oxford Living Dictionaries)” (Güven, 2020: 22). Diğer bir ifade ile nesnel olguların geçersiz olduğu, duyguların yönlendirdiği ve irrasyonel düşüncelerin rasyonel fikirlerden daha önemli olduğu bir yapıyla karşılaşılır.

Sanatın tarihsel yapısına bakıldığında Post Truth söylemlerle sıkça karşılaşılır. Mitler, efsaneler ve büyüler ile sanatın yaratım sürecinin ortaya çıktığı bilinir. Yunan ve Mısır sanatları bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Mutlak hakikatin peşine düşen sanatçılar kurguyla gerçeklik arasında paradoksal bir söylem geliştirmiştir. Geçmişten günümüze kadar sanatta ortaya atılan söylemler, bugün adı Post Truth olarak adlandırılan yeni bir kavrama bırakmıştır. Temsili gerçekliğin ardında yatan abartı, alay ve yer-giler sanatın uzun yıllar Post Truth kavram içerisinde sığındığı gösterir.



Resim 3. Francisco Goya, “Çocuklarını Yiyen Satürn”, 1819-1823.

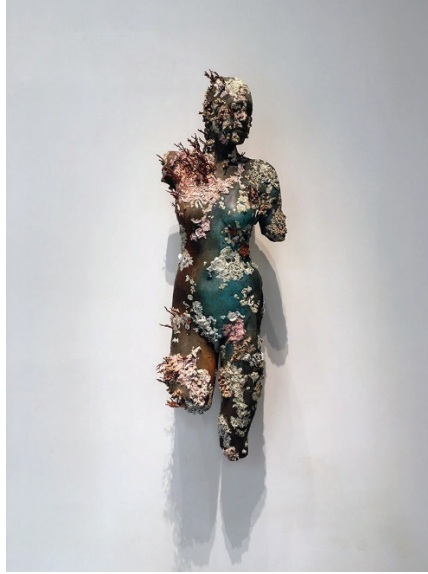
Francisco Goya'nın *Çocuklarını Yiyen Satürn* isimli eseri; kendisini tehdit eden bir hastalığa yakalanarak ölüme odaklanmasıyla ortaya çıkmıştır. Ölümün iç karartıcı hissiyatı ve gerçeği; mitolojiyle bütünleşerek yeni bir gerçeklik ortaya çıkarmıştır. *Kara Resimler* olarak adlandırdığı bu serileri temsili gerçekliğin birer metaforları olarak da düşünülebilir.

Mitolojide, Yunan tanrısı Kronos (Satürn), kendisinin yerine geçmelerinden korktuğu için, çocuklarını doğumlarından hemen sonra yiyerek öldürür. Bu kanlı ve vahşi sahne, Goya'nın zihninde, İspanya'da yaşanan bazı olaylarla örtüşmüş ve *Çocuklarını Yiyen Satürn* adlı resimde (Görsel 6) metaforik bir anlatım yoluyla ortaya çıkmıştır. O dönemde, Fransa'nın desteğiyle koltuğunu güçlendiren Ferdinand VII, liberallere karşı cadı avı başlatmıştır. Liberal Parti üyelerinin bir kısmı, Madrid'de bulunan La Cebada Meydanı'nda idam edilmiştir (Ateş, 2021: 326).

Satürn'ün ve Ferdinans VII'in gerçek olarak zannettikleri durum bir kurmacanın temsili gerçekliğine dönüşmüştür. Zihnin gerçek olarak zannettiği olgular (tıpkı bu eser ve olayda olduğu gibi) gerçeğin yerini alarak, daha gerçekçi bir durumda ifade edilmiştir. Bu eser Post Truth söylemin tam anlamıyla bir örneği değildir. Gerçeğin bir aldatmacası ya da kurmaca olarak düşünüldüğünde, günümüz sanatında Post Truth kelimenin karşılığını vurgulamaktadır. Çünkü Post Truth kavramı 1990'lı yıllarda siyasi bir terim olarak kullanılmış ve bugünlere kadar gelmiştir.

Bugün geri dönülmez bir noktaya geldik. Temsiliyetler peşi sıra gerçekliğin yörüngesine oturuyor ve var olmaya vakit dahi bulamadan yerini kaçınılmaz şekilde bir diğerine bırakıyor. Toplumun büyük bir kesiminin de bu düzlemin içine doğduğunu göz önünde bulundurursak, post-truth dönemi yeni insan türünden söz etmemiz bile mümkün (<http://www.sanatatak.com/view/goruntu-tum-gercekligimizi-yoneten-bir-kavramsal-diktator>).

Yeni dönemin hem siyasi hem de toplum yapısına eleştirel bir bakış açısıyla ortaya çıkmış olan bu kavram; Damien Hirst'in eserlerinde yerini almıştır.



Resim 4. Damien Hirst, “İnanılmazın Enkazından Hazineler”, 2017.

2019 yılının Mayıs ayında açılan 58. Venedik Bienali’ne katılan Damien Hirst’ın *İnanılmazın Enkazından Hazineler* isimli eseri bir Post Truth örneğidir. Mermer, bronz ve altın gibi malzemeler kullanılarak yapılan eserdeki kurgu ve gerçeklik ilişkisi dikkat çekicidir.

Sergi bir öyküyle desteklenmiş, öyküde, sergilenen eserlerin iki bin yıl önce Hint Okyanusu’nda kaybolduğu varsayılan bir gemiye ait olduğu bilgisi verilmiş. Geminin kime ait olduğu bile belli: “Cif Amotan II” adlı özgürlüğüne kavuşmuş bir köleye ait. Sergideki bu eserlerle birlikte bazı salonlarda dev denizaltı fotoğrafları ve videoları gösteriliyor. Fotoğraf ve videolarda bu hazinenin bir gemiden 2008 yılında çıkarıldığı gösterilmektedir. Tüm bu görüntüler olayın gerçek olduğunu kanıtlamaya yöneliktir. Ancak sanatçının ekibiyle birlikte on yıl önce yaklaşık 250 parça heykeli deniz tabanına yerleştirdiği söylentisi de kulaktan kulağa yayılmış. Elbette iki bin yıl önce batmış gemi öyküsü Hirst’ün uydurduğu bir kurgu (<https://t24.com.tr/yazarlar/cebrail-otgun/yalan-sahnesinde-sanat-post-truth-uzerine,27479>).

Topluma gerçek olarak aktarılan olaylar, bir aldatmacadan başka bir şey olmadığını kanıtlar. Gerçeklik imgesi günümüz toplumlarında kimlik değiştirerek bir yalana veya bir kurguya dönüşebilmektedir. Bu durum toplumun gerçekmiş gibi aktarılan olaylara karşı tepkisini ortaya koymak-

tadır. Hirst'e göre dünya siyasetinde yaratılan gerçek yalanlar bir Post Truth söylemdir. Toplumun bilinçli olarak gerçeklik imgesi adı altında kandırıldığına işaret eder. Bu bakımdan Fikir sanatının oluşumu içerisinde; Post Truth yaklaşımların önemli bir kavram olduğu söylenebilir.

Sonuç

Araştırmada elde edilen bulgular göstermektedir ki; Fikir sanatı bir akımdan ziyade sürecin kendisi olduğu anlaşılmıştır. Sanatta fikir olgusu İlk çağ mağara duvarlarından başlayarak günümüze kadar gelmiştir. Fikrin gelişmesinde en önemli etken, insanoğlunun değişimi ve gelişimi olmuştur. Rönesans'la birlikte Aydınlanma Çağı'na giren toplumlar farklı arayışlara yönelmiştir. Bu farklılığı yaratan şey; klasik görme biçimlerinden ziyade düşünce ve fikrin önemidir. Fransız İhtilali'nden sonra Modernizmin getirdiği yeniliklere ve toplumun hızla entegre olduğu bir çağa adım atılmıştır. Bu sebeple süreçler birbirlerine bağlı olarak ilerlemiş ve değişime uğramıştır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Post yapısalcı ve eklektik yapılar gündeme gelmiş ve sanatta köklü değişimler yaşanmıştır. Duchamp'ın hazır nesneyle kurduğu bağ; Fikir sanatının oluşumunda en büyük gelişme olarak adlandırılabilir. Çünkü hazır nesneye yüklenen anlam; kavramsal bir zemine oturtularak ilerlemiştir. Geleneksel görme biçimleri ve sanatsal yaklaşımlara sünger çekilerek yeni bir sayfa aralanmıştır. Duchamp'ın *Çeşme*'si ve Kosuth'un *Bir ve Üç Çekiç*'i bu kapsamda ele alınabileceği anlaşılmıştır. Hazır nesnelerin dünyası sanatla buluşarak; malzemenin ve algının sınırları genişmiştir.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nın toplumlar üzerinde yıkıcı etkileri uzun süre devam etmiş ve sanat uzun yıllar karanlık çağını yaşamıştır. 1960'lı yıllara gelindiğinde sanatta köklü değişimler yaşanmış ve yerleşik estetik beğeniler önemini yitirmiştir. Kavramsal sanatın hazır nesneler üzerinde hakimiyeti önem kazanarak toplumsal duyarsızlaşma üzerine eserler ortaya çıkarılmıştır. Hızlı kentleşme, toplumsal problemler, kapitalizm ve popüler kültür yeni toplum düzenin temel konuları haline dönüşmüştür. Post Truth söylemler 1990'lı yılların dünyasına hızlı giriş yaparak; toplumların gerçekmiş gibi anlatılan doğruların bir kurmacadan ibaret olduğuna ilişkin söylemler gündeme gelmiştir. Değişen dünya düzeniyle birlikte kapitalizmin toplumlar üzerinde uyguladığı düşünce biçimlerin temelinde Post Truth düşünceler yerleşmiştir.

Araştırmada eser çözümlemesi yapılan Damien Hirst'in *İnanılmazın Enkazından Hazine*ler isimli eserini; Post Truth toplum yapısını kurgulayarak oluşturduğu anlaşılmıştır. Toplumların yaşam biçimleri ve dünya siyasetinde oluşturulan algı arasında doğrudan bir ilişki olduğu açıktır. Toplumların üretim ve tüketim ihtiyaçlarına göre yönetim şekilleri belirlendiği ortaya çıkmaktadır. Kurmacalar ve yalan söylemler gerçekmiş

gibi anlatılarak toplumlarda duyarsızlaştırma politikalarına karşı sanatçılar karşı söylemlerini geliştirmişlerdir. Öyle görünüyor ki yeni çağın ihtiyaçlarına göre yeni toplum düzeni oluşturulacak; Post Truth kavrama ihtiyaç duyulacaktır. Bu durumda Platon'un İdealar kuramına tekrar bir dönüş yaşanacağı ileri sürülebilir.

KAYNAKÇA

- Ateş, Ö., K. (2021). “Goya’nın Kara Resimleri ve “Köpek” Adlı Resminin Analizi”, Sanat Dergisi, Sayı 37, s. 326.
- Bulut, Ş. (2018). “Güncel Sanatı (Kavramsal) Anlamaya Çalışmak”, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Cilt 4, Sayı 1, s. 69.
- İpek, A., N. & Selçuk, S., Ü. (2018). “Sanat Eserinin Kendinden Başka Referansı Yok Mudur?”, AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi, Cilt 6, Sayı 15, s. 900.
- Güven, A. (2020). “Hakikatin Yitimi Olarak Post-Truth: Bir Kavramsallaştırma Denemesi”, İnsan ve İnsan Dergisi, Cilt 7, Sayı 23, s. 22.
- Karabıyık, A. (2016). “Eşyanın Politikası: Sandalyenin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı”, Sanat ve Edebiyat Dergisi, Sayı 30, s. 32.
- Kösem, İ., B. (2012). “Nesne ile Meta Arasında Sanat”, Marmara Dergisi İ.İ.B. Dergisi, Cilt 33, Sayı 2, s. 209.
- Samsun, M. (2021). “Düşünce Olarak Sanat Ya da Kavramsal Sanatın Anlam Sorunu”, Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, Cilt 1, Sayı 50, s. 66.
- Tatar, M. (2017). “Resim Sanatında Parodi, Pastiş, İntihal”, Sanat Tasarım Dergisi, Sayı 8, s. 9.

İNTERNET KAYNAKÇASI

- <http://www.sanataak.com/view/goruntu-tum-gercekligimizi-yoneten-bir-kavramsal-diktator>. Erişim Tarihi: 1 Aralık 2021.
- <https://t24.com.tr/yazarlar/cebrail-otgun/yalan-sahnesinde-sanat-post-truth-uzerine,27479>. Erişim Tarihi: 5 Aralık 2021.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Resim 1. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Çekiç”, 1965.
<https://pomerez-collection.com/?q=node/210>. Erişim Tarihi: 7 Aralık 2021.
- Resim 2. Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q.”, 1919.
<https://www.nortonsimon.org/art/detail/P.1969.094>. Erişim Tarihi: 4 Aralık 2021.
- Resim 3. Francisco Goya, “Çocuklarını Yiyen Satürn”, 1819-1823.
https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ocuklar%C4%B1n%C4%B1_Yiyen_Sat%C3%BCrn. Erişim Tarihi: 4 Aralık 2021.
- Resim 4. Damien Hirst, “İnanılmazın Enkazından Hazine”, 2017.
<https://www.archivibe.com/treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-by-damien-hirst/>. Erişim Tarihi: 15 Kasım 2021.