


**GÜZEL SANATLAR
ALANINDA
ARAŞTIRMA VE
DEĞERLENDİRMELER
-2019 / Haziran**



Kitap Adı	: Güzel Sanatlar Alanında Araştırma ve Değerlendirmeler - 2019 / Haziran
İmtiyaz Sahibi	: Gece Kitaplığı
Genel Yayın Yönetmeni	: Doç. Dr. Atilla ATİK
Kapak&İç Tasarım	: Sevda KIRDAR
Sosyal Medya	: Arzu ÇUHACIOĞLU
Yayına Hazırlama	: Gece Akademi  Dizgi Birimi
Yayıncı Sertifika No	: 15476
Matbaa Sertifika No	: 34559
ISBN	: 978-605-7852-82-3

Editör

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU
Doç. Dr. Kader SÜRMEİ

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

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz. Gece Akademi, Gece Kitaplığı'nın yan kuruluşudur.

Birinci Basım/First Edition ©Haziran 2019/Ankara/TURKEY ©copyright



Gece Publishing

ABD Adres/ USA Address: 387 Park Avenue South, 5th Floor, New York, 10016, USA

Telefon/Phone: +1 347 355 10 70

Gece Akademi

Türkiye Adres/Turkey Address: Kocatepe Mah. Mithatpaşa Cad. 44/C Çankaya, Ankara, TR

Telefon/Phone: +90 312 431 34 84 - +90 555 888 24 26

web: www.gecekitapligi.com —www.gecekitap.com
e-mail: geceakademi@gmail.com

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA VİYOLONSEL: İCRA VE EĞİTİMDEKİ YERİ

Günsu YILMA ŞAKALAR..... 5

BÖLÜM 2

SANATÇI GİRİŞİMCİLİĞİNDE YARATICILIK

Evrin KABUKCU..... 23

BÖLÜM 3

ŞAN İCRASINDA VİBRATO, KULLANIMI VE İŞLEVSELLİĞİ

Alper ŞAKALAR..... 33

BÖLÜM 4

ALMAN EKOLÜNDE VİYOLONSEL: HUGO BECKER VE JULIUS KLENGEL

Günsu YILMA ŞAKALAR..... 43

BÖLÜM 5

GENEL MÜZİK EĞİTİMİNDE FATİH PROJESİ VE MÜZİK TEKNOLOJİLERİ

Emrah LEHİMLER, Koray ÇELENK..... 55

BÖLÜM 6

SOLFEJ TÜRLERİ VE MÜZİKAL BECERİLERE ETKİSİ

Leyla BEKENSİR..... 75

BÖLÜM 7

ENTONASYON VE VOKAL PERFORMANSTAKİ ÖNEMİ

Alper ŞAKALAR..... 91

BÖLÜM 8

MODANIN KADINSILAŞTIRILMA SÜRECİ

Evrin KABUKCU.....101

BÖLÜM 9

TÜRK GİTARİSTLERİN BİREYSEL PERFORMANSLARI KONUSUNDA DENEYİMLERİNİN VE BAKIŞ AÇILARININ İNCELENMESİ

Ümit Kubilay CAN, Doğukan ATASAVUN107

BÖLÜM 10

GERİLİM FİMLERİ BAĞLAMINDA IŞIK KULLANIMININ ANLAM YARATMA ÜZERİNDEKİ ETKİSİ: “OLAĞAN ŞÜPHELİLER” (THE USUAL SUSPECTS) FİLM ÖRNEĞİ

Ali ÖZTÜRK.....141

BÖLÜM 11

BELA BARTOK’UN “YAYLI ÇALGILAR, VURMA ÇALGILAR VE ÇELESTA İÇİN MÜZİK” İSİMLİ ESERİNİN BİRİNCİ BÖLÜMÜ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Ivan ÇELAK.....167

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA VİYOLONSEL: İCRA VE EĞİTİMDEKİ YERİ

Günsu YILMA ŐAKALAR¹



¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü.

GİRİŞ

19. yüzyılda II. Mahmud döneminden itibaren batı müziğine olan ilgi ve alaka Sultan Abdülmecid dönemi ile birlikte ivme kazanmıştır. Mehterhanenin kapatılması ve ardından Muzika-yı Hümayun'un kurulmasıyla, batı müziğinin icrasına yönelik faaliyetler artmıştır. Daha sonrasında, kurumlaşmaya giden bir sürece girilmiş, bu askeri bando bir eğitim kurumu halini almıştır. Tanzimat ile birlikte özellikle Avrupa'dan gelen müzisyenlerin sayısının gittikçe artmasıyla batı müziğinin sarayda icra ve eğitimi yoğunlaşmıştır. İstanbul'un birçok yerinde konserler düzenlenmiş, batı müziği çalgılarının tedarik edilmesi ve temini sağlanmıştır. Kimi zaman padişahlara marşlar ithaf edilmiş, kimi zaman ise padişahlar Avrupalı müzisyenlerden aldıkları bestecilik eğitimi ile birçok eser yazmıştır. Bu eserler basımevlerince yayınlanmış, Muzika-yı Hümayun şefi, hocası olarak görev alan müzisyenler aracılığıyla da temin edilmiş ve saraya armağan edilmiştir. Bazı basımevleri aracılığıyla da yurtdışından tedarik edilmesi sağlanmıştır. Beyoğlu'nda özellikle Pera ve Galata civarlarında birçok konser mekanları açılmış, İstanbul'un yabancı müzik öğretmenleri bu bölgelerde ikamet etmiştir.

Viyolonselın saraya ilk girişinin 19. yüzyıla dayandığı söylenebilir. Elde edilen bilgiler doğrultusunda Osmanlı İmparatorluğu'nda viyolonselın ilk izleri Sultan Abdülmecid döneminde görülmektedir. Padişahın desteğiyle sarayda müzik dinletileri içerisinde viyolonsel yer almıştır. Muzika-yı Hümayun'un kollarından Fasl-ı Atik'te batı müziğinde, Fasl-ı Cedid'de ise türk müziği icrasında viyolonsel kullanılmıştır. Padişahın batı müziğine olan ilgisi birçok alanda kendisini göstermektedir. Avrupa'dan gelen müzisyenleri gerek sarayda gerekse devletin kurumlarında istihdam ettirmesi, besteleri, çalgı tedarigi, müzik mekanlarının yaygınlaşması gibi faaliyetlerinden sultanın batı müziğine olan ilgisi açıkça görülmektedir. Torunu Ayşe Sultan da dedesinin haremındaki kalfalardan oluşan kırk kişilik bir muzika bandosunun batı müziği - İtalyan musikisi - icra ettiğinden, İtalyan hocalar ile Dolmabahçe Sarayı'nda meşkhane de çalıştıklarından bahsetmiştir (Osmanoğlu, 2019, 23). Saz ise; sarayda kızlardan oluşan bando takımında viyolonselın yer aldığından bahsetmiştir (Saz, 1999, 55). Sultan Abdülmecid'in uzun saatler süren oda müziği akşamları düzenlemesi hakkında seresvapçısı İsmail Baykal, bir akşam kendisinin ve büyük hanımın keman, ikinci hanım olan Hayrünnesa Hanım'ın viyolonsel, Ofelya Kalfa'nın piyano, Firuze Kalfa'nın kontrbas çalarak konser verdiklerinden bahsetmiştir. Şule Gürbüz tarafından 2002 yılında oluşturulan Dolmabahçe Sarayı'nda 49 no'lu odada Abdülmecid'e ait sayısı 400'ü geçkin eser listesinde çoğunluğun müzik notalarına ait olduğu belirtilmiştir. Keman, viyolonsel ve piyano metotları da yine bu listede yer almaktadır (Alimdar, 2016,20).

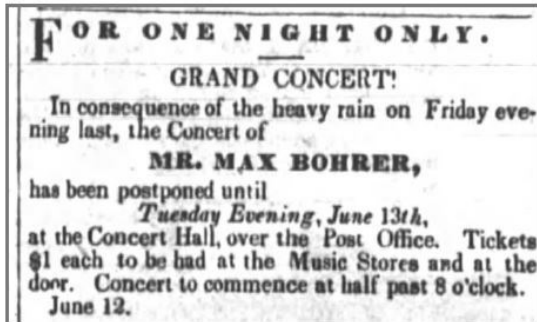
Tıpkı babası gibi Sultan Abdülhamid de batı müziğine ilgi duyan ve yaygınlaşmasını destekleyen padişahlardandır. Kızı Ayşe Sultan, babası Sultan Abdülhamid'in müzik beğenisini "Bazı akşamlar oda orkestrası getirir, kendi dairesinin önündeki çimenlikte çaldırır, dinlerdi. Bazen de salona bir piyano, bir keman, bir viyolonsel ve bir flüt getirip çaldırırdı"

şeklinde belirtmiştir (Özakıncı, 2017, 40). Sultan II. Abdülhamid döneminde Tanburi Cemil Bey ve Romano isimli viyolonselistlerden bahsedilmiştir (İrtem, 1999, 321-322). Gazimihal; Sultan Abdülaziz, V. Murad ve II. Abdülhamid dönemlerini kapsayan zaman dilimi içerisinde viyolonselist Ellinger Efendi'nin saray sazendeleri arasında yer aldığını belirtmiş, Mehmed Reşat döneminde ise saray orkestrasında kirişli saz olarak iki adet viyolonsel varlığından bahsetmiştir (Gazimihal, 1955, 107, 120).

YABANCI VİYOLONSELİSTLERİN İSTANBUL'DAKİ KONSERLERİ

19. yüzyıl, gazete sayılarının artması ile birlikte müzikal etkinliklerin duyurulması açısından da önemli bir gelişme olarak görülebilir. İstanbul'da 1856 yılında Abdülmecid Dönemi'nde yayın hayatına başlayan *Levant Herald* Gazetesi'nde (Çağlar, 2017, 28) Osmanlı İmparatorluğu'ndaki birçok batı müziği konser etkinliği ilanı yer almaktadır. Alimdar, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da gündelik hayatta batı müziğinden bahsederken konserlere ev sahipliği yapan elçilikler arasında dönemin *Levant Herald* gazetesine göre en fazla elçilik binasına sahip İran elçiliğinin etkinliklerinden bahsetmiştir. Gazeteye göre; 1892-1902 yılları arasında gerçekleştirilen yedi konser etkinliği içerisinde Muzika-yı Hümayun'un orkestra şeflerinden Fernando D'Aranda, kolağalarından Cemil Arif Bey (viyolonselist Cemil Bey), Charles Wondra (kemancı Wondra Bey) ve Anna Grosser Rilke vb. müzisyenler de yer almıştır. 1867-1900 yıllarında ise British Institute'nün organize ettiği konserler bulunmaktadır. 21 Ocak 1897'de piyanist Miss Rizzo, kemancı Edgar Rizzo ve viyolonselist Egbert Rizzo'nun verdiği konser bu etkinliklerin sadece biridir (Alimdar, 2016,261-266).

1849 yılında açılan Pera Gazinosu'nda viyolonselist Mr. Max Bohrer ve soprano Madam Murio Celli tarafından iki konser verilmiştir. İlki 25 Ağustos 1857'de gerçekleşen konserin ikincisi 2 Ocak 1861 yılında yapılmıştır. Konserde Kletzer, Donizetti ve Goltermann'ın eserleri icra edilmiştir (Alimdar, 2016, 258).



Şekil 1. Cincinnati Enquirer Gazetesi'ndeki Konser İlanı (Cincinnati Enquirer, Ohio, 1843, 3)

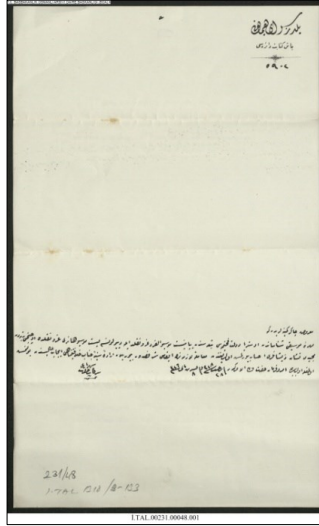
Şekil 1'de Max Bohrer'in yoğun yağış sebebi ile ertelenen 12 Haziran konserinin ilanı görülmektedir. İlanda konserin 13 Haziran 1843 Salı günü saat 20:30'da Ohio'da postane civarında konser salonunda gerçekleştirileceği, biletlerin 1 dolar olan bilet fiyatlarının müzik mağazaları veya girişten temin edilebileceği bilgisi yer almaktadır. Bu ilandan yola çıkarak, 1785-1867 yılları arasında yaşamış olan Alman viyolonselci Max Bohrer'in 1843 yılında elli sekiz yaşında Amerika'da konser vermiş olduğu anlaşılmaktadır. On dört yıl sonra İstanbul'da konser vermesi onun gezgin bir müzisyen olduğunu işaret etmektedir. Bohrer'in virtüözlüğü ile ilgili Lawrence (1995, 173); kendisinin "Württemberg'in Konsermaister'larının ve Viyolonselcilerin Kralı" olarak bilindiğinden bahsetmektedir. Ünlü bir müzisyen olduğu sadece Avrupa'da değil, New York'ta da bilinmektedir. Ayrıca icracılığının olağanüstü artistik ve teknik olarak mekanik temellere dayandığı belirtilmiştir (Walden, 1998, 66). Bu ifadelerden Bohrer'in iyi bir viyolonsel sanatçısı olduğunu anlıyoruz. Bohrer'in Ohio konserinden on yıl sonra İstanbul'da İngiltere Elçiliği'nin eski binasında yer alan Pera Gazinosu'nda ilk konserini vermesinde, elçiliğin de rolü olduğu söylenebilir veya elçilik daveti, organizasyonu ile konser etkinliği düzenlenmiş olabilir. Diğer bir husus da dört yıl sonra 1861 yılında tekrar aynı yerde ikinci konserini gerçekleştirmesidir. Konserleri arasındaki geçen dört yıllık süreçte Bohrer'in İstanbul'da kalıp kalmadığı bilinmemekle birlikte başka ülkelerde de konser verip vermediği bilgisine henüz ulaşamamıştır. Max Bohrer'in ayrıca viyolonsel için bestelemiş olduğu "*L'amabilité*" isimli varyasyonlardan oluşan eseri mevcuttur (Kennaway, 2014, 211-213).

Osmanlı İmparatorluğu'nda batı müziği hareketlerine hizmet etmiş olan bir diğer viyolonselci, bazı kaynaklarda I. Lucas, Mösyö Lucassi olarak da belirtilen Bay Lucas'tır. Kendisi 11 Mart 1866 yılında Macar piyanist M. Antonie Jory, Matmazel Biancolini, Mösyö Isidorh ve Louis Scipioni ile Pera Gazinosu'nda vokal ve enstrüman ağırlıklı bir konser vermiştir². 1890-1891 yıllarında (yirmi dört-yirmi beş yıl sonra) İtalyan Opera Derneği'nin konser salonunda bir konser daha vermiştir. İcra ettiği eserlerin eşliklerini Italo Selvelli yapmıştır³. 1889 yılında Rus Elçiliği tarafından düzenlenen bir konser etkinliğinde ise viyolonselci Matmazel Julie Bolgovskoj ve arpist Madam Sophie Onoprienko M.I.Glinka, Julius Klengel ve F.Schubert'in eserlerini icra etmiştir (Alimdar, 2016, 261).

İstanbul'da verilen konserlerin bazılarında müzisyenler padişah tarafından nişan ile ödüllendirilmiştir. Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde yer alan Yıldız Sevki Hümayun Baş Kitabet Dairesi'nin 5902 numaralı kayıtlı belgede, 21 Kasım 1900 yılında Sultan II. Abdülhamid döneminde Avusturyalı piyanist Alfred Gronklid ve viyolonselci Hanry Gronklid'e üçüncü dereceden Mecidi Nişanı verildiği görülmektedir.

² Konser ilanı için Bkz. Alimdar (2016, 258).

³ Konser programı ve ayrıntı bilgi için bkz, Kutlay Baydar ,2010, Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri, s. 285, 286.



Şekil 2. Gronklidlere verilen Mecidi Nişanı'nı gösterir belge
(BOA.İ.TAL231/1318.B-133)

VİYOLONSELİN MÜZİK EĞİTİMİNDEKİ YERİ

Yabancı viyolonselistler gerek saray gerekse müzik mekanlarında olmak üzere çeşitli konserlerde yer almış, Osmanlı'da batı müziğini öğretmek amacıyla saray, saray dışı veya imparatorluğun eğitim kurumlarında ve özel kurumlarda öğretmenlik yapmıştır. Bu durum, Şark Ticaret Yıllıkları'nda "Müzik Öğretmenleri" başlığı altında isimlerinin yer almasından anlaşılabilir. Yıllıklardan elde edilen bilgilere göre; Fabbrichesi, 1881, 1885, 1891, 1893, 1894, 1896, 1897, 1900, 1901, 1903, 1904, 1909, 1913 ve 1921 yıllarında; Nicolas Ricci, 1881, 1885, 1891, 1893, 1894, 1909 yıllarında; Samuel Goldenberg, 1900, 1903, 1904, 1909, 1913, 1921, 1922 yıllarında; Alman Ellinger Efendi olarak da bilinen Ellinger (Ant.), 1904 ve 1913 yılında Pera ve Galata'nın çeşitli yerlerinde ikamet etmişlerdir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda müzik eğitimi devletin kurumlarında olduğu kadar özel kurumlarda da verilmektedir. Paul Lange'nin kurucusu olduğu *Dersaadet Musiki Mektebi (1884)*'inde Alman, Fransız, İngiliz, İtalyan, Rus, Amerikalı, Rum, gayrimüslimlerden oluşan Beyoğlu sakinleri ve Türk öğrenciler eğitim almıştır. Amacı; öğrencilerin müzik öğrenimine rehberlik etmek, müzik öğretmeni yetiştirmek ve müzik eğitimini yaygınlaştırmak olan okulda, *battal keman* olarak belirtilen *viyolonsel* öğretmenleri Mösyö Lucassi (Lucas), Mösyö Fabbrichesi (Fabbrichesi)'dir. Lucas okulun birinci sınıflarına, Fabbrichesi ise okulun iptidaiye sınıflarına viyolonsel eğitimi vermektedir. Kontrbas derslerini ise Şark Ticaret Yıllıklarında viyolonsel öğretmeni olarak

geçen Mösyö Ricci (Nicolas Ricci) vermektedir (Alimdar,2016,324; Kutlay, 2017, 156).

Sultan II. Abdülhamid'in saltanatının sona ermesinin ardından, personel açığının kapamak adına 1912 yılında yeni bir muzika okulu (4. muzika okulu) kurulması hususunda, Bahriye Nazırı Cemal Paşa'nın emriyle Paul Lange'nin de içerisinde olduğu bir komisyon kurulmuştur. 1912 yılında Balkan Savaşı'nın başlaması sebebi ile okul ancak 15 Ocak 1916 yılında açılmış ve Tir-i Müjgan Mektep Gemisi'nde faaliyetlerine başlamıştır. Başöğretmen olarak Edirneli Halil ve başöğretmen yardımcısı olarak Karaferyeli İhsan Fehmi'nin atandığı okulda; müzik ile ilgili teori, nota okuma, solfej, çalgı, transpozisyon, müzik diktesi, armoni ve müzik tarihi dersleri verilmiştir. Müzik ile ilgili derslerde sivil öğretmenler arasında viyolonsel derslerini İtalyan Korpi Efendi vermiştir (Alimdar, 2016, 67-68).

Viyolonsel Osmanlı İmparatorluğu'na ilk girişinin Muzika-yı Hümayun vasıtasıyla olduğu söylenebilir. Bunun nedeninin Mahmud Ragıp Gazimihal'in "*Türk Askeri Muzıkları Tarihi*" isimli kitabında belirttiği üzere 1828 yılında Donizetti'nin Muzika-yı Hümayun'un öğrencilerini batı müziği üzerine yetiştirmeye başlamasıyla olduğu söylenebilir (Gazimihal, 1955, 43). Eğitim batı notaları üzerinden (viyolonselde kullanılan anahtarlar dahilinde) verilmiştir.

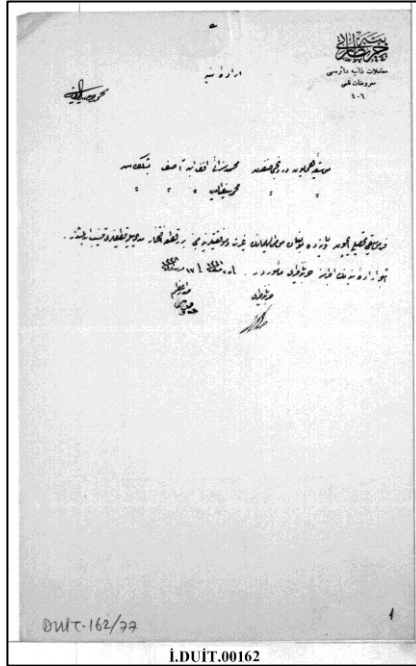


Şekil 3. Fotoğraf, Muzika-yı Hümayun, 1917 (Alimdar,2016,135).

Şekil 3'te Muzika-yı Hümayun'un 1917 yılındaki bir fotoğrafı görülmektedir. Bu fotoğraf viyolonsel o dönem kullanıldığının önemli bir kanıtıdır. Ayrıca tüm yaylı sazların, tahta üflemelerin ve bakır üflemelerin de yer aldığı bu bando tam bir senfoni orkestrası görünümündedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda batı müziğinin öğretilmesine yönelik belki de en önemli adımın Osmanlı tabaasından yetenekli gençlerin yurtdışına müzik

eğitimine burslu gönderilmesi olduğudur. Mehmed Sezai Bey (Sezai Asal) ve Necdet Kasım bu anlamda yurtdışında viyolonsel eğitimi alan önemli kişilerdir. Kendileri Viyana Müzik Akademisi'ne batı müziği eğitimi almak üzere gönderilmiştir. Aşağıda Muzika-yı Hümayun dördüncü sınıftan viyolonselist Mehmed Sezai ve kemancı Mehmed Seyfeddin Efendi'ye Viyana Müzik Akademisi'nde aldığı eğitim için Sultan Vahdeddin tarafından verilen iftihar madalyasını gösterir belge yer almaktadır.



Şekil 4. Mehmed Sezai Efendi ve Seyfeddin Efendi'ye verilen iftihar madalyasını gösterir belge, (BOA.İ..DUİT.162/77)

1914/1915 ve 1920/1921 yıllarında Sezai Bey ünlü Alman viyolonselist ve viyola da gamba icracısı Paul Grümmer (1879-1965)'den viyolonsel dersleri almıştır. Sezai Bey'in eğitim aldığı yıllar göz önünde bulundurulduğunda, Grümmer'in otuz beşli yaşlarından kırk iki yaşına dek Viyana Müzik Akademisi'ne hizmet verdiği görülmektedir. Grümmer on beş yaşlarında Leipzig Konservatuvarı'nı kazanmış ve müziğe başlamıştır. Viyolonsel çalışmalarına Alman ekolünden Grützmaher'in öğrencilerinden kraliyet profesörü Julius Klengel ile başlamış, 1902 yılında Frankfurt'ta yine Grützmaher'in öğrencilerinden Hugo Becker ile devam ettirmiştir. Grümmer, Klengel'in viyolonselde öğrencilerini kendi stillerini oluşturmayı destekleyen deneysel ve parti okumaya dayalı öğretim sistemi ile Becker'in doğal icraya

dayalı, detaycı, bilimsel yaklaşımından istifade etmiştir. Henüz on dokuz yaşındayken Almanya, Letonya, İngiltere ve birçok Avrupa ülkesinde konser vermiş, Jan Kubelik'in kurucusu olduğu yaylı kuvartedte, 1912 yılının sonlarında "Wiener Konzertvereins-Quartett" adıyla kurulan daha sonrasında "Adolf Busch Yaylı Kuvarted (1919)" olan bilinen kuvartedte 1913-1930 yılları arasında⁴, Viyana Konser Topluluğu'nda, Opera Evi ve orkestralarda, 1937-1956 yılları arasında uzman ve amatör müzisyenlerden oluşan bir toplulukta Viola da Gamba icracısı olarak yer almış, hayatının büyük bir bölümünü Viyana'da geçirmiştir. (Stephenson and Potter, 2001; Campbell, 1999, s.73; Potter, 2016; Watchorn, 2017).

Grümmer, eşsiz bir öğretmen olarak Viyana Müzik Akademisi'nde ve daha sonraları Berlin Cologne Yüksek Okulu'nda görev yapmıştır. Reger, Wolf-Ferrari ve Tscherepnin gibi birçok besteci eserlerini ona ithaf etmiştir (Campbell, 1999, 74). Paul Graener, Yrjö Kilpinen, Rudolf Moser de yine eserlerini ithaf eden besteciler arasındadır. Bu besteciler arasında Max Reger'in "*Muhteşem Solo Çello Süiti op.131c*"(die herrliche Suite in a-moll, op.131c für Cello allein), ve Rudolf Moser'in "*Viola d'amore Gamba ve Yaylı Çalgılar Orkestrası için Duo Konçerto op.74*"(Doppelkonzert für Viola d'amore, Gambe und Streichorchester op.74) isimli eserler örnek gösterilebilir (Bachi, 1973, s.108).

⁴ Bkz. EMI Classics kayıtları. Erişim: https://rateyourmusic.com/artist/busch_quartet

Tablo 1. Paul Grümmer'in 1900'lü Yıllardaki Müzikal Faaliyetleri

	Yayınlar	Hakkında Yazılan Kitaplar	Kayıtlar
1900	-	-	<i>Piyano, keman ve viyolonsel için triolar</i> , Beethoven New York: C.F. Peters Corp.
	-	-	<i>Keman, viyola ve viyolonsel için triolar ile flüt, keman ve viyola için Serenade.</i> Beethoven New York: C.F. Peters Corp.
	-	-	<i>Piyano, klarnet, viyolonsel için op. 11, B b major trio</i> London; New York: Edition Peters
1902	-	Bachi, Julius, <i>"Berühmte Cellisten. Porträts der Meistercellisten von Boccherini bis Casals und von Paul Grümmer bis Rostropovitch."</i> , (Ünlü viyolonselistler, Usta viyolonselistlerin portreleri. Casals için Boccherini, ve Rostropovich için Paul Grümmer)	-
1928	<i>"Viola da gamba, a school for violoncellists and lovers of the viola da gamba"</i> Paul Grümmer", Leipzig	-	-

Tablo 1'de Grümmer'in 1928 yılı ve öncesinde içerisinde yer aldığı üç adet kayıt, bir adet hakkında yazılan kitap ve bir adet Viola da Gamba metodu bulunmaktadır. Ünlü viyolonselistin, Viola da Gamba metodunu yazdığı 1928 yılından on dört yıl sonra 1942 yılında Viyana'da Universal Edition tarafından basılan *"Viyolonsel İçin Temel Virtüözik Etüdlər"*; *"Franz Wohlfahrt'tan Sonra Serbestçe Düzenlenmiş 40 Etüd"* isimli kitabı yayınlanmıştır. Kitaplar Rochester Üniversitesi Kütüphanesi'nde yer

almaktadır⁵. 1902 yılında Julius Bachi'nin Boccherini, Casals, Rostropovich ve Grümmer'den bahsettiği kitabın, 1973 ve 1981 yıl basımları da mevcuttur. 1900 yılından 1990 yılına dek Grümmer'in tespit edilen yedi kaydı bulunmaktadır. Bunların içerisinde 1900 ve 1940 yıllarında L. V. Beethoven'ın piyano, keman ve viyolonsel için trioları 1900 ve 1990 yıllarında ise aynı bestecinin Flüt, keman ve viyola için Serenad isimli eserleri vardır. 1947 yılında ise viyolonsel ve piyano için "*Çocukluk Anıları Op. 15*", G. F. Handel "*Obua ve Yaylı Orkestra için Sol Minör Konçerto*" mevcuttur. Oda müziği kayıtlarının dışında icracının 1944 yılında "*J. S. Bach Viyolonsel Sütleri*" kaydı da vardır.

Yapılan araştırmalar ve çeşitli kaynaklarda, Viyana Müzik Akademisi'nin diğer viyolonsel öğrencileri Necdet Kasım (1908 - ?) ve Necil Kazım Akses (1908-1999)'in olduğu belirtilmiştir. Necdet Kasım 1926/1927 yıllarında Osmanlı'nın bursu ile bu okulda eğitim görmüştür⁶. Özel olarak Mesud Cemil⁷ ve Mehmed Sezai Bey (Sezai Asal)'den⁸ viyolonsel dersleri alan Necil Kazım Akses ise kendi olanaklarıyla, 1926'da Viyana Devlet Müzik Akademisi'ne girmiş, sonrasında Türk Hükümeti'nin bursu ile yüksek lisans yapmıştır (Bilgenoğlu, 2008, 17). 1926 yılında bestecilik öğrenimi için akademiye gitmiş, Walter Kleinecke ile viyolonsel, Joseph Marx ile armoni, kontrpuan ve kompozisyon çalışmıştır (Selanik, 1996, 298; Apaydınlı, 2017, 258). Boran ve Şenürkmez ise; Akses'in Alnar ile birlikte Marx'tan bestecilik dersleri aldığını belirtmiştir (Boran ve Şenürkmez, 2007, 328). Say da, Akses'in Viyana Müzik Akademisi yıllarında kompozisyon derslerini Joseph Marx'tan aldığından ve akademiye 1931 yılında bitirdiğinden bahsetmiştir (Say, 1997, 523).

Edinilen bilgilere göre; her ikisi de viyolonsel derslerini Walter Kleinecke'den almıştır. Necdet Kasım'ın Viyana Müzik Akademisi öğrenci kayıtlarında viyolonsel eğitiminin Kleinecke'den aldığı bilgisi mevcut olup (Kutlay, Baydar, 2010, 243), Necil Kazım Akses hakkında ise böyle bir bilgiye rastlanmamaktadır. Sözer, Necil Kazım Akses'in doğum tarihinin 06.05.1908,

⁵ "Viola da Gamba-Schule : für Violoncellisten und Freunde der Viola da Gamba = Méthode de viola da gamba pour les violoncellistes et les amateurs de la Viola da gamba = Viola da gamba, a school for violoncellists and lovers of the viola da gamba / von Paul Grümmer", Leipzig : Anton J. Benjamin, c1928, 74 p. : ill. ; 33 cm. Publisher's no.: Elite edition no. 424. Erişim: <https://catalog.lib.rochester.edu/vwebv/holdingsInfo?searchId=25&recCount=10&recPointer=7&bibId=946028> , "Die Grundlage der klassischen und virtuosen Technik auf dem Violoncello; 40 Etüden nach Franz Wohlfahrt frei bearb. [von] Paul Grümmer"., Wien, Universal-Edition, 1942, 41 p., 31cm, Universal Edition no: 11.229, Erişim: <https://catalog.lib.rochester.edu/vwebv/holdingsInfo?searchId=25&recCount=10&recPointer=8&bibId=944498>

⁶ Kutlay, Baydar, Evren. (2010). Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri. İstanbul: Kapı Yayınları. s.243.

⁷ Boran, İlke ve Kıvılcım Yıldız Şenürkmez. (2007). Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.328.

⁸ Kolçak, Olcay. (2006). *Necil Kazım Akses'in Yaşam Öyküsü*. Biyografi. Necil Kazım Akses. İstanbul: Kastaş Yayınevi. s.13

doğum yerinin ise İstanbul olduğunu belirtmiştir (Sözer, 2005, 19). Viyana Müzik Akademisi kayıtlarında da Necdet Kâzım'ın doğum tarihi ve yer bilgisi aynıdır. Kolçak, Necil Kazım Akses'in babasının Harbiye Nezareti'nde posta müdürü olan Mehmet Kâzım olduğundan bahsetmiştir (Kolçak, 2006, 11) Harbiye Nezareti posta müdürü Mehmet Kâzım'ın oğlu Necil Kazım Akses, o dönem Necdet Kasım olarak biliniyor olabilir. Dolayısı ile okul kayıtlarına Necdet Kasım olarak geçmiş olabilir. Doğum tarihlerinin ve yerlerinin aynı olması, Necdet Kasım'ın ölüm tarihinin bilinmemesi, aynı okulda aynı dönem okumaları ve viyolonsel derslerini aynı öğretmenden almaları ihtimalleri göz önünde bulundurulduğunda, soyadı kanunundan önce babasının adını kendi adının sonunda kullanması ihtimalini de göz önünde bulundurulursa, Necdet Kasım ile Necil Kazım'ın aynı kişiler olabileceği ihtimali kuvvetle muhtemel görünmektedir.

Viyana Müzik Akademisi'nde viyolonsel öğretmeni ve Viyana Devlet Opera (1911) ve Viyana Filarmoni'de solist olan Walter (Walther) Kleinecke (1891-1986), Viyana Senfoni arşivlerinden edinilen bilgiye göre; 1915-1933 yılları arasında Viyana Senfoni'de solist olarak yer almıştır. Viyana Devlet Filarmoni ve Opera'nın karar defterinden edinilen bilgiye göre ise; 1911 yılından itibaren orkestra elemanı ve solo olarak görev yapmış, 1925 yılından itibaren orkestrada sadece solist olarak yer almaya başlamıştır (Anexes, ?, 125). 1942 yılında da oda müziği virtüözü ve müzisyeni olarak da kayıtlarda görülmektedir (Kargıl and Pestel, 2017, 15). 8 Şubat 1946 yılında alınan komite kararıyla Kleinecke, 1 Mart 1946 tarihinden itibaren maiyet memuru olarak emekliye ayrılmıştır (Anexes, ?, 125).

Tablo 2. Walter Kleinecke'nin 1915-1933 yılları arasındaki Viyana Senfoni'deki Konserleri (Viyana Senfoni Arşivi, <https://www.wienersymphoniker.at/en/archive>)

Tarih	Şef	Solistler	Orkestra	Program	Yer / Gün/ Saat Bilgisi
5.12.1915	Bernhard Paumgartner	Walter Kleinecke (viyolonsel)	Viyana Müzikal Sanatçılar Orkestrası	L. Van Beethoven "Prometheus'un Yaratıkları" Üvertür op.43a J. Brahms "Senfoni No:2" re Mojör, op. 73 R. Schumann "La Minör Viyolonsel ve Orkestra için Konçerto" op.129 A. Dvorak "Zlaty Klovrat" (Dönen Altın Tekerlek) Senfonik Poem, op.109	Viyana Müzik Kulübü Büyük Salon / Pazar / 16:30
7.1.1920	Karl Auderieth	Julia Röhler (soprano) Walter Kleinecke (viyolonsel)	Viyana Senfoni Orkestrası	J.S.Bach "Her Yerde Tanrıya Övgü" Üçleme sonrası 15.Pazar için Kantat, BWV51 W.A.Mozart "Çoban Kral" Aminta'nın Aryası, K.208 A. Dvorak "Orkestra ve Viyolonsel için Si minör Konçerto" op.104 V. Bellini Trajik Opera "Norma" dan "Reçitatif ve Arya" A. Thomas Komik Opera "Mignon" dan Reçitatif ve Polonez C.Gounod Faust Operası'ndan "Faust Walz"	Viyana Konser Salonu / Çarşamba / 17:45
12.1.1922	Anton Konrath	Walter Kleinecke (viyolonsel)	Viyana Senfoni Orkestrası	R. Schumann "La Minör Viyolonsel ve Orkestra için Konçerto" op.129 F. Weingartner "La Minör Viyolonsel ve Orkestra için Konçerto" op.60 E.D'Albert "Do Major Viyolonsel ve Orkestra için Konçerto", op.20	Viyana Konser Salonu / Perşembe /19:00

14.1.1922	Bernhard Tittel	Walter Kleinecke (viyolonsel)	Viyana Senfoni Orkestrası	R. Wagner "Faust Uvertür" "Re minör", WWV59 B. Tittel "Re Minör Senfoni" A.Dvorak "Orkestra ve Viyolonsel için Si minör Konçerto" op.104 F.Liszt "Dağ Senfonisi", "Dağdaki Ses senfonik Poemi" (V. Hugo'nun şiirinden)	Viyana Müzik Kulübü Büyük Salon / Cumartesi / 00:00
19.2.1922	Anton Konrath	Hansy Weiner (soprano)	Viyana Ses Sanatçıları Orkestrası	F.Schubert "Do MAJOR Senfoni No:6", D589 C.Saint Saens "Samson ve Delilah" Operası'ndan Aria "Kalbim Sesine Açılıyor" op.47 E.D'Albert "Do Major Viyolonsel ve Orkestra için Konçerto", op.20 P.I.Tchaikovsky "Fındıkkıran" Balesi'nden Süit, op.71a	Viyana Müzik Kulübü Büyük Salon / Pazar / 16:00
9.4.1922	Anton Konrath	Auguste Weber (viyola) Josef Peischer (keman) Walter Kleinecke (viyolonsel)	Viyana Ses Sanatçıları Orkestrası ve Erkekler Korosu	J.Brahms "Do Minör Senfoni" No:1, op.68 J. Brahms, "La Minör keman, viyolonsel ve orkestra için konçerto" (ikili Konçerto) op.102 J. Brahms "Alto Rapsodi" viyola solo, erkekler korusu ve orkestr için rapsodi. Op.53	Viyana Müzik Kulübü Büyük Salon / Pazar / 16:00
21.2.1933	Rudolf Nilius	Walter Kleinecke (viyolonsel)	Viyana Senfoni Orkestrası	R.Strauss "İtalya'dan" Sol Majör Senfonik Fantezi", op.16 P.I.Tchaikovsky "Viyolonsel ve Orkestra için Rococo Teması Üzerine Varyasyonlar" op.33 G. Rossini "Hırsız Saksak Operası'ndan Uvertür"	RAVAG Viyana / Salı / 19:35

Stefan Bergmann (piyano), Fritz Lilienthal (keman) ve viyolonselde Walter Kleinecke Viyana'da Rachmaninov'un "*Elegiac Trio*" isimli eserini ilk kez seslendirmiştir (Bechert, 1922, 883). Eserin Tchaikovsky'nin anısına 1893 yılında bestelendiği belirtilmektedir (Maitland, 1908, 12).

Koch (2014) Richard Stöhr'ün Kleinecke için bestelediği bir viyolonsel sonatından bahsetmiştir (Interview with Stephan Koch, Toccata Classics, 2014). Op.49 No'lu 1915 yılında bestelenen bu sonat, 1919 yılında yayınlanmıştır. Bestecinin günlüklerinde 1915 yılında Avusturya Ordusu'nda iken eseri bestelediğinden bahsetmiştir. Geniş ve kapsamlı bir kurguya sahip eserin birinci bölümü "*Allegro con Brio*"da devam eden savaşı yansıtan askeri müziğin izleri görülmektedir. İkinci bölüm "*Andante Sostenuto*" evren hakkında derinlemesine hissedilen bir ifade yer almakta, son bölüm olan "*Allegro Finale*"de ise, fantazi türünün daha çok melankoliye dönüşmüş hali belirlemektedir. Fakat alışılmışın aksine eserin tüm bölümleri yumuşak (hafif) bir şekilde sona ermektedir (Koch, 2013, 8).

DEĞERLENDİRME

19. yüzyılda Müzika-yı Hümayun'un kurulması ile Osmanlı müziğine giren viyolonsel, batı müziği ve türk müziğinde yer almıştır.

Besteci ve ses sanatçısı Madam Murio Celli ile Pera Gazinosu'nda 1857 yılında verdiği konserin tarihi göz önünde bulundurulduğunda Alman viyolonselist Max Bohrer (1785-1867)'in yetmiş iki yaşında İstanbul'da bulunduğu söylenebilir. Şark Ticaret Yıllıklarında Bohrer'in yer almamasından yola çıkarak sanatçının sadece konser için İstanbul'da bulunduğu tahmin edilebilir. Aynı durum bir başka viyolonselist Lucas için de söz konusudur. 1866 yılında Pera Gazinosu ve 1890-1891 yıllarında İtalyan Opera Derneği'nin konser salonunda verdiği bir dizi konserin bilgilerinden yola çıkarak Lucas'ın sıklıkla İstanbul'a geldiği söylenebilir. Konserlerinin arasındaki geçen süre içerisinde İstanbul'da bulunup bulunmadığı, saraya hizmet verip vermediği ayrıca araştırma konusudur.

Müzik tarihinde önemli bir yer edinmiş Türk Beşleri'nden birisi olan Necil Kazım Akses'in Viyana yılları araştırılması gereken ayrı bir konudur. O yıllara ait hali hazırdaki bilgiler son derece kısıtlıdır. Harbiye Nezareti posta müdürü Mehmet Kâzım'ın hayatının ayrıca araştırılması, oğlunun Necdet Kasım adı ile belirtilip belirtilmediği irdelenmelidir. Bu doğrultuda Osmanlı posta teşkilatı arşiv taraması yapılabilir. Mehmed Sezai Bey'in (1898?) Viyana'da Paul Grümmer ile çalışmış olması, Mesud Cemil (1902-1963)'in Berlin'de viyolonsel eğitimi alması Osmanlı İmparatorluğu'nda viyolonselini yeri, öğretimi ve Türkiye müzik tarihi için önemli bir miras niteliğindedir. Necil Kazım Akses'in Mesud Cemil ile başlayan viyolonsel çalışmalarını, İstanbul Sultanisi'nde okuduğu yıllarda ise Sezai Bey ile devam ettirmesi Akses'in icrasında da Alman ekolünü sürdürmesi açısından bu mirasa ışık tutmaktadır.

KAYNAKÇA

1. Alimdar, Selçuk. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
2. Anexes, "Walter Kleinecke. Violoncelle", Fiches individuelles des Wiener Philharmoniker, p.125.
3. Apaydın, Köksal. (2017). Türk Beşleri ve Türkiye'deki Çok Sesli Koro Eğitime Katkıları. ERPA International Congresses on Education. Budapest, Hungary, 18-21 May 2017.ss.255-265.
4. Bachi, Julius. (1973). "Berühmte Cellisten. Porträts der Meistercellisten von Boccherini bis Casals und von Paul Grümmer bis Rostropovitch.", Erw. u. überarb. Ausg. Verlagsort, Verlag, Jahr: Freiburg i.Br., Atlantis
5. Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Avusturya Tebeasından Piyanist Alfred Gronklid ve Viyolonselist Henry Gronklid'e Üçüncü Rütbeden Nişan-ı Mecidi İhsanı, BOA.İ.TAL231/1318.B-133.
6. Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Taltifat; Mehmed Sezai Efendi (Musika-i Hümayun dördüncü sınıf); Mehmed Seyfeddin Efendi (Musika-i Hümayun dördüncü sınıf); İftihar Madalyası, BOA. İ..DUİT.162/77.
7. Bechert, Paul. (1922). "Vienna Orchestral and Choral Concerts", *The Musical Times*, vol.63, No. 958, December 1, 1922. pp.882-883.
8. Bilgenoğlu, Evren. (2008). "A Guide for Undergraduate Level Students to Perform Music for Solo Viola, Viola and Piano, and Viola and Orchestra by Turkish Composers", Doctor of Music, Colege of Music, Florida State University.
9. Campbell, Margaret. (1999). *Masters of the Twentieth Century*, The Cambridge Companion to the Cello, Ed.Robin Stowell, UK: Cambridge University Press.
10. Çağlar, Burhan. (2017). *Brief History of an English-Language Journal in Ottoman Empire: The Levant Herald and Constantinople Messenger (1859-1878)*. Master of Arts Thesis, Department of Near and Middle Eastern Civilizations University of Toronto.
11. Gazimihal, Mahmud Ragıp. (1955). *Türk Askeri Müzikaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
12. İrtem, Süleyman Kani (1999). *Osmanlı Sarayı ve Haremın İyüzü*, İstanbul: Temel Yayınları.
13. Kargl, Silvia and Friedemann Pestel. (2017). "Ambivalente Loyalitäten: Beziehungsnetzwerke der Wiener Philharmoniken zwischen Nationalsozialismus und Nachkriegszeit 1938-1970", Durchgesehene und aktualisierte Version Marz 2017, Wiener Philharmoniker, 2015.
14. Kennaway, George. (2014). *Playing The Cello 1780-1930*. USA: Ashgate Publishing
15. Koch, Stephen. (2013). "Richard Stöhr, Viennes Composer in American Exile", *Toccata Classics, London*, pp.2-10.
16. Kolçak, Olcay. (2006). *Biyografi. Necil Kazım Akses*. İstanbul: Kastaş Yayınevi.
17. Kutlay, Evren. (2017). *100 Soruda Osmanlı Müziği*. İstanbul: Rumuz Yayınevi.
18. Lawrence, Brodsky, Vera. (1995). *Strong on Music, The New York Music Scene in The Days of George Templeton Strong, Vol.1 Resonances (1836-1849)*, UK: The University of Chicago Press, London.
19. Maitland, Fuller, J., A. (1908). "Grove's Dictionary of Music and Musicians", Vol.4, New York: The Macmillan Company.
20. Osmanoğlu, Ayşe. (2019). *Babam Sultan Abdülhamid*. 14.Baskı, İstanbul: Timaş Yayınları.
21. Özakıncı, Cengiz. (2017). "Kızı Ayşe Sultan Anlatıyor: Babam Sultan Abdülhamid", *Otopsi, Bütün Dünya*, Mayıs 2017, ss.37-41.

22. Potter, Tully. (2016). "Icons- The Busch Quarted", *Gramophone, The World's Best Classical Music Reviews*, Mon 21st March 2016. Erişim: <https://www.gramophone.co.uk/feature/icons-the-busch-quartet>
23. Saz, Leyla. (1999). Harem Hatıraları. *Musiki Mecmuası, Osmanlı Devletinin 700. Kuruluş Yıldönümü Anısına. Osmanlı ve Musiki Özel Sayı*. Yıl. 52. Sayı. 465. Yaz /Haziran. s. 52-57.
24. Selanik, Cavidan. (1996). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni. Ankara: Doruk Yayıncılık.
25. Sözer, Vural. (2005). Müzik Ansiklopedik Sözlük. 5. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
26. "Stephan Koch: Why Richard Stöhr Has Nearly Taken Over My Musical Life", Interview with Stephan Koch, Posted by Toccataartists, 4 August 2014, Toccata Classics, Toccata Press. Erişim: <https://toccataclassics.com/stephan-koch-why-richard-stohr-has-nearly-taken-over-my-musical-life/>
27. Stephenson, Kurt and Tully Potter. (2001). "Grümmer Paul", *Oxford Music Online, Grove Music Online, 20 January 2001*. Erişim: <http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=paul+gr%C3%BCmmer&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>
28. Şark Ticaret Yıllığı. (1881). Indicateur Constantinopolitan.
29. Şark Ticaret Yıllığı. (1885). Indicateur Oriental Annuaire Almanach du Commerce, Raphael C. Cervati, Constantinople.
30. Şark Ticaret Yıllığı. (1891). Annuaire Oriental (ancien indicateur oriental) du commerce de l'industrie, de la magistrature, Raphael C. Cervati, Constantinople.
31. Şark Ticaret Yıllığı. (1893). Annuaire Oriental du commerce de l'industrie, de la magistrature
32. Şark Ticaret Yıllığı. (1894). Oriental du commerce de l'industrie, de la magistrature
33. Şrk Ticaret Yıllığı. (1896). Oriental du commerce de l'industrie, de la magistrature
34. Şark Ticaret Yıllığı. (1897). Annuaire Oriental (ancien indicateur oriental) du commerce de l'industrie, de la magistrature, Raphael C. Cervati, Constantinople
35. Şark Ticaret Yıllığı. (1900). Annuaire Oriental (ancien indicateur oriental) du commerce de l'industrie, de la magistrature, Raphael C. Cervati, The Annuaire Oriental and Printing Company Limited Constantinople
36. Şark Ticaret Yıllığı. (1901). Annuaire Oriental (ancien indicateur oriental) du commerce de l'industrie, de la magistrature, Raphael C. Cervati, The Annuaire Oriental and Printing Company Limited, Constantinople
37. Şark Ticaret Yıllığı. (1903). Annuaire Oriental (ancien indicateur oriental) du commerce de l'industrie, de la magistrature, Raphael C. Cervati, The Annuaire Oriental and Printing Company Limited, Constantinople
38. Şark Ticaret Yıllığı. (1904). Annuaire Oriental (ancien indicateur oriental) du commerce de l'industrie, de la magistrature, R. Cesar Cervati, The Annuaire Oriental and Printing Company Limited, Constantinople
39. Şark Ticaret Yıllığı. (1909). Annuaire Oriental du commerce de l'industrie, de la magistrature
40. Şark Ticaret Yıllığı. (1913). Annuaire Oriental, commerce, industrie, administration, magisture, de l'Orient
41. Şark Ticaret Yıllığı. (1921). Annuaire Oriental, oriental directory, commerce, industrie administration magisture
42. Şark Ticaret Yıllığı. (1922). Annuaire Oriental, oriental directory, commerce, industrie administration magisture, Imprimerie de l'Annuaire Oriental
43. Walden, Valerie. (1998). *One Hundred Years of Cello A History of Technic and Performance Practice, 1740-1840*". UK: Cambridge University Press

44. "Walter Kleinecke", Wiener Symphoniker, Archive Search, Concerts, Al levent since 1900, Erişim: <https://www.wiener-symphoniker.at/en/archive/search>
45. Watchorn, Peter. (2017). Isolde Ahlgrimm, *Vienna and the Early Music Revival*, UK: Routledge, Taylor & Francis Group.

SANATÇI GİRİŞİMCİLİĞİNDE YARATICILIK

Evrım KABUKCU ¹



¹ Dr. Manisa Celal Bayar Üniversitesi

GİRİŞ

Yaratıcılık, günümüzde akademisyenleri ve dünyanın her yerinden birçok meslek grubunu heyecanlandıran kavramlardan biridir. Gelecekteki refahın merkezinde yer alacağı düşünülen bu kavram, iyi beslendiğinde en olağandışı şeylerin başarılmasını sağlayabilen fantastik bir yetenek olarak tanımlanabilir. Toplumlar genel olarak sanatçılara ve sanatçıların eserlerine romantik bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Oysa anlamlı ve yapılmaya değer bir iş yaratmak ya da üretmek için harcanan çaba, gösterilen sebat ve göze alınan risk gözden kaçırılmaktadır. Aslında büyük başarıların ve tanınırlığın arka planında zorlu bir mücadele yer almaktadır. Bu bağlamda; “*girişimci sanatçı*” söylemi, bir oksimoron değildir. Yaratıcı başarı için girişimci bir bakış açısı gerekmektedir. Bu çalışmanın amacı, yaratıcılık kavramını irdeleyerek alanında başarılı olan sanatçıların girişimci ruhlarını yaratıcılıkla besleme örneklerini ele almaktır. Bu kalitatif çalışma kapsamında; öncelikle yaratıcılık kavramı ve sanat ilişkisi irdelenmiş, ardından girişimcilik ve sanat ilintisi üzerinde durulmuş ve son bölümde ise alanında çığır açmış girişimci sanatçıların öykülerine yer verilmiştir.

YARATICILIK VE SANAT İLİŞKİSİ

Yaratıcılık, bir ruh hali ya da kişisel bir “*sinir sistemi*” değildir. Aksine, yaratıcılık sorunları çözmek, ihtiyaçları gidermek için yeni fikirler geliştirme ve bunları dile getirme sürecidir. Bu nedenle de yaratıcılığı *hedef odaklı yenilikler üretme* bağlamında yöntemler geliştirme olarak tanımlayabiliriz (Luecke, 2011). Bu bağlamda, yaratıcı süreç farklı düşünmeyle yerleşik iş görme ve düşünce tarzlarından ya da benzerlerinden *kopma* ile başlamaktadır. Ardından olay ve olgulara farklı bakış açılarından bakmaya başlamakla birlikte farkındalıkların ve yeni fikirlerin filizlenmesi gerçekleşmektedir.

Günümüzde üzerinde en çok konuşulan konulardan biri olan yaratıcılık, her geçen güne taze fikirler ve yaklaşımlarla doğmaktadır. Yaratıcılık sürecinin odak noktasında ise yer alan “*yaratıcı tipler*” bağlamında, esasen sanatçıları ve sanatçıların yapıtlarını görmekteyiz. Zaten temelde insanoğlu eşsiz bir hayalgücüne sahiptir. Asıl olan karmaşık düşünceler oluşturma ve sonra da bu fikirleri hayata geçirme yeteneği ve özgüvenidir. Özgüven, bu anlamda hayati bir unsurdur. Örneğin, “The Beatles, müzisyen olduklarında kendi kendilerini ve sonra da tüm dünyayı inandıracak derecede özgüvene sahip ve bol bol zamanı olan bir grup genç delikanlıdan ibaretti” (Gompertz, 2018).

Kişisel yaratma kapasitesi çalışma gücüyle ve yaratıcı üretim etkinleri düzlemiyle özdeşleştirilir. Öte yandan, bu üretimin kendisi de bir imalat objesi (tablo, heykel, alet, makine vb.) ya da sanayi üretiminde doğrudan etkili bir unsur (sözgelimi teknik bir yenilik düşüncesi) olabilir ve bu da düzenin başka bir düzenle özdeşleşmesini kolaylaştırır (Rouquette, 2007). Yaratıcılıklarına odaklı sanatçılar resim yapmak, sahneye çıkmak ya da şarkı söylemek için onay beklemezler, yaparlar ve kitlelerle paylaşırlar. Bu bağlamda, başarılı olan sanatçıları diğerlerinden ayıran yaratıcılıklarına bir odak bulmuş

olmalıdır. Böylece odaklandıkları düşünceye tutunarak ve hayal güçlerine yön vererek cesaretle risk almakta ve harekete geçmektedirler.

GİRİŞİMCİLİK VE SANAT İLİŞKİSİ

Sanata ve sanatçılara genel olarak toplumca romantik bir yaklaşımla bakılmaktadır. Çünkü toplumun fertleri için sanatçılar ve sanatçıların yapıtları bir ideali temsil etmektedir. Sanatçılar toplumun gözünde gerçek fakat efsenevi üstünlüğe sahiptir. Bu yakıştırılan üstünlüğe ulaşmak için sanatçılar, *risk alarak büyük bir cesaret ve azimle anlamlı ve yapılmaya değer bir iş yaratmaktadırlar*. “Niyetin ciddiliği ve davaya adanmışlık açısından, faaliyetlerine bir değer biçmek için seçtiğimiz yollar dışında onları ayırtıracak pek az şey bulunur. Maksat aynıdır. Ve bu maksat her iki durumda da ne özellikle romantiktir ne de illa ki alicenaptır. Ne yapıyorsa hayatta kalmak için yapılır ve şans yaver giderse yapmakta oldukları şeyi yapmaya devam etmeye yetecek para kazanılır (Gompertz, 2018). Bu bağlamda, sanatçıların yolu da günümüzde üzerine çok tartışılan ve farklı disiplinlerin farklı açılardan ele aldığı girişimcilik kavramıyla kesişmektedir. Bu durumda, sanatçıların da birer girişimci olduğu söylenebilir.

Günümüze kadar girişimcilik (entrepreneurship) konusunda çok çeşitli tanımlamalar yapılmıştır. Girişimcilik kavramının tanımında literatürde ortak bir konsensüs sağlandığı söylenemez. (Tomak, 2015). Gerber (1995), girişimciyi her zaman bilinmeyenle ilgilenen, geleceği kurcalayan, olasılıklardan olanaklar yaratan, kaosları uyuma çeviren kişi olarak tanımlamaktadır. Hisrich (1995) ise girişimciliği finansal, sosyal, psikolojik risklerle birlikte parasal ve kişisel tatmin alan; bu amaçla, gerekli zaman ve çabayı harcayarak *farklı bir değere sahip birşey yaratma süreci* olarak betimlemiştir.

Doğrusu sanatçılar sürülerini korumak için zorlu hava şartları altında olmayacak mesafeler kat eden çiftçilerden ne daha cesur, ne daha asil, ne de daha kararlıdır. Ne de en iyi ürünü alabilmek sabahın köründe pazarda olabilmek adına -son müşterisine anca gece yarısı veda edebildikten sonra- yataktan kendini sabahın dördünde sürükleyip çıkararak bir lokantacıdan veya ev inşa etmekle geçen günlerini ağırlı belini ve nasırlı parmaklarını taşıyan bir tuğla duvar ustasından bu anlamda fazlaları vardır (Gompertz, 2018). Sanatçılar, yaratmak istedikleri işi üretilebilmek ve bu yolda ilerleyebilmek ve başarılı olmak adına herşeyi *riske* atmaya gönüllüdürler. Kendi stüdyolarının kiralalarını ve giderlerini ödeyebilmek, gerekli malzemeleri satın alabilmek ve bunların sürekliliğini sağlayabilmek diğer işlerden çok da farklı değildir. *Salt entellektüel ve duygusal motivasyon* girişimcilik anlamında kar elde etmek değildir. Ancak girişimci sanatçılar için kar, hayatta kalabilmek ve faaliyetleri sürdürebilmek amacıyla olmazsa olmaz bir bileşendir. Çünkü maddi refah, beraberinde özgürlüğü getirir. Özgürlük de yaratıcılık anlamında sanatçılar için en değerli girişimcilik faktörü olan zamanı üretir.

Sanatçılar; tıpkı diğer tüm girişimciler gibi proaktif, bağımsız, hırslı ve rekabeti kovalayan yapılarıyla ön plana çıkarlar. Bu nedenle, yirminci

yüzyılın başında Paris, sanat dünyasının mücadele ettiği, yaratıcı fikir alışverişlerinin yapıldığı ve müşteri ilişkilerinin kurulduğu *sanatsal bir pazar* olarak tanımlanabilir.

Tüm disiplinlerden sanatçılar mükemmelliği hedeflerken aynı zamanda mükemmelliğin elde edilmezliğinin de farkındadırlar. Dolayısıyla iş yaratıcılığa gelince başarısızlık engellenemediği gibi aynı şekilde kaçınılmazdır da. Bu anlamda, girişimci sanatçıların beslendiği yaratıcılık olgusu, *yinelemeli* bir süreçtir. Başarısızlık yaşandığında pes edip uzaklaşmamak ve yok olmamak, risk alarak farklı yaklaşımlarla yeni üretimler gerçekleştirerek sebat etmek sanatçı girişimciliğinin unsurlarındandır.

GİRİŞİMCİ SANATÇILARIN ÖYKÜLERİ

Maliyet, kar, gelir-gider dengesi, nakit akışı, yatırım vb. kavramlar genelde girişimcilerin kaygılarınımsı gibi düşünülmesine rağmen aslında üzerinde çok konuşulmasını istenmediği sanat dünyası için de yaşamsal önem taşımaktadır. Hatta yansıtmaya çalıştıkları idealize edilmiş sanatsal karakterlerin imajının bozulma riskini elimine etmek amacıyla maddi konular ile ilgili konuşmaktan bile imtina etmektedirler.

Andy Warhol ise bu tabunun tam karşısında yer almış hatta para ve maddiyatı çalışmalarının ana konusu olarak belirlemiştir. Eserlerinin üretimlerini gerçekleştirdiği stüdyosunu *fabrika* olarak tanımlamaktaydı. (Resim1)



Resim1. Fabrika, Andy Warhol

<https://koyac.net/en/post/arts-commodification-through-andy-warhol/46>

Warhol, “Para kazanmak sanattır ve çalışmak sanattır ve iyi iş en iyi sanattır” demiş; tüketim ürünlerinin, dönemin şöhretlerinin hatta gerçek para ile takas edeceği dolar işaretlerinin serigrafilerini (Resim 2) yapmıştır.



Resim 2. Dolar İşareti , Andy Warhol, 1981

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-dollar-sign-ar00502>

Verhaecht, Van Noort, Vacnus gibi ressamların yanında çıraklık yapan Flaman Barok Ressam Peter Paul Rubens, 1598’de “usta” ünvanını kazanan iyi bir sanatçı olmanın yanı sıra iyi bir girişimciydi. Çok sık seyahat eden Rubens, bu seyahatlerinde kraliyet saraylarını arsitokrat kesimin evlerinde kendini tanıtmış ve ürünlerini pazarlamıştır. Antwerp’deki stüdyosunda asistanları resim üretimini gerçekleştirirken, kendisi potansiyel müşteriler arasında rekabet unsurunu törpüleyerek ürünlerin fiziksel olarak ulaşacağı yerleri hazırlıyordu. Bu bağlamda, Peter Paul Rubens, iyi bir işbirliği ile *kapıda-kapıya sanat satışının* örneğini sunmaktadır.



Resim 3. Kırmızı Üzüm Bağı , Vincent Van Gogh,1888

<https://www.museumshopdenhaag.com/en/red-vineyard-by-van-gogh.html#gallery>

Bohem sanatçıların en meşhur örneklerinden biri olan Vincent Van Gogh da tam bir girişimci sanatçı örneğidir. Anlatıldığı gibi bunalımlı, bakıma muhtaç, sefil bir halde yardımlarla dolu bir hayat sürdürmüş olsa dahi aslına bakıldığında ticaretten iyi anlayan bir sanatçı idi. “Yapıtımla para kazanmaya çalışmak kuşkusuz benim görevim... Hiçbir durumda ciddi bir siparişi reddetmemeliyim, ister hoşlandığım birşey olsun ister olmasın, gerektiği gibi yapmaya çalışmalıyım veya gerekirse bir daha yapmalıyım” (Gompertz, 2018) diyerek girişimciliğin ana unsurlarının farkında olduğunu düşündürmektedir.

Küçük kardeşi Theo ile birlikte bir şirket kuran Van Gogh resim yaparken, finans işlerini Theo yürütmekteydi. Bu bağlamda, Theo, Van Gogh’un barınma, beslenme ve giyim kuşam giderlerinin yanı sıra tuval ve resim malzemelerin giderlerini karşılamaktaydı. Fakat Van Gogh’un hayattayken görebildiği, ömrü boyunca gerçekleştirdiği çalışmalarından yegane satılan tablosu Pushkin Müzesi’nde sergilen *Kırmızı Üzüm Bağı* (Resim 3) olmuştur. *Mercure de France* dergisinde de hakkında ilk kez bir yazı yayınlanmıştır. Bu sonuç, bir başarısızlık ya yetersizlik olarak değil aslında kurulan ortaklığın *hızlı bir ticari kazanım* elde edemediği şeklinde yorumlanmalıdır. Van Gogh ve kardeşi henüz otuzlarındayken hayatlarını kaybetmemiş olsalar idi belki de başarı, şöhret ve refahı tadabileceklerdi.

Günümüzde moda endüstrisinin küresel çapta ağlarla örülü bir girişim ve uluslararası bir dil olduğunu kabul edersek; terzilerin soyluların ayağına gidip sipariş üzerine elbise diktiği dönemlerde Charles Frederick Worth

(1846-1895) sistemi değiştirmiş ve müşterilerini kendi atölyesinde kabul eden ilk moda tasarımcısı olmuştur. Aynı zamanda ilk defa giysilerinin üzerine marka ve etiket koyan moda tasarımcısı olarak bilinmektedir.

“Worth, yaratıcı ve kusursuz tasarımlarını keskin ticari zekası ile birleştirerek insanlarda ayrıcalıklı olma algısı yarattı” (Fischel, vd., 2012). Charles Frederick Worth, İsveçli ünlü banker Otto Bobergh ile ortak olarak elde ettiği finansal destekle, bir İngiliz olarak dönemin sanat merkezi Paris’de tüm dünyadan müşterilerin kabul edildiği bir enternasyonal bir modaevi açmıştır. Günümüze kadar modanın sanat olup olmadığı tartışmaları süregelmiş olsa da Charles Frederick Worth içinde yaşamış olduğu dönem ve aynı zamanda günümüz için son derece önemli bir girişimcilik örneğidir.

SONUÇ

Efsanevi moda tasarımcısı Coco Chanel, « En cesur edim hala kendimize ait bir düşünceyi dile getirmektir. Yüksek sesle..» demiştir. Esasen sanatçılar sıklıkla bu *özgün girişimsel* durumu yaşamaktadırlar. Bu kalitatif çalışma kapsamında yaratıcılıkla beslenen sanatçı girişimciliği irdelenmiş ve örnek hikayeler üzerinden somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Bundan sonra gerçekleştirilecek olan çalışmalarda sanatçıların girişimlerdeki başarı ve başarısızlık nedenleri, amaç ve sonuç ilişkileri irdelenebilir.

KAYNAKLAR

1. Dolar İşareti. (1981). <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-dollar-sign-ar00502> (Erişim Tarihi: 7.5.2019).
2. Fabrika, <https://koyac.net/en/post/arts-commodification-through-andy-warhol/46>(Erişim Tarihi: 9.5.2019).
3. Fischel, A., Baggaley, A., O'Hara, Sturgeon, A., Gersh,C. and Khurana, A. (2013). Moda Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
4. Gerber, M. E. (1995). The E-Myth Revisited – Why Most Shall Businesses Don't Work and What to do About It? , Harper Collins, New York Çev. Tayfur Keskin, 2003, Girişimcilik Tutkusu, 5. Baskı, Sistem Yayıncılık, İstanbul
5. Gompertz, W. (2018). Sanatçı Gibi Düşün, Çev. Süreyya Evren, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
6. Hisrich, R. D. ve Peters, M.P. (1995). Entrepreneurship- Starting, Developing and Managing a New Enterprise, 3. ed., Irwin Publishing, USA.
7. Kırmızı Üzüm Bağı. (1888). <https://www.museumshopdenhaag.com/en/red-vineyard-by-van-gogh.html#gallery> (Erişim Tarihi: 11.5.2019).
8. Luecke, R. (2011). İş Dünyasında Yenilik ve Yaratıcılık, Çev. Turan Parlak, 2. Baskı, Türkiye İşbankası Kültür Yayınları, İstanbul.
9. Rouquette, M. L. (2007). Yaratıcılık, Çev. İsmail Yerguz, Dost Kitabevi, Ankara.
10. Tomak, S. D. (2015). Girişimcilik ve Küçük İşletme Yöneticiliği, 5.Baskı, Detay Yayıncılık, Ankara.

ŞAN İCRASINDA VİBRATO, KULLANIMI VE İŞLEVSELLİĞİ

Alper ŞAKALAR¹



¹ Öğr. Gör., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü.

Giriş

Temel frekansın sürekli modülasyonu olan vibrato, iyi şarkı söylemenin ve genel ton kalitesinde istenen bir icranın sonucu olarak kabul edilmektedir. İcraçı tarafından sistematik bir şekilde hareket ettirilen kasların ses tellerine etki etmesi sonucu ses perdelerinde hızlı değişiklikler meydana gelir ve seste vibrato oluşur. Vibrato, sesin üç temel özelliği olan genlik², frekans³ ve tınıda dalgalanmaya sebep olmakta ve larenks ve farenk bölgesindeki kasların refleksif bir döngü şeklinde hareket etmesi sonucu oluşmaktadır. Uygun bir vibratoda frekans değişimi 5 Hertz(Hz) değerlerindedir. 8 Hz ve üzerindeki frekanslar ise tremolo veya ton sapması durumlarında mevcuttur. Genlik değişimi ise 2 veya 3 desibel(dB) kadardır. Günümüzde şan ve koro eğitiminde özellikle ele alınan vibratoyla ilgili saf bir tonlama ve net bir polifoni elde etmek için performans öncesindeki çalışmalarda dikkate değer şekillendirme ve gerekiyorsa düzenlemeler yapılmaktadır. Solo şarkıcılarda vibrato; şarkı ve şarkıcıyla doğrudan ilişkili olsa da, koro çalışmalarında şefin geleneksel tecrübeleri, ifadesi ve eseri yorumlamasıyla da ilişkilidir.

Galante (2017,70), laringeal mekanizmanın vibratoda önemli bir rol oynadığını ve fizyolojik kontrolünün laringeal ve abdominal kasların birlikteliğiyle gerçekleştiğini belirtmektedir. 1989'da Horii, rezonans armonik etkileşim hipotezini ortaya koymuştur. Burada vibratodaki en fazla genlik modülasyonunun, genlikteki gerçek bir salınımdan ziyade ses yolu rezonansları ve armonik doğuşkanlar arasındaki etkileşime dayandığını iddia etmektedir. Bu hipotez vibratonun tını ile ilişkisi düşünüldüğünde tutarlıdır. Horii, çalışmasında tüm katılımcıların temel frekans modülasyonları gösterdiğini ancak hiçbirinin beklenenden daha büyük genlik modülasyonu göstermediğini belirtmiştir.

Sataloff, Heman-Ackah ve Hawkshaw'a (2007, 923-924) göre vibrato sıklıkla ritmik bir değişimdir. Kesin kaynağı ve arzu edilen özellikleri belirsizliğini koruyan vibrato, ses aralığı ve söylenen müzik türüyle doğrudan ilişkilidir. Frekans modülasyonlarının öncelikle iç laringeal⁴ kaslar krikotiroid ve eklem kasları tarafından kontrol edildiği görülmektedir. Dış laringeal kaslar ve supraglottik⁵ vokal sistem kasları da rol oynayabilir. Yoğunluk çeşitlilikleri, subglottal basınçtaki değişiklikler, subglottal basıncı etkileyen glottal ayarlamalar, temel frekans ile en yakın formant arasındaki mesafe değişiklikleri veya frekans formasyonundaki dalgalanmalar neden olan ritmik değişiklikleri frekans değişimlerinin ikincil etkileri olabilir. Vibrato değerlendirilirken, vibrato sinyalinin dalga biçimini, düzenliliğini, kapsamını ve oranını dikkate almak faydalıdır. Dalga biçimi genellikle belli frekanslarda tekrar eden ve belli genlikler arasında gidip gelen dalgalardır

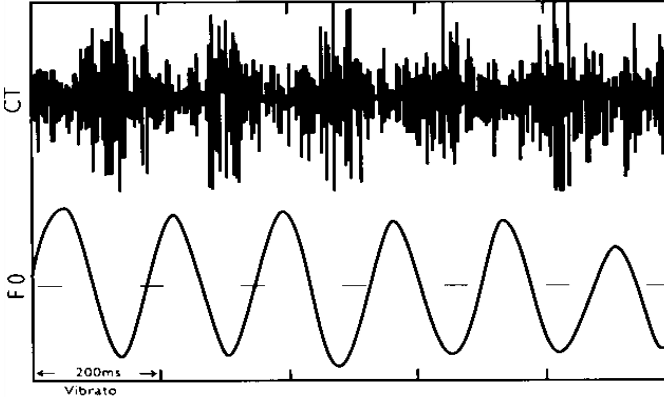
² Genlik: Sesin gürlüğünü ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Desibel (dB) ile ölçülür.

³ Sesin inceliği ya da kalınlığını ifade eder, sesin yüksekliği olarak da adlandırılır ve Hertz birimi ile ölçülür (Hz).

⁴ Gırtlak, soluk borusunun üst bölümü, ümük, imik, hançere.

⁵ Vokal foldların (ses telleri) üzerinde yer alan, dil kökü ile komşu olan bölümdür.

fakat önemli farklılıklar da ortaya çıkabilmektedir. Her vibratonun önceki ve sonraki vibratoya göre düzenliliği veya benzerliği eğitilmiş şarkıcılarda eğitilmemiş ses kullanıcılarına göre daha fazladır. Bu düzenlilik eğitilmiş bir ses olarak algılanmanın temel özelliklerinden birisi olarak da görülmektedir. Titreşim derecesi, standart frekanstan sapma anlamına gelmektedir (yoğunluk değişimi değildir) ve Rönesans dönemi müziklerindeki bazı solo ve koro şarkı tarzlarında 0.1 yarı tondan küçüktür. İyi eğitilmiş opera şarkıcılarında titreşim derecesi 0,5 ile 1 yarım ton arasındadır ve vibrato hızı (saniye başına değişim sayısı) genellikle 5 ile 7'dir. Hız, şarkıcıdan şarkıcıya ve bazen aynı şarkıcıda dahi büyük ölçüde değişebilir. Vibrato sayısı bestenin duygusal içeriğine göre artıp azalabilir ve şarkıcıdaki yaş artışıyla birlikte düşme eğilimindedir (bu değişimin gerçekleştiği yaş oldukça değişkendir). Merkezi frekanstan farklılıklar genişlediğinde seste bir titreşim algılanır, buna genellikle tremolo denilmektedir. Sürekli tremolo genel olarak iyi bir müzik sesi olarak kabul edilmez ve vibratoyu oluşturan sistem ve mekanizmalar tarafından üretilip üretilmediği açık değildir.



Şekil 1. Vibratoda frekans değişimi ve krikotiroit kasın (CT) faaliyeti

Seashore (1931, 623), vibratonun Iowa Üniversitesi'nin psikoloji laboratuvarında iki şekilde incelendiğini belirtmiştir. Bunların ilki müzikal performans ve konuşmanın fonografik kaydı ikincisi ise enstrümanlar tarafından yapay olarak üretilen vibrato algısı üzerine psikofizik ölçümlerdir. Sataloff ve diğerlerinin de bulunduğu gibi Seashore'a göre de sanatsal bir vibrato iyi eğitilmiş şarkıcılar için yarım ton ve yaylı çalgılar içinse çeyrek tonluk, saniyede yaklaşık altı veya yedi döngü hızında periyodik salınımdan oluşmaktadır ve bu salınım genellikle ikincil bir rol oynayan ritim ve tını salınımları eşlik etmektedir. Müzikte iyi bir vibrato genellikle hoş bir esneklik, yumuşaklık ve ton zenginliği sağlayan frekans, genlik ve tını öğelerini doğallıkla içeren periyodik bir titreşimdir. Vibrato, iyi şarkı söyleyenlerin % 95'inin sesinde geçiş tonları, ataklar, hızlı geçişler ile uzun süreli sesler de dahil olmak üzere bulunur. Aynı durum Hintliler ve Zenciler gibi daha ilkel bir üslupla şarkı söyleyen yerel şarkıcılarda da yaklaşık olarak

mevcuttur. Vibrato genellikle erken çocukluk döneminde keşfedilir ve duyguya göre şekillendirme yaşla birlikte artar. Aynı zamanda konuşmada da, özellikle de duygusal ve dramatik konuşmaların uzayan ünlü harflerinde bulunur. Vibratonun kapsamı, tonu, ton yerleşimi, ünlü haflere etkisi ve frekansı veya icra edilen müzik türüne göre belirgin derecede değişiklik göstermez. Titreşim yükseklik dalgasının formu sinüs dalgasına benzer biçimdedir. Küçük düzensizlikler ve bozulma eğilimleri ortaya çıksa da bunlar müzikal açıdan çok da önemli değildir. Titreşimdeki genlik farkları ise 2.4 dB kadardır. Genlik vibrato oranı her zaman olmasa da kural olarak frekans dalgalarıyla senkronizedir. Bir ses kaydı yavaşlatılarak, vibrato döngüsündeki tepeden tırnağa tonun tınısındaki değişiklikler duyulabilir. Armonik analiz bu değişikliklerin son derece karmaşık olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla vibratoyla oluşan değişiklikler dikkat çekici olsa da ton tınısındaki değişiklik için kesin bir kural oluşturmak mümkün olmamıştır.

Müzikal ifadelerde çoğunlukla yer verilen vibrato, en kompleks enstrümanlardan olan insan sesinde de kullanılmaktadır. İfade unsuru olarak da eserlerde sıklıkla yorumlamada kullanılan vibratonun bir çok kasın birlikte hareket ettirilmesinin gerekmesi, mental elverişlilik ve şarkıcının, eserin yahut şefin beklentilerinin de hesaba katılması gerektiği düşünüldüğünde bireysel ve toplu icralarla ilgili ayrıca değerlendirilmesi gerekmektedir.

Bireysel ve Toplu Şan İcrasında Vibrato, Kullanımı ve İşlevselliği

1990 tarihli bir makalede Shipp, vibratonun genel kabul görmüş çeşitli özelliklerini özetlemektedir. Bazı araştırmalar bu özellikleri onaylamamaktadır fakat bir çok araştırma destekleyici yöndedir ve birçok ses bilimcisi tarafından genel kabul görmüştür. Shipp'e göre çocukların bir çoğu vibrato ile şarkı söylememektedir. Dinlenme pozisyonunda gırtlak vibratoyu inhibe ederken gırtlak dinlenme pozisyonunun altında konumlandırılması vibratoyu kolaylaştırmaktadır. Ayrıca Shipp ses tellerini gevşek bir duruma sokabilmesi halinde herkesin vibrato yapabileceğini ve herkeste vibrato kabiliyetinin olduğunu belirtmiştir. Bu gevşekliğin saniyede beş veya altı devirde kasılma dalgasını oluşturabileceğinden ve ses yolunun diğer yapılarına giden sinir yollarını etkileyebileceğinden bahsetmiştir (Galante, 2011, 72). Bu bağlamda vibratonun erken yaşlarda öğrenilmesi gerektiği sonucuna ulaşılabilir. Daha ileri yaşlarda da yapılması mümkündür fakat yaşa bağlı olarak kaslardaki gelişimin yavaşlaması ve vibratoyla ilgili tecrübeler için gereken zaman da göz önüne alındığında erken yaşlarda öğrenilen vibratonun daha etkili ve doğru olacağı düşünülebilir.

Bireysel icralarda duygusal ifadeler için de sıklıkla kullanılan vibratonun doğru bir teknik ve duyusla yapılması gerekmektedir. Şarkıcıdaki anatomik unsurların yanı sıra sesleri müzikal anlamda sentezleme yeteneği ve hızının güzel bir vibrato için gerekli olduğu düşünülebilir. Galante (2011, 72); frekans, genlik, tını ve ritmik vibratonun bağımsız yada karma olarak

yapıldığından ve etkileyici seçenekler sunduğundan bahsetmektedir. Şarkıcılardaki çalışma farklılıkları ve ölçümlerin sınırlı olması dolayısıyla belirlenen akustik düşüncelerin birinin veya birkaçının fizyolojik kontrolü zorlaştıracağına da makalesinde değinmektedir. Şarkıcılarda verimsiz ses oluşturmanın bu fizyolojik olaylardan etkilenip etkilenmediği belli değildir. Dolayısıyla koro çalışmalarında da sanatsal etkilerin artması için vibratoyu sınırlama yönündeki görüşlerin, şarkıcıların sanatsal gelişimlerdeki etkileri olup olmadığı ayrı bir tartışma konusudur.

Özgür ve solistik bir vibratonun koro eserlerindeki icrada kullanımıyla, daha az vibratolu düz bir tonu savunanlar arasında bir çok görüş ayrılığı mevcuttur. Bazı deneyimli şan hocaları vibratonun verimli bir vokal üretimin işareti olduğuna değinmektedir. Walker (2006, 37), Barbara Doscher'in "*Şarkı Sesinin İşlevsel Birliği*" adlı kitabında akıcı bir vibratonun icrada bir şeylerin yolunda gittiğinin bir göstergesi olduğunu belirttiğini ifade etmiştir. Ayrıca Richard Miller'ın ise koro şarkıcılarından bazen düz ve cansız bir ton oluşması için seslerindeki canlılıklarını çıkarmaları gerektiği ifadesine araştırmasında yer vermiştir. Bu durum koro çalışma ve performansında vibratonun kullanımını benimsemeyen koro şefi ya da öğreticilerin aksine vibratonun koroda daha az kullanılması gerektiği yönünde görüşlerin de hakim olduğu hakkında fikir vermektedir. Dolayısıyla koro çalışmalarında vibrato kullanımıyla ilgili eserin, koro şarkıcılarının ve toplu icranın gereksinimleri doğrultusunda koro şeflerinin gerekli bilgi ve öngörüye sahip olmaları gerekmektedir. Polifonideki armonik ses uyumları da düşünülecek olursa koro şarkıcılarının da vibrato teknikleri ayrı ayrı ele alınmalıdır. Eser icrasında vibrato yapılıp yapılmaması ya da yapılan vibratonun şekillendirilmesi hususundaki bu aşamada şefin kararı önemlidir.

Koro çalışmalarında özellikle ele alınan vibrato sadece şarkıcıların, şan hocalarının veya koro şeflerinin değil aynı zamanda müzikologların da araştırma konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Walter (2006, 37), bazı müzikologların özellikle, azaltılmış vibratoyu savunduklarına değinmiştir. Frederick Gable'in Performans Uygulama Değerlendirmesi'nde yayınladığı "*Barok ve Modern Vibrato ile İlgili Bazı Gözlemler*" isimli makalesinde "...seslendirilen bir barok eserde tonun daha dar bir doğal barok vibratoyla icra edilmesi daha geniş ve modern bir vibratoyla icra edilmesinden farklı olacaktır." şeklinde bir ifadeye yer verilmiştir. Konçerto İtalyan Vokal Topluluğu'nun kurucusu Rinaldo Alessandrini de benzer bir görüşe sahiptir. Alessandrini, vokal topluluklarda ton değişimlerini azaltmak için vibratoyu asgari tutmanın daha iyi olacağını belirtmiştir. Bu karşıt görüşler sağlıklı vokal teknik ve dengeli ses üretimi için vibrato hakkında koro şeflerinin mümkün olduğunca çok şey bilmesi gerektiğini göstermektedir. Koro şarkıcılarının ve solistlerin vibratoyla ilgili yeteneklerini anlamalarına yardımcı olmak için vibrato fizyolojisiyle ilgili çok sayıda bilimsel çalışma mevcuttur. Bu çalışmalarda bazı önemli hususlara değinilmiştir. Bu hususlar "Koro topluluklarında vibrato için istenen bir standart var mıdır?", "Grup halinde söyleyen şarkıcılar vibratolarını değiştirebilir mi?", "Vibrato kullanmayan koro şarkıcılarının diğer koro şarkıcıları üzerindeki etkileri nelerdir?", "Şefler vibrato ayarlarını toplulukta nasıl sağlayabilir?", "Toplu

icrada vibratoya alternatifler nelerdir” sorularıyla ilgili araştırmalar şeklindeir. Bu husulara y6nelik Carl Seashore’un yaptığı araştırmalar ve incelemeler koral şarkı s6ylemeyle ilgili gerekli bilgileri i7eremektedir.

Koro icrasında genellikle tonlama sorunlarına yol a7abileceği d6şunsesiyle vibratonun kısıtlandığı s6ylenebilir. Bu konuda yapılan bazı 7alışmalar ise tonlamayla ilgili vibrato kaynaklı problemlerin belirli bir seviyede aşılabileceği y6n6ndedir. Daffern (2017, 385), bir vokal kuartet 6zerine yaptığı 7alışmada vibratonun, ses grupları arasında senkronizasyonu sağlamak i7in şarkıcılar tarafından belirli bir dereceye kadar ayarlandığını ifade etmiştir ve bu senkronizasyonun sağlanması i7in bilin7li değişikliklerin yapıldığı g6zlemlenmiştir fakat bunlar ilgili verilerde her zaman belirgin olarak g6zlemlenmemektedir. Araştırmada şarkıcıların performansa ilişkin kendi algılarının diğer fakt6rlerden etkilenebileceği de g6r6lm6řt6r. Bu bulgular 6zellikle beklentiler, performansa katkı sağlayan etkenler ve koristler arasındaki potansiyel senkronizasyon a7ısından bir ortak 7ıktı 6zelliği olarak vibratonun daha fazla 7alışılmasına ihtiya7 duyulduğunu g6stermekte; bir koro icrasında daha fazla kullanılabilen vibratonun daha etkili prova teknikleri ve ses eğitimiyle sağlanabileceğini, ilerde patolojik rahatsızlıklara sebep olabilecek suistimallerin de bu vasıtayla 6nlenebileceğini belirtmiştir.

şarkıcılarda vibrato bazen olası entonasyon hatalarının 6ng6r6lmesi halinde hata olabileceği d6ř6n6len sesler 6zerinde de bir ka7ıř noktası olarak da kullanılabilir. Metfesel (1932’den akt: Besouw, Brereton ve Howard 2008:145) vibratonun keskin perdeye yakın ya da yakın olmayan şekilde yapılabildeğini ama dinleyiciler tarafından keskin perdenin titreştirildiğinin hissedildiğini belirtmiştir. Dolayısıyla zayıf tonlamanın gizlenmesi i7in de vibrato zaman zaman şarkıcılar tarafından kullanılabilir. Ayrıca vibrato, seyirciler tonlamanın keskinliğini tespit etmeden tonlamanın ayarlanması i7in zaman da kazandırmaktadır. Bu bağlamda vibratonun sesle ilgili olan şarkıcılık, tiyatro vb alanlarda kullanımıyla ilgili sahne sanatları alanında ayrıca araştırmalar yapılmıştır ve farklı koşullardaki durumlara g6re yeni araştırmaların yapılmasının da katkı sağlayabileceği s6ylenebilir.

Sonuç

İyi şarkı s6yleme ve genel ton kalitesinde istenen bir icranın gereksinimi olan vibrato larenks ve farenks b6lgesindeki kasların yanı sıra bir 7ok kasın birlikte 7alıştığı kompleks bir tekniktir. Kişiden kişiye b6y6k 6l76de değişiklik g6stermeyen tekniğin, saniyede 5-7 d6ng6 ile t6m şarkı t6rlerinde 5Hz ve 2-3 dBlik değişimlerle kullanılmaktadır.

Solistlik ve koroda vibrato beklentileri farklılıklar g6stermektedir. Bu a7ıdan bireysel ses eğitimi alan kişilerin de koro 7alışmalarında vibrato ile ilgili şefin beklentilerini yerine getirmekte zorlandığına ilgili araştırmalarda değinilmiştir. Solo ve toplu vokal icralarda vibratonun işlevselliğinin ve kullanımının ayrı ayrı değerlendirilmesi gerekmektedir.

Koro şeflerinin koro üyeleri arasındaki entonasyon problemlerine yol açmaması için vibratoyu özellikle ele alması gerekmekte, gerekirse bireysel çalışmalar yaparak birlikte vibrato yapılması ya da azaltılmış vibrato kullanılması için gerekli kararı vermesi gerekmektedir.

İdeal vibrato kullanımı keskin frekans etrafında ve bir yarım tondan daha az bir frekansta yapılmalıdır. Bu değer dışındaki vibratolar tremolo ve ton sapması algılarına yol açacağı için özgür solistik vibratoya ilgili yeterli deneyime sahip olmak icrada büyük kolaylıklar sağlayacaktır.

Vibrato yapma ile ilgili becerilerin küçük yaşlarda kazanılmasının gerekli deneyimin edinilmesi ve gelişmekte olan kaslarda tekniğin daha rahat oluşturulabilmesi açısından kolaylık sağladığı düşünülebilir.

KAYNAKÇA

1. Besouw, Rachel M. Van, Jude S. Brereton, David M. Howard. (2008). Range of Tuning for Tones With and Without Vibrato. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. Vol.26, No.2, pp.145-155.
2. Daffern, Helena. (2016). Blend in Singing Ensemble Performance: Vibrato Production in a Vocal Quartet. *Journal of Voice*. York, England. May 31(3), pp 385.e23-385.e29.
3. Galante, Brian. (2011). Vibrato and Choral Acoustics: Common Voice Science Issues for the Choral Conductor. *The Choral Journal*. American Choral Directors Association. Vol.51, No.7, pp. 67-78.
4. Nix, John. (2013). Vibrato and Non-Vibrato Singing: Who Teaches It? How Do They Teach It? Does It Make a Difference?. *The Choral Journal*. American Choral Directors Association. Vol.52, No.9, pp. 57-66.
5. Sataloff, Robert T., Yolanda D. Heman-Ackah, Mary J. Hawkshaw. (2007). Clinical Anatomy And Physiology of the Voice. *Otolaryngologic Clinics of North America*. Drexel University College of Medicine. No.40, pp. 909-929.
6. Schoen, Max. (1926). Pitch and Vibrato in Artistic Singing: An Experimental Study. *The Musical Quarterly*. Oxford University Press. Vol.12, No.2, pp. 275-290.
7. Seashore, Carl. (1931). The Natural History of the Vibrato. *Natural History of the Vibrato. Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*. Vol.17, No.12, pp. 623-626.
8. Walker, Gayle. (2006). Good Vibrations: Vibrato, Science and the Choral Singer. *The Choral Journal*. American Choral Directors Association. Vol.47, No.6, pp. 36-46.

ALMAN EKOLÜNDE VİYOLONSEL: HUGO BECKER VE JULIUS KLENGEL

Günsu YILMA ŞAKALAR¹

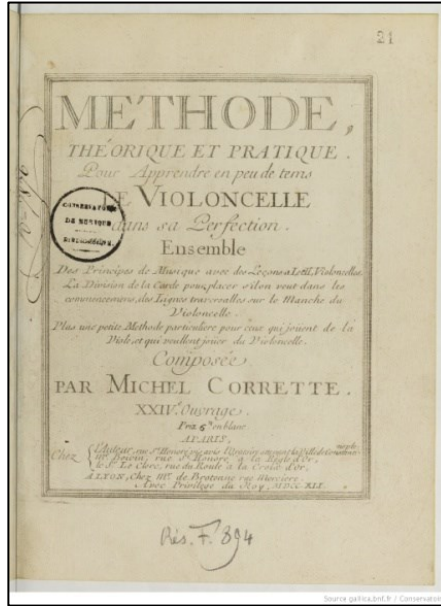


¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü.

GİRİŞ

20. yüzyıl viyolonselistlerini anlayabilmek için 18. ve 19. yüzyıllardaki süreci iyi bilmek gerekmektedir. 18. yüzyıl ile birlikte viyola da gamba çalgısının popülerliği ivme kazanmış, fakat eşlik çalgısı olmaktan öteye gidememiştir. Bunun nedeninin, çalgının ses hacminin kısıtlı olması ile bestelenen eserlere formal ve teknik anlamda yetersiz oluşu söylenebilir. İtalyan çalgı yapımcılarının bu durumu fark edip üzerine eğilmesi ve zaman içerisinde diğer Avrupa ülkelerinin de desteği ile viyola da gamba yerini viyolonsel bırakmıştır. Walden'e göre; Paris'in viyolonsel kabul etmesi ile birlikte viyola da gamba çalgısının gelişim süreci bitmiştir (Walden, 1998, 3). Gerek formal gerekse teknik anlamda değişikliğe uğrayan viyolonsel, 19. yüzyılda daha büyük formdaki eserlere orkestra ve solo çalgı olarak eşlik etmiştir. Özellikle solo çalgı olarak literatüre kazandırılması 19. yüzyıla tekabül etmektedir. Romantik dönemin esintileri, bestecileri viyolonsel çalgısı için solo eserler bestelemeye yöneltmiştir.

İlk viyolonsel metodu 18. yüzyılın ikinci yarısına doğru Michelle Corrette tarafından yazılmıştır. "*Méthode Theorique Et Pratique Pour Apprendre en peu de Tems Le Violoncelle dans sa Perfection*" isimli bu kitap 1740 yılında Fransızca olarak viyolonsel teorik ve pratik anlamda kısa sürede mükemmel bir şekilde öğretimine yöneliktir.



Şekil 1. Méthode Theorique Et Pratique Pour Apprendre en peu de Tems Le Violoncelle dans sa Perfection, APARIS (Corrette, 1740)

Şekil 1'de 1740 yılında Corrette tarafından yazılmış olan viyolonsel metodunun kapak sayfası görülmektedir. Metot içerisinde viyolonsel çalmak isteyen herkes için temel teknik ve pratik bilgiler ile birlikte duruş, tutuş ve icra için alıştırmalar yer almaktadır. Eser, Fransa Milli Kütüphanesi'nde bulunmaktadır². Corrette'in yazdığı bu metot viyolonsel teknik özelliklerini öğrenebilmek ve icra kabiliyetini geliştirebilmek adına önemli bir eser niteliğindedir.

18. yüzyılın sonlarına doğru, viyolonselistler Avrupa'da gerçekleştirdikleri konserler ile birbiriyle etkileşim haline girmiştir. Yay kullanımı, teknik ve üslupları ile birbirleriyle metodolojik bir alışveriş girdiği söylenebilir. Bu etkileşim; İtalyan, İngiliz, İspanyol, Fransız, Alman, Bohem hayatı yaşayanlar ve Ruslar tarafından yaylı pedagojisinin temelini oluşturmuştur (Saric, 2016, 6). Bu etkileşim aynı zamanda 19. yüzyılda çalgı eğitiminin okullaşmasında ve bu okulların ekolleşmesinde önemli rol oynamıştır.

ALMAN OKULU VE TEMSİLCİLERİ

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Fransa'nın başkenti Paris'te yaylı çalgılar üzerinde ekolleşirken, 19.yüzyıl ile birlikte Almanya Dresden'de yeni bir ekol oluşmaya başlamıştır. Viyolonsel literatürüne adını yazdırmış sayısız viyolonselist bu ekolün temsilcisidir. Her ne kadar Dresden Okulu'nun babası Almanya'daki ilk virtüözik viyolonselist Bernhard Romberg (1767-1841) olarak bilirse de, kurucusunun Johann Justus Friedrich Dotzauer (1783-1860) olduğu belirtilmektedir (Venturini, 2009, 13). Romberg'in 1840 yılında yazdığı, Berlin: In Commission bei T. Trautwein basımı "*Violoncell Schule*" isimli metot³ o dönem Paris Konservatuvarı'ndaki en çok kullanılan metot olmasına rağmen, günümüzde pek rağbet görmemektedir. Metot, dönemi itibarıyla en kapsamlı ve en yenilikçi metot olma özelliğini taşımaktadır (Geeseman, 2011, 9).

² Corrette, M. (1740). "*Méthode Theorique Et Pratique Pour Apprendre en peu de Temps Le Violoncelle dans sa Perfection*", gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

³ Metodun bulunduğu kütüphaneler için bkz. <https://www.worldcat.org/title/violoncell-schule-etc/oclc/1084037239?referer=di&ht=edition>

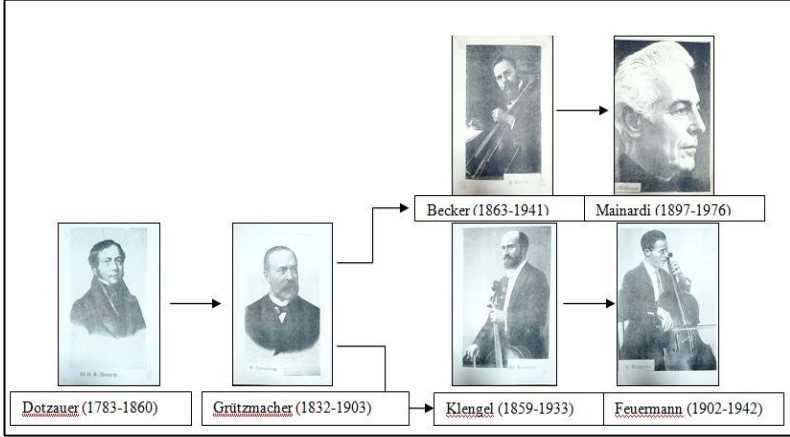


Şekil 2. Bernhard Romberg (Horvath, 2018)

Romberg'in viyolonsel üzerindeki sol el konumundan memnun olmaması onu Avrupa'da turnelere çıkan İtalyan yaylı çalgı icracılarını incelemeye yöneltmiştir. Dresden Okulu'ndaki kendine özgü tuşe üzerine kare olarak konumlandırılmış sol el pozisyon tekniğinin aksine İtalyan viyolonselistlerin sol el konumlandırılmasının keman icrasında olduğu gibi yatay bir şekilde olduğunu gözlemlemiştir. Bu gözlemden yola çıkarak, metodunda sol eli daha doğal bir baş parmak pozisyonu ile tuşeye konumlandırmak ve rahat bir omuz ile tutuş-oturuş pozisyonu sağlamaya odaklanmıştır. Sağ el yay tekniğinde ise; yayı daha kavrayarak tutma prensibini ilke edinmiştir. Bu yaklaşım Dresden Okulu'nda viyolonsel için bir devrim niteliği olarak görülmüştür (Venturini, 2009, 13). Romberg, klasik ve romantik dönem içerisinde viyolonselist bestecilerden Boccherini ve Duport'un arasında bir köprü niteliğindedir. Bestelediği eserler arasında birçok opera, on konçerto, altı konçertino, sonatlar, düetler, yaylı kuvartedler, fanteziler, divertimentolar, varyasyonlar ve piyesler yer almaktadır. Romberg, öğrencisi Duport'un özel olarak geliştirdiği parmak numarası sistemine destek olmuştur. Boccherini'yi ise vibrato tekniği üzerinde yoğunlaşarak sadece gerekli olduğunda vibratoyu kullanması için desteklemiştir. Dresden Okulu'nun devamçılarından Spohr ve Viotti'nin kullandığı gibi, Spiccato tekniğinin yay ile uygun bir şekilde kullanımı, ilk kez Romberg tarafından yayın pozisyonunun belli bir düzlemde tele çarpması şeklinde yorumlanmıştır (Campbell, 1988, 30).

Romberg'in en önemli öğrencisi olarak görülen ve O'nun öğretim sistemini gelenekselleştiren Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783-1860), Dresden Okulu'nun Viyolonsel Bölümü'nün kurucusu ve viyolonsel pedagogu olarak literatüre geçmiştir. Viyolonsel için yüz yetmiş üzerinde eser

bestelemiş, metodları ve etüdları ile ünlenmiştir. Dotzauer Romberg'e göre sol ve sağ elde daha rahat bir tutuşu sağlamaya çalışmıştır. Bu durum bilek ve parmak hareketlerini kullanımda kolaylık sağlamış ve Fransız yay stiline karşı ilk Alman yay stilini oluşturmuştur. Ekstra bir güç uygulamadan kol ve elin doğal ağırlığı ile yayı tüm kapasitesini kullanmak özellikle eğildiği bir başka konudur (Geeseman, 2011, 17). Her ne kadar eserlerinin bazıları elimizde olsa da, O'nun eserleri, günümüz viyolonselistlerinin kendilerini geliştirebilmeleri için önemli bir kaynak niteliğindedir.



Şekil 3. Alman Ekolü Temsilcileri, (Anonim, Yılma Şakalar Arşivi, 1998)

Şekil 3'te Dresden Okulu'ndan mezun olmuş ve en tanınmış olan Alman ekolü temsilcilerinden bir kesit yer almaktadır. Dotzauer'in öğrencisi Friedrich Grützmacher, devamında Hugo Becker ve Julius Klengel'i yetiştirmiştir. Johannes Hegar (1874-1979), Paul Grümmer (1879-1965), Beatrice Harrison (1892-1965) ve Enrico Mainardi (1897-1976), Gregor Piatigorsky (1903-1976) ve Raya Garbousova (1909-1997) Becker'in öğrencisi; Guilhermina Suggia (1885-1950), Emanuel Feuermann (1902-1942), Gregor Piatigorsky (1903-1976), Lev Aronson (1912-1988) ve William Pleeth (1916-1999) ise Klengel'in öğrencisi olmuştur. Guilhermina Suggia, Beatrice Harrison ve Raya Garbousova'nın Alman Okulu'nun yetiştirdiği en eski kadın viyolonselistler olduğu söylenebilir.

Alman Dresden Okulu mezunları şüphesiz ki bu isimlerle sınırlı değildir. Romberg'in öğrencisi, Sebastian Lee (1805-1887)'nin öğretmeni J. Prell (1773-1849); Dotzauer'in öğrencileri, Carl Davidov (1838-1889)'un öğretmeni Carl Schubert (?), Bernhard Cossmann (1822-1910) ve Carl Schroeder (1848- 1935)'in öğretmeni Carl Drechsler (1800-1873), Julius Goltermann (1825- 1876)'in öğretmeni Friedrich August Kummer (1797-1879)'dir (Schnitzer, 1995, 27). Böylece, Alman Okulu mezunlarının bir ağacın dalları gibi farklı ülkelerin gerek viyolonsel eğitimi gerekse icrası konusunda tüm dünyaya Alman Ekolü'nü yaydığı söylenebilir.

JULIUS KLENGEL'İN MÜZİKAL YAŞAMI VE ESERLERİ

Viyolonselde Alman ekolünü anlayabilmek için viyolonsel eğitimi ve öğretiminde metodolojik ve pedagojik açıdan yaklaşan Grützmacher'in öğrencilerinden Klengel (1859-1933) ve Becker (1863-1941)'i ayrıntılı bir şekilde incelemek gerekir.

İyi bir piyanist, besteci ve viyolonselci Klengel, iyi bir kemancı olan büyükbabasının yer aldığı Gewandhaus Orchestra'sının baş viyolonselisti, Grützmacher ve Davidov'un öğrencisi Emil Hegar ile ilk viyolonsel derslerini almıştır. 1881 yılında on beş yaşında iken bu orkestrada çalışmaya başlamıştır. Yirmi iki yaşında orkestranın baş viyolonselisti ve Leipzig Konservatuarı'nda viyolonsel hocası olarak çalışmıştır. Avrupa'nın ve Rusya'nın hemen hemen her yerinde konserler vermiş, konçertolarından biri Anton Rubinstein tarafından yönetilmiştir. 1882 yılında ilk kez Rusya'ya gitmiş, 1887 yılında Haydn'ın Do Majör Konçertosu'nu St. Petersburg'ta solo ve orkestra ile icra etmiştir. 1911 yılında Rus Müzik Topluluğu tarafından düzenlenen bir dizi viyolonsel yarışmasında jüri üyesi olarak yer almıştır. St. Petersburg Kuvarted, Gewandhaus Kuvarted ve Adolph Brodsky Kuvarted'te viyolonseli ile yer almıştır. Viyolonsel metodları, konçertolar, etüdler, sonatlar, oda müziği eserleri gibi yüze yakın viyolonsel eserini literatüre kazandırmış olan Klengel'in en ünlü eserleri arasında "La Minör Konçerto no:1", "Technical Exercises in all Keys (1909)"(Tüm Anahtarlarda Teknik Egzersizler)", "Daily Exercises (1911) (Günlük Egzersizler)" ve "Hymnus for 12 Cellos (1922) (On iki Çello İçin İlahiler)", "Viyolonsel ve Orkestra için Dört Konçerto", yer almaktadır. Klengel 1880 yıllarında Bach'ın viyolonsel için solo sütlerini öğrencilerine tanıtmış, 1900 yılında ise Bach sütlerinin edisyonunu hazırlamıştır (Saric, 2016, 20; Horvath, 2018). 1912 yılında Offenbach: Johann Andre yayınları tarafından basılan Georg Goltermann (1824-1898)'in viyolonsel ve piyano, viyolonsel ve orkestra için yazılmış olan "Re Majör Konçerto No:2", "Si Bemol Minör Konçerto No:3", "Sol Majör Konçerto No.4", "Re Minör Konçerto No:5" isimli eserlerini piyanist Edmund Parlow ile birlikte düzenlemiştir. Bu konçertolar aynı zamanda Klengel'in ölümünden on iki yıl sonra 1945-1971 yılları arasında New York: International Music Company tarafından tekrar yayımlanmıştır (Geeseman, 2011, 41-50).

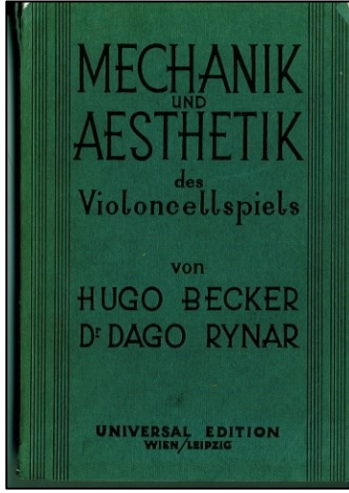
Klengel'in viyolonseli öğretme sistemi tamamen öğrenci odaklıdır. Öğrencileri birbirinden bir şeyler öğrenmeye cesaretlendiren bir yapıya sahiptir. Öğrencilerinin birbirleri ile iletişim ve etkileşim halinde olmalarını ve böylece onların gözlem kabiliyetlerini arttırabileceklerini savunmaktadır.

⁴ Bu yayın *Technische Studien durch alle Tonarten : für Violoncello = Etudes techniques = Technical studies. 1, Technische Studien durch alle Tonarten : Heft 1 ve Technische Studien = (Etudes techniques = Technical Studies) : durch alle Tonarten : für Violoncell* adı altında 1902 yılında Leipzig'te Breitkopf&Hartel tarafından yayınlanmıştır. Eserin bulunduğu kütüphaneler için bkz. <https://www.worldcat.org/title/technische-studien-durch-alle-tonarten-fur-violoncello/oclc/220409606?referer=di&ht=edition>

Piatigorsky'e göre; derslerde fikirlerini nadiren sözlü olarak dile getirmiş, daha çok icra ile gözlemlene yoluna gitmiştir (Piatigorsky, 1976, 65).

HUGO BECKER'İN MÜZİKAL YAŞAMI VE ESERLERİ

Florentine String Kuarted'in kemancısı Jean Becker'in oğlu olan Hugo Becker, Strasbourg'ta doğmuştur. Altı yaşında keman ve piyano dersleri alan Becker, viyolonselini sesini duyduktan sonra Piatti ile çalışmaya başlamış, daha sonrasında Grützmacher'den ders almıştır. Klengel gibi Becker de on beş yaşında orkestrada çalmaya başlamıştır. Babasının kurduğu Jean Becker Family Kuarted'te viyolonselci ve 1884-1886 yıllarında Frankfurt Opera Orkestrası'nın baş viyolonselisti olmuştur. 1884 yılında Hochschule'de viyolonsel ve oda müziği profesörü olarak atanması ile usta bir öğretmen olarak uzun ve verimli bir kariyere adımını atmıştır. 1900'lü yılların en popüler viyolonsel hocası olmuştur. 20.yüzyıl ile birlikte solist olarak Rusya ve İngiltere'de konserler vermiş, 1906 yılına kadar Frankfurt Yaylı Kuarted'inde, Ysaye ve Busoni, Ernest Dohnany, Arthur Schnabel ve Carl Flesch ile pek çok oda müziği eseri icra etmiştir. Max Reger, "*Solo Suite in D Minor Op. 131*" isimli eserini Becker'e ithaf etmiştir. Stockholm'daki Royal Müzik Akademisi ve Berlin Hochschule'da viyolonsel öğretmeni olarak çalışmıştır. "*Mixed Finger Bowing Exercises*" (Karışık Parmaklar Numaraları İle Yay Egzersizleri), "*Six Special Etudes*" (Altı Özel Etüd) eseri viyolonsel icrasında fiziksel unsurlara dikkat çekmektedir. 1911 yılında "*Bach Viyolonsel Süitleri*"ni düzenlemiş, yıllarca tarihsel öneminin altını çizmiştir. Fizyolog Dr. Dago Rynar ile birlikte yazdıkları "*Viyolonselci için Mekanik ve Estetik*" isimli kitabında viyolonselci diğer yaylı çalgılara göre daha enerjik, duygu dolu yoğunluğuyla cesur, güçlü ve asil olduğunu belirtmiştir. Becker viyolonsel icrasının doğal bir yaklaşımla olabileceğini savunan ilk kişilerden biridir. Bu yönüyle Becker'in, kusursuz bir zamanlama ve yeteneğiyle herhangi bir eserdeki bir cümlemin estetiğinden ödün vermeden teknik zorlukları aşan bir icracı olduğu söylenebilir (Saric, 2016, 20; Hovard, 2018).



Şekil 4. Hugo Becker ve Dr. Dago Rynar'ın "Viyolonselistler için Mekanik ve Estetik" kitabının kapak sayfası, Wien/Leipzig: Universal Edition, 1929

Hugo Becker ve Dr. Dago Rynard'ın Almanca olarak kaleme aldığı bu kitap, 1929 yılında Universal Edition tarafında Wien/Leipzig'te basılmıştır. Kitabın ilk sayfasında bir resim göze çarpmaktadır. "Ailece Sanatçı Olmak" isimli yağlı boya tablo 17. yüzyılda yaşamış Belçikalı ressam David Teniers tarafından Münih'te resmedilmiş, Franz Hanfstaengl tarafından ise röprodüksiyonu yapılmıştır. Eserin Galeri Berlin'de sergilendiği bilgisi yer almaktadır. Sanatçı bir Alman ailenin resmedildiği tabloda baba figürünün viyolonsel çaldığı görülmektedir. Anne figürünün elinde bir nota kitabı, çocuk figürünün ise şarkı söylediği an resmedilmiştir. Bir teori kitabı niteliğindeki bu eser, uzun bir giriş ile başlamaktadır. Ardından kitabın teknik kısmı; yay tutma teknikleri görseller ile desteklenmiş, geniş bir anlatım ile açıklanmıştır. Yay tel üzerinde çekme ve itme hareketleri ses dalgaları ile anlatılmıştır. Daha sonrasında yayda bağlı ve ayrı çalma, Staccato, Spiccato, Gruppetto'ların, üçlemelerin ayrı (Detase) veya bağlı çalınması, akorların yayda ifadesi ve diğer yay teknikleri çeşitli kombinasyonlarla hem notalar aracılığıyla hem de şekiller aracılığıyla anlatılmıştır. Estetik kısmı ise; melodi, ton, ritmik kalıplar, hız terimleri, nüanslar, Vibrato, Portamento (kalın bir sestten ince bir sese geçiş), Portato (tel üzerinde kalarak sesi kısa fakat baskılı çalma) gibi eser dinamiğini belirleyen yorumculuğa dair bilgiler içermektedir. Haydn Do Majör Viyolonsel Konçertosu, Brahms Viyolonsel Sonatları, Dvorak Viyolonsel Konçertosu, Bach Viyolonsel Süitleri, Boccherini La Majör Sonati, Popper'in Elfentanz'ı gibi bilinen viyolonsel eserleri üzerinden eseri yorumlamaya dayalı ayrıntılı bir şekilde analiz edilerek anlatılmıştır.

Becker'in bu kitabı, eğitmenliği ile ilgili önemli ipuçları vermektedir. Titiz bir şekilde viyolonseli tüm kapasitesi ile tanyabilme, teorik anlamda da

öğrenme ve sol-sağ el tekniklerini iyice kavrayabilme üzerine yaptığı açıklamalar, O'nun özellikle viyolonselde ton çıkartabilme üzerine ayrıntıcı bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Diğer müzik pedagoglarına göre; vücudun fizyolojik yapısına uygun olarak viyolonseli öğrenme ve eserleri icra edebilme üzerine yoğunlaşmıştır.

Becker'in viyolonsel icrasına yönelik yazdığı eserlerin dışında, besteciye adanan eserler de mevcuttur. Offenbach Johann Andre yayınlarından 1886, 189- yıllarında çıkan Viyolonsel Orkestra veya Piyano için Georg Goltermann tarafından bestelenen "*Notturmo in F Major*" isimli eser Becker'e ithafen yazılmıştır. Eser, Philadelphia Online Kütüphanesi'nde ve İngiliz Kütüphanesi Referans Koleksiyonu'nda bulunmaktadır (Geeseman, 2011, 56). Becker'in diğer düzenlemeleri arasında A. Franchomme'nin "*12 Etüd, Op.35*", A.F.Servais'in "*6 Kapris Op.11*", S. Lee'nin "*Viertzig Leichte Etüden Op.70*"(Kırk Kolay Etüd) isimli eserler bulunmaktadır (Ekber, 2014, 58-61).

DEĞERLENDİRME

Corrette tarafından 1740 yılında viyolonsel için yazılmış en eski metot kitabı olan *Méthode Theorique Et Pratique Pour Apprendre en peu de Temps Le Violoncelle dans sa Perfection*, kendisinden sonra yazılan metot kitaplarına öncülük etmiştir.

Romberg'in viyolonsel için bestelemiş olduğu eserleri, yeni fikirler ve teknik özellikler bakımından viyolonsel literatüründe önemli bir yer edinmiştir. Orta düzeydeki viyolonselistlerin virtüözük anlamda kendilerini geliştirebilmeleri için önemli bir kaynak niteliğindedir. Romberg ve Dotzauer'in etkisinin, viyolonselistlerin repertuvarlarını genişlettiği ve kendisinden sonra gelen viyolonselist-bestecilerin eserlerine de ilham kaynağı olduğu söylenebilir. Dolayısı ile bu iki viyolonselist-besteci, 19. yüzyılın başındaki viyolonsel kazanımları için önemlidir.

Dresden Okulu'ndan mezun olan viyolonselistlerin yaşadıkları tarih aralığı içerisinde buldukları yerler dikkate alındığında, gerek kendi ülkelerine gerekse diğer ülkelere Alman ekolünü taşıdıkları söylenebilir. Bunun için Becker ve Klengel'in öğrencilerinin hayat hikayeleri ve müzikal geçmişleri ayrıca araştırılmalıdır.

Klengel ve Becker aynı ekolden gelmelerinden dolayı gerek icra gerekse öğretim metoduna sahip olmak açısından hem ortak hem de farklı özellikler taşımaktadır. İkisi de akademik bir açıdan viyolonsel yaklaşmıştır. Fakat öğretim yöntemleri açısından farklılık göstermektedirler. Bu duruma örnek olarak; her ikisinin de güzel bir ton yakalayabilme amacı olmasının yanı sıra tonu yakalayabilmek için yay kullanım tekniklerini farklı kullanmaları gösterilebilir. Ayrıca, Klengel'in öğretim sisteminin öğrencilerini birbirinden öğrenmeye teşvik etmesi, Becker'in öğretim sisteminde ise öğrencinin fizyolojik yapısına göre bir yaklaşımı benimsemesi ikisi arasındaki farklılığa farklı bir örneklik teşkil etmektedir. Yine de her ikisinin de viyolonsel icrasında açtıkları yol itibari ile 20. yüzyılın ilk 30 yılının önemli isimleri olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

1. Becker, Hugo ve Dago Rynar. (1929). "Mechanik und Esthetik des Violoncellspiels", Wien/Leipzig: Universal Edition.
2. Campbell, Margaret. (1988). "*The Great Cellists*", UK: Faber and Faber, London.
3. Corrette, Michel. (1740). "*Méthode Theorique Et Pratique Pour Apprendre en peu de Temps Le Violoncelle dans sa Perfection*", FR: APARIS, gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
4. Ekber, Kerem. (2014). "Romberg'ten Klengel'e 19. Yüzyıl Alman Viyoloncellciler ve 20. Yüzyıl Viyoloncellcilerine Etkileri", Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
5. Geeseman, Katherine Ann. (2011). "The Rise And Fall Of The Cellist-Composer Of The Nineteenth Century: A Comprehensive Study Of The Life And Works Of Georg Goltermann Including A Complete Catalog Of His Cello Compositions", Doctor of Musical Arts Thesis, Florida State University College of Music.
6. Horvath, Janet. (2018). "Cellists Klengel and Becker: Towering Figures of the 19th Century", Erişim: 30.03.2019, <http://www.interlude.hk/front/cellists-klengel-becker-towering-figures-19th-century/>
7. Horvath, Janet. (2018). "Schools of Cello Playing: Germany", Erişim: 01.04.2019, <http://www.interlude.hk/front/schools-cello-playing-germany/>
8. Piatigorsky, Gregor. (1976). "The Cellist", New York: Da Capo Press.
9. Saric, Jelena Magdalena. (2016). "A Comparative Research On The Famous Violoncello Schools Of The 20th Century", Master Thesis, Kunstuniversität Graz Institut Oberschützen, Austria.
10. Schnitzer, Ralf. (1995). "Die Entwicklung der Violoncellpädagogik im Frühen 20. Jahrhundert", Germany: Lang, Frankfurt am Main.
11. Venturini, Adriana. (2009). "The Dresden School of Violoncello in Nineteenth Century", USA: University of Central Florida.
12. Walden, Valerie. (1998). "One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840", UK: Cambridge University Press.
13. Wasielewski, Wilhelm, Josef. (1894). "The Violoncello and It's History", London & New York: Novello Ewer and Co.

GENEL MÜZİK EĞİTİMİNDE FATİH PROJESİ VE MÜZİK TEKNOLOJİLERİ¹

Emrah LEHİMLER²

Koray ÇELENK³



¹ Bu çalışma, 20-22 Nisan 2019 tarihlerinde düzenlenen 10.Uluslararası Eğitimde Araştırmalar Kongresi'nde sözlü olarak sunulan "Genel Müzik Eğitiminde Müzik Teknolojilerinin Kullanımı ve Fatih Projesinin Müzik Teknolojilerinin Kullanımına Yansımaları" isimli bildiri verilerinden üretilmiştir.

² Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü.

³ Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü.

Günümüzde teknoloji, gelişimini akıl almaz bir hızla devam ettirmektedir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte bilgiye ulaşma hızı da büyük oranda artmaktadır. Bilgiye ulaşma hızındaki bu büyük değişim, eğitimi de etkilemiş ve günümüz koşullarına hatta öngörü olarak gelecek yeni teknolojik koşullara da uyumlu yeni düzenlemeleri gerekli kılmıştır.

Eğitimde teknoloji, genel olarak teknolojik ürünlerden eğitim alanında çeşitli hizmetlerde yararlanma olarak ifade edilebilir. Eğitim teknolojisi ise, insanın öğrenmesi olgusunun tüm yönlerini içeren problemleri sistematik olarak analiz etmek, bunlara çözümler geliştirmek üzere ilgili tüm unsurları (insan gücünü, bilgileri, yöntemleri, teknikleri, araç gereçleri, düzenlemeleri vb.) işe koşarak uygun tasarımlar geliştiren, uygulayan, değerlendiren ve yöneten karmaşık bir süreçtir. Eğitim teknolojisi kavramının en önemli yönü, bilimsel bilginin öğrenme ve öğretmeyi geliştirme yolunda kavramsal bir temel oluşturması ve bu amaçla bir yöntem oluşturmuş olmasıdır (Alkan, 2011: 15-17).

Günümüzde eğitim, sınıf, stüdyo ve sanal ortamlarda yürütülen etkinlikler olarak üç grupta toplanmakta, teknoloji ya laboratuvarlarda ya da sınıflarda merkezi bir yapıda yer almakta, bilgisayarlar, tabletler, akıllı tahtalar ve projeksiyon cihazları sınıfın temel teknolojik elemanlarını oluşturmaktadırlar. Aynı zamanda stüdyoya benzer ortamlarda öğrenciler gruplar oluşturarak öğretmen nezaretinde tartışabilmekte, problem çözebilmekte, oyuna dayalı öğrenme ve notlama yoluyla başarıları ölçülebilmektedir. Diğer taraftan fiziksel olarak aynı ortamda bulunmadan oluşturulan sanal ortamlarda da öğrenme, tartışma ve problem çözme gibi etkinlikler yapılabilmektedir. Videoya kaydedilmiş dersler, dijital kitaplar, açık kaynaklı dersler yaygın olarak kullanılmaktadır (Öztürk, 2014:917).

Günümüzde birçok ülke, eğitime büyük bütçeler ayırarak teknolojiyi eğitimin içerisine entegre edecek yeni sistemler oluşturmaktadır.

Türkiye de benzer şekilde bu eğilimleri takip etmekte olup, eğitim teknolojilerine yatırımlar yapmaktadır. Örneğin, Temel Eğitimi Geliştirme Projesi (TEGEP) kapsamında 1998-2007 yılları arasında Temel Eğitim Projesi I. Faz ve Temel Eğitim Projesi II. Faz kapsamında Türkiye'deki okullara Bilgi İletişim Teknolojileri (BİT) sınıfları kurulmuştur. Bu bağlamda Millî Eğitim Bakanlığı (MEB) eğitim-öğretimin niteliğini geliştirmek amacıyla ülke çapında yaklaşık 5800 okula 7100 BİT sınıfı kurmuştur (Pamuk ve Diğerleri, 2013:1800).

Türkiye'de bugüne kadar yapılan en büyük eğitim teknolojisi projesi FATİH projesidir. "Eğitimde Fırsatları Artırma Teknolojiyi İyileştirme Hareketi" olarak tanımlanan FATİH Projesi 22 Kasım 2010 tarihinde MEB ile Ulaştırma, Denizcilik ve Haberleşme Bakanlığı arasında yapılan protokol ile başlamıştır. 2011 yılında projenin uygulama planları yapılmış ve 2012 yılında pilot uygulamaları başlamıştır (Kavak ve Diğerleri, 2016:313).

Özellikle Milenyum Çağ'ında teknolojik gelişmelerin evrim geçirmesi ve ivmelenmesi, hayatımızın her basamağında olduğu gibi Eğitimde de etkisini

göstermiş; eğitimciler kendi uzmanlık alanları ile ilgili teknolojik imkânlardan yararlanarak bunu öğretim süreçlerinin değişmez bir parçası haline getirmeye başlamışlardır. Teknolojinin Eğitimde kullanımı Eğitimin bir alt dalı olan Müzik Eğitimi'nde de etkili olmuş, nota yazımı, ses analizi, ses kayıt teknolojileri, işitme, sunum v.b. başlıklara yönelik yazılımlar Müzik Eğitimi'nin çeşitli kademelerinde hem eğitimci hem de öğrenci tarafından sıklıkla kullanılır olmuştur. Teknolojideki bu gelişimin ülkemizde Genel Müzik Eğitimi'nde hayat bulması ise, büyük ölçüde 2012 yılında FATİH (Fırsatları Artırma ve Teknolojiyi İyileştirme Hareketi) Projesi ile sağlanmaya çalışılmıştır.

Bu noktadan hareketle araştırmada, Genel Müzik Eğitimi'nde müzik teknolojilerinin ne ölçüde kullanıldığı ve FATİH projesi dahilinde sunulan teknolojik imkânların Genel Müzik Eğitimi'ne yansımalarını tespit etmek amaçlanmıştır.

Müzik Eğitimi ve Müzik Teknolojileri

Müzik eğitimi, bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma, bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel değişiklikler oluşturma ya da bireyin müziksel davranışlarını, kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme veya geliştirme sürecidir (Uçan, 1997:30).

Müzik Eğitimi ülkemizde Genel ya da Örgün Müzik Eğitimi, Amatör ya da Özengen Müzik Eğitimi ve Mesleksi ya da Profesyonel Müzik Eğitimi olmak üzere üç ana başlığı kapsamaktadır.

Genel Müzik Eğitimi, zorunlu veya seçmeli-zorunlu olmak üzere anaokulu, ilkököl, ortaokul ve lise kademelerini kapsayacak şekilde, bu kademelerde öğrenim gören bireylere, Milli Eğitim Müzik Dersi Müfredat Programları çerçevesinde ortak ve genel kültürün en önemli ögesi olan müzik ile ilgili temel bilgi ve beceriyi kazandırmayı amaçlayan müzik eğitimi ifade etmektedir.

Amatör ya da Özengen Müzik Eğitimi, birey ayırımı yapmaksızın zorunlu olarak değil bireyin ilgi, istek ve gönüllülük anlayışına bağlı olarak ve müziği maddi bir karşılık beklemezsizin hobi anlayışıyla yapmak isteyen bireylere müzik kurslarında, halk eğitim merkezlerinde, derneklerde, kulüp faaliyetlerinde v.b. yapılanmalarda verilen müzik eğitimi kapsamaktadır (Çelenk ve Özşen, 2018:494).

Mesleksi ya da Profesyonel Milli Eğitim'in Yükseköğretim basamağını oluşturan Müzik Üniversitesi, Konservatuvarlar'ın Müzik ile ilgili bölümleri, Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Anabilim Dalları, Güzel Sanatlar Fakülteleri'nin Müzik ile ilgili bölümleri ve Müzik ve Sahne Sanatları Fakülteleri'nin Müzik ile ilgili bölümlerini kapsayacak şekilde, müziğin mesleki açıdan eğitimsel, sanatsal ve bilimsel başlıklarını kapsayan (Müzik öğretmenliği, Müzik Teknolojisi, İcracılık, Bestecilik, Müzik Bilimciliği v.b.) kol veya dalları meslek edinmeyi amaçlayan ve müziğe bu kol ve dalların

gerektirdiği temel yeterlilik düzeyinde yeteneği olan bireylere mesleki bilgi ve beceriyi kazandırmayı amaçlayan müzik eğitimi ifade etmektedir. Milli Eğitim'in Ortaöğretim basamağını oluşturan Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümleri ise Genel Müzik Eğitimi başlığı altında olması gerektiği düşünülse de Mesleki Müzik Eğitimi Kurumları'nın alt yapısı ya da hazırlayıcısı niteliği olan bir görünüm sergilemektedir (Çelenk ve Özşen, 2018:494).

Özellikle Milenyum Çağ'ında teknolojik gelişmelerin evrim geçirmesi ve ivmelenmesi, hayatımızın her basamağında olduğu gibi Eğitimde de etkisini göstermiş; öğretmenler kendi uzmanlık alanları ile ilgili teknolojik imkânlardan yararlanarak bunu öğretim süreçlerinin değişmez bir parçası haline getirmeye başlamışlardır. Teknolojinin Eğitimde kullanımı Eğitimin bir alt dalı olan Müzik Eğitimi'nde de etkili olmuş, nota yazımı, ses analizi, ses kayıt teknolojileri, işleme, görsel-işitsel ortamlar v.b. başlıklara yönelik yazılımlar Müzik Eğitimi'nin çeşitli kademelerinde hem öğretmen hem de öğrenci tarafından sıklıkla kullanılır olmuştur.

Öğrenciler, teknolojik yeniliklerin, günlük yaşamlarının bir parçası olacağı bir çevrede büyümektedir. "En önemlisi, bu yeni teknolojiler müzikal öğrenmeyi geliştirecek anahtar elinde tutmaktadır. Teknolojinin getirdiklerini öğrencilerin eline vermek, onları etkin öğrenmeye yönlendirir. Teknoloji, öğrenciye bağımsız bir şeyler yaratmanın hazzını verirken aynı zamanda çalışmanın içerisinde etkin bir duruma gelmesini sağlar (Parasız ve Aras, 2012:1111).

Teknoloji, insanların müzik besteleme ve müzik yapma biçimini şekillendirmiştir. Özellikle, mikrofonların, manyetik bantların, amplifikatörlerin ve bilgisayarların icadı, 20. yüzyılda yeni müzik stillerinin oluşmasını sağlamıştır (Toro, 2018:1). Hatta bazı müzik türleri direkt teknoloji temelli olarak ortaya çıkmıştır (Deneysel Müzik, Elektroakustik Müzik, Elektronik Müzik gibi).

Müzik teknolojisi, müzik ile ilgili bilgiyi biriktirme, denetleme, işleme, iletme gibi amaçlarla cihaz, araç-gereç, aygıt ve yöntem oluşturma işi şeklinde tanımlanabilir. Müzik teknolojisi terimi, müzik sanatıyla ilgili olan tüm teknolojik konuları kapsayan bir terim olmakla birlikte, özellikle çalma, kaydetme, besteleme, depolama ve performans gibi etkinliklerin elektronik donanımlar ve bilgisayar yazılımları aracılığı ile gerçekleştirilmesi eylemini ifade eder.

Müzik özellikle yaparak öğrenilir. Müziği okumayı ve yazmayı öğrenmek, müziği keşfetmemizi sağlar. Müzik bestelemek, gerçekleştirmek, dinlemek, analiz etmek ve değerlendirmek, müzik öğrenmek için önemli yapı taşlarıdır.

Özellikle günümüzde var olan mobil müzik uygulamaları, müziği amatör olarak yapmaya çalışan kişilere yönelik olup, maddi ve manevi (enstrüman edinme, öğrenme, kayıt alma, nota bilme vb.) olarak ulaşılması güç müzik öğelerine ulaşmayı kolaylaştırmaktadır. Müzik teknolojileri, bireylerin herhangi bir enstrüman becerisine sahip olmadan, tek başına ve eleştirileri göz ardı ederek kendi kendine düşündüğü ve tasarladığı müzikleri oluşturma

imkânı sağlamaktadır. Müzik uygulamalarının bir diğer önemli özelliği ise müziğin anlaşılması zor imgelerini görselleştirerek algılanmasını daha basit hale getirmesidir.

Brown, müzik teknolojisinin daha küçük, daha yaygın ve daha ucuz hale gelirken aynı zamanda daha güçlü olmaya devam edeceğini savunmaktadır. Bilgi işlem araçlarının her yerde bulunması, bilgisayarların müzik eğitiminde kullanımı hakkındaki tartışmaları kullanılıp kullanılmayacağına değil, nasıl kullanılacağına odaklanmaya doğru değiştirecektir (Brown'dan aktaran Purves, 2018:157).

Günümüzde teknoloji kullanımı hayatımıza tamamıyla girmiştir. Kol saatlerinden ve mobil telefonlardan fax makineleri ve elektronik mektuplara, teknoloji her yerde kullanılmaktadır. İnternet, bilgisayar oyunları, üç boyutlu görüntü ve çok noktadan duyumlu ev sinemaları, kaset ve cd li mobil müzikçalarlar, dijital ses ve görüntü kayıt cihazları, artık insan hayatının vazgeçilmezleri olmuşlardır. Teknoloji araçları günümüzde daha etkili bir eğitim sağlamaktadır. Ses ve nota yazısının birleşmesi artık mümkün hale gelmiştir. Bazı müzik yazılımlarıyla bilgisayar ortamında, yapılan müzikler kaydedilebilmekte, şarkı çalınırken nota yazısı ya da şarkı sözleri kendi süresi içerisinde takip edilebilmekte, istenildiği kadar dinlenerek, nota süresi, perde, gürlük, müzikal ifadeler deneme yanılma yoluyla değiştirilip düzeltilebilmektedir. Müzikal alıntılar tek bir tuşla çalınıp zaman kaybetmeden başlangıç ve bitiş noktasına alınabilmektedir. Bilgisayar hafızasında bulunan sesler, hız değişimleri, değişik tonlara aktarım gibi birçok müzik ögesini de bünyesine katarak bireyi yeni deneyimlere, arayışlara sürüklemektedir (Arapgırlıoğlu, 2003:160).

Fatih Projesi (Fırsatları Artırma ve Teknolojiyi İyileştirme Hareketi)

Fatih Projesi 2012 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından uygulamaya konulan ve her öğrencinin en iyi eğitime kavuşması, en kaliteli eğitim içeriklerine ulaşması ve eğitimde fırsat eşitliğinin sağlanması için tasarlanmış, eğitimde teknoloji kullanımıyla ilgili dünyada uygulamaya konulan en büyük ve en kapsamlı eğitim hareketidir.

Eğitimde FATİH Projesi, eğitim ve öğretimde fırsat eşitliğini sağlamak ve okullarımızdaki teknolojiyi iyileştirmek amacıyla bilişim teknolojileri araçlarının öğrenme-öğretme sürecinde daha fazla duyu organına hitap edilecek şekilde, derslerde etkin kullanımı için başlatılmıştır. Bu prensiplerden yola çıkarak çözümü oluştururken başarı faktörleri 5 temel esasa dayandırılmıştır:

Erişilebilirlik: Her an her yerden, zaman ve araçlardan bağımsız olarak hizmet sunabilmek

Verimlilik: Hedef odaklı, daha verimli çalışma ortamları ve gelişim alanları sunabilmek,

Eşitlik (Fırsat Eşitliği): Tüm paydaşların en iyi hizmete erişilebilmesini sağlayabilmek,

Ölçülebilirlik: Gelişimin doğru değerlendirilebilmesi için sürecin ve sonuçların doğru ölçülebilmesini sağlamak, buna göre düzgün geri bildirim verebilmek,

Kalite: Tüm eğitimin kalitesini ölçülebilir şekilde yükseltmek (<http://fatihprojesi.meb.gov.tr>).

Milli eğitim bakanlığı Eğitimde FATİH Projesi ile dersliklere donanımların sağlanmasını, geniş bant internetin bütün dersliklere ulaştırılmasını, derslere ait e-çeriklerin sağlanmasını, öğretmenlerin Bilişim teknolojilerine entegrasyonunu ve içerik geliştirilmesi için web platformlarının kurulması ile proje uygulama desteği de dâhil olmak üzere faaliyetlerin gerçekleştirilmesini finanse edeceğini belirtmektedir. Eğitimde FATİH Projesinin ana bileşenleri ise aşağıdaki şekilde öngörmektedir.



Şekil 1. Fatih Projesi Ana Bileşenleri

Fatih Projesinin en önemli ayaklarında biri EBA'dır (Eğitimi Bilişim Ağı). Öğretmenlerin veya okul, ilçe, il müdürlüklerinin yaptıkları başarılı çalışmaları, projeleri, yenilikleri tüm Türkiye ile paylaşmalarına imkân veren EBA, tüm eğitim camiasının "Ben de varım!" diyebileceği bir sosyal eğitim platformudur.

2015 yılında yapılan çalışmalar neticesinde EBA V2 kullanıma açılmıştır.

Yeni EBA temelde 3 ayak üzerine inşa edilmiştir:

- EBA Ders; öğretmen ve öğrencilerin e-çeriklere ulaşabildiği, kullanıcı adı ve şifre ile erişim yapılabilen, öğretim yönetim sistemi,

- EBA Paylaşım; öğretmenlerin ve okul, ilçe, il idarelerinin yaptıkları çalışmaları tanıtabilecekleri, “ben de varım” diyebilecekleri haber, video, ses, görsel paylaşım alanı,
- EBA Portal; YEĞİTEK’in protokol yaparak sisteme entegre ettiği özel sektör ve kamu eğitim portallerinin olduğu bölüm (Baykal, 2015:17).

2012 yılında uygulamaya konulan Fatih Projesinin 2015 yılında bitirileceği hedeflenmiştir. Fakat özellikle 15 Temmuz hain darbe girişimi sonrası ülkenin içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılar hızlı bir ilerleyiş gösteren projenin ilerleyişini sekteye uğratmıştır. Özellikle projenin ilk yıllarında öğretmen eğitimi, öğrenci eğitimi, içerik ve yazılımlar tam olarak hazırlanmadan sadece teknolojik araçların teminine gidilmesi (öğrencilere ve öğretmenlere tablet bilgisayar dağıtımı gibi), projenin en önemli sorunları olmuştur. 2019 yılında dahi birçok dersin EBA içerik ve uygulamalarının eksik olması, hizmet içi eğitime yönelik aksaklıklar, öğretmenlerin derslere teknoloji entegrasyonu ile ilgili eğitimlerindeki eksiklikler günümüzde Fatih Projesinin sorgulanmaya başlamasına neden olmaktadır.

2018 yılında gerçekleştirilen Fatih Projesi Eğitim Teknolojileri Zirvesi’nde Milli Eğitim Bakanı Ziya Selçuk Millî Eğitim Bakanlığının bundan sonraki teknoloji yaklaşımını; süreç tabanlı, işlevleri dikkate alan ama teknolojinin amaçsallığı ve araçsallığı arasındaki dengeyi gözetken ve içerik üzerinde yoğunlaşan olarak belirtmiştir. Selçuk, herhangi bir teknolojik uygulamayı icraata geçirmeden önce bu teknolojinin gerektirdiği öğretmen eğitimi, öğrenci eğitimi, müfredat gibi hazırlıkları tamamladıktan sonra sistemi teknoloji ile karşılaştırmayı zaruret olarak gördüğünü belirtmektedir (Fatih Projesi Eğitim Teknolojileri Zirvesi, 2018).

Yöntem

Araştırmada Betimsel Yöntem kullanılmıştır. Genel Müzik Eğitimi’nde müzik teknolojilerinin ne ölçüde kullanıldığı ve FATİH projesi dahilinde sunulan teknolojik imkânların Genel Müzik Eğitimi’ne yansımalarını tespit etmek için konuyla ilgili literatür taranmış ve araştırmacılar tarafından bir anket formu geliştirilmiştir. Bu anket vasıtasıyla projenin birebir katılımcısı ve uygulayıcısı pozisyonundaki müzik öğretmenlerinin görüşleri alınarak veri toplanmıştır. Oluşturulan anket formu hem kapalı uçlu hem çok seçenekli hem de açık uçlu soruları içermektedir. Açık uçlu sorular içerik analizi yapılarak çözümlenmiş ve yorumlanmıştır. Diğer elde edilen veriler ise istatistiksel işlemlerden geçirilerek tablolaştırılmış ve yorumlanmıştır.

Araştırmanın çalışma grubunu Türkiye’de görev yapan müzik öğretmenlerinden geri dönüş sağlanabilen 202 müzik öğretmeni oluşturmaktadır. Araştırmanın çalışma grubunun demografik bilgileri Tablo 1 ve Tablo 2’de verilmiştir.

Tablo 1. Müzik Öğretmenlerinin Cinsiyet, Yaş ve İl Değişkenine Göre Dağılımı

Cinsiyet	N	%
Kadın	119	58,9
Erkek	83	41,1
Toplam	202	100
Yaş	N	%
20-24 yaş	4	2
25-29 yaş	30	14,8
30-34 yaş	44	21,8
35-39 yaş	63	31,2
40-44 yaş	40	19,8
45-49 yaş	13	6,4
50 yaş ve üzeri	8	4
Toplam	202	100
İl	N	%
1. Adana	3	1,5
2. Ağrı	1	0,5
3. Aksaray	2	1,0
4. Amasya	1	0,5
5. Ankara	11	5,4
6. Antalya	4	2,0
7. Artvin	5	2,5
8. Aydın	8	4,0
9. Balıkesir	1	0,5
10. Batman	5	2,5
11. Bilecik	2	1,0
12. Bitlis	1	0,5
13. Bursa	3	1,5
14. Çanakkale	7	3,5
15. Denizli	1	0,5
16. Diyarbakır	3	1,5
17. Düzce	1	0,5
18. Edirne	5	2,5
19. Elazığ	13	6,4
20. Erzincan	2	1,0
21. Erzurum	30	14,9
22. Gaziantep	2	1,0
23. Giresun	1	0,5
24. Gümüşhane	1	0,5
25. Hakkâri	1	0,5
26. Iğdır	1	0,5
27. İstanbul	14	6,9
28. İzmir	10	5,0
29. Kahramanmaraş	2	1,0
30. Kastamonu	1	0,5
31. Kayseri	5	2,5
32. Kırklareli	1	0,5
33. Konya	1	0,5
34. Malatya	2	1,0
35. Manisa	22	10,9

36. Mersin	8	4,0
37. Muğla	2	1,0
38. Ordu	3	1,5
39. Sakarya	1	0,5
40. Samsun	1	0,5
41. Sivas	1	0,5
42. Şanlıurfa	1	0,5
43. Tekirdağ	1	0,5
44. Tokat	1	0,5
45. Trabzon	3	1,5
46. Tunceli	1	0,5
47. Uşak	1	0,5
48. Van	1	0,5
49. Yalova	3	1,5
50. Zonguldak	1	0,5
Toplam	202	100

Tablo 1' de araştırmaya katılan müzik öğretmenlerinin 119'unun kadın, 83'ünün erkek olduğu, toplamda 202 müzik öğretmenin araştırılmaya katılım sağladığı ve katılım sağlayan öğretmenler içinde bayanların yoğunluğu teşkil ettiği; öğretmenlerin yaş dağılımının 20 ile 50 yaş ve üzeri arasında değiştiği ve katılım sağlayan öğretmenlerin yaş dağılımının 25-44 yaşları arasında yoğunluğu oluşturduğu; 202 müzik öğretmenin araştırmaya 50 ilden katılım sağladığı, katılım sağlanan iller içinde sırasıyla Erzurum, Manisa, İstanbul, Elazığ, Ankara ve İzmir'in yoğunluğu teşkil ettiği ve diğer illerden katılımın çok daha az ve birbirine denk olduğu görülmektedir.

Tablo 2. Müzik Öğretmenlerinin Eğitim Durumu, Görev Yapılan Okul ve Hizmet Süresi Değişkenine Göre Dağılımı

Eğitim Durumu	N	%
Lisans	163	80,7
Yüksek Lisans	38	18,8
Doktora	1	0,5
Toplam	202	100
Görev Yapılan Okul	N	%
İlkokul	3	1,5
Ortaokul	96	47,5
Lise	103	51
Toplam	202	%100
Hizmet Süresi	N	%
1-5 yıl	43	21,3
6-10 yıl	51	25,3
11-15 yıl	52	25,7
16-20 yıl	37	18,3
21 yıl ve üzeri	19	9,4
Toplam	202	100

Tablo 2’de araştırmaya katılan müzik öğretmenlerin eğitim durumuna bakıldığında öğretmenlerin 163’ünün lisans mezunu olduğu, lisansüstü eğitim yapan öğretmenlerin 38 kişi olduğu ve büyük çoğunluğun lisansüstü eğitimi tercih etmediği, görev yaptıkları okul türüne bakıldığında 103’ünün Lise, 96’sının Ortaokul, 3’ünün ise ilkokulda görev yaptığı ve yoğunluğu ortaokul ve lisede görev yapan öğretmenlerin oluşturduğu ve öğretmenlerin hizmet sürelerinin 1 ile 21 yıl ve üzeri arasında değiştiği ve yoğunluğun 1-15 yıl arası olduğu görülmektedir.

Bulgular

Tablo 3. Müzik Öğretmenlerinin Günlük İnternet Kullanım Sıklığı

Günlük İnternet Kullanım Sıklığı	N	%
1 saat veya daha az	27	13,4
2-3 saat	100	49,5
4-5 saat	58	28,7
6-10 saat	14	6,9
10 saatten fazla	3	1,5
Toplam	202	100

Tablo 3 incelendiğinde Müzik öğretmenlerinin günlük internet kullanımının 1-10 saat arası yoğun olduğu ve özellikle müzik öğretmenlerinin interneti 2-3 saat arası yoğun şekilde kullandıkları görülmektedir.

Tablo 4. Müzik Öğretmenlerinin Kişisel ve Demirbaş Bilgisayara Sahip Olma Durumu

Kişisel Bilgisayara Sahip Olma Durumu	N	%
Var	186	92,1
Yok	16	7,9
Toplam	202	100
Sınıf Bilgisayarına Sahip olma Durumu	N	%
Evet	91	45
Hayır	111	55
Toplam	202	100

Tablo 4’e göre, müzik öğretmenlerinin kişisel ve demirbaş bilgisayara sahip olma durumlarına bakıldığında, öğretmenlerin büyük çoğunluğunun kişisel bilgisayara sahip olduğu, sınıfların birçoğunda bilgisayar bulunduğu, ancak öğretmenlerin belirtmiş olduğu görüşler doğrultusunda toplam içinde yarıya yakın sınıfta ise demirbaş olarak bir bilgisayara sahip öğretmenlerin sayısının çok az olduğu görülmektedir. Bu durum Fatih projesi kapsamındaki “Dersliklere gerekli donanımın sağlanması” başlığının yeterince karşılanmadığı ve bu konuda tamamlanması gereken büyük eksiklerin olduğunu gösterir niteliktedir.

Tablo 5. Müzik Teknolojisi Kullanımı ve Müzik Öğretmenlerinin Müzik Teknolojisi İle İlgili Eğitim Alma Durumu

	Seçenekler	N	%
	Müzik Öğretmenlerin Müzik Teknolojileri Kullanımının Faydasına Yönelik Görüşleri	Evet	194
	Hayır	5	2,5
	Kararsızım	3	1,5
	Toplam	202	100
	Seçenekler	N	%
	Lisans/Yüksek Lisans/Doktora Eğitiminde Müzik Teknolojileri İle İlgili Ders Alma Durumu	Evet	69
	Hayır	133	65,8
	Toplam	202	100

Tablo 5'e bakıldığında, müzik öğretmenlerinin çok büyük bir kısmının müzik teknolojilerini kullanmanın hem kendileri hem de öğrenciler açısından faydalı olduğunu düşündükleri; ancak bu düşünceye rağmen pek çok müzik öğretmenin lisans, yüksek lisans veya doktora eğitimlerinde müzik teknolojileri ve bu teknolojilerin kullanımına yönelik mesleki bir ders almadığı ve bu konu ile ilgili yeterince bilgiye sahip olmadığı görülmektedir. Teknolojinin çılgın büyüdüğü bir dönemde müzik eğitiminin yükseköğretim kısmını oluşturan Mesleki Müzik Eğitimi aşamasında dahi, müzik teknolojilerine yönelik kullanım ve bilgi boşluğu olduğu ve bunun da Genel Müzik Eğitimine yansarak müzik teknolojilerinden gerektiği şekilde yararlanılmadığı sonucunu ortaya çıkardığı söylenebilir.

Tablo 6. Ders Dışı Müzik Uygulaması-Yazılımı Kullanımının Önerilmesine Yönelik Öğretmen Görüşleri

	Seçenekler	N	%
	Ders Dışı Müzik Uygulaması ve Yazılımı Kullanımının Önerilme Durumu	Evet	164
	Hayır	38	18,8
	Toplam	202	100

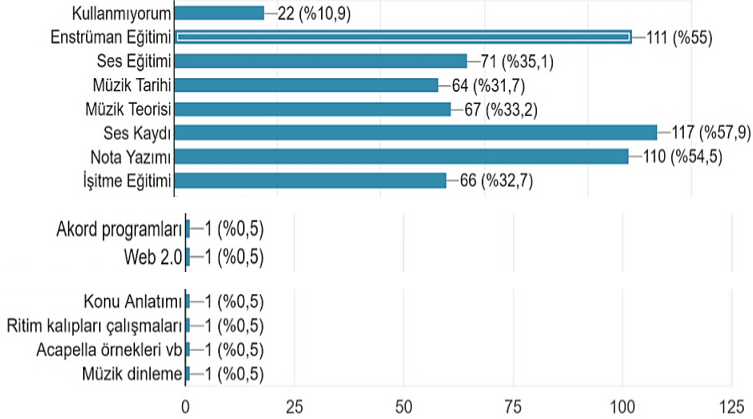
Tablo 6' da görüldüğü gibi Müzik öğretmenlerinin ders haricinde öğrencilerine müzik ile ilgili uygulama ve yazılımları kullanmalarını sıklıkla tavsiye ettikleri görülmektedir.

Tablo 7. Eba Harici Müzik Uygulaması-Yazılımı Kullanımının Önerilmesine Yönelik Öğretmen Görüşleri

	Seçenekler	N	%
	EBA Dışında Haricen Müzik Uygulaması-Yazılımı Kullanma Durumu	Evet	95
	Hayır	107	53
	Toplam	202	100

Tablo 7'de görüldüğü gibi müzik öğretmenlerinin yarıya yakını EBA dışında müzik uygulaması-yazılımı kullanırken, diğer yarısı ise haricen bir uygulama ya da yazılım kullanmamaktadır. Tablo 6 ve Tablo 7 birlikte değerlendirildiğinde müzik öğretmenlerinin ders haricinde öğrencilerine

müzik ile ilgili uygulama ve yazılımları kullanmalarını tavsiye ettikleri; ancak EBA (Eğitim Bilişim Ağı) haricinde, derste müzik teknolojisi ile ilgili herhangi bir yazılım veya uygulama kullanmadıkları görülmektedir. Bu noktadan hareketle müzik dersi açısından EBA içerisinde müzik dersine yönelik uygulama ya da yazılımların neredeyse yok denecek kadar az olması ve öğretmenlerin harici bir program kullanmak için herhangi bir maddi destek bulamamalarının, ders dışı harici müzik yazılım ya da uygulamalarının kullanılabilmesini olumsuz yönde etkilediği söylenebilir. Müzik uygulaması-yazılımı kullanan müzik öğretmenlerinin bu uygulama ya da yazılımları hangi amaçla kullandığını gösteren dağılım Grafik 1’de gösterilmiştir.



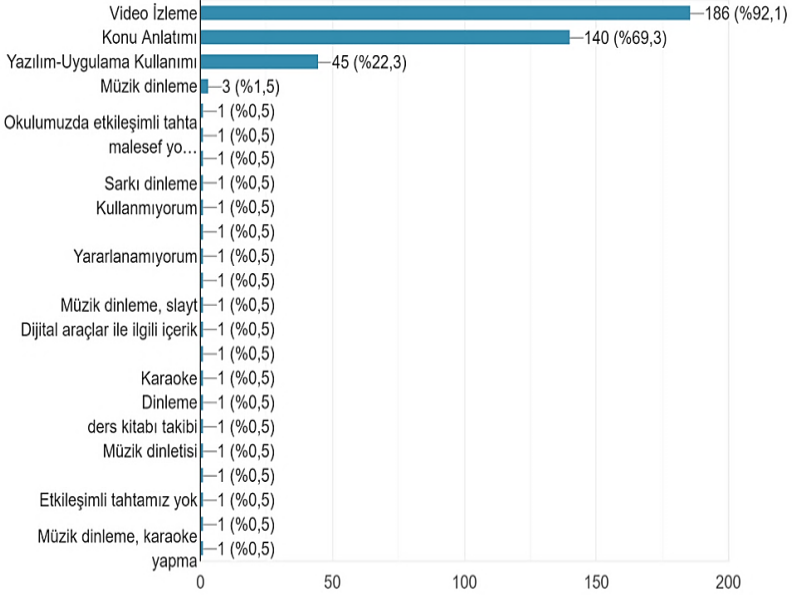
Grafik 1. Müzik Öğretmenlerinin Müzik Uygulaması-Yazılımı Kullanmayı Tercih Ettikleri Konular

Grafik 1’de müzik öğretmenlerinin bir kısmının müzik uygulama ve yazılımlarını kullanmadığı; kullanan öğretmenlerin bir kısmının bu uygulamaları görsel-ışitsel ortam olarak kullandığı (Müzik Tarihi, Müzik Teorisi, Konu Anlatımı, Web); bir kısım öğretmenin ise eğitim amaçlı olarak müzik uygulaması ve yazılımı kullandığı (Enstrüman, Ses, ve İşitme Eğitimi, Ses Kaydı, Nota Yazımı, Akord Programları) görülmektedir. Öğretmenler her ne kadar bu yazılım ve uygulamaları mümkün olduğunca kullandıklarını belirtse de, bunları kişisel ilgi ve imkânları dahilinde kullandıkları ve Fatih Projesi kapsamında ve EBA içeriğinde müzik ile ilgili yazılımların olmadığı yadsınamaz bir gerçektir.

Tablo 8. Müzik Öğretmenlerinin Etkileşimli Tahtaya Sahip Olma ve Müzik Teknolojilerine Yönelik Olarak Etkileşimli Tahtayı Kullanma Düzeyleri

FATİH Projesi İle Sağlanan Etkileşimli Tahtaya Sahip Olma Durumu	Seçenekler	N	%
	Evet	170	84,2
	Hayır	32	15,8
	Toplam	202	100
Müzik Dersi ve Müzik Teknolojilerine Yönelik Olarak Etkileşimli Tahtayı Kullanma Durumu	Seçenekler	N	%
	Çok kullanıyorum	45	22,3
	Kullanıyorum	57	28,2
	Kısmen kullanıyorum	49	24,3
	Çok az kullanıyorum	19	9,4
	Hiç kullanmıyorum	15	7,4
	Cevaplanmayan	17	8,4
	Toplam	202	100

Tablo 8’de görüldüğü gibi Fatih projesi kapsamında 170 öğretmen-okulda etkileşimli tahta bulunurken, 32 öğretmen-okulda ise etkileşimli tahta bulunmamaktadır. Bu durum pek çok okulda etkileşimli tahta bulunmasına rağmen, 202 okuldan 32’sinde tahta olmadığı ve bunun Türkiye geneli düşünüldüğünde belki de daha pek çok okulda etkileşimli tahtaya sahip olunmadığı anlamının ortaya çıktığı şeklinde yorumlanabilir. 2010 yılında pilot uygulaması yapılan ve 2012 yılında hayata geçirilen bir projede günümüzde bile “Her derslik için etkileşimli tahta” hedefinin tam olarak gerçekleşmediği görülmektedir. Ayrıca tablonun devamına bakıldığında ise etkileşimli tahta bulunan sınıflarda öğretmenlerin yarıya yakınının tahtayı müzik dersi ve teknolojilerine yönelik kullandığı, ancak diğer yarisının ise bu amaç doğrultusunda kullanım sağlamadığı görülmektedir.



Grafik 2. Müzik Öğretmenlerinin Bilgisayar ya da Etkileşimli Tahtadan Yararlanma Amaçları

Bir önceki tabloda müzik öğretmenlerinin yarıya yakını her ne kadar etkileşimli tahtayı müzik dersi ve teknolojilerine yönelik kullandığını belirtse de Grafik 2'de görüldüğü gibi kullanım sağlayan öğretmenlerin müzik dersi ile ilgili olarak müzik teknolojisine yönelik yazılım ve uygulamaların eksikliğinden dolayı tahtayı sadece video izlemek, konu anlatmak ya da müzik dinlemek amaçlı kullandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Yazılım ve uygulama amaçlı kullanım görüldüğü gibi çok azdır.

Tablo 9. Müzik Öğretmenlerinin ve Öğrencilerin Tablet Bilgisayara Sahip Olma Düzeyleri

Öğretmenlerin FATİH Projesi Kapsamında Tablet Bilgisayara Sahip Olma Durumu	Seçenekler	N	%
	Evet	63	31,2
Hayır	139	68,8	
Toplam	202	100	
Öğrencilerin FATİH projesi kapsamında Tablet Bilgisayara Sahip Olma Durumu	Seçenekler	N	%
	Evet	35	17,3
Hayır	167	82,7	
Toplam	202	100	

Tablolarda görüldüğü gibi her ne kadar sınırlı sayıda dağıtılmış olsa da Fatih projesi kapsamında sağlanacağı belirtilen tablet bilgisayarlar ne

öğretmen ne de öğrencilerin büyük bir çoğunluğu sahip değildir. Bu anlamda Fatih projesi kapsamında vaat edilen hedeflere tam anlamıyla ulaşılabildiği söylenemez. Kaldı ki bu hedefe ulaşılmış olsa dahi, tablet bilgisayarlara getirilen kısıtlamalardan dolayı müzik ile ilgili herhangi bir uygulama ya da yazılım yüklemek mümkün olamamaktadır. Bu durum da müzik teknolojilerinin bu bilgisayarlarda kullanımına müsaade etmemektedir.

Konu ile ilgili olarak Müzik öğretmenlerine açık uçlu soru olarak sorulan “Öğrencilerinize tablet verildi ise gözlemlerinize dayanarak öğrencilerinizin bu bilgisayarları hangi amaçla kullandığını belirtiniz?” sorusuna yönelik yapılan içerik analizi sonucunda, tabletlerin amacına uygun kullanılmadığı, tabletler kısıtlayıcı olduğu için öğrencilerin bu tabletleri kırarak (ROOT) kısıtlamayı kaldırdığı, genellikle kullanım amacının oyun oynama ağırlıkta olmak üzere, video izleme ve şarkı dinleme olduğu, araştırma, ödev ve EBA’ya giriş için ise tabletlerin çok az kullanıldığı ve müzik dersine yönelik olarak herhangi bir yazılım ya da uygulama amaçlı kullanılmadığı tespit edilmiştir.

Tablo 10. Fatih Projesi Kapsamında Okul ve Sınıfta Yüksek Hızlı-Kablosuz İnternet Erişimi ve Altyapısına Sahip Olma Düzeyleri

FATİH Projesi Kapsamında Yüksek Hızlı İnternet Erişimi ve Altyapısına Sahip Olma Durumu	Seçenekler	N	%
		Evet	111
	Hayır	91	45
	Toplam	202	100
FATİH Projesi Kapsamında Kablosuz İnternet Erişimine Sahip Olma Durumu	Seçenekler	N	%
		Evet	119
	Hayır	83	%41,1
	Toplam	202	%100

Tablo 10’da görüldüğü gibi Fatih projesinin hedefleri doğrultusunda “Her Okula Yüksek Hızlı İnternet” ve “Her Sınıfa Kablosuz İnternet Erişimi” maddeleri tam olarak karşılığını bulamamış ve müzik öğretmenlerinin belirttiği görüşler doğrultusunda okulların yarıya yakınında internet erişiminin bulunmadığı tespit edilmiştir. Bu durum Fatih projesinin belirtmiş olduğu hedeflere yeterince ulaşamadığı sonucunu ortaya koymaktadır.

Tablo 11. Müzik Teknolojilerinin Müzik Dersinde Kullanımına Yönelik Eğitim Semineri Alma Düzeyleri

Fatih Projesi Kapsamında Müzik Teknolojilerinin Müzik Dersinde Kullanımına Yönelik Eğitim Semineri Alma Durumu	Seçenekler	N	%
		Aldım	51
	Almadım	151	74,8
	Toplam	202	100

Tablo 11’de görüldüğü gibi müzik öğretmenlerinin büyük bir çoğunluğunun, Fatih Projesi kapsamında verilen etkileşimli tahta kullanımı ve eğitimi seminerlerinde, müzik derslerinde bu tahtaların nasıl kullanılacağı, müziğe ve müzik teknolojilerine yönelik uygulamaların olup olmadığı ile ilgili

bir eğitim almadıkları görülmektedir. Alt yapıda müziğe ilişkin uygulamaların eksik olduğu bir projede dolaylı olarak eğitim seminerlerinin de eksik olmasının doğal olduğu düşünülmektedir.

Tablo 12. EBA Uygulamasında Müzik Dersi ve Teknolojisine Yönelik Öğretmen Materyalleri, Yazılımlar ve Öğrenci Öğrenim Materyallerinin Yeterlik Düzeyi

	Seçenekler	N	%
EBA'da Öğretmenlerin Yüklemiş Olduğu Materyaller Dışında Müzik Dersi İle İlgili Materyallerin Yeterlik Durumu	Hiç yeterli değil	88	43,6
	Çok az yeterli	59	29,2
	Kısmen yeterli	46	22,8
	Yeterli	6	3
	Çok yeterli	3	1,4
	Toplam	202	%100
EBA'da Müzik Teknolojisine Yönelik Yazılımların Yeterlik Durumu	Seçenekler	N	%
	Hiç yeterli değil	92	45,5
	Çok az yeterli	69	33,7
	Kısmen yeterli	37	18,3
	Yeterli	5	2,5
	Çok yeterli	0	0
Toplam	202	100	
EBA'da Müzik Dersi İle İlgili Öğrencilere Yönelik Bireysel Öğrenim Materyallerinin Yeterlik Durumu	Seçenekler	N	%
	Hiç yeterli değil	86	42,6
	Çok az yeterli	71	35,1
	Kısmen yeterli	39	19,3
	Yeterli	6	3
	Çok yeterli	0	0
Toplam	202	100	

Tablo 12'de müzik öğretmenlerinin EBA uygulamasına yönelik görüşlerine bakıldığında, EBA'da öğretmenlerin yüklemiş olduğu materyaller dışında müzik dersi ile ilgili materyallerin, müzik teknolojisine yönelik yazılımların ve müzik dersi ile ilgili öğrencilere yönelik bireysel öğrenim materyallerinin çok az olduğu, müzik dersinin beklentilerini hemen hemen hiç karşılayamadığı ve FATİH projesinin bu anlamda da müzik dersi açısından yetersiz kaldığı görülmektedir.

Müzik Öğretmenlerine açık uçlu soru olarak sorulan "Fatih projesinin müzik dersine etkileri hakkında düşünceleriniz nelerdir?" sorusuna yönelik yapılan içerik analizi sonucunda, öğretmenlerin projenin kuruluş amacını etkileyici buldukları, öğrencinin akademik başarısının olumlu yönde etkilendiği, öğrenciyi etkin kılma ve görsel öğrenmesini sağlama yönünde olumlu etki yaptığı, bilgileri somutlaştırdığı ve kalıcılığı sağladığı; ancak etkileşimli tahtaların müzik yazılımları açısından yetersiz olduğu, kısıtlamalardan dolayı ders ile ilgili bir videoya bile ulaşamadığı, EBA içeriklerinin müzik dersi açısından çok yetersiz olduğu, müzik öğretmenleri tarafından ders materyali sıkıntısı çekildiği, tahta kullanımı ile ilgili hizmet içi eğitim ya da kursların amacına uygun olmadığı, projenin bütün okullara aynı

ölçüde ulaşmadığı ve bundan dolayı ne Fatih Projesi kapsamındaki hizmetlerden ne de müzik teknolojilerinden yararlanılmadığı tespit edilmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Sonuçlar

Teknolojik gelişmelerin çıç gibi büyüdüğü çağımızda müzik eğitimi de bu gelişmelerden etkilenmiş ve müzik teknolojileri başlığı altında pek çok yazılım ve uygulama geliştirilmiştir. Bu yazılım ve uygulamalar müziğin hemen hemen her alanında kullanılır olmuştur. Bu gelişmelerin genel müzik eğitimine yansması ise 2010 yılında başlatılan ve 2012 yılında uygulamaya giren FATİH projesi ile olmuştur. Fatih projesinin hedefleri ve kapsamı her ne kadar bir devrim niteliğinde olsa da uygulanış ve hedeflerin karşılanmaması noktasında müzik eğitimi açısından beklentileri yeterince karşılamamıştır. Yapılan araştırma sonucunda

- Projenin hedefleri doğrultusunda ulaşılması düşünülen her okula ve her sınıfa internet erişimi, kablosuz internet erişimi ve alt yapısının ve okul ve sınıflarla ilgili donanımın tam anlamıyla oluşturulamadığı,
- Yine hedefler doğrultusunda sağlanması gereken her sınıfa etkileşimli tahta desteğinin yeterince sağlanamadığı, destek sağlananların ise kısıtlamalardan dolayı tahtayı sadece video izletmek, konu anlatmak ya da müzik dinletmek amaçlı kullandığı,
- Her öğretmen ve her öğrenciye tablet bilgisayar desteğinin tam anlamıyla sağlanmadığı, destek sağlananların ise hem etkileşimli tahtalarda hem de tablet bilgisayarlardaki kısıtlamalardan dolayı müzik teknolojilerine yönelik uygulama ve yazılımları kullanamadığı, tabletler kısıtlamalı olduğu için öğrencilerin bu tabletleri kırarak (ROOT) kısıtlamayı kaldırdığı ve genellikle bu cihazların kullanım amacının oyun oynama ağırlıkta olmak üzere, video izleme ve şarkı dinleme olduğu,
- Fatih Projesi kapsamında verilen etkileşimli tahta kullanımı ve eğitimi seminerlerinde, müzik derslerinde bu tahtaların nasıl kullanılacağı, müziğe ve müzik teknolojilerine yönelik uygulamaların olup olmadığı ile ilgili bir eğitim verilmediği,
- EBA (Eğitim Bilişim Ağı) içeriklerinin müzik dersi ile ilgili materyal, uygulama, yazılım ve destekten çok uzak olduğu, EBA'da öğretmenlerin yüklemiş olduğu materyaller dışında müzik dersi ile ilgili materyallerin, müzik teknolojisine yönelik yazılımların ve müzik dersi ile ilgili öğrencilere yönelik bireysel öğrenim materyallerinin çok az olduğu ve fatih projesinin bu anlamda da müzik dersi açısından yetersiz kaldığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Öneriler

- Teknolojinin atılım yaşadığı bu çağda 2012 yılında uygulamaya giren bir projenin hedefleri doğrultusunda her okul ve her sınıfa yüksek hızda internet alt yapısının kazandırılması gerektiği düşünülmektedir.
- Proje hedefleri doğrultusunda her sınıfa etkileşimli tahta kazandırılması ve en azından kullanıcı kısıtlaması getirilerek ders öğretmenlerine tüm kısıtlamaların kaldırılması ile daha çok ders materyaline ulaşımın sağlanmasının bir gereklilik olduğu düşünülmektedir.
- Tablet bilgisayarlardan öğrencilere verilenlere sadece oyun kısıtlamasının getirilmesi ve bu bilgisayarların kullanımının ders öğretmeni ve ebeveyn kontrolüne verilerek müzik dersi ile ilgili uygulama ve yazılımların kullanılabilmesinin, müzik dersinin daha verimli ve etkili işlenmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.
- Okullarda Etkileşimli tahtalarda müzik dersi için gerekli uygulama ve yazılımlara yönelik maddi desteğin MEB tarafından sağlanması ve müzik dersinin etkili işlenmesi için bu tahtalara gerekli yazılımların ve uygulamaların yüklenmesinin gerektiği düşünülmektedir.
- Etkileşimli tahtaların müzik dersi ve teknolojilerine yönelik kullanımı için hizmetiçi eğitim kurslarının amacına uygun şekilde düzenlenmesinin bir gereklilik olduğu düşünülmektedir.
- Özellikle EBA (Eğitim Bilişim Ağı) içeriklerinin müzik dersi ile ilgili öğretmenlerin yüklemiş olduğu materyaller dışında materyal, uygulama ve yazılım açısından diğer dersler kadar desteklenmesi, içeriğinin diğer dersler kadar zengin olması ve öğrencilere yönelik bireysel öğrenim materyallerinin artırılması gerektiği düşünülmektedir.

Kaynakça

1. Alkan, C. (2011). Eğitim teknolojisi (8. baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
2. Arapgirlioğlu, H. (2003). Müzik teknolojisi ve yeni yüzyılda müzik eğitimi. C. Yurga (Ed.), Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu (s. 160-164) içinde. Malatya: İnönü Üniversitesi. Erişim adresi: <http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/H-Arapgir.html>
3. Baykal, A. İ. (2015). Eğitim bilişim ağı (EBA). Fatih Projesi Eğitim Teknolojileri Zirvesi 2015 Bildiri Kitabı (s. 17-21) içinde. Ankara: Rixos Grand Hotel. Erişim adresi: <http://fatih.projesietz.meb.gov.tr/bildiri.pdf>
4. Çelenk, K., & Özşen, B. (2018). Yaylı çalgı eğitiminde öğrenci performansının ölçülmesi ve değerlendirilmesi. M. Keha ve Z. Alimgereyev (Ed.), UMTEB IV. Uluslararası Mesleki ve Teknik Bilimler Kongresi Bildiri Kitabı (s. 491-508) içinde. Erzurum: Dilaver Otel. Erişim adresi: <https://www.iksadkongre.org/2018-yayinlari>
5. Kavak, Y., Arık, G., Çakır, M., & Arslan, S. (2016). Fatih projesinin ulusal ve uluslararası eğitim teknoloji politikaları bağlamında değerlendirilmesi. Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, 5 (2), 308-321.
6. Öztürk, A. (2014). Gelişen teknolojiler ve eğitimdeki etkileri. Yeni Türkiye Türk Eğitimi Özel Sayısı, 10 (58), 915-919.
7. Pamuk, S., Çakır, R., Ergun, M., Yılmaz, H. B., & Ayas, C. (2013). Öğretmen ve öğrenci bakış açısıyla tablet pc ve etkileşimli tahta kullanımı: fatih projesi değerlendirmesi. Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri Dergisi, 13 (3), 1799-1822.
8. Parasız, G., & Aras, T. (2012). Teknolojinin müzik ve müzik eğitimi alanındaki yeri ve önemi. X. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildiri Kitabı (s. 1105-1112) içinde. Niğde: Niğde Üniversitesi.
9. Purves, R. (2018). Technology and the educator. In G. E. McPherson ve G. F. Welch (Ed.), Creativities, Technologies, and Media in Music Learning and Teaching (p. 143-161). New York: Oxford University Press.
10. Selçuk, Z. (2018). Açılış konuşması. Fatih Projesi Eğitim Teknolojileri Zirvesi 2018 Bildiri Kitabı (s. 13) içinde. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı. Erişim adresi: <http://fatih.projesietz.meb.gov.tr/bildiri2018.pdf>
11. Toro, M. (2018). Current trends and future research directions for interactive music. arXiv preprint arXiv:1810.04276.
12. Uçan, A. (1997). Müzik eğitimi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

SOLFEJ TÜRLERİ VE MÜZİKAL BECERİLERE ETKİSİ

Leyla BEKENSİR¹



¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.

Giriş

Teorik ve pratik solfeje dair konular müzik bilimin en güncel konuları arasındadır. Bilindiği üzere solfej, bir müzisyen için son derece önemli sayılan müzik kulağının oluşumu, seslendirme kabiliyetlerinin gelişimi, ritim duygusu, algısı ve hafızası, müzik teorisinin kavranması gibi alanları içine alan özel bir disiplindir.

Solfejin evrimi aşamalı olarak gerçekleşmiş, 20. yüzyılın ikinci yarısında bu müzikal disiplin müzik eğitiminin tüm etaplarında mecburi hale gelmiştir, zira pedagoji bilimi, solfejin müzisyenin yetişmesi ve gelişimi açısından eşsiz önemini açık seçik ortaya koymuştur. Bu evrimsel süreç içerisinde solfejin birkaç farklı türü ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada her bir solfej türünün tanımları verilecek, bunların öğrencilerin müzikal kabiliyetlerine etkileri üzerinde durulacaktır. Bunun yanı sıra çalışmada solfej türlerinin kıyaslamalı analizine yer verilecek, somut örnek ve alıştırmalar sunulacaktır. Odak noktası, temel müzikal beceriler olan ritim duygusu, müzik kulağı, müzikal hafıza, melodi duygusu, doğaçlama kabiliyetinin oluşturulması konusudur. Bu çalışma yalnızca müzik eğitimindeki var olan teorik çalışmaları değil, pedagojik birikimden alınmış pratik tecrübeleri de esas alacak şekilde yazılmıştır. Elde edilen sonuçlar, tüm müzikal kabiliyetleri oluşturma ve geliştirmedeki çeşitliliğiyle solfejin önemini bir kez daha ortaya koymaktadır. Bu çalışma en önemli ve gerekli müzikal disiplinlerden biri olan solfej eğitiminin gelecekteki gelişimine yardımcı olabilir.

Solfejin Anlamı ve Amacı

Solfej, başlıca müzikal disiplinlerden biridir. Bu terim müzik bilimine, notaya göre söylemek anlamına gelen İtalyanca *solfeccio* kelimesinden geçmiştir. Solfej birçok bölümden oluşan geniş bir disiplindir: teori, solfej uygulaması (yani müzikal malzemenin notalara göre okunması), müzikal diktelerin yazılması, kulağın geliştirilmesi, tempo-ritim duygusu üzerinde çalışma, yaratıcılık (beste yapma, doğaçlama gibi).

Solfejin amacı, müzikal kabiliyetlerin azami şekilde geliştirilmesidir. Müzikal kabiliyetlerden kastedilen, şahsın algı, icra, bestecilik ve öğrenme yetisi gibi yönlerini belirleyen özel psikolojik özellikleridir. Müzikal kabiliyetler tüm insanlarda belirli seviyelerde mevcuttur, ancak bunların özel ve kişisel bir şekilde açığa çıktığı durumlarda müzikal kabiliyetlerden “müzik yeteneği” olarak söz edilir (Kirnarskaya, 1996:10).

Müzikal Kabiliyetlerin Tanımlanması

Müzikal kabiliyetler, müzik hafızası, kulak, ses, müzikal hayal gücü, ritim duygusu ve makam duygusunu içerir. Daha Antik dönemlerde bu özelliklere büyük anlamlar yüklenmiştir.

Müzikal yaratıcılığın gelişimi tarihsel açıdan büyük öneme sahiptir. Eskiden de bugün olduğu gibi bu gelişim müzik kültüründe, çeşitli alanlardan uzmanların çalışmalarında önemli bir yere sahip olagelmiştir. Müzikal

pedagojinin önde gelen eski ve yeni temsilcilerinin görüşlerini genelleyecek, eğitimcilerin ve müzisyenlerin görüşlerine başvuracak olursak görürüz ki sahne alan toplulukların yaratıcı gelişimi ancak eğitimde tekrara ve yaratıcılığa dayalı metotların sıkı bir etkileşimiyle elde edilebilir. Bu nedenle bu iki yöntemin eğitim sürecinde kullanımını müzikal eğitimin tüm aşamalarında başlıca prensiplerden biri olarak görürüz (İvanova, 2007:31).

Pedagojinin başlıca konularından biri olan müzikal kabiliyetlerin doğası konusuna çeşitli yaklaşımlar mevcuttur. Örneğin B.M. Teplov müzikal kabiliyetlerin doğası konusunu incelerken psikolojideki iki akımı karşılaştırır: Gestalt psikolojisi (Macar-Hollandalı psikolog Géza Révész'in çalışmaları örneğinde) ve elementler psikolojisi (Amerikan psikolog S. Seashore'un çalışmaları temelinde)(Teplov, 1985:56).

B.M. Teplov, bizlerin müzikle temasımızda dünyayı duygular aracılığıyla tanıdığımızın altını çizer. Müzik, duygusal bir kavrama yöntemidir. B.M. Teplov'a göre müzik yeteneğinin başlıca göstergesi müziğin hissedilmesidir ki kişi hissederek onun içeriğini kavrar. Müzik yeteneği kavramı müzik kulağı ve ritim duygusunu içerir. Bunlar duygularla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Müzikal seslerin tını, yükseklik, uzunluk, dinamik gibi özelliklerini seçebilme becerisi duysal müzikal kabiliyetlerin temelini oluşturur (Teplov, 1985:58). Müzikal ritmin duygusal yükünün hissedilişi ve uygulanışı ritmik duygusunu oluşturur. Yükseklik, tını ve dinamik, yükseklik, tını ve dinamik kulağını oluşturur. Tını ve dinamik müziği renk ve ara renklerinin tüm zenginliği içinde algılamayı ve icra etmeyi sağlar. Kulağın bu özellikleri bilhassa icracı müzisyen için önemlidir.

Seslerin yüksekliği notalarla saptandığından, tını ve dinamik konusunda ancak bestecinin genel uyarılarına dikkat edilir: Seslerin çeşitli tonlarının seçimi (tınısal ve dinamik) büyük ölçüde icracının yaratım özgürlüğünün imkânlarını, yorumların özgünlüğünü belirler. Ne var ki B.M. Teplov, tınısal kulağı ancak yükseklik kulağının temelleri mevcutsa geliştirmeyi tavsiye eder (Teplov, 1985:62).

Doğaçlama Becerisinin Önemi

Müzikal kabiliyetlerin oluşumu ve gelişiminde önemli etkenlerden biri de doğaçlama dersleridir. Caz müziğinde doğaçlama, akademik müzikteki doğaçlamadan tamamen farklıdır.

Tarih, Barok dönemde doğaçlamanın amacının, motif gelişiminin olası en üst seviyeye erişeceği şeklin elde edilmesi olduğunu söyler. Sürekli müzik pratiği sayesinde kalıplaşmış seyirlerin ve varyasyonlarının sayısı belirgin şekilde artar; birçok hareket otomatikleşir ve bu icracının ustalığında yeni bir basamağa ulaştığının da göstergesidir (İvanova, 2007:38).

G. Kagan, akademik gelenekten gelen icracı müzisyenlerin yalnızca eserin bir parçasını ya da tümünü değil, metnini, müziğin kendisini de doğaçlayabileceklerini düşünür. Gelgelelim burada icracılık sahasından bestecilik alanına bir geçiş söz konusudur. "Yaratıcılık ve icranın bir bütün,

birleşik bir sanat olduğu, icracıların dinleyici kitleleriyle yalnızca başkalarının sözleriyle “konuşmadığı” devirleri özmek doğaldır” (Kagan, 1996:200).

Müzik eserlerinin okunmasında bestecinin tasavvurunu esas alan akademik müzikten farklı olarak caz sanatı drive denen özelliğe sahiptir. Bu terim sayesinde caza has icra tarzını tanımlamak mümkün olmuştur: “Müziğin serbest bırakılmış enerjisinin verdiği iradi bir mesaj; bir değişiklik olmadığı halde dinleyicide artan tempo hissi yaratır” (İvanova, 2007:41).

Cazda doğaçlama, yaratıcılığın geliştirilmesini sağlayan bir faktördür. Doğaçlama müzikte icracının müziğin organik bir parçası olduğu öteden beri bilinmektedir.

Tam da bu nedenle müzikal fikir dinleyici tarafından müzisyenin şahsiyetinin duygusal-manevi duyumsanışı olarak algılanır. Müzisyenin ruhu spontane icra esnasında çıplaklaşır, müziğin sanatsal niteliği ise yaratıcısının manevi, entelektüel çehresiyle ilişkilendirilebilir (İvanova, 2007:45).

Hangi müzikal eğilimden söz edilirse edilsin (akademik, folklorik, caz) derslerde solfejın çeşitli türlerinin kullanılması gerekir; atonal, tonal, ritmik solfej istisnasız tüm müzisyenlerin eğitimi için gereklidir.

Atonal Solfej

Atonal solfej Avrupa ve Amerika ülkelerinde aktif bir şekilde kullanılmaktadır, ünlü Berkley okulu da bunlara dahildir. Örneğin derslerde sık sık besteci Anton Webern’in müziği kullanılır. Tüm atonal müzikler gibi o da aralık üzerine kurulan bir yapıya sahiptir, majör-minör sistemine bağlı değildir. Böyle bir materyalin kullanılması müzisyene daha net bir tonlama olanağı sağlar ve tonal müziğe geçildiğinde öğrencinin daha etkili bir sonuç aldığı görülür (<https://www.berklee.edu/berklee-today/summer-2014/atonal-solfege-eclectic>) (erişim tarihi 12.01.2019).

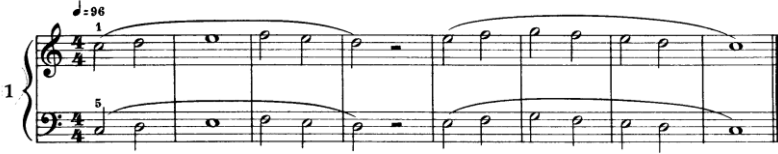
Gerçekten de atonal ve 12 ton sistemine bağlı müzikle çalışmak müzisyenin becerilerinin seviyesini ciddi anlamda yükseltir çünkü bu tür müzik spesifik bazı özelliklere sahiptir. Bilindiği üzere bu müziğin özelliği tonal merkeze sahip olmayışıdır. Atonal alıştırımların seslendirilişinde ortada hiçbir dayanak yok gibidir. Oysaki dayanak noktaları mevcuttur. Bunlar öncelikle makam dayanağına sahip tonlama bağlantılarıdır. Bu dayanağı yakalamayı başarmak gerekir. Bunu öğrendikten sonra ,herhangi bir icracı enstrüman da çalsa şarkı da söylese kendisini çok daha emin hisseder.

İkinci madde – atonal eserin içerdiği tüm motifleri içinde barındıran tonlama merkezidir. Onu seçme ve melodinin tüm inceliklerini duyurma becerisi yine müzisyen için mükemmel bir kulak ve müzikal önsezi sınavı olacaktır.

O.A. Urvantseva'ya göre tonal ve atonal solfejın öğrenim metotları birbirinden net bir şekilde ayrılmaz, zira içerdikleri öğeler aynıdır. “Müzikal dilin öğelerini öğrenme yöntemleri de benzerdir: Sekvenslerin okunması,

melodik cümle modellerinin oluşturulması (bağımsız doğaçlama şeklinde), çeşitli aralıklarda ve farklı ses sayısına sahip kanonların söylenmesi” (Urvantseva, 2014:90-91).

Örneğin Urvantseva, B. Bartok’un eserlerinden faydalanılmasını önerir ve Mikrokozmos adlı metodu önerir. Buna katılmamak imkânsızdır. B. Bartok’un seçme eserleri tüm parametrelere göre uygundur, zira materyal de onda basitten zora doğru ilerleyen bir prensibe göre kurulmuştur:



Bu dizinin ilk numarasıdır ve icrası tonal müziğin kavranışına doğru atılan ilk adım olacaktır. Onu daha zor eserler izler:



1) cf. No. 28

[30 sec.]

Burada, sadece tonal merkezi belirlemek ve temiz bir tonlama yapmak değildir önemli olan, gösterilen çizgilere uymak, yazarın uyarısına bakılırsa gayet hareketli olan tempoyu tutturmak da gerekir. O.A. Urvantseva şöyle der: “Mikrokozmos’daki satırların okunmasından önce halk müziğinin makamlarına çalışmak gerekir: Ses dizileri kanon şeklinde seslendirilir, çeşitli yapıların makamlarında melodiler doğaçlama olarak icra edilir, devamında sanatsal örneklerin çalışmalarına geçilir” (Urvantseva, 2014:90). Böylelikle atonal solfej dersleri, incelmış ve keskinleşmiş bir kulağa sahip olmanın yolu olarak çıkar karşımıza, ayrıca tonal müzikte yolumuzu daha kolay bulmamızı da sağlar.

Tonal Solfej

Tonal solfej de öğrencilerin kulağını geliştirmeye yönelik bir disiplindir. Bu derslerde, kâğıttan çeşitli alıştırmaların okunmasına, müzikal dikte yazımına, kulaktan aralık, tonalite ve makam tespitine başlanır. Doğru tahminlerde bulunabilmek için bir dizi hazırlık alıştırmaları yapılır. Her derste müzikal yeterliğin belirli bir öğesinin kavranmasına zaman ayrılmalıdır. Bu alanda birçok yönlendirme ve ekol mevcuttur ve öğretmen içlerinden en uygun bulduğunu seçebilir.

Örneğin çeşitli tonlarda üç sesli akorların seslendirilmesi çok faydalıdır. M.İ. Yegoriçeva, bu alıştırma için ritim netliği, sessiz nefes alma, muntazam nefes verme, yumuşak ve ince hamle, tek tınılılığın korunmasının gerekli olduğunu söyler (Yegoriçeva, 1980:9):



Kulağın ve müzikal hafızanın (öğrenci farklı tonlamalarda majör ve minör akorların verdiği sesleri aklında tutar) geliştirilmesinin yanı sıra çizgiler kavranır, şarkıcılık özellikleri iyileştirilir. Bu amaçla legato, staccato ve cantilena alıştırmaları yapılır. Alıştırmaların uygulanmasında nefesin kontrol edilmesi iyi olur, örneğin iki ölçüde bir nefes alınmalıdır (Yegoriçeva, 1980:10).

Çeşitli sekvenslerin icrası kulağın ve sesin gelişimi açısından faydalıdır. Bu nedenle eğitimciler genellikle öğrenim sürecine sekvensli alıştırmaları dahil eder. M.İ. Yegoriçeva, bu ses denemelerinin “serbest ses diyapazonunda” yapılmasını önerir (Yegoriçeva, 1980:10).

Yalnızca sesin değil kulağın da oluşmasına yönelik birçok alıştırma vardır:



Bu alıştırmada, M.İ. Yegoriçeva'nın işaret ettiği üzere, majör üç sesli akorun yanı sıra vokalistin, seslendirmeden önce tınıyı zihninde canlandırarak iyi duyması ve kavraması gereken büyük ikili aralığı bulunmaktadır (Yegoriçeva, 1980:11). Daha önce de belirttiğimiz gibi, müzik teorisinin tüm bölümlerinde uygulanabilecek çok sayıda alıştırma türü bulunmaktadır ve hangilerinin seçileceği, öğrencinin tonal temelini oluşturmayı amaç edinmiş eğitimcinin birikimi ve yeterliğine bağlıdır.

Ritmik solfej

Ritmik solfej, müzisyende ritim duygusu, kulak ve hafızayı geliştirmeye yönelik zorunlu bir müzikal-teorik disiplindir. Bunun yanı sıra ritmik solfej temel müzik bilgilerinin kavranmasını sağlar, bir müzisyen olarak öğrencinin seviyesini yükseltir, ufkunu genişletir.

Ritim müziğin temelidir ve ritim duygusu olmadan müzisyen de olmaz, bu nedenle de bu kabiliyetin geliştirilmesine geniş zaman ayrılır. Öğrenci, müziğin en önemli öğesinin önemini anlamalı, konunun teorik tarafını mutlaka bilmelidir.

Müzikal ritimden söz ettiğimizde "melodi, armoni, kompozisyon, biçim , tematiz ve tüm diğer müzik dili öğelerinin zamansal, vurgusal yönünden" söz etmiş oluruz (Holopova, 1980:18). Bu tanımdan yola çıkarak, ritmin yalnızca müziğin varoluşunun mutlak koşulu değil, aynı zamanda da müziğin diğer yapısal öğeleriyle sıkı sıkıya bağlantılı olduğu sonucuna varabiliriz. Okan'a göre (Okan, 2019:196) müzikte ritim olgusunun temel ağırlığı düşünüldüğünde, müzikteki akıcılık hissi için icra da ritmik akıcılığın önemi ortaya çıkmaktadır.

Ritim, müziğin şeklinin oluşturulması yöntemidir. Ritim müziğin zorunlu temeli, kaynağıdır. Ritim, müziğin bireyselliğinin işareti, onun stilistik ya da ulusal özgünlüğüdür. Dünyanın müzik kültürüne baktığımızda ritmin ve oynadığı rolün farklı halklarda ve ülkelerde değişiklik gösterdiğini anlarız.

Latin Amerika ya da Afrika halklarının müziğinde ritmin ağırlıklı rol oynaması, melodiden üstün olması dikkat çekicidir. Ritim resmi son derece karakteristik ve anlamlıdır. Avrupa müziğine gelince, özellikle de kuzey

ülkelerinde ve Güney-Doğu Asya'da, asıl ifade ve anlam şarkıda, melodide saklıdır.

Ne var ki ritmin ne derece baskın olacağı ve etnik özellikleri bir yana, müzik muhakkak "belirli bir ritmik organizasyon şekline" sahiptir (Kırıs, Gziryan, 2014:83-84).

Müzik teorileri ritim konusuna çeşitli yaklaşımlar içerir. Bu terimin genel yorumlanması şöyledir: Ritim, "müzikal seslerin uzunluklarının bir düzen içinde sıralanışdır" (Kritskaya, 1999:13). Ritimle sıkı sıkıya bağlı diğer kavramlar da ölçü, tempo, form, titreşim ve ritmik kalıptır. Bunlar bir araya gelerek müzikal-ritmik ifadenin fonksiyonunu meydana getirir.

Böylelikle ritmik solfej derslerinin anlam ve önemi ispata gerek duymaz. Bu disiplin yalnızca ritim duygusunu geliştirmeye yönelik değildir, koordinasyon, müzik algısı, akıl yürütme, ritmik kulak, orkestra yönetimi gibi müzikal becerilerle de ilişki içindedir.

Ritmik solfej derslerinde öğrenciler sadece çeşitli alıştırmalar yapmakla kalmaz, ritmik dikte de yazarlar. Bu oldukça zor bir çalışmadır ve birkaç eaptan oluşan bir hazırlık gerektirir.

Materyalin dinlenmesinin ardından öğrenciler onun yapısını analiz etmeli, cümle sayısı ve diğer nüansları belirlemelidir. Sonrasında ölçü belirlenir ve akabinde öğrenciler duydukları ritmik kalıbı analiz etmelidir. Öğrenciler hazır olduğunda dikte tüm uzunluklar ve cümleler hesaba katılarak vurulur ya da söylenir.

Ritmik solfej başka çalışma türlerini de gerektirir: Öğretmen kendi ritmik diktesini oluşturur ve öğrencilerden onu akıllarında tutmalarını ve sonra da çalmalarını ister. Bu çalışma hiç kuşkusuz müzisyenin yaratıcılığını harekete geçirir ve ona ekip çalışması tecrübesi kazandırır.

Ritmik solfej derslerinde ritmik çok seslilik alıştırmaları da uygulanabilir. Bu çalışma türü, ritmik partiyonun topluca icrasını öngörür. Bu çalışma ayrıca ritim duygusu, koordinasyon, sanatsal düşünme gibi becerileri de seferber eder ve geliştirir.

Ritmik solfej kulak analizi becerisini geliştirme açısından çok yararlıdır.

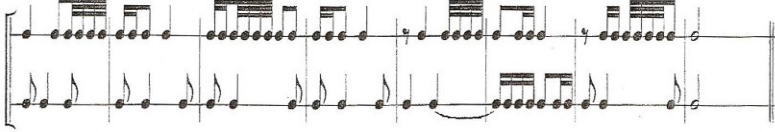
Caz Solfeji

İleride cazla ilgilenmek isteyen müzisyenlerin caz solfeji dersleri alması gerekir. Spesifik caz ritmi duygusunun gelişimine yönelik bu dersler yalnızca özel ders kitapları değil çeşitli metotlar kullanılarak da yürütülebilir: D.G. Braslavski, E.A. Kunin, A.Y. Poleha, O.M. Stepurko, B. Stolov, D.N. Uhov'un metotları bunlardan bazılarıdır.

Örneğin D.G. Braslavski öğrencilerin vuruş-ritim titreşimini sezme kabiliyetini geliştirmekle başlamayı önerir: İcranın ritim açısından kusursuzluğu bu sezginin keskinliğine ve netliğine bağlıdır (Braslavski,1977:72). Vuruş-ritim duygusunun gelişimi için 5/4, 7/4 gibi

nadir rastlanan ölçüleri içeren enstrümantal ve vokal alıştırma yapımları yapmak gerekir. Ayrıca üçlemelerin iki ya da dört notalı gruplarla karşılaştırıldığı alıştırma da önerilir. Ana ritimden kopuşlar içeren alıştırma yapımları da faydalı olacaktır.

Caz ritmini algılamayı geliştirmek için derslerde sadece ritim açısından karmaşık alıştırma yapımları seslendirmek değil, aynı zamanda elle vurarak eşlik etmek de faydalıdır:



(Alıştırma A.Y. Poleha'nın "Caz Solfeji" adlı kitabından alınmıştır)(Poleha, 2006:22).

En zorlu hedeflerden biri de swing duygusunu geliştirmektir ve solfej derslerinde buna zaman ayrılabilir. Tecrübeler, swing ritminin oluşturulması için çeşitli hecelerin ("ta-da", "pa-ba" vs.) tekrarıyla başlamak gerektiğini göstermiştir. Caz ustalarının önceden deşifre edilip kâğıda aktarılmış motif ve doğaçlamalarından fragmanlar sıkça alıştırma olarak kullanılır. Materyal genellikle zorluk derecesine ve pedagojik açıdan uygun olup olmadığına bakılarak tasnif edilir.

Bu yöntemlerin pekişmesi çalgı yardımıyla (fortepiyano) ve ses kayıtlarıyla harmanlanır. Dersler, derecelendirme ilkesine göre (basitten zora doğru) yürütülür. Swing'in ustalık göstergesi bir ritim duygusuna tekabül ettiği göz önünde bulundurulursa, onu elde edebilmenin de özel bir hazırlığı gerektirdiği görülür. Derslerin başında sekizlik notaların sekizlik üçlemelerle yorumlanışına vurgu yapılır:



Çalınır veya söylenir



Bir sonraki etap aksanla ilgilidir, yani vurguların kuvvetli zamanından zayıf zamanına aktarılması becerisine bağlıdır. Bunun için basit ritmik kalıpların söylenmesi gerekir: Sekizlikler ve dörtlükler. Öğretmen, vurguların belirtildiği çeşitli ritim kombinasyonlarını bizzat seçer ve yöntemi açıkladıktan sonra örnek olarak icra eder.

Swing öğrenimi sürecinin üçüncü etabı artikülasyondur. Başlıca yönetsel kriterlerden biri, bu yöntemin tek bir ritmik resim ve melodi çizgisinin ağır bastığı belirli bir müzikal materyal üzerinde çalışılarak kazanılmasıdır. Öğretmen seçtiği örnekte vurguları değiştirmeyi önerir ve

buna bağlı olarak da icranın karakteri değişir. Böylelikle öğrenciler kendi tecrübelerine dayanarak yöntemin özünü ve cümle telaffuzundaki rolünü keşfetmiş olur.

Ardından senkopların öğrenilmesine geçilir. Senkopların caz müziğinde özel bir şekilde yorumlandığını biliyoruz: Hızlanma, yavaşlama veya başka bir notanın yardımıyla uzunluğu azaltma ya da artırma söz konusudur. Senkopu anlamak çok fazla pratik ister ki şahsi çalışmanın yanı sıra göstermenin de büyük önemi vardır. Bu nedenle nota malzemesi daima audio ve video kayıtlarıyla desteklenir ki öğrenci senkopun özünü görsel olarak da kavrayabilsin. Birkaç farklı çalışma türünün birleştirilmesi caz solfeji derslerini daha renkli ve zevkli kılar.

O.S. Stepurko'nun metodu da off-beat becerisini oluşturmaya, doğaçlama kabiliyetini (melodik ve ritmik olarak) geliştirmeye, scat söyleyişe hakim olmaya yöneliktir.

Örneğin Stepurko tarafından önerilen bir alıştırma sekizlikleri üçlemelere ayırmayı öğretir. Buna 'triolet timing' denir. Yazar öncelikle üçlemenin söylenmesini/çalınmasını, sonra ise ilk iki notanın sekizliklerin üçlemelerini bozmadan bağlanmasını önerir (Stepurko,2007:18). Aşağıda verilen alıştırma alkışla yapılmalıdır:



Çalışma sürecinin değişmez ögesi scat-söyleyiş, vokalistin gelişiminin en üst aşaması ise scat-doğaçlamadır. Bu teknik, ritim duygusunu inanılmaz şekilde keskinleştirir, ustalığı geliştirir. Louis Armstrong tarafından bulunan scat üslubuna caz vokali üzerine kitap yazmış tüm yazarlar dikkat çekmektedir (O.S. Stepurko, J. Mitchell, A.Y. Poleha, B. Stoloff). Örneğin adı anılan yazılardan sonuncusu B. Stoloff, vurmali çalgı partilerinin hepsinin sesle söylenmesini, böylelikle , küçük davul, zil ve halile taklidi yapılmasını önerir. Vokalistin bu karmaşık ve yaratıcılık gerektiren çalışmada yalnızca doğru tınıyı tutturması değil, uygun heceleri de seçmesi (örneğin, "dum-tsi-ka") gerekir. B. Stoloff'un alıştırma groove'lara dayanır (Stoloff, 1996:5).

"Caz Solfeji" adlı eserin yazarı A.Y. Poleha, en iyi çözümün, ses resminin audio ekiyle birlikte verilmesi olduğunu düşünür, "zira başlangıç aşamasında öğrencilerin sadece nota metnine bakarak yollarını bulması son derece zordur" (Poleha, 2006:23).

Scat tekniğinin uygulandığı etütlerden biri aşağıda sunulmuştur:

Swing feel

du dn du dn du dot du dn du dn dah du e a du dn du dot

du e a du dah du dn du e a du dot du dn du e a dah

O.S. Stepurko, scat doğaçlamanın öğrenimine iki açıdan yaklaşılması gerektiği görüşündedir: “Armoni çeşitli modlarda çalınır, bu esnada dışarıdan alıntılanan cümlelerden icracı kendi solosunu derler” ve “caz ustalarının soloları öğrenilir” (Stepurko, 2007:68).

Caz solfeji şu becerilerin gelişimine katkı sunar: Caz ritminin teorik kavranışı, vuruş-ritim titreşimin pratikte kavranışı, swing, caz senkopu, off-beat’in cümelenişi, scat tekniği, blues’un ritim stiliği), Latin Amerika müziği, funk, rock vs.

Folklorik solfej

Solfejin son derece ilginç türlerinden biri de folklorik solfejdır. Stil solfeje dahil disiplinlerden biridir bu akım.

Folklorik solfej de bu disiplinin birçok başka türleri gibi stilistik kulak ve doğru tonlamanın gelişimine katkı sunmaktadır. Tek fark, bunun halk müziği, halk makamları ve şarkıları yardımıyla sağlanmasıdır.

Folklor icracısı olmak isteyenler için bu alıştırmalar gayet yararlıdır. Bu tür çalışmalar kulağı halk müziği tonlamasına mükemmel şekilde hazırlar.

O.V. Pivnitskaya bu konuda şunları söyler: “...halk şarkıları öğrenim sürecinde yardımcı didaktik bir fonksiyon üstlenir, öğrencilerin tonlama-kulak fikrini genişlemesini sağlar ve kendi başlarına sanatsal bir değere sahip değildirlir. Bununla birlikte nota ve sözlere geleneksel yaklaşım gerektirirler ki bu halk şarkılarının notaya bire bir uygun şekilde ezberlenip söylenmesi anlamına gelir” (Pivnitskaya, 2016:98).

Doğu folkloruna ait bir materyalin kullanımından söz edecek olursak, tonlama kulağının keskinleştirilmesinin yanı sıra (kendine has tonlaması sayesinde) ritim duygusunu da mükemmelen geliştirmektedir. Doğu ritmi karmaşık bir yapıya ve kendi özelliklerine sahiptir. Örneğin Türk halk müziğinde “aksak ritim” yaygındır. Onun vurma, söyleme ve kulaktan yazma yoluyla çalışılması öğrencilerin ritim eğitimi için son derece faydalıdır, ayrıca

farklı, standart dışı düşünmelerini de sağlar. Folklorik solfej eğitiminde A.A Saygun'un "Töresel Musiki" adlı kitabı önerilebilir (1967).

Sonuç

Yukarıda söylenenlerden yola çıkarak bir özet yapabiliriz. Solfej, müzisyenin yetiştirilmesine yönelik eğitim sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. Tecrübeler, mevcut tüm solfej türlerinin kullanılmasının en iyi sonucu verdiğini gösterir. Her bir solfej türü müzikal kabiliyetlerin gelişimini kendince etkiler. Örneğin tonal solfej; kulak, hafıza, temiz tonlama ve teorik birikimin gelişimine yarar sağlarken, atonal solfej tonal solfejin algılanmasına öğrenciyi hazırlar, kulağı ve müzikal sezgiyi keskinleştirir.

Ritmik solfej ritim duygusunun yanı sıra kulaktan analiz, müzik titreşiminin hissedilmesi, yaratıcılığın geliştirilmesi gibi faydalar sağlar. Caz solfeji bu sanata has, özel becerilerin pratikte geliştirilmesini sağlar (swing duygusu scat söyleyiş, gelişkin ritim duygusu, doğaçlama becerileri). Folklorik solfej, halk müziğinin tonlamasını algılamayı öğretir ve ritim duygusunu keskinleştirir.

Böylece solfej, meslekî eksikleri gideren gerekli ve değerli bir pratik olarak çıkar karşımıza; becerileri geliştirir ve oluşturur, müzisyenin genel seviyesini yükseltir.

Kaynakça

1. Braslavski, D.G. (1977). Aranjirovka Dlya Estradnih Ansambley// Aranjirovka Muziki I Tantsev. Moskva: Sovetskaya Rossiya / Браславский Д.Г. Аранжировка для эстрадных ансамблей // Аранжировка музыки для танцев – М.: Советская Россия, 1997. - 286 с.
2. Holopova, V. H. (1980). Muzikalny Ritm: Oçerk. - Moskva: Muzika /Холопова В.Н. Музыкальный ритм: Очерк. – М.: Музыка, 1980. – 71 с.
3. Ivanova, V. (2007). Formirovaniye Muzikalno- Tvorçeskih Sposobnostey Uçastnikov estradnih lyubitelskih kollektivov. Moskva / Иванова В. Г. Формирование музыкально-творческих способностей участников эстрадных любительских коллективов – М.: МГУКИ, 2007. – 230 с.
4. Kagan, G. (1996). Muzika V Mire İskusstv. Muzika / Каган Г. Музыка в мире искусств– СПб.: Музыка, 1996. - 232 с.
5. Kirnarskaya, D.K. (2004). Psihologiya Spetsialnih Sposobnostey. Moskva / Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности – М.: Таланты-XXI век, 2004. - 496 с.
6. Kritskaya, E. D. (1999). Vospriyatiye Muziki Kak Pedagogičeskaya Problema. Teoriya i Metodika Muzikalnogo Obrazovaniya Detey. Moskva / Крицкая Е.Д. Восприятие музыки как педагогическая проблема. Теория и методика музыкального образования детей. – М.: Флинта: Наука, 1999. – 326 с.
7. Kuris, V.N. Gziryan, R.V. (2014). Ritm V Muzike i Ritmiçeskoj Gimnastiki. Moskva / Курьес В.Н., Гзирьян В.Н. Ритм в музыке и ритмической гимнастике//Ученые записки университета им. П.Ф. Лесгафта. – М., 2014. – №5. – С. 82 – 86.
8. Pivnitskaya, O.V. (2016). Folklornoye Solfedjio: Osobennosti Traktovki Uçebnogo Materiala i Osnovniye Metodi Yego Osvoeniya. / Пивницкая О.В. Фольклорное сольфеджио: особенности трактовки учебного материала и основные методы его освоения// Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование», 2016. – №. 2 (14), 2016. – С. 95-102.
9. Okan, H. (2019). Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler II, “Müzik ve Piyanو Eğitiminde Akış Kuramı”, Eğitim Yayınları, Konya , 190-198 s.
10. Poleha, A. E. (2006). Djazovoye Solfedjio. Moskva / Полежа А.Е. Джазовое сольфеджио. – М.: ГКА им. Маймонида, 2006. – 45 с.
11. Saygun, A. (1967). Töresel Musiki. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 72 s.
12. Stepurko O. M. (2007). Sket – İmprovizatsiya. Ornamentika Stilya Soul. Moskva / Степурко О.М. Скэт-импровизация. Орнаментика стиля соул. – М.: Камертон, 2007. – 110 с.
13. Stoloff , B. (1996). Scat! Vocal improvisation techniques. – Gerard and Sarzin Publishing Co., Brooklyn, New York. – 130 p.
14. Teplov, B. M. (1985). İzbranniye Trudi. Moskva /Теплов Б.М. Избранные труды в 2 т. – М.: Педагогика. 1985. –Т. 2. – 360 с.
15. Urvantseva , O. A. (2014). Osvoeniye Stilevih Modeley v kurse Solfedjio / Урванцева О.А. Освоение стиливых моделей в курсе сольфеджио// Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование», 2014. – №1(5). – С. 87-98.
16. Yegoriçeva, M. İ. (1980). Uprajneniya Dlya Razvitiya Vokalnoy Tehniki. Kiev / Егорычева М.И. Упражнения для развития вокальной техники. – Киев: Музична Украина, 1980. – 23 с.

İnternet Kaynağı:

17. Atonal Solfege, Eclectic Electrics, and Shout-Outs to Professors [Электронный ресурс]// URL: <https://www.berklee.edu/berklee-today/summer-2014/atonal-solfege-eclectic> (erişim tarihi 12.01.2019)

ENTONASYON VE VOKAL PERFORMANSTAKİ ÖNEMİ

Alper ŞAKALAR¹



¹ Öğretim Görevlisi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü.

Giriş

Doğru bir entonasyon solo vokal ve koro icrasındaki en önemli faktörlerdendir. Tonlama düzgün olmadığı zaman en iyi seslerin birlikteliği, mükemmel yorumlama, sesli harflerin iyi oluşturulması ve sessiz harflerin açık şekilde vurgulanması anlamlı bir bütünlük oluşturmaz. Sesin fiziksel özellikleri olan genlik, frekans ve tını, kulağımıza iletilen sesin bünyesinde barınan unsurlardır. Bu unsurlar içerisinde frekans ya da sesin yüksekliği sesin birim zamandaki titreşim sayısını dolayısıyla sesin inceliği ya da kalınlığıyla ilgili durumu ifade etmek için kullanılmaktadır. Şarkı söylerken sesi tonlama ya da yönlendirme becerisi olarak da ifade edilen entonasyon seslendirilen notaların frekans değerleriyle ilişkilidir. Günümüzde sesin doğru frekans değerlerinden seslendirilmesinin yanı sıra bu seslendirmenin alışkanlık haline getirilmesi için de entonasyon kelimesi kullanılmaktadır. İnsan sesindeki titreşimlerin yükseklik değerlerinin mutlak perdeye yakınlığı vokal entonasyon olarak ifade edilebilir. Çağdaş araştırma yöntemleri şarkıcılarda entonasyonun zorluğunu ve yanlış tonlamaların yapıldığını ortaya koymaktadır. Şarkıcı tarafından bilinçsizce yapılan vibrato çeyrek tonluk bir değere ulaşırsa entonasyonla ilgili hesapları bir saniyelik süre için hesaplamak zordur ve ton değişimiyle ilgili fikir edinmek imkansızdır. Bu nedenle koro üyelerinde sesteki vibratonun çeyrek tonun üzerinde bir değere kadar frekans değişikliği göstermesi, üretilen sesteki frekans bozulması olarak algılanabilecek, dinleyiciler tarafından da fark edilmesine yol açacaktır. Dolayısıyla koroda entonasyonun sağlanabilmesi ve saf bir topluluk sesi elde edilebilmesi düşüncesiyle bazı koro şefleri tarafından vibratosuz ya da azaltılmış vibratoyla şarkı söyleme önerilmekte, bazı şefler tarafından ise vibrato ile ilgili ayrıca eğitimler çalışmalarında uygulanmaktadır.

Entonasyonun doğruluğu frekans açısından değerlendirildiğinde kültürel olarak özel ayarlanan sistemlere göre değişiklikler gösterebildiği söylenebilir. Başka bir deyişle farklı akort sistemlerinin keskin frekans beklentileri de farklı değerlerdedir. Batı müziğinde sabit perdeli enstrümanlar genellikle eşit tampere sistemine göre ayarlanmaktadır. Bu sistemde bir oktavlık ses aralığı 12 eşit perdeye ayrılmaktadır. İki bitişik perde arasındaki mesafe algısal olarak eşittir ve bir yarım ton olarak ifade edilmektedir. Bu sistem genellikle 440 Hertz(Hz)'e akord edilen La sesine göre ayarlanmaktadır. Dolayısıyla bu sistemdeki her perde bu standarta göre ayarlanan doğru bir temel frekans değerine sahiptir. Bu standarttaki ton sapmaları ve hedefleri temel frekans değerinin altında, üstünde veya keskin olarak adlandırılmaktadır. Bir tonun doğru frekanstan tamamen sapma derecesi bir yarı tonluk birim olarak ifade edilebilir. Bireysel ses icralarında entonasyondaki keskinlik yoruma dayalı olarak bazı küçük farklılıklar gösterebilse de korolarda genellikle birliktelik entonasyonunun mutlak perdeye yakın olması ve birlikte oluşturulan bir ton birlikteliği hedeflenmektedir.

Vokal performanstaki entonasyon doğruluğu günümüz vokal performanslarında da oldukça önemlidir. Hangi tür müzik tapılırsa yapılsın insan sesi en yaygın enstrüman olarak kullanılmaya devam etmektedir. Bir

çok enstrümanın aksine insan sesi, sabit bir enstrüman değildir. Şarkıcıların ses perdelerindeki doğruluğu şekillendirmesi ve tonu elde etmesi için ses perdesini manuel olarak ayarlaması gerekmektedir. Sürekli manuel ayarlamaların yapılması ise tonlama hatalarının oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Günümüzde de insan sesi, ses kayıtlarında en çok dijital düzeltmeye maruz kalan enstrümandır.

Warren ve Curtis (2015, 136), doğru bir armonik entonasyonla performans sergilemenin performans kalitesini arttırdığını belirtmektedir. Bu durumun en büyük olasılığının tonlamadaki doğruluğun armonik uyumsuzluğu azaltması olarak ifade etmiştir. Helmholtz ve Ellis (akt: Warren, Curtis, 2015, 36) 1885 yılında yazdığı makalesinde iki veya daha fazla karmaşık tonun dinleyene rahatsızlık verdiğini ifade etmiştir. Müzik performanslarının tercih edilip beğenilmesinin de bu rahatsızlıkla ters orantılı olarak arttığı düşünülebilir. Dört aylık bebeklerde dahi uyumsuz melodilerin yerine sessizliğin tercih edildiği bilinmektedir. Entonasyon ve performans arasındaki ilişki henüz bilinmiyorken Hutchinz ve Peretz tarafından yapılan çalışmada müzisyen olmayan kişilerde 50 cent değerine kadar olan frekans farklarının ayırt edilmediği belirtilmiştir. Diğer taraftan müzisyenler de 30 sentte entonasyon farkını fark edebilmişlerdir. İlginç bir şekilde çalışmadaki katılımcılar sentezlenmiş ses tınlarına kıyasla insan sesini tanımlamaları daha zor olmuştur. Hutchin, Roquet ve Peretz bu "vokal cömertlik etkisi"nin melodik kaynaklara yayıldığını tespit etmişlerdir. Vokal cömertlik etkisi yanlış konuşmaların insan sesinde tanınmasının daha zor olduğunu da göstermektedir. Ancak hem insan sesi hem de diğer enstrümanlar için entonasyon hatalarını tanıma yeteneğinin bu hataların algılanan kalite üzerindeki etkisiyle nasıl ilişkili olduğu belirsizliğini korumaktadır. Müzisyenler, müzisyen olmayanlara göre müzikal performanstaki kusurlardan daha çok etkilenmektedir. Bununla birlikte performanstaki yanlış ifadeleri açıkça tanımlayamayan kişilerin bu hatalara başı sağ çıkıp kazanamadığı da aşikârdır. Tüm sanatsal alanlarda algılayıcıların belirleyemediği faktörlerden etkilenmesi estetik kalite izlenimlerinin tipik bir özelliğidir. Bunu bir çok insan "sanatçı değilim ama neyi sevdiğimi biliyorum" sözleriyle ifade etmektedir. Dolayısıyla vokal icrada ses estetiğinin ifadesinde en önemli özelliklerden olan entonasyonun performansa önemli derecede etkisinin olduğu düşünülebilir.

Vokal Performansta Entonasyon

İyi bir entonasyonun oluşması için sesi duymanın ve doğru frekanstan söylemeye çalışmanın tek başına yeterli olmadığı söylenebilir. Frekanslardaki keskinliği etkileyen çeşitli unsurlar toplu icralarda sıklıkla görülmektedir. Skelton'a göre (2005, 29), Daniel Moe şarkı söylemede özel problemlerle ilgili çalışmasında koro çalışmalarında tekniklerin birbirinden izole edilmiş halde olmadıklarını belirtmiştir. Ses, diksiyon, artikülasyon, ritmik tutarlılık ve entonasyon birbirine bağlı unsurlar olarak ifade edilmektedir. Dolayısıyla koroda başarılı bir performans ancak tekniğin bütün unsurları başarılı bir şekilde sentezlendiğinde sağlanabilmektedir. İlgili makalede, doğru

entonasyonla şarkı söylemeyi etkileyen çeşitli durumlar üç başlık altında toplanmıştır.

Çevresel ve düzeltilmesi kolay etmenler

- Hava durumu ve saat
- Oda akustiği Koristlerin yerleşimi
- Şefin jestleri ve sözlü öğretimler

Ses üretimi ve pedagoji

- Fizyolojik ses hataları
- Postür
- Solunum
- Sesli harflerin oluşumu
- Sessiz harflerin üretimi
- Rezonans

İyi bir entonasyonun bilimsel ve sanatsal yönü

- Ses perdelerinin ve akortların anlaşılmasındaki kısıtlılıklar
- Eserin notalarındaki müzikal talepler

Doscher (1991, 25-30), “Entonasyon Problemlerinin Nedenleri” isimli makalesinde tonlamayı etkileyen nedenlerin bazılarını değinmiştir. Doscher’a göre alanın sıcaklığı entonasyonu etkilemektedir. Eser notalarının pes olması durumunda da kafa ve çene zoraki olarak indirilecek bu boyun kaslarında basınca neden olacak, larenksteki kaslara ve ses tellerine etki edecektir. Bu durum seste duyulabilir bir tonlama bozukluğuna sebep olacaktır. En iyi entonasyonun kafamız öne bakacak şekilde durduğunda sağlandığı önceki araştırmalardan bilinmektedir. Şarkıcı eseri iyi bilmediği zaman frekanslarla ilgili kasların mental yönlendirilmesi gerektiği gibi yapılmamaktadır ve ses telleri ve beyin arasındaki iletişim belirsizlik göstermektedir. Çalışılmamış olan eserde tonlamayı sağlamaya çalışmak ayrıca ses telleri ve ses oluşumuyla ilgili kaslarda yorgunluğa sebep olabilmektedir. Özellikle solo şarkıcıların eseri bilmeden seslendirmeye çalışmamaları gerekmektedir. Koro şeflerinde durum çok daha kompleks bir yapıdadır. Koro üyelerinde müzikal geçmişlerdeki, deneyim ve müzikalitedeki farkların yanı sıra kişisel farklar da sıklıkla görülmektedir. Bölümlenmiş olan çalışmalar kısmi olarak çözümler sunmaktadır ve yetersiz kalabilir. Korodaki katılımcıların notaları ve ritimleri öğrenmiş olarak çalışmalara gelmiş olmaları gerekmektedir fakat bu da entonasyon problemlerinin tek başına çözülmesi için yeterli değildir. Topluluk sesi oluşturmak ve doğru tonlamayı bu aşamada elde etmek için ayrıca çalışmalar yapmak gerekebilmektedir. Şarkıcılar sanatçı olmalarının yanı sıra bir atlet olma özelliği de taşımaktadır. Sürekli kondisyonlarını korumaları ve yorulmamaları gerekmektedir. Bir saatlik sahne performansından sonra bir yarım saat daha eklendiğinde kaslarda ve solunum sisteminde yorgunluğa sebebiyet verebildiği gözlemlenmiştir. Dolayısıyla bu yorgunluk hali de entonasyon problemlerine yol açabilmektedir. Bir saat kadar performans sergileyen bir şarkıcının bir

gün performansa ara vermesi ve dinlenmesi önerilmektedir. Provalarda sesi fazla yormamak ve sesi oluşturan kaslardaki elastikiyeti muhafaza edebilmek için nefes ve ses egzersizlerini düzenli bir şekilde yapmak ses sağlığı kadar iyi bir tonlama için de gereklidir.

Crow (2016,54), deneyimli bir koro şefinin koristlerdeki entonasyon problemlerinin sebeplerini saptayabileceğini belirtmiştir. Bu sebeplerin ise zayıf işitsel beceri, ünlü harflerin iyi anlaşılabilmesi, solunum desteğinin zayıf kalması, enerji düşüklüğü, performans anksiyetesi, hastalık, korodaki üye değişimi, performans yapılacak alandaki değişiklikler ve seslerdeki değişimler olduğunu ifade etmiştir. Bir çok faktör koral tonlamayı engellediğinden çözümlerin de bir çok yönü olacaktır. Tonlamayı uygun bir şekilde ele almak sistematik bir yaklaşım gerektirmektedir. Koro üyeleri, kendi arasında tonlama ilkelerine dikkat kültürünü inşa etmelidir. Bütün faktörler eşit ağırlık taşımamaktadır ve bazı tonlama konuları diğer unsurların yerine getirilmesi için temeldir. Şef bu konudaki başarı için yaklaşıma öncelik vermelidir.

Votaw'a göre (1931, 50) koro şefi tonlamadaki kusuru algılamakla kalmamalı, aynı zamanda teşhis etmeli ve düzeltilmelidir. Hangi seste hatanın olduğunu bilmesi ve zorluğun nedenini saptaması gerekmektedir. Belki soprano partisi yorucu olduğundan yorulan şarkıcılar tondan saptığı için koroda entonasyon problemi oluşmakta, belki de partilerdeki bazı sesler yanlış sınırlandırılmış ve koristler ses aralıkları dışındaki sesleri söylemeye çalışmaktadır. Bu sesler yeniden sınıflandırılmalıdır. Yine koro içindeki bazı üyelerde soğuk algınlığı gibi sağlık problemleri olabilmekte dolayısıyla kolay bir ton üretimini de imkansız olabilmektedir. Aynı zamanda prova odası iyi havalandırılmamış olabilir ya da koristlerin oturma pozisyonları ya da postürleri yanlış olabilir. Koristlerin zihinsel tutumu özgür ton üretimine elverişli olmayabilir. Bu durumda şefin yapacağı bir şaka, mutlu bir söylem yada söylenecek şarkıda ufak değişiklikler gerginliği giderebilir ve daha iyi bir entonasyon sağlanabilir. Koro şefi bu nedenleri ya da daha fazlasını entonasyon hatalarını düzeltirken değerlendirmelidir. Frekans doğruluğu şefin ya da koristlerin mutlak bir frekans doğruluğunda olmasını gerektirmemektedir. Keskin bir perde hissi mutlak frekanstan daha önemlidir ancak keskin perdedeki doğruluğu tespit etmek şarkıdaki sabit perdeyi korumak koşuluyla değerlendirilmelidir. Başka bir deyişle tondaki minimal sapmalar göz ardı edilebilse de çeyrek tonun üzerindeki sapmalar tespit edilmeli ve mutlaka düzeltilmelidir.

Şefler tarafından oluşturulacak olan çözümler entonasyonun sağlanması ya da düzeltilmesi aşamasında koro başarısına büyük ölçüde etki etmektedir. Dolayısıyla problemi belirleyen şef çözüm ile ilgili kendi yöntemini geliştirmeli ve/veya entonasyon problemlerine yol açmaması için çalışmalarda izlenmesi gereken yöntemi belirlemelidir. Koro yönetimiyle ilgili çalışmalar yapan Crow (2016,53-61), çalışmalarında kendi uyguladığı yöntemlerin faydalı olduğunu ve başarısına katkı sağladığını ifade etmiştir. Bu yöntemlerin ilki şarkı söyleme tekniğidir. Güçlü bir teknik temeldir ve birçok şarkıcı için koro şefi onların tek ses öğretmenidir. Bireysel ses

eğitimi alan şarkıcılar bile koro provalarında uzunca zaman harcamaktadır ve şefin etkisi zamanla daha da artmaktadır. Vokal pedagoji, nefes tekniği, ses yerleştirme ve rezonans konuları tüm tonlamayı etkilemektedir. Güçlü bir şarkı tekniği olmadan tonlamayı başka yollarla geliştirme çabaları boşuna olacaktır. İkinci olarak koristlerde dinleme kültürünün oluşturulması gerekmektedir. Şef, koristlere belirli entonasyon hedefleriyle ilgili detaylar vermiş olmasa da koristlerde dinleme kültürünü oluşturmak genellikle tonlamayı geliştirecektir. Koro şefleri her şarkıcının yakınındaki şarkıcıları ve topluluğu dinlemesi ile ilgili gereksinimini hissettirmeli ve beklentilerini ifade etmelidir. Korodaki topluluk düzenlemesi ve çalışma yapılan alanda yapılan gerekli düzenlemeler de bu aşamada entonasyon oluşumuna etki edebilmektedir. Ayrıca şef, olumlu sonuç veren faktörlere övgüyle yaklaşmalı, ve bu faktörlere dikkat çekmelidir. Yöntemlerden birisi de sesli harflerin oluşturulmasıyla ilgili çalışmaların yapılmasıdır. İdeal koro tınısının oluşturulması için ünlü harflerin doğru oluşturulması büyük önem taşımaktadır. Klarnet ve oboa nasıl ki aynı frekans ve genlikten bir eser seslendirdiğinde tını dolayısıyla farklı hissiyatlar vermekteyse bu koro üyeleri için de geçerlidir. Koro şefi ünlülerin oluşturulmasıyla ilgili bir standart belirlemek ve bunun için tüm koro üyelerini teşvik etmek durumundadır. Çeşitli entonasyon hedefleri olarak ilgili makalede belirtilen bir diğer yöntemde yazar, bir enstrümanla uyum sağlayacak şekilde şarkı söylemenin ve bu enstrümanların piyano, org veya arp gibi sabit ayarlı enstrümanlar olmasına dikkat etmenin öneminden bahsetmiştir. Bir çalgı ya da orkestrayla şarkı söylemek şarkıcılara frekansla ilgili eşleştirme yapmada kolaylık sağlasa da vokal esneklik sağlama açısından ayrıca değerlendirilmelidir. Vokal esnekliğin etkilenmesi açısından farklı enstrümanlar ve farklı çalgı toplulukları farklı standartlara sahiptir. Entonasyon için kullanılan bir diğer yöntem ise iyi bir armonik ayarlama yapmaktır yani koro üyelerinin akorlarla ilgili gerekli dinlemeyi yapmasını sağlamaktır. Şef tonlama tekniklerini ve hedeflerini tanımlamak için belirli bir prosedür oluşturmalıdır. Şarkıcılar bu prosedürü benimseyip koro tonlamasındaki zorlukları bunlarla aşmaya çalışmalıdır. Örneğin vibratoyla koro şarkısı söylemek mümkündür ve bu ortaya güzel bir uyum çıkarabilir fakat vibratonun ne şekilde yapılması gerektiğiyle ilgili şefin yönlendirmesi önemlidir. Gerekiyorsa vibratosuz bir çalışmanın ardından serbest vibratoyla ilgili şef tarafından bir standart oluşturulması doğru entonasyonun oluşturulmasını olumlu yönde etkileyecektir. Warren ve Curtis (2015, 136), şarkı söylemede entonasyon hatalarının bir dereceye kadar vibratoyla maskelenebildiğini belirtmektedir. Her ne kadar vibratodaki frekanslar temel frekansa yaklaşma eğiliminde olsa da perde yargılarının standart sapmaları vibrato genişliği ile artmaktadır. Melodik bağlamlarda bu belirsizlik notayı melodik ve akor bağlamında uyumlu olarak algılayarak çözülebilir. Crow'un belirttiği bir diğer yöntem ise artan zorluk derecelerine göre ses ve nefes çalışmalarının yapılmasıdır. Ayrıca repertuvardaki eserlerle ilgili ön hazırlık yapılmalı, eser önceden dinlenmeli ve entonasyon problemlerine yol açabilecek geçişlere ve akorlara özellikle dikkat edilmelidir. Koro yerleşimi eserlere göre yapılmalı ve koristlerin postürlerine özellikle dikkat edilmelidir. Şarkıcıların birbirlerini dinleyebilecekleri, aynı zamanda kendi

seslerini de kontrol edebilecekleri bir yerleşimin olması doğru entonasyonun sağlanması aşamasında koro üyelerine katkı sağlayacaktır.

Koro çalışmalarında eşlik çalgısı olarak sıklıkla piyano kullanılmaktadır. Sadece piyano ve vokale yer verilen bir çok dinleti konser vb. etkinliklere sıkça rastlamak mümkündür. Bunun sebepleri, piyanonun eşlik çalgısı olarak ezgisel ve armonik kabiliyetinin olmasının yanı sıra tek enstrümanistin yorumlamada kolaylık sağlaması olarak düşünülebilir. Alldahl'a göre (2008, 6) koro provalarında piyano genellikle çalışma aracı olarak kullanılmaktadır ve bu pek çok belirgin avantajlar sunmaktadır. Bunun yanı sıra bu aynı zamanda kendimizi piyanonun ayarlarına adapte ettiğimiz anlamına da gelmektedir ve bundan dolayı vokalde geleneksel tonlama prensiplerinin yelpazesinin farkında olmamamıza sebebiyet verebilir. Piyanonun vokal ifadeleri etkileyebilmesi, piyanonun bize sunduğu avantajları bırakmamız gerektiği anlamına gelmemektedir ancak dezavantajlarından en iyi şekilde nasıl kurtulabilmemiz gerektiğini düşünmemiz gerekmektedir. Piyanonun koro çalışmalarındaki avantajları kompozisyonlar hakkında fikir vermesi, tınıya eşlik etmesi, ritmik etkileri vermesi, bölümler ve girişler için örnekler ve ipucu teşkil etmesi, armonik desteğin sağlanması ve entonasyon için referans sağlamasıdır. Dolayısıyla solo ve koro şan icrasında piyano eşliğinin entonasyon ve entonasyonu etkileyen tüm etmenler açısından değerlendirilmesi gerekmektedir. Ezginin, eşliğin içinde bulunması ve bulunmaması konusu da piyanonun vokal çalışmalarda kullanılmasıyla ilgili ayrıca araştırma konusudur.

Sonuç

Entonasyon müzikal ifadedeki en önemli unsurlardan birisidir ve yapılan araştırmalarda insan sesinde tonlamayı sağlamanın diğer enstrümanlara oranla daha zor olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Tonlama problemi oluşturabilecek durumlar insan sesini oluşturan sistemlerden kaynaklı olabileceği gibi, çevresel etmenlerin ve mental durumların da tonlama üzerinde etkisinin olabileceği gözlemlenmiştir. Bu problemlerle ilgili çeşitli araştırmalar mevcuttur ve araştırmalarda çözüm önerileri sunulmuştur. Bu çözüm önerileri çoğunlukla klasik avrupa müziği eksenlidir ve yapılabilecek araştırmalara kaynaklık teşkil etmektedir. İlgili araştırmaların özellikle farklı tonlama beklentileri olan müzik türlerinde de yapılmasının şan icracılarının bir çok müzik türünde icra yapabilmelerine katkı sağlayacağı düşünülebilir.

Solo ve koro şarkıcılarından entonsyonla ilgili beklentiler farklılıklar gösterebilmektedir. Solistlerde serbest vibratonun kullanımı tona olan hakimiyetin yorumlamayla harmanlanması olarak algılanabilse de koro şarkıcılarında vibratonun kullanımı şefin görüşleri ve düzenlemeleriyle gerekirse vibratosuz, azaltılmış vibratolu ya da düzenlenmiş vibratoyla şekillenebilmektedir. Aksi halde akor seslerinde düzensizlik olarak algılanmakta ve bu performansı olumsuz yönde etkilemektedir.

Mutlak frekansın insan sesi tarafından keskin bir şekilde ayarlanabilmesinin zor olduğu ilgili araştırmalarda ifade edilmiştir. Dolayısıyla insan sesiyle ilgili tonlama beklentisi mutlak ton ve çeyrek tonluk alt ya da üst sapma değeri kadar bir frekans değişikliği içerisinde değerlendirilmiştir. Bu araştırmalara vibrato vb geleneksel teknikler de dahil edilmiştir. Müzik teknolojisi alanındaki çalışmalarla sayısal değerler ölçülebilmektedir. Dolayısıyla mutlak ton ve tondaki minimal sapmalar da göz önüne alınarak şan icrası ve eğitimindeki çalışmalar disiplinler arası araştırmalarla desteklenerek ideal ses ve tonlamayla ilgili çalışmalar desteklenebilir.

Kaynakça

1. Alldahl, Per-Gunnar. (2008). Choral Intonation. Stockholm, Sweden: Gehrmans Musikförlag
2. Crow, Andrew. (2016). A Prioritized Approach to Improving Choral Intonation. *The Choral Journal*, American Choral Directors Association. Vol. 57, No.5, pp 53-61.
3. Doscher, Barbara M. (1991). Exploring the Whys of Intonation Problems. *The Choral Journal*, American Choral Directors Association. Vol.32, No.4, pp 25-30.
4. Skelton, Kevin D. (2005). Choral Intonation. *The Choral Journal*, American Choral Directors Association. Vol. 46, No.3, pp 28-43, 46-49.
5. Votaw, Lyravine. (1931). Choral Intonation. *Music Supervisor's Journal*, Vol.18, No.1, pp 50-53
6. Warren, Richard A. and Meagan E. Curtis. (2015). The Actual vs. Predicted Effects of Intonation Accuracy on Vocal Performance Quality. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 33, No. 2 pp 135-146.

MODANIN KADINSILAŞTIRILMA SÜRECİ

Evrım KABUKCU¹



¹ Dr. Manisa Celal Bayar Üniversitesi.

GİRİŞ

Tarih boyunca farklı anlamlar yüklendiği için *moda* sözcüğünün tam bir tanımını yapmak güçtür. Sözcüğün anlamı ve önemi, farklı toplumsal yapılarıdaki insanların giyim alışkanlıklarına ve adetlerine uygun olarak değişmiştir. Moda; genel olarak içinde yaşanan toplumda sıklıkla kullanılan ürünlere sadece bireylerin hayal gücüne ve inançlarına artı değer sağlayan bir kavramdır. Moda araştırmaları, yakın zamanda doğmuş ve moda kavramı, ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında sıklıkla filozoflar ve ahlak kuramcıları tarafından ele alınmış ve tartışılmıştır. Ekonomistler, sosyolog ve psikologlar da modanın ekonomik, sosyolojik ve psikolojik yanını konu edinen çalışmalar gerçekleştirmiştir. Endüstrileşme ile birlikte yaşanan büyük değişimle birlikte gelişen teknoloji ve genişleyen ticaret hacmi ile birlikte üretim tırmanmış ve bir bütün olarak nüfusa yayılmış bir modadan bahsetmek mümkün hale gelmiştir. Fakat moda kavramı; savunucularının yanı sıra, sosyal bir olgu olarak moda araştırmalarının genel olarak abes bulunmuş ve genel olarak kadınlarla ilişkilendirilmiştir. Bununla birlikte, feminist akademisyen ve yazarlar, moda ve moda takipçilerine karşı durmuşlardır. Bu bağlamda; bu çalışmanın amacı, modanın kadınsılaştırılma sürecini tartışmaktır. Bu amaçla; ilk olarak bir kavram olarak moda ele alınmış, ardından modada endüstrileşme ve hızlı devinim sürecinin etkileri incelenmiş, son bölümde ise modada feminizm etkileri irdelenmiştir.

FARKLI YAKLAŞIMLARDAN MODA OLGUSU

“Moda” (fashion) ve “giyim” (clothing) terimleri eşanlamlı olarak kullanılma eğilimindedir, ancak moda birçok farklı anlam barındırırken, giyim bir kişinin ne giydiğine dair genel hammaddelere işaret eder (Kawamura, 2016). Brennikmeyer (1963)’e göre ise moda kıyafet üretmenin özel bir biçimi olarak onaltıncı yüzyılda ortaya çıkmıştır. “Moda (mod) kelimesi, Latince kelime “Modus” dan kaynaklanmaktadır. *Modus* mevcut olmayan sınır demektir. İngilizcede *fashion*’a eşdeğerdir ve yöntem, biçim, tarz, mod; davranış, nezaket ve üst sınıfın yaşam tarzı anlamına gelmektedir (Aksu, Pektaş ve Eseoğlu, 2011). Bir başka tanımla, “ ‘moda’ kelimesi bir istatistik terimi olan moddan gelmektedir. *Mod* ise belirli bir sayısal dizinin en tepe noktası olarak alınan ve tüm diziyi temsil eden sayıdır. Bu giyim kuşam dünyasına uyarlanırsa, bir giysi tasarımını hazırlarken yararlanılan aktüel altyapıya “moda” adı verilir. Buna aynı zamanda “*aktüel tasarım eyleminin veri tabanı*” da denilebilir. Moda, sadece giyim kuşam dünyası ile ilgili değildir (Gürsoy, 2010). Klasik ama dar anlamda, tarihsel olarak giyim, elbise ve kişisel süslenme olarak moda ve özellikle atıfta bulunmuştur (Sproles, 1974). Moda kelimesi, ilk etapta giyimi anımsatmaktadır. Ancak felsefe, sanat, müzik, ev dekorasyonu ve birçok sosyal bilim, moda bileşenlerini oluşturmaktadır. Sosyal yaşamın her alanı, değişen moda ilgisine açıktır (Blummer, 1968). Bunun yanı sıra; ev tekstilinden, ev dekorasyonuna, hediyelik eşyaya kadar birçok şey, modanın etkisi altında kalabilmektedir. Sık sık lokanta, bar, cadde, şehir, vb. gibi birçok konuda tercihlerin değiştiği ve bir yönde yoğunlaştığı da görülmektedir. Tüketici

tavırlarının ve düşüncelerinin yoğunlaştığı yer ve kavramlar aslında modanın kendisidir (Gürsoy, 2010). Moda, birçok insan için önemlidir çünkü neredeyse her şeyde vardır (Daniels, 1951).

Modanın tarihi, herkese bir şekilde hitap eder. Modanın ifade ettiği şey; etek boyundan, silüetlerden ve renklerden çok daha derindir (Watson, 2007). Tarihsel olarak yaşanan değişimle birlikte moda olgusu da değişmiş ve çeşitlenmiştir. Onbeşinci yüzyıldaki moda ile ondokuz ve yirminci yüzyıldaki moda kavramları tamamen birbirinden farklıdır. Moda kavramı, önceleri aristokrasinin statü göstergesi iken, sosyal hayatın değişmesi ve şekil değiştirmesi ile birlikte moda, giderek demokratikleşmiş ve sosyal statü sınırlaması olmasızın herkese modaya uygun görünme hakkı tanınmıştır.

MODADA ENDÜSTRİLEŞME VE HIZLI DEVİNİM

Batı dünyasının sosyal yapısı onsekinci ve ondokuzuncu yüzyılda geçirdiği büyük değişim; uzmanlaşma, artan işbölümü, gelişen teknoloji, genişleyen ticaret hacmi, artan nüfus, üretimdeki artış; bütün olarak tüm nüfusa yayılmış seri moda ürünlerine yol açmış ve dolayısıyla moda ile ilgili fikirleri de değiştirmiştir. Özellikle “ bu (son yüzyıla ait) dönem, modanın bugüne değin üretimi ve yayılmasındaki en hızlı gelişmeye ve yirminci yüzyılda elit azınlığa hitap eden tasarım hakimiyetinden günümüzde, sokaklarda veya mouse ile bir “tık” ötemizde varlığını hissettiren dünyadaki hızlı moda akımına yönelik tüketime dair en muazzam dönüşüme tanık olmuştur” (Blackman, 2013). Moda üretim ve tüketiminin bu hızlı dönüşümü, nasıl düşündüğümüzü, nasıl yaşadığımızı, modayı nasıl gördüğümüzü şekillendirmiştir. Son yüzyıldır toplumda yer etmiş ekonomik buhranlar, savaşlar, barışlar, çevresel felaketler, sanatsal hareketler vb. faktörler toplumdaki bu değişimin itici güçleri olmuştur.

Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısından itibaren genel olarak filozof ve ahlak kuramcıları tarafından ele alınan moda kavramı, ateşli tartışmalara konu olmuştur. Moda, en çok sağladığı sembolik görünümün *müsripliğe* neden olduğu konusundaki görüşler nedeniyle kınanmıştır. Fransız filozof Jean-Jacques Rousseau, modanın erdemi yok ettiğini ve ahlaksızlığı gizlediğini savunmuştur. Thomas Carlyle, 1831 yılında yayınladığı *Sartor Resartus* adlı eserinde giysilerin felsefesine değinmiş, giysileri kıymetli bir çalışmanın ana konusu olabilecek değerde görmemiş ve kadınlara ait bir konu olarak ele alınması gerektiğini söyleyerek hafife almıştır. Bu bağlamda, “modanın bir sosyal olgu olarak abes bulunmuş olmasının başlıca nedeni bu olgunu dış görünüşle ve kadınlarla ilişkili olmasıdır “ (Kawamura, 2016). Moda, genel olarak akılcı olmamak, sürekli değişime konu olmak, yüzeysellik ve içeriksizlik, süslenme merakı ile eşleştirilen bir kavram olarak *kadınsılaştırılmıştır*.

Moda her daim toplumsal cinsiyete sahip bir olgu olmamıştır. Bilakis cinsiyetsidir. Özellikle onsekizinci yüzyıla kadar hem kadın hem de erkekler, kendileri için özenle hazırlanmış dantelli, süslemeli, bol aksesuarlı giyisileri ve perukları kullanarak sosyal konumlarını vurgularken, moda ondokuzuncu

yüzyıldan itibaren yapay olarak kadınsılaştırılmaya başlamıştır. Böylece, Flugel (1930)'ın "*büyük erkeksi feragat*" olarak tanımladığı modanın kadınların tasarrufuna bırakma süreci başlamıştır. Erkekler daha çok mesleki, erkeksi ve faydalı işlerle ön plana çıkarken, moda kavramı kadınlarla özdeşleştirilmiştir.

MODADA FEMİNİZM ETKİLERİ

Genel manada feminist akademisyen ve yazarlar modaya ve moda takipçilerine karşı durmuşlardır. Özellikle süslenmeye ilişkin alaka, bir nevi *zeka eksikliği ve uçarılığa meyilli bir tavır* olarak görülmüştür. Modanın insanoğlunu sarpasardığını ve tutsak ettiğini; ve asıl olanın kopyalanması olarak tanımlanmıştır.

Feminist görüşe göre, moda giysileri, kişisel bakım ve süslenme, kadına yönelik baskının bir parçası olarak görülmüştür. Bu yaklaşımda, erkek egemen bir toplumda yaratılan bir norm olan *güzel ve bakımlı olma arzusu*, kadınların üzerinde ciddi bir baskı oluşturmaktadır. Bu bağlamda, giysi modasına bağlılık, kadınların sürekli güzel ve genç görünme dürtüsüne bağlıdır. Özellikle, ondokuzuncu yüzyılda erkek ve kadın giyimi taban tabana birbirinden uzaklaşmış; erkek giyimi olabildiğince sadeleşirken, kadın giyimi olabildiğince süslü ve iddialı hale gelmiştir. Sadece batı dünyası ile sınırlı olmayan bu durum, her kültürde kendine özgü nitelikleriyle dikkati çekmiştir. Bu haliyle, erkek egemen toplumlardada kadınlara diretilen moda olgusu, kadınlar tarafından *itaatle* karşılanmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışma kapsamında, farklı bakış açılarından moda kavramı açıklanmış, ardından modada endüstrileşme ve hızlı devinim süreci incelenmiş ve son olarak feminizm etkileri, moda özelinde irdelenmiştir. Modaya bakışı; cinsiyetçilik perspektifiyle sınırlamak, moda mekanizmasının kolektif yapısı ile zıttır. Her ne kadar günümüzde moda ve feminizm arasındaki çatışma henüz çözülmemiş olsa da moda olgusu kategorize edilerek sınırlara tabi tutulmamalıdır.

KAYNAKLAR

1. Aksu, M., Pektaş G., & Eseoğlu, M. (2011). Fashion Phenomenon in Postmodern Marketing Applications and Effects on the Marketing Components. *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 24, 325-339.
2. Blackman, C. (2013). Modanın Tarihi 1900'den Bugüne, Kerasus, İzmir.
3. Blummer, H. G. (1968), Fashion maddesi. In the *International of Encyclopedia of the Social Science*, USA, 342.
4. Brennikmeyer, I. (1963). *The Sociology of Fashion*, Westdeutcher Verlag, Koln-Opladen.
5. Carlyle, T. (1831). *Sartor Resartus*, Oxford University Press, Oxford.
6. Daniels, A. H. (1951). Fashion Merchandising. *Harvard Business Review*, 29(3), 51-60.
7. Flugel, J. C. (1930). *The Psychology of Clothes*, Hogarth, London.
8. Gürsoy, T. (2010). *Giyim Kültürü ve Moda*. Türkiye Tekstil Sanayii İşverenleri Sendikası, İstanbul.
9. Kawamura, Y. (2016). *Moda - Loji*, Çev. Şakir Özudoğru, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
10. Sproles, G. B. (1974). Fashion Theory: A Conceptual Framework. *Advances in Consumer Research*, 1(1), 463-472.
11. Watson, L. (2007). *Modaya Yön Verenler*, Çev. Güneş Ayas, Güncel Yayıncılık, İstanbul.

**TÜRK GİTARİSTLERİN BİREYSEL
PERFORMANSLARI KONUSUNDA
DENEYİMLERİNİN VE BAKIŞ AÇILARININ
İNCELENMESİ**

**Ümit Kubilay CAN¹
Doğukan ATASAVUN²**



¹ Dr. Öğr. Üyesi Kocaeli Üniversitesi.

² Müzik Öğretmeni.

GİRİŞ

“Performans kavramı, birçok farklı alanda becerileri içeren, bütünsel bir semsiye kavramdır” (Sever, 2017:376). Müzik performansı ise, bir eserin sadece aksamayan bir ritim, doğru bir entonasyon, tonlu bir çalış vb. gibi teknik durumların doğru seslendirilmesinden ibaret değildir. Müzik bu boyutlarıyla ortaya koyulduğunda sadece teknik süreç işlenmiş olacak ve sanatsal performans ortaya çıkması için yeterli olmayacaktır. Sanatsal performansın ortaya çıkabilmesi için teknik sürecin yanında eserin yazıldığı dönem, bestecinin kişisel yaratı süreci, eserin biçimi, eserin konusu vb. gibi eserin stil özellikleri niteliklerinin de çözümlenmesi gerekir. Bu niteliklerin iyi tanınması için de entelektüel bir yaklaşımın gerekliliği de kaçınılmazdır (Okay, 2012).

“Profesyonel” kavramı ilgili literatürde ve sözlüklerde farklı tanımlamalarla tarif edilmiştir (Akbel, 2019). Türk Dil Kurumuna göre “profesyonel” kavramı, “Bir işi kazanç sağlamak amacıyla yapan (kimse), amatör karşıtı” olarak geçmektedir (TDK, 2019). Mesleki gelişim kavramı, öğretmenlerin öğrenenler üzerindeki verimliliğini arttırabilmek için ihtiyaç duydukları becerilerin ve yeteneklerinin iyileştirilmesi süreci olarak, tanımlanmıştır. Murphy ve Calway’e göre mesleki gelişim, profesyonellerin kendilerini mesleklerinde; teknik, yasal, kavramsal ve sosyal / değişim konularında güncel tutmaları için gereklilik arz etmektedir (İlğan, 2013).

“Müzik eğitimi; bireye kendi yaşantısı yoluyla amacı olarak belirli müzikal davranışlar kazandırma ve onun müzikal davranışlarını değiştirme, geliştirme sürecidir” (Say, 2009:360). “Müzik eğitiminin vazgeçilmez unsurlarından birisi çalgı eğitimidir” (Erim ve Yöndem, 2009:46). “Çalgı eğitimi; bir çalgının çalınabilmesinde uygulanan, yöntemler bütünüdür” (Parasız, 2010:19).

Profesyonel (mesleki) müzik eğitimi, müzik alanının bütünü, bir kolunu ya da dalını meslek olarak seçen, seçmek isteyen, müziğe belli düzeyde yetenekli bireylere yönelik verilen müzik eğitimidir ve mesleğinin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar (Uçan, 1994 Akt. Türkmen, 2016).

Gitar alanında mesleki olarak, performans sanatçılığı ve gitar eğitimciliğinin ön plana çıktığı görülmektedir. Ülkemizde mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda çok başarılı gitar performans sanatçıları, gitar eğitimcileri ve akademik anlamda gitarla uğraşan araştırmacılar yetişmekte olup yurt içinde ve yurt dışında çok başarılı konser performansları sergilemekte, birçok gitar öğrencisi yetiştirmekte ve gitar literatürüne çok değerli araştırmalar, kitaplar, albümler, beste ve düzenlemeler kazandırmaktadırlar.

Gitar Tarihi ve Teknik Özellikleri

Adını Antik Yunan uygarlığındaki “Kithara”dan alan gitar, neredeyse her müzik türünde kullanılabilen bir çalgıdır. Doğu kökenli, tahta gövdeli,

parmakla çekilerek çalınan lavta ailesinden gelen bu çalgının ilk örneklerine Mezopotamya ve Anadolu'da rastlanmıştır. Ankara'da bulunan Anadolu Medeniyetler Müzesinde sergilenmekte olan, Asur ve Hitit uygarlıklarına ait kalıntılar üzerine taşlarla kazınmış gitara benzeyen telli çalgıların resimleri bulunur. "Gitar Çalan İnsan" olarak bilinen kayanın üzerindeki Hitit gitarı, en eski çalgı olarak bilinir (Sheriff, 2012).

Gitarın tarihçesine bakacak olarak, bu çalgının kökeninin ne kadar eskiye dayandığı konusundaki görüşler çoğunlukla bir varsayım olarak kalmaktadır. Mısırlılardan eski Yunanlılara ve sonra Romalılarına ulaşan gitara benzer çalgıların, 8. ve 9. yüzyıllarda Arapların İspanya'ya girmesiyle Avrupa'ya ulaştığı belirtilmektedir. İlerleyen yüzyıllarda pek çok biçim alan gitarın bugünkü klasik şeklini veren İspanyol yapımcı Antonio Torres'tir (Elmas, 2003).

"Klasik gitarın altı teli vardır. Uzunluğu 65-66 santim olan telleri mi, la, re, sol, si ve mi perdelerine akort edilir" (Say 2009: 223). Üç buçuk oktavlık ses genişliğine sahip olan gitar, armoniklerin de kullanımıyla dört buçuk oktavlık genişliğe kadar çıkabilir (Güzel, 1994).

Gitarın armoniyi anlatabilme yeterliliği tuşlu çalgılara göre daha sınırlıdır. Gitarın tek bir pozisyonda iki oktav ve bir majör üçlü ses aralığına sahip olması ve tellerin karşıt tınsal karakteristiklerinin melodi ve eşlik arasında net bir ses yüksekliği ve tınsal ayırımına olanak tanır (Sheriff, 2012).

Öncelikle rahat taşınır olması, kendine özel hoş sesi ve perdeli bir enstrüman olmasından dolayı gitar oldukça popüler bir enstrüman olmuştur. Her müzik türüne uygun olması, çok sesli çalınabilmesi (kendi kendine eşlik edebilmesi) ve her yaşta öğrenilebilmesi gitarı popüler kılan diğer etmenlerdir.

Türkiye'de Gitar

"Türkiye'de gitar önceleri sadece eğlence müziğinde kullanılan bir çalgı olmuş, daha sonra az sayıda da olsa konser vermeye gelen yabancı gitaristler, radyo yayınları, çeşitli vesilelerle yurt dışına gidip gelen müziğe yatkın kişilerin getirdiği plak ve notalar, klasik gitarın ülkemizde yaygınlaşmasına neden olmuştur" (Elmas, 2003:54).

Avrupa'da duraklama dönemlerine girse de klasik gitar her zaman kendini geliştiren bir dinamik içerisinde olmuştur. 20. yüzyılda klasik gitar, tarihinin doruk noktasına yaklaşırken Türkiye ilk adımlarını yeni yeni atmak üzereydi. Bilinen ilk gitar eğitmeni Andrea Paleologos (1911-1997), "20. yüzyılın ortalarına doğru Türkiye'de yaşamış ve Mario Parodi, Sava Palasis, Savaş Çekirge, Misak Toros, Raffi Arslanyan gibi ülkemiz gitar hayatının gelişiminde önemli rol sahibi gitaristleri yetiştirmiştir" (Günenç, 2011:118).

Andrea Paleologos birçok öğrenci yetiştirmiştir. Öğrencileri arasında gitarı Ankara'ya götürülenlerden Can Aybars (1917-1999), ilk Türkçe gitar metodunu yazan Ziya Aydınant (1905-1982), Türkiye gitar hayatına çok değerli gitaristler kazandıran Savaş Çekirge, halen İstanbul'da dersler veren

ve gitar için modern eserler besteleyen Misak Toros gibi ülkemiz gitar yaşamının gelişiminde çok önemli görevler almış gitaristler vardır (Kanneci, 2001).

Önceleri uzunca süre özel dersler şeklinde devam eden gitar eğitimi, zaman içerisinde yavaş yavaş ilk olarak konservatuvarlarda, sonrasında ise eğitim fakültelerinin müzik bölümlerinde verilmeye başlanmıştır. Konservatuvarlarda öncülüğü Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı (1977-1978), eğitim fakültelerinde ise Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü (1983-1984) yapmıştır (Elmas, 2003).

1984 yılında ilk mezununu veren Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarının ilk mezun gitarist-bestecisi Erdem Sökmen, 1985 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Gitar Sanat Dalı'nı açmıştır. Halen bu konservatuvarda görevini sürdüren Erdem Sökmen, ülkemizde gitar eğitimi görüp profesyonel olarak yetişen ilk gitaristtir (Kanneci, 2001). "1976 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde öğrenciler tarafından kurulan Klasik Gitar Topluluğu farklı nesillerden gitaristlerin yetişmesinden önemli rol oynamıştır. 1979 yılında besteci, gitarist Cem Küçümen, Şadi Ensari ve Önder Arık'ın katılımlarıyla İstanbul Gitar Üçlüsü kurulmuştur" (Güneç, 2011:118).

"Bu hareketlenmelerin olduğu dönemlerde gitar sanatçısı Ahmet Kanneci ODTÜ Klasik Gitar Topluluğu (1984), Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Gitar Sanat Dalı (1985), Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Gitar Sanat Dalı (1986), Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı (1990) gibi günümüzde ülkemizin klasik gitar hayatının en önemli merkezlerinin kurulmasını gerçekleştirmiştir. Kanneci'nin eğitmen ve yorumcu olarak katkılarının yanı sıra Türk bestecileri, klasik gitar için eser yazmaya teşvik etmesi günümüz Türk klasik gitar repertuarının çekirdeğini oluşturmuştur. 1987 yılında Bekir Küçükay, Heitor Villa Lobos müziği üzerine yaptığı çalışmalardan dolayı en prestijli ödüllerden biri olan Heitor Villa Lobos altın madalyasına layık görülmüştür. 1987 yılında Bilkent Gitar Üçlüsü kurulmuş olup üyeleri Kürşat Tecri, Soner Egesel, Kağan Korad üst düzey performansları ile üçlü olarak 14 sene boyunca ülkemizin adını prestijli gitar festivallerinde dünyaya duyurmuştur. Günümüz genç gitar jenerasyonun ilham kaynağı olmuşlar, birçok gitarist yetiştirmişlerdir" (Güneç, 2011:118).

Problem

Bir alanda değişim ve gelişme, teknik ilerleme ve o alanda deneyim ile mümkündür. Eğitim, sürekli kendini yenileyen ve gelişen bir olgudur. Çalgı eğitiminde de var olan pedagojik yaklaşımların teknik gelişim ve gitaristlerin deneyimi doğrultusunda değiştiğini görmekteyiz. Bu değişimler ve zaman içerisinde hayata dair artan sorumluluklar gitar sanatçılarının çalışma alışkanlıklarını değiştirebilmektedir. Türk gitaristlerin, bireysel performanslarına yönelik teknik, eğitim materyalleri, eser çalışma

yöntemleri, çalışma koşulları ve alışkanlıkları, sahne performansı ve üretkenlikleri konularında, mesleklerinin ilk ve son yıllardaki değişimlerin neler olduğunu incelemesi bu araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

Amaç

Araştırmanın amacı, Türk gitaristlerin bireysel performansları konusunda deneyimlerinin ve bakış açılarının incelenmesidir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır:

Türk gitaristlerin, mesleki yaşantılarına yönelik sürecini ilk ve son yıllar olarak iki dönemde değerlendirildiğinde,

1. bireysel performansları üzerinde yaşadıkları **teknik** değişimler nelerdir?
2. bireysel performansları üzerinde yaşadıkları **eğitim materyali kullanımı** açısından değişimler nelerdir?
3. bireysel performansları üzerinde yaşadıkları **eser çalışma yöntemleri** açısından değişimler nelerdir?
4. bireysel performansları üzerinde yaşadıkları **çalışma koşulları ve alışkanlıkları** açısından değişimler nelerdir?
5. bireysel performansları üzerinde yaşadıkları **sahne performansı ve üretkenliğe** dayalı değişimler nelerdir?

Önem

Gitar, Türkiye’de diğer enstrümanlara göre kendine daha yeni yer bulmuş bir çalgı olmasına rağmen teknoloji ve eğitim alanındaki gelişmeler sayesinde eğitim yöntem, teknikleri ve eğitimcilerin görüşleri gelişmektedir.

Bu çalışmanın sonuçlarının,

- Gitaristlerin geçmişte ve günümüzdeki çalışma alışkanlıkları, yöntem ve tekniklerinin tespiti,
- Gitar alanında yetişmekte olan bireylere çalışma alışkanlıkları, yöntem ve teknikler konusunda gitaristlerin görüşleri sunması,
- Gitar alan araştırmacıları için gitaristlerin teknik, eğitim materyalleri, müzikalite ve eser çalışma yöntemleri, çalışma koşulları, sahne performansı ve üretim boyutlarında meydana gelen değişimleri ve değişmeyen faktörleri açıklaması, açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Sınırlılıklar

Bu araştırma; Türkiye’deki gitarist sayısının az olduğu göz önüne alınarak 10 klasik gitaristin görüşleri ile sınırlandırılmıştır.

Sayıtlar

Bu araştırmada;

- Seçilen örneklem kümesinin evreni temsil ettiği,
- Veri toplama aracının amaca yönelik olduğu
- Katılımcı gitaristlerin kendi mesleki deneyimlerinden hareketle doğru ve samimi cevaplar verdiği olduğu varsayılmaktadır.

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Fenomenoloji (görüngübilim), Eski Yunanca'da görünüş ve bilim anlamlarına gelen "phainomenon" ve "logos" sözcüklerinden türetilmiş bir terimdir. Temelleri Edmund Husserl tarafından atılmış olan bu felsefe anlayışı ya da yöntemi, görüngülerin kendilerini betimleyerek tanıtlamaya, onların bilinç yaşantısına açılmalarının koşullarını araştırmaya dayanan özel bir çözümleme yöntemi yoluyla bilinç ve bilinç yaşantılarına ilişkin özlerin bilgisini edinmeyi amaçlayan betimleyici deneyim felsefesidir (Ulaş, 2002). Nitel bir çalışma türü olan fenomenoloji, hayatımızda karşımıza çıkan fakat üzerinde çok düşünmediğimiz ya da hakkında detaylı olarak bilgi sahibi olmadığımız olguları derinlemesine inceleyen bir çalışma türüdür (Yıldırım ve Şimşek, 2013).

Bu araştırmanın amacı Türk gitaristlerin mesleki süreçlerinde bireysel performanslarında değişen ve değişmeyen teknik, eğitim materyalleri, eser çalışma yöntemleri, çalışma koşul ve alışkanlıkları, sahne performansı ve üretkenlikleri konularında görüşlerinin derinlemesine sorgulanmasıdır. Gitaristlerin bu amaç doğrultusunda görüşlerinin nitel bir anlayışla ortaya konmasına çalışılmıştır. Bu nedenle araştırmada araştırmanın amacına uygun olan nitel araştırma yöntemlerinden fenomenoloji deseni tercih edilmiştir.

Çalışma Grubu

Nitel araştırmalarda, araştırma sonuçlarının evrene genellemesinden ziyade araştırmaya katılan kişilerin ya da araştırmaya konu olan durumların detaylı incelenmesi amaçlandığı için örnekleme tekniklerinden amaçlı örnekleme tekniği daha çok tercih edilmektedir (Creswell, 2009). Bu çalışmada nitel araştırmanın doğasına ve araştırmanın amacına uygun olarak amaçlı örnekleme tekniklerinden uygun durum örnekleme tercih edilmiştir. Bu amaçla, fenomenoloji deseninin amaçları doğrultusunda gitar alanında uzmanlaşmış kişiler katılımcılar olarak tercih edilmişlerdir. Gitaristlerin biri kadın, dokuzu erkek olup tamamı Türkiye'de çeşitli kurumlarda görev yapmaktadırlar. Araştırmaya seçilen gitaristlerle çalışılmasının nedeni, bu uzmanların gitar alanında eğitim almış, bu alanda mesleki tecrübeye sahip ve mesleki yaşantısında düzenli olarak gitar icracılığında bulunmalarıdır.

Veri Toplama Aracı

Yapılandırılmış görüşme formunda, amaca yönelik sorular hazırlanır ve bu sorular üzerinde değişiklik yapılmaz. Görüşme verilerinin analizi daha net şekilde yapılmaktadır. Herhangi bir yanlılık söz konusu değildir (Karataş ve Yavuzer, 2015). Bu sebeple araştırmada veri toplama aracı olarak yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır.

Yapılandırılmış görüşme formunun hazırlanması ile ilgili süreçte araştırmacılar tarafından konu ile ilgili literatür taraması yapılmış ve literatürden elde edilen verilerden de faydalanılarak yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır. Hazırlanan görüşme formu, gitar eğitimi alanında iki akademisyenin görüşlerine sunulmuş, uzman görüşlerinden elde edilen veriler doğrultusunda araştırmacı tarafından soruların açık ve anlaşılır olması, araştırmacının amacına uygunluğu ve yeterliliği gibi açılardan görüşme formu yeniden incelenmiş ve gerekli düzenlemeler yapılmıştır. Gitaristlere yapılacak olan görüşmenin konusu hakkında önceden bilgi verilmiş, daha sonra araştırmacılar tarafından görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Görüşmeler randevu alınarak katılımcılarla yüz yüze, telefonla ve elektronik posta aracılığıyla sağlanmıştır. Ortalama bir saat süren yüz yüze ve telefonla yapılan görüşmeler ses kaydına alınmış sonra bire bir yazıya dökülmüş ve analiz edilmiştir. Bu yolla Türk gitaristlerin mesleki süreçlerinde bireysel performanslarındaki teknik, eğitim materyalleri, müzikalite ve eser çalışma yöntemleri, çalışma alışkanlıkları ve sahne performansı ve üretkenlikleri konularına yönelik değişimler belirlenmeye çalışılmıştır.

Geçerlik ve Güvenirlik

Çalışmanın iç geçerliğini sağlamak için; çalışmada kullanılmak üzere araştırmacılar tarafından hazırlanan yapılandırılmış görüşme formu, gitar eğitimi alanındaki iki akademisyenin görüşlerine sunulmuş, sonrasında çalışmaya katılan uzmanlara da okutularak okunabilirlik ve anlaşılabilirlik açısından değerlendirmeleri istenmiştir. Uzman görüşlerinden elde edilen veriler doğrultusunda araştırmacılar tarafından form yeniden incelenmiş ve gerekli düzeltmeler yapılmıştır. Yapılan görüşmeler öncesinde katılımcılara açıklamalarda bulunulmuştur. Katılımcıların yöneltilen sorulara verdikleri cevaplar bulgular kısmında sunulmuştur.

Dış geçerliği sağlamak için; araştırma modeli, çalışma grubu, veri toplama araçları, verilerin toplanması, verilerin analizi ve bulguların nasıl düzenlendiği ayrıntılı olarak betimlenmiştir. Ayrıca çalışmaya katılan gitaristler, çalışmanın amacına katkı sağlayacak uygun bireylerden oluşmaktadır. Dış geçerliği sınırlayıcı bir faktör olarak katılımcı sayısının on ile sınırlı tutulması gösterilebilir.

Araştırmanın bulgularının tamamı yorum yapılmadan okuyucuya sunulmuş, kayıt cihazı kullanılarak ve elektronik posta yoluyla iletilen formlar bilgisayar ortamında saklanarak veri kaybı önlenmiştir. Bu durum

araştırmanın iç güvenilirliğini (tutarlılığını) arttırıcı bir etki sağlanmasında etkili olmuştur. Ayrıca, veriler iki araştırmacı tarafından bağımsız bir şekilde okunmuş ve kodlar oluşturulmuştur.

Dış güvenirlığın sağlanması için ise; veriler sonuç kısmına uygun şekilde tartışılmış olup sonuç ve bulgular bölümünün tutarlı olduğu konusunda araştırmacılar arasında görüş birliğine varılmıştır.

Verilerin Analiz Edilmesi

İçerik analizi; bir konu ile ilgili metnin veya söylevin içeriğini yansıtacak kelime veya kelime gruplarıyla sistematik olarak özetlenmesi, kategorilere ayrılması ve araştırmacılar tarafından önceden belirlenen kurallar dâhilinde kodlar oluşturulması tekniği olarak tanımlanmaktadır (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2018). İçerik analiz sürecinde önce birbirine benzeyen nitel veriler belli tema ve kategoriler altında düzenlenir. Daha sonra neden-sonuç ilişkileri şeklinde irdelenir ve yorumlanarak birtakım sonuçlara ulaşılır (Yıldırım ve Şimşek, 2013). Bu araştırmada gitaristlerin görüşme formundaki soruları samimi şekilde cevaplamaları ve bu cevapların derinlemesine analiz edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda gitaristlerin yapılandırılmış görüşme formundaki on yedi açık uçlu sorularına verdikleri cevaplar doğrultusunda elde edilen veriler içerik analizi ile analiz edilmiştir. Bu analiz sonucunda elde edilen kodlar bulgular bölümünde tablolarla gösterilmiştir. Bulgular bölümü incelendiğinde yapılandırılmış görüşme formunun, gitaristlerin mesleki süreçlerindeki bireysel performansları ile ilgili beş boyuta cevaplar aradığı görülmektedir. Katılımcıların görüşme formundaki sorulara verdikleri cevaplar doğrultusunda katılımcı ifadesini özetleyen kelimeler, araştırmacılar arasında tartışılarak ortak kavramlar kod olarak belirlenmiştir. Ayrıca katılımcıların cevaplarından konu ile ilgili çarpıcı ve örnek oluşturan bazı örnekler doğrudan alıntılara da bu bölümde yer verilmiştir.

BULGULAR

1) Türk gitaristlerin bireysel performansları üzerinde yaşadıkları teknik değişimler nelerdir?

Tablo 1: 1. soru (Gitarıda duruş, tutuş pozisyonlarını tercihiniz) veri analizi

GİTARİST	İlk yılları			Son yılları		
	Sabit değil	Klasik	Sağ dizde	Sabit değil	Klasik	Sağ dizde
G1		x			x	
G2		x			x	
G3		x			x	
G4		x			x	
G5			x		x	
G6			x		x	
G7		x		x		
G8	x			x		
G9	x				x	
G10	x				x	

Tablo 1 incelendiğinde, gitaristlerin mesleki süreçlerinde gitarıda duruş ve tutuş pozisyonu tercihi konusunda ilk ve son yıllara bakıldığında; en çok gitarıda klasik tutuşu tercih ettikleri, ilk yıllarında sağ dizde tutuşu tercih eden gitaristlerin (iki gitarist) artık klasik tutuşa geçtikleri, ilk yıllarında sabit bir tutuş tercihi olmayan gitaristlerin (üç gitarist) ise ikisinin ergo play aracılığıyla klasik tutuşa geçtikleri ve gitaristlerin bir bölümünün (dört gitarist) son yıllarda ergo play kullanmaya başladıkları görülmektedir.

Gitaristlerin, 1. Soruya Verdikleri Yanıtlar İle İlgili Açık Görüşleri

...Son yıllarda ayaklık yerine ergo play kullanarak ve gitarı daha dik ve klavyeyi biraz daha kendimden uzaklaştırarak daha rahat çalım olanağı sağlıyorum. (G1)

...Eskiden klasik tutuşu tercih ederken artık nasıl rahat edebiliyorsam öyle çalışıyorum. (G7)

...İlk yıllarımda bir sistematığım yoktu. Şimdi ise vücudumun rahat hissedeğim duruş ve tutuşları değiştirerek kullanıyorum. (G8)

Tablo 2: 2. soru (Bireysel performans sürecine katmadığınız ya da geliştirmedığınız sağ veya sol el gitar teknikleri varsa yazınız) veri analizi

GİTARİST	İlk yılları			Son yılları		
	Flamenko	Tremolo	Yok	Flamenko	Tremolo	Yok
G1	x					x
G2	x					x
G3		x				x
G4	x					x
G5			x			x
G6						
G7	x			x		
G8			x			x
G9	x				x	
G10	x					x

Tablo 2 incelendiğinde, gitaristlerin mesleki süreçlerinde bireysel performans süreçlerine katmadıkları ya da geliştirmedikleri sağ veya sol el gitar tekniklerine bakıldığında; mesleki süreçlerinin ilk yıllarında gitaristlerin çoğunluğunun (altı gitarist) Rasgueado ve Alzapua gibi Flamenko stillerini kullanmadıkları, ilk yıllarında tüm teknikleri kullanan gitaristlerin azınlıkta olduğu (iki gitarist), mesleki süreçlerinin son yıllarında ise gitaristlerin çoğunluğunun (yedi gitarist) artık tüm teknikleri kullandıkları ve geliştirdikleri görülmektedir. Gitaristler özellikle mesleki süreçlerinin ilk yıllarında Flamenko stillerine ait çalışmalar yapmayıp son yıllarda artık teknik ayırım yapmaksızın Flamenko stillerine ait teknikleri de kullanmaya başladıkları görülmektedir.

Gitaristlerin, 2. Soruya Verdikleri Yanıtlar İle İlgili Açık Görüşleri

...İlk yıllarımda Rasgueado tekniği ve iki telde tril kullanmıyordum. (G1)

...İlk yıllarımda Rasgueado tekniği ve sol el baş parmağı kullanmıyordum. (G2)

...Sanırım gerek duymadığımdan hiçbir zaman apoyando tekniği çalışmadım. (G6)

...Eskiden çalışmalarım tirando üzerinden arpejlerle ve rasgueado tekniği ile şekilleniyordu. Artık kullanmadığım teknik yok. (G8)

Tablo 3: 3. soru (Bireysel Performansınız için öncelikli kullandığınız öğretici metot, repertuvar, teknik, vs. kitapları belirtiniz) veri analizi

GİTARİST	İlk yılları			Son yılları			Kendi Kitapları
	Arenas	Klasik / Romantik	20.yy	Arenas	Klasik / Romantik	20.yy	
G1		x	x		x	x	
G2	x		x				x
G3	x				x	x	
G4			x			x	
G5		x	x		x	x	
G6	x		x			x	
G7		x	x		x	x	
G8	x		x			x	x
G9	x		x			x	
G10	x				x	x	

Tablo 3 incelendiğinde, gitaristlerin mesleki süreçlerinde öncelikli kullandıkları öğretici metot, repertuvar, teknik, vs. kitapları konusunda ilk ve son yıllara bakıldığında; gitaristlerin çoğunluğunun (altı gitarist) ilk yıllarında Arenas metot kitabını tercih ettikleri fakat son yıllarında gitaristlerin hiç birinin Arenas metodunu tercih etmedikleri, gitaristlerin çoğunluğunun (ilk yıllarında sekiz gitarist, son yıllarında dokuz gitarist) Villa Lobos, Leo Brouwer, Abel Carlevaro, Pappalardo gibi 20. yy metotlarını tercih ettikleri, iki gitaristin ise artık son yıllarında kendi yazdıkları metot kitaplarındaki etütleri çalıştıkları görülmektedir.

Gitaristlerin, 3. Soruya Verdikleri Yanıtlar İle İlgili Açık Görüşleri

...İlk yıllarımda hocamız Ertan Birol'un metot ve repertuvar kitapları üzerinden çalışmalar yaptık. Kendisinin repertuvar çalışmaları neredeyse tüm klasik ve çağdaş eserleri barındırdığından ekstra bir çabaya gereğimiz olmadı. Üniversite yıllarında ve sonrasında internetin faydalarından yararlanarak repertuvarımızda bulunmayan romantik ve çağdaş eserleri edinme imkanımız çok gelişti. Bireysel olarak en çok yararını gördüğüm teknik çalışma kitapları, önemli eserlerin en zor pasajlarının toplandığı "Encyclopedia of Guitar Virtuosity (Michel Savary)" ve Abel Carlevaro'nun tüm teknik kitaplarıdır (özellikle Cuadernos serisi). (G4)

Tablo 4: 4. soru (Gitarıda sağ el temel tekniklerini çalışırken sıklıkla tercih ettiğiniz etüt parçalardan yazınız) veri analizi

GİTARİST	İlk yılları				Son yılları				
	Lobos	Brouwer	Carlevaro	Papararo	Lobos	Brouwer	Carcassi	Carlevaro	Papararo
G1		x (6)					x (19)		
G2	x (1)						x (1-2-3)		
G3	x (1)	x (6)			x (1)	x (6)			
G4	x (1-11)				x (6-7)				
G5	x (1)	x (6)		x	x (1)	x (6)			x
G6		x (6)			x (1)				
G7									
G8			x	x				x	x
G9	x	x		x	x	x		x	x
G10	x (1)				x (1-11-12)	x (6)			

* Parantez içindeki numaralar ilgili bestecinin etüt numarasını belirtmektedir.

Tablo 4 incelendiğinde, gitaristlerin mesleki süreçlerinin ilk yıllarında ve son yıllarında gitarıda sağ el temel tekniklerini çalışırken sıklıkla tercih ettikleri etüt parçalara bakıldığında; gitaristlerin çoğunluğun (altı gitarist) ilk ve son yıllarında Villa Lobos'un ilgili etütlerini (özellikle etüt 1), ilk yıllarında gitaristlerin bir yarısının (beş gitarist) Leo Brouwer'in ilgili etütlerini (özellikle etüt 6), son yıllarında yine Leo Brouwer'in ilgili etütlerinin sıklıkla tercih edildiği (dört gitarist), ilk yıllarında Papararo çalışmalarını tercih eden gitaristlerin (üç gitarist) son yıllarında da Papararo'dan vazgeçemedikleri görölmektedir.

Gitaristlerin, 4. Soruya Verdikleri Yanıtlar İle İlgili Açık Görüşleri

...Carlevaro ve Papararo'nun kitaplarındaki sağ el egzersizlerinin p i m a ve p m a x (serçe) kombinasyonları ile çalışılmasıyla sağ elin beş parmağının da Tirando pasajlarda aktif kullanılmasını sağlıyorum. (G8)

Tablo 5: 5. soru (Gitarıda sol el temel tekniklerini çalışırken sıkça tercih ettiğiniz etüt parçalardan yazınız) veri analizi

GİTARİST	İlk yılları			Son yılları			Kendi Etütleri
	Lobos	Brouwer	Klasik / Romantik	Lobos	Brouwer	Klasik / Romantik	
G1						x	
G2	x (7)					x	x
G3					x (16)	x	
G4	x (5)		x	x (2)		x	
G5							
G6		x (18-20)		x (3-6)			
G7		x	x				
G8							x
G9	x (6)	x (9)	x	x (2-6-7)	x		
G10	x (7)			x (7)			

* Parantez içindeki numaralar ilgili bestecinin etüt numarasını belirtmektedir.

** Tabloda geçen Klasik/Romantik dönem bestecileri: Francisco Tarrega, Matteo Carcassi, Dionisio Aguado, Fernando Sor

Tablo 4 incelendiğinde, gitaristlerin mesleki süreçlerinin ilk yıllarında ve son yıllarında gitarıda sol el temel tekniklerini çalışırken sıkça tercih ettikleri etüt parçalara bakıldığında; ilk yıllarında klasik / romantik dönem bestecilerine ait etütleri tercih etmeyen gitaristlerin üçünün son yıllarında klasik / romantik dönem bestecilerine ait etütleri tercih ettikleri, gitaristlerin çoğunun (dört gitarist) ilk ve son yıllarında Villa Lobos'un ilgili etütleri tercih ettikleri (iki gitarist Villa Lobos Etüt 7), iki gitaristin son yıllarında kendi bestedikleri etütleri tercih ettikleri görülmektedir.

Gitaristlerin, 5. Soruya Verdikleri Yanıtlar İle İlgili Açık Görüşleri

...Sol el tekniğim için etüt çalışmadım, sadece egzersizler çalıştım. (G5)

...İlk yıllarımda Fernando Sor, Francisco Tarrega, Castelnuovo Tedesco, Leo Brouwer çalışırdım fakat artık bunlara gerek duymuyorum. (G8)

Tablo 6: 6. soru (Klasik gitarın temel tekniklerini çalışırken, seri etüt yazaran bestecilerden en çok hangilerini tercih etmektesiniz?) veri analizi

GİTARİST	İlk yılları			Son yılları				Kendi Etütleri
	Lobos	Brouwer	Klasik / Romantik	Lobos	Brouwer	Klasik / Romantik	Carlevaro	
G1	x		x	x		x		
G2	x	x				x	x	
G3	x	x		x	x			
G4	x		x	x		x	x	
G5	x	x		x	x			
G6		x		x				
G7	x	x	x	x	x	x		
G8	x		x		x		x	
G9	x	x		x	x		x	
G10	x	x		x	x			

Tablo 6 incelendiğinde, gitaristlerin mesleki süreçlerinin ilk yıllarında ve son yıllarında gitarda seri etüt yazaran bestecilerden en çok hangilerini tercih ettiklerine bakıldığında; gitaristlerin büyük çoğunluğunun (ilk yıllarında dokuz gitarist, son yıllarında sekiz gitarist) hem ilk yıllarında hem son yıllarında Villa Lobos'u, çoğunluğunun (ilk yıllarında yedi gitarist, son yıllarında altı gitarist) Leo Brouwer'ı, iki gitaristin son yıllarında Carlevaro'yu, iki gitaristin ise son yıllarında kendi hazırladıkları etütleri tercih ettikleri görülmektedir.

Gitaristlerin, 6. Soruya Verdikleri Yanıtlar İle İlgili Açık Görüşleri

...İlk yıllarımda Villa Lobos ve Leo Brouwer etütlerini kullanıyordum. Son yıllarımda ise ağırlıklı olarak Matteo Carcassi ve kendi hazırladığım metot kitabımdaki etütleri kullanıyorum. (G2)

2) Türk gitaristlerin bireysel performansları üzerinde yaşadıkları Eğitim Materyali Kullanımı açısından değişimler nelerdir?

Tablo 7: 7. soru (Kendi gitar yaşantınızda tercih ettiğiniz tel markası ya da tansiyon önerisi) veri analizi

GİTARİST	İlk yılları			Son yılları						
	Daddario	Savarez	Hannabach	Normal Tansiyon	Yüksek Tansiyon	Daddario	Savarez	Hannab.	Normal Tansiyon	Yüksek Tansiyon
G1	x				x		x		x	
G2	x				x	x				x
G3	x			x			x			x
G4	x			x		x	x	x	x	x
G5	x			x		x				x
G6	x				x		x			x
G7				x					x	
G8	x				x		x		x	
G9	x		x	x	x		x			
G10		x					x		x	

Tablo 7 incelendiğinde, gitaristlerin mesleki süreçlerinin ilk yıllarında ve son yıllarında tercih ettikleri tel markası ve tansiyonlarına bakıldığında; gitaristlerin büyük çoğunluğunun (sekiz gitarist) ilk yıllarında D'addario marka tel tercih ettikleri, son yıllarında çoğunluğun (altı gitarist) Savarez marka tel tercih ettikleri, son yıllarında Savarez marka tel kullanan gitaristlerin tamamının (altı gitarist) ilk yıllarında D'addario marka tel kullandıkları, tansiyon tercihlerinin ise kişiye özel olarak değişkenlik gösterdiği görülmektedir.

Gitaristlerin, 7. Soruya Verdikleri Yanıtlar İle İlgili Açık Görüşleri

...İlk yıllarımda D'addario Normal Tansiyon tel kullanıyordum. Son yıllarımda sıklıkla Savarez - Corum Alliance normal ya da yüksek tansiyon tel kullanıyorum. Nadiren de olsa D'addario Carbon ve Hannabach 800ht tellerini de kullanmaktayım. (G4)

...İlk yıllarımda belirli bir sistematığım yoktu ve düzensizdi. Genellikle D'Addario Hard Tansiyonlu tel tercih ederdim. Son yıllarda kullandığım gitardaki balans için Savarez normal tansiyonlu tel kullanıyorum. Bu aslında tamamen çalıcının ve kullandığı gitarın tercihine göre şekillenen bir durum. (G8)

Tablo 8: 8. soru (Tercih ettiğiniz gitar markası ya da yapımcısı) veri analizi

GİTARİST	İlk yılları					Son Yıllar				
	Antonio Sanchez	Manuel Rodriguez	Alhambra	Ramirez	Yerli Yapımcılar	Yabancı Yapımcılar	Manuel Rodriguez	Ramirez	Yerli Yapımcılar	Yabancı Yapımcılar
G1						x			x	
G2	x								x	x
G3		x							x	
G4		x					x	x	x	x
G5			x							x
G6					x				x	
G7						x				
G8						x				x
G9			x	x					x	
G10						x			x	x

Tablo 8 incelendiğinde, gitaristlerin mesleki süreçlerinin ilk yıllarında ve son yıllarında tercih ettikleri gitar markaları ya da yapımcılarına bakıldığında; ilk yıllarında yabancı marka fabrikasyon gitar kullanan gitaristlerin (beş gitarist) sadece birinin tercihinin değişmediği, diğerlerinin (dört gitarist) yerli ve yabancı yapımcılara yöneldikleri, ilk yıllarında sadece bir gitarist yerli yapımcıları tercih ederken son yıllarında yerli yapımcıların üretmiş oldukları gitarların kalitesinin yükselmesiyle birlikte yedi gitaristin yerli gitar yapımcılarını tercih ettikleri görülmektedir.

Gitaristlerin, 8. Soruya Verdikleri Yanıtlar İle İlgili Açık Görüşleri

...Ne yazık ki hiçbir yapımcının aynı ağaçtan bile üretilse, iki gitarı birbirini ne tını ne de ses yüksekliği olarak tutmuyor. Ama anladığım kadarıyla bu konuda en tutarlı yapımcılar İspanyollar. Hatta hiç risk almamak isteyen bir gitarist fabrikasyon başlanıp, Lutier rötuşu ile bitirilen hibrit gitarları tercih etmeli (genellikle İspanyol markaları bu şekilde çalışıyor). Bu bir şans ve zevk meselesi. (G4)

Tablo 9: 9. soru (Törpü kullanımı tercihiniz) veri analizi

GİTARİST	İlk yılları			Son yılları		
	Metal Törpü	Plasik Aşamalı Törpü	İnce Kağıt Zımpara	Metal Törpü	Plasik Aşamalı Törpü	İnce Kağıt Zımpara
G1	x	x		x	x	
G2	x		x		x	
G3	x			x		x
G4			x			x
G5	x		x	x		x
G6	x		x	x		x
G7						
G8				x		
G9	x			x	x	x
G10	x		x	x		x

Tablo 9 incelendiğinde, gitaristlerin mesleki süreçlerinin ilk yıllarında ve son yıllarındaki törpü tercihlerine bakıldığında gitaristlerin kullandıkları törpü malzemesi alışkanlıklarında pek fazla değişiklik görülmemektedir. Gitaristlerin çoğunun (yedi gitarist) ilk ve son yıllarında metal törpü tercih ettikleri, ilk yıllarında sadece bir gitarist tarafından tercih edilen plastik aşamalı törpülerin son yıllarında üç gitarist tarafından tercih edildiği görülmektedir.

Gitaristlerin, 9. Soruya Verdikleri Yanıtlar İle İlgili Açık Görüşleri

...İlk yıllarda metal törpü kullanıyordum. Son yıllarda aşırı uzun tırnaklarda demir törpü yine kullanıyorum ama genelde kumaş ince zımpara ve cam törpü kullanıyorum. (G3)

3) Türk gitaristlerin bireysel performansları üzerinde yaşadıkları Eser Çalışma Yöntemleri açısından değişimler nelerdir?

Tablo 10: 10. soru (Bir eseri çalışmadan önce o eser ile ilgili ön hazırlık çalışmalarınızın neler olduğunu belirtiniz) veri analizi

GİTARİST	İlk yılları					Son yılları						
	Dinleme	Dönemi ve Besteci	form Analiz	Deşifre	Duate Çalışması	Ezber	Dinleme	Dönemi ve Besteci	Form Analiz	Deşifre	Duate Çalışması	Ezber
G1	x							x				
G2	x								x			
G3	x				x					x	x	
G4				x		x				x	x	x
G5							x	x				
G6	x						x					
G7												
G8							x		x			
G9	x		x	x			x		x	x		
G10		x							x			

Tablo 10 incelendiğinde, gitaristlerin mesleki süreçlerinin ilk yıllarında ve son yıllarında bir eseri çalışmadan önce o eserle ilgili ön hazırlık çalışmalarına bakıldığında; gitaristlerin ilk yıllarında ve son yıllarında çoğunlukla (ilk yıllar beş gitarist, son yıllar dört gitarist) dinleme çalışmasına gittikleri, mesleki süreçlerinin ilk yıllarına nazaran eserin form analiz çalışmasını son yıllarda daha çok tercih ettikleri (ilk yıllar bir gitarist, son yıllar üç gitarist), ön hazırlık aşamasında ezberi pek tercih etmedikleri (sadece bir gitarist tercih etmekte) görülmektedir.

Gitaristlerin, 10. Soruya Verdikleri Yanıtlar İle İlgili Açık Görüşleri

...Son yıllarda notaları çalmadan önce okuma (daha çok tartımsal okuma), deşifre ve parmak pozisyonlarını belirleme (cümle bütünlüğü ve tınısal farklıklar göz önünde bulundurularak), eserde arpej var ise önce boş tel kapatılarak çalışma yaparım. Eserde kullanılan ve özellikle yoğunlaşmış bir teknik var ise (legato vs.) bununla ilgili ön çalışması yaparım. (G3)

...Son yıllarda deşifraj, sonrasında pasajları ayırma, pasajların sağ ve sol eldeki en doğru parmaklarını bulma, ağır tempoda sadece parmak oturtma çalışması yapıp sonrasında çalınan dönem göz önünde bulundurularak pasajların üzerinde gerekli nüans ve sağ el pozisyonu ile tını oluşturma fikirleri, doğru tempoya çekme çalışması yapıp en son ezberliyorum. (G4)

...İlk yıllarımda bir sistematiğim yoktu. Şimdi ise dinleme, teknik ve müzikal analiz, ergonomi için yavaş çalışma, müzikal ifade bağlamında teknik tercihlere dikkat etmeye çalışıyorum. (G8)

Tablo 11: 11. soru (Sizin, bir eseri istenilen seviyeye getirebilmeniz için tüm süreçte izlediğiniz yolları sırası ile yazınız) veri analizi

GİTARİST	İlk yılları					Son yılları										
	Dinleme	Deşifre	Duate	Metronom	Analiz	Parçalara Ayırma	Yorumlama	Nüanslar / Dinamikler	Dinleme	Deşifre	Duate	Metronom	Analiz	Parçalara Ayırma	Yorumlama	Nüanslar / Dinamikler
G1		x		x				x		x		x		x		x
G2	x												x	x		
G3		x		x			x		x				x		x	x
G4		x								x	x					
G5		x					x		x						x	
G6	x	x	x				x	x	x	x					x	
G7																
G8								x					x			
G9				x			x		x							
G10		x					x		x					x		

Tablo 11 incelendiğinde, gitaristlerin mesleki süreçlerinin ilk yıllarında ve son yıllarında bir eseri istenilen seviyeye getirebilmek için izledikleri süreçlerine bakıldığında; gitaristlerin ilk yıllarında ve son yıllarında çoğunlukla (altı gitarist) deşifre çalışması yaptıkları, ilk yıllarında hiçbir gitaristin müzikal ve teknik analize başvurmadığı fakat son yıllarda bu yöntemi üç gitaristin başvurduğu, gitaristin ilk yıllarına göre son yıllarında analiz, eseri parçalara ayırma, yorumlama, nüans ve dinamiklere dikkat etme konularında daha fazla yoğunlaştıkları görülmektedir.

Gitaristlerin, 11. Soruya Verdikleri Yanıtlar İle İlgili Açık Görüşleri

...Son yıllarda deşifre, teknik olarak geliştirilmesi gereken bölümler için yardımcı olacak ek çalışmaları belirleme, eserin bölümlerini analiz etme, bu bölümlerdeki melodi ve eşlik cümlelerini analiz etme, Melodi cümleleri ve akorsal yapıları metronom ile bağlı şekilde çalışma (bazen melodi ve eşlik ayrı fakat genelde kütle halinde-birlikte), cümleleri yorumlarken kullanılacak renkleri ve dinamikleri belirleme, ayrı çalışılan bölümleri birleştirme, eserin hikayesini, karakterini analiz ederek yada bir hikaye betimleyerek yorumlamaya çalışma, eser ile ilgili farklı yorumları dinleme ve eseri topluluk

karşısında (konser değil tanıdık arkadaş vs. tek bir kişi de olabilir) çalma çalışmalarını yapmaktayım. (G3)

...İlk yıllarımda belli bir sistematığım yoktu. Son yıllarda ise dinleme, teknik ve müzikal analiz, ergonomi için yavaş çalışma, müzikal ifade bağlamında teknik tercihlere dikkat etmeye çalışıyorum. (G8)

...Son yıllarda çaldığım eserler son haline geldikten sonra kayıt edip kendimi dinliyorum. (G9)

4) Türk gitaristlerin bireysel performansları üzerinde yaşadıkları Çalışma Koşul ve Alışkanlıkları açısından değişimler nelerdir?

Tablo 12: 12. soru (Günlük bireysel çalışma planlamasını belirtiniz) veri analizi

GİTARİST	İlk yılları			Son yılları			
	Teknik	Eser	Deşifre	Serbest	Teknik	Etüt	Eser
G1					x	x	x
G2	x (4 saat)	x (4 saat)		x (4 saat)	x (30 dk)		x (2 saat)
G3		x (2 saat)	x (1,5 saat)		x (1-1,5 saat)	x	x
G4	x (20-30 dk)	x (45 dk-2 saat)			x (1 saat)		x (2-4 saat)
G5	x (5 saat)	x (5 saat)			x (2 saat)		x (2 saat)
G6							
G7							
G8					x (1-2 saat)		
G9	x (45 dk)	x	x (45 dk)		x (45 dk)		x
G10					x		x

Tablo 12 incelendiğinde, gitaristlerin mesleki süreçlerinde günlük çalışma planlarına bakıldığında; gitaristlerin son yıllarda teknik çalışmalara daha fazla önem verdiği (ilk yıllarda dört gitarist, son yıllarda sekiz gitarist), ilk yıllarında deşifre çalışması yapan gitaristlerin tamamının (iki gitarist) artık bu çalışmayı bıraktıkları, günde 10 saat ve üzeri çalışan gitaristlerin (iki gitarist) çalışma saatlerinin ciddi oranda düştüğü görülmektedir.

Gitaristlerin, 12. Soruya Verdikleri Yanıtlar İle İlgili Açık Görüşleri

...İlk yıllarımda günde ortalama 5 saat çalışabiliyordum, son yıllarımda bu süre 2 saate indi. (G6)

...Hiçbir zaman çalışmamı planlamadım, son yıllarda artık bir sonraki konserde çalacağım eserleri çalışıyorum. (G7)

...İlk yıllarımda hemen hemen her vaktimi gitar ile geçirirdim. Son yıllarda ise Düzenli olarak her gün 1-2 saatlik bir teknik ve müzikal çalışma sistematik olarak yapabilirsem yeterli oluyor. Konser ve kayıt zamanları bu tempo daha yükseliyor. (G8)

Tablo 13: 13. soru (Gitar çalışma sürenizi olumsuz etkileyen faktörleri yazınız) veri analizi

GİTARİST	İlk yılları		Son yılları		
	Üniversitedeki Diğer Dersler	Aile Hayatı	İş Yoğunluğu	Akademik Yoğunluk	Öğretmenlik
G1	x	x	x		
G2		x			
G3		x	x	x	
G4	x		x		x
G5			x		
G6		x		x	
G7					
G8		x		x	
G9			x		
G10					

Tablo 13 incelendiğinde, gitaristlerin mesleki süreçlerinde ilk yıllarında ve son yıllarında gitar çalışma süreçlerini etkileyen olumsuz faktörlere bakıldığında; ilk yıllarında sadece iki gitaristin üniversitedeki diğer dersler yüzünden, ilk yıllarında hiçbir olumsuz etkeni olmayan gitaristlerin altısının çeşitli sebeplerle olumsuz etkilendiği, son yıllarında gitaristlerin beşinin aile hayatının getirdiği sorumluluklardan, beşinin iş yoğunluğundan, üçünün akademik hayatın getirdiği yoğunluktan, birinin öğretmenlik mesleğinden dolayı olumsuz etkilendiği görülmektedir.

Gitaristlerin, 13. Soruya Verdikleri Yanıtlar İle İlgili Açık Görüşleri

...İlk yıllarımda ailemin desteği ile sadece gitar çalışabiliyordum. Son yıllarımda ise aile ve bebeğimin sorumlulukları sebebiyle daha az zamana sahibim ama verimli çalışma ile bu süre fazlasıyla yeterli. (G2)

...İlk yıllarımda olumsuz bir durum söz konusu değildi. Son yıllarımda ise hayata dair sorumluluk başlıkları (sosyal yaşantı, aile vs.) ve profesyonel yaşantı bağlamındaki (akademi vs.) başlıklarla koordineli olarak sistemli ve eskiye kıyasla daha az zamanda kaliteli bir çalışma temposuna girmeye mecbur oldum. Dengeyi sağlayabildiğim ölçüde devam ediyorum. (G8)

Tablo 14: 14. soru (Bireysel gitar çalışmalarınızda tercih ettiğiniz çalışma ortamlarını belirtiniz) veri analizi

GİTARİST	İlk yılları		Son yılları			
	Ev	Sınıf / Okul	Ev	Sınıf	Atölye / İş Yeri	Stüdyo
G1	x				x	
G2	x			x		x
G3	x		x	x		
G4	x		x			
G5			x			
G6		x	x			
G7	x		x			
G8	x	x	x		x	
G9		x	x	x		
G10	x		x			

Tablo 14 incelendiğinde, gitaristlerin mesleki süreçlerinde ilk yıllarında ve son yıllarında bireysel gitar çalışmalarında tercih ettikleri ortamlara bakıldığında; gitaristlerin büyük çoğunluğunun (ilk yıllarında yedi gitarist, son yıllarında sekiz gitarist) evlerinde, kişisel odalarında çalışmayı tercih ettikleri, son yıllarında iki gitaristin atölyesinde / iş yerinde, bir gitaristin stüdyosunda çalışmayı tercih ettikleri görülmektedir.

Gitaristlerin, 14. Soruya Verdikleri Yanıtlar İle İlgili Açık Görüşleri

...Favorim her zaman evde çalışmak, keza iş yerinde konsantrasyon olabilmek çok zor olmakta. (G4)

Tablo 15: 15. soru (Gitar çalışmalarınızı etkileyen sakatlıklar yaşadınız mı?) veri analizi

GİTARİST	İlk yıllar					Son yıllar					
	Ganglion Kisti	Bel/bacak Ağrıları	Skolyoz	Fıtık	Yaşamadım	Ganglion Kisti	Skolyoz	Sinir Sıkışması	Fıtık	Parmak Seğirmesi	Yaşamadım
G1		x				x					
G2	x		x	x		x	x		x		
G3					x						x
G4					x						x
G5					x					x	
G6					x						x
G7					x						x
G8					x			x			
G9					x						x
G10					x						x

Tablo 15 incelendiğinde, gitaristlerin mesleki süreçlerinde ilk yıllarında ve son yıllarında gitar çalışmalarını etkileyen sakatlıklarına bakıldığında; gitaristlerin büyük çoğunluğunun (ilk yıllarında sekiz gitarist, son yıllarında altı gitarist) mesleki süreçlerinde herhangi ciddi bir sakatlık durumuyla karşılaşmadıkları, ilk yıllarında bir gitaristin bel ve bacak ağrısı yaşadığı, son yıllarında iki gitaristin gangliyon kisti yaşadığı, ilk yıllarında herhangi ciddi bir sakatlık durumu yaşamayan gitaristin birinin son yıllarında parmak seğirmesi birinin ise sinir sıkışması yaşadığı görülmektedir.

Gitaristlerin, 15. Soruya Verdikleri Yanıtlar İle İlgili Açık Görüşleri

...İlk yıllarımda sol el bilekte zorlanma ve ayaklık kullanımından dolayı belde ve bacadta ağrı, gitar taşımaktan belde düzleşme yaşadım. Son yıllarımda sol elde Ganglion kisti oluşumu yaşadım ve zaman zaman çok zorlarsam kist büyüyor ve ağrı oluyor. Bu durum 2015 ve 2017'de performansımı etkiledi ve ufak bir ara vermeme sebep oldu. Unun dışında ufak tefek zorlanmalar birkaç ayda bir olabiliyor. (G1)

...İlk yıllarımda herhangi bir rahatsızlığım yoktu. Son yıllarımda idarecilik yaptığım dönemde yaşadığım stres sebebiyle sol elim rahatsızlandı. (Sinir sıkışması) Uzun süre tedavi gördüm. (G8)

5) Türk gitaristlerin bireysel performansları üzerinde yaşadıkları Sahne Performansı ve Üretim açısından değişimler nelerdir?

Tablo 16: 16. soru (Bir eğitim yılı içinde verdiğiniz konser sıklığını belirtiniz) veri analizi

GİTARİST	İlk yılları				Son yılları			
	1-4	5-7	8-10	11- Üzeri	1-4	5-7	8-10	11- Üzeri
G1	x						x	
G2		x	x			x	x	x
G3	x				x			
G4	x				x	x		
G5		x				x		
G6	x					x		
G7				x		x		
G8								x
G9		x	x		x	x		
G10		x	x			x	x	

Tablo 16 incelendiğinde, gitaristlerin mesleki süreçlerinde ilk yıllarında ve son yıllarında bir eğitim yılı içerisinde verdikleri konser sıklığına bakıldığında; gitaristlerin yarısının (beş gitarist) ilk yıllarına göre daha fazla sayıda konser verdiği, ilk yıllarında 1-4 arası konser veren gitaristlerin (dört gitarist) üçünün son yıllarda verdikleri konser sayılarının arttığı, bir gitaristin ilk yıllarına göre son yıllarında konser sayısında ciddi bir düşüş yaşandığı görülmektedir.

Gitaristlerin, 16. Soruya Verdikleri Yanıtlar İle İlgili Açık Görüşleri

...İlk yıllarımda senede ortalama 35 konser verirken son yıllarımda bu rakam ortalama 5 konsere düştü. (G7)

...İlk yıllarımda düzensizdi. Geçen yıl 14 konser gerçekleştirdim. Son yıllarda genelde böyle gidiyor. (G8)

Tablo 17: 17. soru (Gitar için yazılan basılı materyalleriniz var mı?) veri analizi

GİTARİST	İlk yılları			Son yılları			
	Beste	Düzenleme	Kitap	Beste	Düzenleme	Kitap	Albüm
G1							x
G2	x	x		x	x	x	x
G3	x	x		x	x		
G4							
G5			x		x		
G6							
G7	x	x	x			x	x
G8				x	x	x	x
G9							
G10							

Tablo 17 incelendiğinde, gitaristlerin mesleki süreçlerinde ilk yıllarında ve son yıllarında gitar için yazılan basılı materyallerine bakıldığında; ilk yıllarında bakıldığında hiçbir gitaristin albümü bulunmazken son yıllarında dört gitaristin albüm hazırladığı, mesleki süreçleri boyunca dört gitaristin gitar için beste çalışmalarında bulunduğu, beş gitaristin düzenleme çalışmalarında bulunduğu, dört gitaristin ise gitar için hazırlanmış herhangi bir basılı materyalinin olmadığı görülmektedir.

Gitaristlerin, 17. Soruya Verdikleri Yanıtlar İle İlgili Açık Görüşleri

...İlk yıllarımda beste ve düzenleme denemelerim olurdu. Son yıllarımda çok sayıda beste düzenleme, kayıt, kitap, yazı, albüm çalışmalarım oldu. Yılda 1 albüm oluşturacak kadar kayıt, 2 beste 2 düzenleme, yazılı akademik çalışmalar yapmaktayım. (G2)

...İlk yıllarımda senede bir veya iki beste ve düzenleme denemeleri yaptım. Son yıllarımda ayda bir veya iki beste ve düzenleme çalışması kaydedip çeşitli platformlarda yayınlamaktayım. (G3)

...İlk yıllarımda bu konuda herhangi bir çalışmam yoktu. İlerleyen zamanlarda gitar için sekiz kitap ve üç albüm yayınladım. Bir senelik periyot ifadesini genellemek güç. Hayat koşulları ile ilgili. Bazen oluyor bazen ise mümkün olamıyor. (G8)

SONUÇ ve TARTIŞMA

Araştırmanın 1. Alt amacına yönelik oluşturulan Türk gitaristlerin bireysel performansları üzerinde yaşadıkları teknik değişimlere ilişkin görüşleri incelendiğinde;

Gitaristlerin, gitarda duruş tutuş tercihleri konusunda mesleki yaşantılarının ilk yılları ile son yıllardaki değişime bakıldığında, gitar tutuş pozisyonlarının son yıllarda klasik tutuşa yönelimlerinin arttığı görülmektedir. Klasik tutuşu tercihi son yıllarda klasik tutuş yönünde

değişen gitaristlerin “Ergo Play” adlı gitar dizliği aparatı kullandıkları görülmektedir. Gitaristlerin gitarın konumlandırılmasına yönelik klasik tutuş pozisyonunda en çok şikayet ettikleri durumun bel ve sırt ağrılarının fazla olduğudur. İlgili çalışmalara (Baş, 2016; Can, 2016; Güneç, 2011, Korucu, 2011) bakıldığında, rahat ve ergonomik gitar tutuşu için klasik tutuşun önerildiği görülmektedir. Bu durum araştırma sonuçları ile benzerlik göstermektedir. Gitaristlerin klasik tutuşa yönelimlerinin bir nedeni olarak “Ergo Play” gibi malzemelerin gitariste kolaylık ve rahatlık sağlamasından dolayı olduğu söylenebilir. Ayrıca gitaristlerin son yıllarda gitarı sağ dizde icra etmeyi bıraktıkları görülmektedir.

Gitaristlerin büyük çoğunluğu meslek yaşantılarının ilk yıllarında bireysel performans sürecine katmadıkları teknikler arasında Flamenko tekniklerini kullanmadıklarını belirtmişlerdir. Gitaristlerin bireysel performanslarında yer vermedikleri tekniklerin olup olmadığına yönelik son yıllardaki görüşlerine bakıldığında ise neredeyse kullanmadıkları hiçbir teknik olmadığı görülmektedir. Gitaristlerin mesleki deneyimlerinin ilk yılları baz alındığında, 90’ ve 2000’li yıllarda Türkiye de klasik gitarın geliştiği dönemlerde Flamenko gitar müziği ve icracılığının çok yaygın olmadığı söylenebilir. Günümüzde bu durumun değiştiği gitaristlerin Flamenko gitar tekniklerine ilgi duyduğu görülmektedir. İlgili çalışmalara (Yeprem, 2006) bakıldığında, özellikle son yıllarda Flamenko müziğinin bizleri derinlemesine etkilediği, bu etkilemenin özellikle son yıllarda sayıları giderek artan Türk Flamenko müzisyenlerinin, ulusal ve uluslararası festivallerde başarılı performanslar sergiledikleri görülmektedir.

Gitaristlerin büyük çoğunluğu mesleki süreçlerinin ilk yıllarında Arenas metotlarını tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Gitaristlerin son yıllardaki tercih ettikleri metotlara bakıldığında hiçbir gitaristin artık Arenas metotlarını tercih etmedikleri görülmektedir. Artık günümüzde pek çok klasik gitar metodu bulunmaktadır. Arenas metot serilerinin toplama metotlar olması, kapsamının çağdaş gitar tekniklerini içermemesi ve dolayısıyla gelişen gitar dünyasında artık tüm teknik ihtiyaçlara cevap verememesinin Arenas metodunu gözden düşürdüğü söylenebilir. Daha geniş teknik ihtiyaçları derinlemesine çalıştırdığı ve çağdaş gitar stillerini de barındırdığı için gitaristlerin mesleki süreçleri boyunca 20. yüzyılda etüt yazan bestecilerinin hazırlamış oldukları metot kitaplarını ve etütlerini tercih ettikleri görülmektedir. Ayrıca gelişen gitar dünyasında Türk gitaristlerin de başarılı gitar metotları hazırladıkları ve kendi bireysel performans çalışmalarında kendi metotlarını tercih ettikleri görülmektedir.

Gitaristlerin çoğunluğu mesleki yaşantıları boyunca sağ el temel tekniklerini çalışırken Villa Lobos’un 1 numaralı etüdünü ve Leo Brouwer’in 6 numaralı etüdünü tercih ettikleri görülmektedir. Bu iki bestecinin hazırladığı ilgili etütler, sağ el temel tekniklerinin kazandırılmasında tüm klasik gitar dünyasında en çok tercih edilen etütlerdir. İlgili çalışmalara (Boran, 2010) bakıldığında, Villa Lobos’un 1 numaralı etüdünün ve Leo Brouwer’in 6 numaralı etüdünün sağ el temel

tekniklerinin kazandırılmasında önemi yer tuttıkları görülmektedir. Bu durum araştırma sonuçları ile benzerlik göstermektedir.

Gitaristlerin, mesleki yaşantıları boyunca sol el temel tekniklerini çalışırken Villa Lobos ve Leo Brouwer gibi çağdaş bestecileri tercih etmelerinin yanında Francisco Tarrega, Matteo Carcassi, Dionisi Aguado, Fernando Sor gibi Klasik/Romantik dönem bestecilerinin hazırlanmış oldukları etütleri de sıklıkla tercih ettikleri görülmektedir. Gitaristlerin mesleki yaşantılarının ilk yılları ile son yılları kıyaslandığında ise gitaristlerin çoğunun zaman içerisinde tercihlerinin değiştiği görülmektedir. Bu değişimi gitaristlerin bireysel çalışmalarında zaman içerisinde değişen ihtiyaçlara cevap verebilecek farklı etütlere yönelmelerine ve son yıllarda gitar literatürüne kazandırılan yeni metot ve etütlerin varlıklarına bağlayabiliriz.

Gitaristlerin mesleki yaşantıları boyunca klasik gitarın temel tekniklerini çalışırken tercih ettikleri seri etüt yazar besteci tercihlerine bakıldığında gitaristlerin büyük çoğunluğunun tüm mesleki süreçlerinde Villa Lobos ve Leo Brouwer'ı tercih ettikleri görülmektedir. Gerek teknik kazanımlar açısından başarılı etütlere sahip olmaları gerekse çağdaş teknikleri içermeleri, bu iki bestecinin tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'deki gitaristlerinde öncelikle tercih etmelerine neden olmuştur. Ayrıca gitaristlerin bir bölümünün klasik gitarın temel tekniklerini çalışırken Francisco Tarrega, Matteo Carcassi, Dionisi Aguado, Fernando Sor, Mauro Guliani gibi klasik / romantik dönem bestecilerine önem verdiklerini, bu bestecilerin etütlerinin klasik gitarın temel tekniklerinin kazandırılmasında önemli yer tuttıkları düşünülmektedir. İlgili çalışmalara (Çiçek, 2007) bakıldığında, özellikle Fernando Sor ve Mauro Guliani'nin etütlerinin klasik gitarın temel tekniklerinin kazandırılmasında önemi yer tuttıkları görülmektedir. Bu durum araştırma sonuçları ile benzerlik göstermektedir.

Araştırmanın 2. Alt amacına yönelik oluşturulan Türk gitaristlerin bireysel performansları üzerinde yaşadıkları eğitim materyali açısından değişimlere ilişkin görüşleri incelendiğinde;

Gitaristlerin, tercih ettikleri tel markası ve tansiyon önerisi konusunda mesleki yaşantılarının ilk yılları ile son yıllardaki değişime bakıldığında, gitaristlerin büyük çoğunluğunun ilk yıllarında D'addario marka telleri kullandıkları fakat sonra ilerleyen yıllarda çoğunluğunun bu markadan vazgeçip başta Savarez olmak üzere diğer tel markalarını kullanmaya başladıkları görülmektedir. Gitar dünyasında son yıllarda tel markalarında artan çeşitlilik, gitaristlerin farklı ihtiyaçlarına göre farklı tel markası ve tansiyonlarına yönelimlerine sebep olmuştur. Bu nedenle gitar alan gitaristlerin artık güncel çalışmaları için farklı tel ve tansiyon arayışlarına girdikleri söylenebilir.

Gitaristlerin, tercih ettikleri gitar markaları ve yapımcıları konusunda mesleki yaşantılarının ilk yılları ve son yıllarındaki değişime bakıldığında, gitaristlerin çoğunun ilk yıllarında çeşitli markalarda fabrikasyon gitarlar ve

yabancı gitar yapımcılarının üretimi gitarları tercih ettikleri, son yıllarında gitaristlerin büyük çoğunluğunun yerli gitar yapımcılarının üretimi gitarları tercih ettikleri görülmektedir. Özellikle son yıllarda ülkemizde sayıları giderek artan nitelikli gitar yapımcılarının ürettikleri çok başarılı gitarlar, bu değişim oluşmasında en önemli faktörlerden birisidir.

Gitaristlerin mesleki yaşantıları boyunca tercih ettikleri törpü malzemesine bakıldığında, gitaristlerin büyük çoğunluğunun mesleki yaşantıları boyunca metal törpüleri tercih ettikleri, son yıllarında ise metal törpünün yanında plastik çok aşamalı törpüler ve ince kağıt zımparalar kullandıkları görülmektedir. Son yıllarda tırnak törpüleme malzemelerinin çeşitliliğinde yaşanan artış ve gitar alan gitaristlerin sağ el tonlamaları konusunda artan hassasiyetleri nedeniyle metal törpünün yanında parlatici olarak plastik çok aşamalı törpülere ve ince kağıt zımpara çeşitlerine yönelindikleri söylenebilir.

Araştırmanın 3. Alt amacına yönelik oluşturulan Türk gitaristlerin bireysel performansları üzerinde yaşadıkları eser çalışma yöntemleri açısından değişimlere ilişkin görüşleri incelendiğinde;

Gitaristlerin mesleki yaşantıları boyunca bir eseri çalışmadan önce o eserle ilgili yaptıkları ön hazırlık çalışmalarındaki mesleki yaşantılarının ilk yılları ve son yıllarındaki değişime bakıldığında, gitaristlerin çoğunlukta ilk yıllarında çalışacakları eseri çeşitli platformlarda farklı müzisyenlerden farklı yorumlarını dinledikleri görülmektedir. Bilgiye ulaşmanın artık daha kolay olduğu günümüzde, gitaristlerin daha fazla yorum dinleme olanaklarının yanında çalıştıkları eser ile ilgili eserin dönemine ve bestecisine ait araştırmalar yaptıkları ve mesleki tecrübeleriyle birlikte artan çalışma bilinçleriyle birlikte öncelikle eserin notası üzerinde analizinin, ilk yıllarına nazaran daha sık tercih ettikleri söylenebilir.

Gitaristlerin mesleki yaşantıları boyunca bir eseri istenilen seviyeye getirebilmelerinde tüm süreçte izledikleri yollarda mesleki yaşantılarının ilk yılları ve son yıllarındaki değişime bakıldığında, gitaristlerin çoğunluğunun ilk yıllarında ve son yıllarında deşifre çalışmalarına önem verdikleri görülmektedir. İlgili çalışmalara (Küçük, 1994) bakıldığında, bir eseri istenilen seviyeye getirmeye çalışıp seslendirirken beklenmedik yerlerde hata yapmanın en önemli sebeplerinden birisi düzensiz ve disiplinsiz şekilde yapılmış deşifre olduğu görülmektedir. Bu nedenle deşifre konusunda aceleci davranılmamasının ve deşifre sürecini daha geniş bir zamana yaymanın daha doğru bir yaklaşım olacağı söylenmektedir. Bu durum araştırma sonuçları ile benzerlik göstermektedir. Son yıllarında gitaristlerin mesleki tecrübeleriyle doğru orantılı olarak artan çalışma bilinçleriyle birlikte eserin müzikal / teknik analizleri ve eseri bölümlere/cümlelere ayırarak daha verimli çalışma yöntemleri geliştirdikleri söylenebilir.

Araştırmanın 4. Alt amacına yönelik oluşturulan Türk gitaristlerin bireysel performansları üzerinde yaşadıkları çalışma koşul ve alışkanlıkları açısından değişimlere ilişkin görüşleri incelendiğinde;

Gitaristlerin mesleki yaşantıları boyunca günlük çalışma planlarında mesleki yaşantılarının ilk yılları ve son yıllarındaki değişime bakıldığında, gitaristlerin ilk yıllarına nazaran son yıllarında büyük çoğunluğunun teknik çalışmalara ağırlık verdikleri görülmektedir. Gelişen gitar literatüründe, çağdaş teknik unsurlar içeren ve teknik zorluk seviyesi artan eserlerin üretimi, gitaristlerin daha yoğun ve yeni teknik çalışmalar yapmalarına neden olmaktadır. Ayrıca son yıllarda gitaristlerin mesleki tecrübeleri doğrultusunda artan çalışma bilinçleriyle birlikte teknik çalışmalar konusunda daha bilinçli çalışmalar gerçekleştirdikleri ve deşifre konusunda yeterli olabilecek yeterliliğe eriştikleri için artık deşifre çalışmalarını bıraktıkları söylenebilir.

Gitaristlerin mesleki yaşantıları boyunca gitar çalışma sürelerini olumsuz etkileyen faktörlerinin mesleki yaşantılarının ilk yılları ve son yıllarındaki değişime bakıldığında, ilk yıllarında büyük çoğunluğunun gitar çalışma sürelerini olumsuz etkileyen bir faktörün bulunmadığı, son yıllarda ise gitaristlerin büyük çoğunluğunun başta aile hayatı ve iş hayatı olmak üzere çeşitli faktörler nedeniyle gitar çalışma sürelerinin olumsuz etkilendikleri görülmektedir. İnsanların yıllar geçtikçe artan sorumlulukları, alanlarının gelişimine yönelik ayırabildikleri süreyi düşürebilmektedir. Gitaristlerin de gitaristlik süreçlerinde kendi hayatlarında artan sorumlulukları nedeniyle gitar çalışma sürelerinde düşüşlerin yaşanabilmesinin kaçınılmaz olduğu söylenebilir.

Gitaristlerin mesleki yaşantıları boyunca gitar çalışmalarında tercih ettikleri çalışma ortamlarının mesleki yaşantılarının ilk yılları ve son yıllarındaki değişime bakıldığında, gitaristlerin mesleki süreçleri boyunca en çok evlerinde çalışmayı tercih ettikleri görülmektedir. Enstrüman çalışmaları yüksek konsantrasyon isteyen ve yorucu çalışmalardır. Gitaristlerin dışarıda bir mekana göre evlerinde daha yüksek konsantrasyon düzeyini yakalayabildiklerinden ve kişisel olarak daha rahat hissedebildiklerinden çoğunlukla evlerinde çalışmayı tercih ettikleri söylenebilir.

Gitaristlerin mesleki yaşantıları boyunca gitar çalışmalarını etkileyen sakatlıklar yaşayıp yaşamadıklarına bakıldığında, gitaristlerin büyük çoğunluğunun mesleki süreçleri boyunca herhangi önemli bir sakatlık durumu yaşamadıkları, ilk yıllarında herhangi bir sakatlık yaşamamış iki gitaristin son yıllarda gitar çalışmalarını olumsuz etkileyen sakatlıklar yaşadıkları görülmektedir. Artan hayat sorumluluklarıyla birlikte gitar çalışma süresinin düşmesinden kaynaklı düzensiz çalışma, ısınma, soğuma gibi egzersizlere gereken önemi vermeme, stres, fizyolojiye dikkat etmeksizin bilinçsiz çalışma gibi faktörler gitaristlerin çeşitli sakatlıklar yaşamalarına neden olabiliyor. İlgili çalışmalara (Bejjani, 1996; Bruno, 2008; Mc Carty, 2000; Pascarelli, 2004) bakıldığında, müzisyen sakatlıklarının genellikle

fizyolojiye dikkat etmeden bilinçsizce çalışma, fiziksel egzersizlerin önemi konusunda bilgi sahibi olmama ve ısınma egzersizlerine gereken önemi vermeme gibi faktörlerden oluştuğu görülmektedir. Bu nedenlerle gitaristlerin mesleki yaşantılarında çeşitli sakatlıklar yaşayabildikleri söylenebilir.

Araştırmanın 5. Alt amacına yönelik oluşturulan Türk gitaristlerin bireysel performansları üzerinde yaşadıkları sahne performansı ve üretim açısından değişimlere ilişkin görüşleri incelendiğinde;

Gitaristlerin mesleki yaşantıları boyunca bir eğitim yılı içerisinde verdikleri ortalama konser sayılarının ilk yılları ve son yıllarındaki değişime bakıldığında, gitaristlerin çoğunluğunun ilk yıllarına nazaran son yıllarında ortalama konser sayılarında artış olduğu görülmektedir. Gitaristlerin mesleki süreçlerinde tecrübeleri arttıkça daha fazla konser verme eğiliminde oldukları söylenebilir.

Gitaristlerin mesleki yaşantıları boyunca gitar için basılı materyallerinin mevcudiyetine bakıldığında, gitaristlerin bir bölümünün mesleki süreçleri boyunca beste, düzenleme, kitap çalışmaları gibi üretimlerde buldukları ve son yıllarında gitaristlerin bir bölümünün albüm çalışmaları gerçekleştirdikleri görülmektedir. Gitaristlerin mesleki tecrübeleri arttıkça bu tecrübelerini beste çalışmaları, düzenlemeler, kitap hazırlamak ve albüm çalışmaları gibi üretimlerle diğer ilgili kişilerle paylaşmak eğiliminde oldukları söylenebilir.

KAYNAKÇA

1. Baş, A. K. (2016). *Bilinen Çocuk Şarkılarıyla Klasik Gitar Öğreniyorum (1. Baskı)*, Sözkeseş Matbaası, Ankara
2. Bejjani, F.K. (1996). *Musculoskeletal And Neuromuscular Conditions Of Instrumental Musicians. Archives of Physical Medicine and Rehabilitation*, vol: 77, 406-413.
3. Boran, C. Y. (2010). *20. YY'ın İki Büyük Bestecisi: Heitor Villa-Lobos ve Leo Brouwer'in Gitara Sundukları Katkılar (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Piyano Programı, Kars
4. Bruno, S.L. (2008). *Playing-related disabling musculoskeletal disorders in young and adult classical piano students. International Archives of Occupational and Environmental Health*, 81 (7), 855-860.
5. Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2018). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri (25. Baskı)*, Pegem Yayınları, Ankara
6. Can, Ü. K. (2016). *Çocuklarla Klasik Gitar (1. Kitap)*, Teknik Basım ve Matbaacılık, İstanbul
7. Creswell, J. W. (2009). *Research design, qualitative, quantitative, and mixed methods approaches (Third Edition)*. California: SAGE Publications.
8. Çiçek, D. (2007). *Fernando Sor ve Mauro Giuliani'nin Etütlerinin Gitar Müziğindeki Önemi ve Etkileri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Piyano Anasanat Dalı Gitar Sanat Dalı, İstanbul
9. Elmas, Y. (2003). *Sorularla Gitar (2. Baskı)*, Pan Yayıncılık, İstanbul
10. Erim ve Yöndem (2009). *Video Model Destekli Öğretimin Gitar Performansına Etkisi: Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi 26(2009)*
11. Güneç, B. C. (2011). *Klasik Gitar Çalmak İster misiniz? (2. Baskı)*, Yalın Yayıncılık, İstanbul
12. Güzel, M. (1994). *Türk Müziği Ezgi ve Dizilerinin Gitara Uygulanabilirliği (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
13. Kanneci, A. (2001). *Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslar Arası Gitar Repertuarındaki Yeri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara
14. Karataş, Z., & Yavuzer, Y. (2015). *Bireyi tanımda test dışı teknikler*. Nobel Akademik Yayıncılık
15. Korucu, H. (2011). *Gitara Başlangıçta Sağ Ve Sol El Teknikleri Metodlarının İncelenmesi Ve Araştırılması (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı, Mersin
16. Küçük, A. (1994). *Bir Piyano Eseri Nasıl Çalışılır*. Bir piyano eseri nasıl çalışılır. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Özel Sayı, 185-194.
17. Mc Carty, P. (2000). *Getting Warmer*. Strad, 162.
18. Parasız, G. (2010). *Eğitim Müziği Eksenli Keman Öğretiminde Kullanılmakta Olan Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Tespitine Yönelik Bir Çalışma: Sanat Dergisi*, 0 (15), 19-24
19. Pascarelli, E. (2004). *Dr. Pascarelli's Complete Guide to Repetitive Strain Injury: What You Need to Know About RSI and Carpal Tunnel Syndrome*. John Wiley&Sons, New York
20. Patton, M. Q. (1987). *How to use qualitative methods in evaluation*, Thousand Oaks, CA: Sage.
21. Say, A. (2009). *Müzik Sözlüğü. (3. Baskı)*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

22. Sheriff, E. (2012). *Türk Bestecilerinin Gitara Uyarlanabilir Piyano Eserlerinin Gitar Repertuarına Katkıları (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı Gitar Programı, İstanbul
23. Türk Dil Kurumu (2019). <http://www.tdk.gov.tr/>, (14.05.2019).
24. Türkmen, E. (2016). *Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri (2. Baskı)*, Pegem Akademi, Ankara
25. Ulaş, S. E. ve Güçlü, A. B. (2002). *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
26. Van Manen, M. (2007). *Phenomenology of practice. Phenomenology & Practice*, 1(1), 11-30.
27. Yeprem, M. S. (2006). *Flamenko Sanatı ve Gitar (3. Baskı)*. Bemol Müzik Yayınları, İstanbul
28. Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Seçkin Yayıncılık,

GERİLİM FİLMLERİ BAĞLAMINDA IŞIK
KULLANIMININ ANLAM YARATMA
ÜZERİNDEKİ ETKİSİ:
“OLAĞAN ŞÜPHELİLER”
(THE USUAL SUSPECTS) FİLM ÖRNEĞİ

Ali ÖZTÜRK ¹



¹ Dr. Öğr. Üyesi İstanbul Ayyansaray Üni.- Güzel Sanatlar Fakültesi- Radyo, Televizyon ve Sinema.

GİRİŞ

Görsel unsurlarla öykü anlatma sanatı olan sinema, anlatısını gerçekleştirirken anlatı unsurlarını kullanır. Bu anlatı unsurlarından biride ışık kullanımıdır. Sinemanın anlam yaratmadaki temel unsurlarından biri olan ışık tasarımı, gerek film için teknik gereklilik ve gerekse de filmsele görsel estetiği elde etmek için bir zorunluluktur. Bu zorunluluğun nedeni filmin yönetmenin, sinematografin diğer anlam yaratım unsurlarıyla beraber ışık üzerinden biçimsel düzenlemeler yaparak görüntülerle anlatacağı öyküde anlam yaratabiliyor olmasıdır. Yaratmak istenen anlama uygun olarak yapılan ışık, ekrana yansıtılacak olan etkinin şiddetini belirler. Doğru yapılmış bir ışık tasarımı, olay örgüsü içerisindeki objelere anlamlar yükler ve onları dramatize eder. Çekilecek olan sahne için tasarlanmış ışık ve aydınlatma, belirtilen objelerin dokusuna ve biçimine dair duyguları etkiler.

Işığın, anlam yaratan bir unsur olarak kullanılışı iki şekilde olur. Bunlardan ilki nesnel etkisidir. Objenin görünüşünü değiştirmesiyle kendini gösterir. İkincisi ise ışığın öznelliğidir. Bu etki biçimi belirli bir aydınlık derecesinin izleyici üzerinde bıraktığı duygusal tesirdir. Gün ışığında seyirci için önemsenmeyen objelerin karanlıkta yâda ışığın yetersiz olduğu ortamlarda seyirciye korku veren bir şekilde bürünebilmesidir.

Sinemada ışığın önemi konusunda sinema yönetmen ve kuramcılarının ortak görüşü film yaratımının vaz geçilmez unsuru yönündedir. Örneğin sinemanın önemli isimlerinden Eisenstein için ışık “gerçek bir anlam yaratma çalışmasıdır”. Orson Welles’in birçok filmde görüntü yönetmeni olarak çalışmış Greg Tolland’a göre ise “bir kurgu unsurudur”. Işık, Hitchcock filmlerinde ise anlam yaratmada psikolojik ve sembolik bir değer taşır. Yani filmde kullanılan ışığın temel görevi, her ne kadar hareketi görünür kılmak olsa da bundan daha fazlasını kapsar.

Işık, sinemada bir öyküyü anlatmak için hazırlanan sahne için gerekli olan ışık ortamı yaratır. Kamerayla kayıt altına alınacak bu ışıklandırılmış ortam, senaryodaki öykünün gerçekçiliğidir. Gerçekçilik ise mekan şartlarının da yapay algılanmaması ve aslına uygun hale getirilmesiyle oluşturulur. Brown’a göre “kamera ve görüntüleme teknikleri söz konusu olduğunda sahne, dekor ve ışık kullanımı doğallığı yakalayabilmek veya etkiyi artırması için doğal uygulamaların biraz daha abartılması gibi farklı uygulamalara da başvurulabilir” (Brown, 2008:1). Sinemada ışığın kullanımında amaç sadece kamera yoluyla görüntüyü kaydetmek değil, aynı zamanda ışığın anlatımın etkinliğini artırmak için kullanılmasıdır. Dolayısıyla sinema filminde kullanılan gerek doğal ve gerekse yapay ışık kaynaklarının niteliği oluşan sert gölgelerden yumuşak gölgeler, ışığın yönü, nesnelere görünümündeki etkisi, ışığın yoğunluğu, ışığın rengi; ışığın renginin sunduğu etkileri belirler (Milerson, 2007: 62).

Sinemanın ilk yıllarında doğal ışık kaynaklarından olan gün ışığı ve ateş kullanılarak çekilen filmler, zamanla anlamı daha güçlendirmek için yapay ışık kaynakları kullanılarak sürdürülmüştür (Brown,2009:11). İlk dönemlerde kullanılan ışığın yetersizliği, belirgin aydınlık ve karanlık zıtlığı,

karakterin anatomik yapısı üzerinden yaratılan dramatik etki değişimleri gibi, deneyimleme yoluyla yapılandırılmıştır. Işığın sinemada kullanımında özellikle gerilim ve korku türlerinde etkisi yüksek olmuştur. Bu etki yaratılan sinemasal gerilim ve korku öyküleri, mekânsal, zamansal ya da karakterlere özgü parametrelerin en doğru şekilde görselleşmesini, doğal ve yapay aydınlatma kararlarıyla desteklemesiyle sağlanmıştır. Bu destekte ışık tasarımlarının teknik anlamda olanaklarının genişletilmesi ve film temasına uygun tasarlanabilir olması nedeniyle görsel gerçekçilik temasını daha olanaklı kılabilmesine imkan sağlamıştır. Sağlanan bu imkanlar ile istenilen gerçeklik sunusuna bir adım daha yaklaşabilmek ve izleyeni izlek içine dâhil edebilmek ve bunun sonucunda da filmsel karakterle özdeşleşmesini sağlayabilmektir.

Sinemanın ilk dönem film örneklerinde yetersiz ışık kullanımı, karakterin anatomik yapısı üzerinden yaratılan dramatik etkiler gibi, deneyimleme yoluyla yapılandırıldığı aydınlatma düzenini, zaman içerisinde değişimlere uğramış ve teknolojideki gelişmelere paralel olarak daha verimli hale gelmiştir. Bu çalışmada filmsel aydınlatma özellik ve yaklaşımlarını değerlendirmek, kullanım şekillerini anlamak, atmosfer yaratımındaki etkinliğini değerlendirmek ve aydınlatma türleri ile farklı görünüm kazanabilen karakter, obje ya da öykü görselini yorumla amaçlanmaktadır.

Sinema filmi yolu ile filmsel gerçekliğin sunumu, temel anlatım unsurlarından olan ışık tasarımının sağladığı manipülasyon yoluyla elde edilebilmektedir. Bu manipülasyon öykü veya karakter, objenin yalnızca kamerayla kayıt altına alınmasını sağlayan ışık tasarımından çok daha fazlasıdır. Buradaki kasıt, film ışığının gerek niteliksel ve gerekse de niceliksel değerlerinin tutarlı bir şekilde kurgulanmasıdır. Böylece filmde gösterilmek istenilenin durumun en uygun şekilde aktarılabilmesini olanaklı kılınmasıdır. Sinemaya ilişkin çekilen ilk filmlerde fazla önemsenmeyen ışık tasarımı daha filmin tasarım aşamasında iken planlanması gereken bir konudur.

Işık tasarımlarının sinema da tür filmleri üzerinde özellikle gerilim ve korku filmlerinde anlam yaratmada önemli bir yere sahiptir. Bilinçli olarak yapılan aydınlatmanın varlığını hissettirdiği ilk andan, günümüze kadarki süreçte; gerilim ve korku sinemasının tarihsel süreci ile ışık tasarımının süreçsel değişimi, sürekli bir etkileşim içinde olmuştur. Işık kullanımı yoluyla perspektif oluşturma, atmosfer yaratımı ve filmsel anlatılar oluşturulmaktadır. Çeşitli teknikler yoluyla yaratılan bu atmosferler, istenilen orandaki değişimi; psikolojik gerilimi arttırabilen ya da azaltabilen durumların yaratılmasını olanak sağlamaktadır.

Işığın anlam yaratma üzerindeki etkileri bakımından yapılan çalışmalarda, ışığın sinema için önemli bir anlatı öğesi olduğu ortaya konulmaktadır. Anlam yaratmana ışığın önemi üzerinde daha önce yapılan çalışmalar bakıldığında yayınlanan kitaplar ve makalelerin olduğu görülmektedir. Bu kitaplardan biri 2008 yılında Blain Brown tarafından yazılan, 'Motion Picture and Video Lighting' adlı kitabıdır. Kitapta aydınlatmanın anlam yaratmada kontrolü, aydınlatma kaynakları ve

gerekliği gibi temel konular üzerinden aydınlatmanın sinemasal anlamda etkinliği üzerinde durulmaktadır. Bir diğer çalışma 'Sinema ve Televizyon İçin Aydınlatma Tekniği' adlı kitaptır. Gerald Millerson tarafından, 2007 yılında yazılan kitap, sinemasal anlatımda doğru ve bilinçli aydınlatmanın nasıl elde edilebileceği üzerinde durulmaktadır. Aydınlatmanın gerek sabit gerekse de hareketli mekan yada karakter aydınlatmaları konularını kapsamaktadır. Geoff Burton'un hazırladığı, 'Film İçin Aydınlatma Sanatı' adlı çalışma, aydınlatma kontrolü, sahne aydınlatması gibi konular ile aydınlatmanın sinemasal düzendeki işlevini örnekleyen görsel çalışma örneğidir. Doç. Dr. Mustafa Sözen'in "Sinemada Anlam Yaratın Bir Öge Olarak Işık Tasarımı ve Örnek Çözümlenmeler" adlı makalesi de bu alanda yapılan bir başka çalışmadır.

Bu çalışmada ışığın sinema filmleri üzerinde, anlam yaratmadaki etkisi "Olağan Şüpheliler" (The Usual Suspects) film örneği üzerinden ele alınacaktır. "Olağan Şüpheliler" (The Usual Suspects) filminde kullanılan ışıklandırma unsurlarının, karakter, mekân, obje ve konu üzerinde yarattığı atmosfer oluşum ve değişimleri incelenecektir. Işığın görsel içindeki etkinlik düzeyini saptamak ve filmsel anlatıda yer alan karakter, obje ya da konu için etkinlik düzeylerini ortaya koymak için "Olağan Şüpheliler" filminin çözümlenmesinde yöntem olarak mizansen eleştirisi kullanılmıştır. Mizansen eleştirisi, genel olarak mizansenin temel unsurlarının irdelenmesine dayanmaktadır. Bu anlamda mekân ve ışık başta olmak üzere görüntüye yansıyan unsurların çözümü üzerinden ilerlemektedir. Mizansen çözümü bu da eleştirisi bu anlatım yaratan unsurların sinema filmlerinde nasıl ve hangi amaçla kullanıldığını ortaya koymayı amaçlar. Mizansen çözümü, yöntemi neden ve sonuç arasındaki tercihlerinin nedensiz olmadığı ilkesine dayanmaktadır.

SİNEMADA BİR ANLATIM ARACI OLARAK IŞIK KULLANIMI

Sinemada ışığın anlam yaratmadaki önemi çekilin film türünün yapısına ve izleyiciyi etkilemesi istenen duyguların aktarımında önemli bir görev üstlenir. Bunun nedeni yarattığı atmosferle ilgilidir. Işığın sinemada anlatılacak olan öyküde kullanımı, her şeyi görülebilir kılmaktan ziyade, anlatıda neleri gizli bırakılabileceği ayarlandığında amacını gerçekleştirmiş olur. Bu duruma örnek olarak gerilim ve korku filmlerinde kullanılan ışığın karanlık bir hissiyat oluşturmasının yanı sıra, karakterinin gizli kalması gereken yanlarının aktarımı sırasında çoğunlukla yüzünün belli bir kısmının karanlıkta bırakılması ve bununla karaktere dair var olan gizemin görsel olarak sürdürülmesi verilebilir.

Sinemada öykü anlatımı sırasında gerek doğal ve gerekse yapay ışık kaynakları kullanılır. Bu ışık kaynaklarından biri temel bir ışıklandırma türü olan üç nokta (3 point) ışıklandırma türüdür. Bunlardan ilki, Temel görevi karakter veya objeyi aydınlatmak olan Anahtar ışık (Key Light), bir diğer ışık türü ise anahtar ışığın oluşturduğu gölgeleri yumuşatmak olan dolgu ışık (Fill Light) kaynağıdır. Üçüncüsü ise karakterin fondan ayrılmasını sağlayan arka ışık (back light). Ayrıca sinema filmlerinde ışıklandırma tekniklerinden olan

Chiaroscuro ışıklandırma tekniği de anlam yaratma açısından önemlidir. Bu teknik, ışık ve gölgenin birlikteliği anlamına gelir. Bununla birlikte ışığın konumu ve yönü, ışığın özellikleri sinemada anlam yaratma açısından önemlidir. Sinemada ışık kullanımının gelişmesiyle birlikte filmlere sinematografik anlamda farklı anlatım olanakları kullanılmaya başlanmıştır.

SİNEMADA IŞIK TASARIMLARININ ETKİNLİĞİ

Aydınlatma tasarımı için öncelikli koşul, gerek nitelik ve gerekse nicelik yönüyle filmsel öykünün anlatımında istenen konu, nesne veya karakterin yeterli derecede görünür ve etkili kılınmasıdır. Bununla birlikte kompozisyon içerisinde bulunan her objenin istenen etkide görüntüye yansımalarıdır. Çekimin yapılacağı kameranın görüntü kaydığını sağlayabilmesi için gerekli olan ortamı sağlayan aydınlatma renk, doku ve biçim unsurlarını anlaşılır kılmaktadır. Bir kibritin oluşturduğu ışık yada mum, kandil gibi ışık kaynakları ile oluşturulan aydınlık seviyelerinden; gün ışığı, ay ışığı veya yapay ışık kaynaklarıyla oluşturulan alanlara kadar farklı farklı düzlemlerde ve farklı düzeylerde 'ışıklandırılması yapılmış çekim ortamları elde edilebilmektedir.

Thompson ve Bordwell'a göre "oluşturulan aydınlatma tasarımı ile kompozisyon çekimleri biçimlendirir ve konuda, gösterim ölçeği bazında, önemli olanın daha fazla gösterilebilmesine imkân verir. Kompozisyona uygun olarak karakteri öne çıkarır ve sahnenin en önemli figür haline getirir. Bu durumda yönetmenin, odaklanılmasını istediği ana unsur üzerinden film objesinin sunumuna imkan tanır" (Thompson ve Bordwell, 2001:120). Sinemada yüksek görüntü kalitesini elde etmek için kullanılan aydınlatmanın yapılarındaki yetkinlik ile filmin başlangıç ve bitişine kadar sürede tutarlılık göstermesini sağlar. Baskın olan ışık renk ve yoğunluğu arasında düzeyel farklılıklar göstermesi, yapay görüntüler elde edilmesine yol açabilir. Bu durum ise filmin sunumunda gerçekçilikte uzaklaşmasına yol açar.

Sinemada ışığın denetimi ile çekilen filmin sahnелendiği mekana düşen ışığın miktarı dağıtım ve kontrolü, ışığın özelliklerine göre değerlendirilmektedir. Film sahnesinin nasıl kayıt altına alınacağı veya öne çıkarılması gereken objelerin neler olacağı ve nasıl görüneceği ışığın şiddeti, kaynak, yön ve renk gibi durumlarının, değer aralıkları arasındaki değişim ya da bu ölçütlerin birbirleri arasındaki kombinasyonları ile sağlamak mümkündür. Filmin karakteri yada nesnenin boyut etkisinin ortaya çıkarılması için ışığın eklenmesi yoluyla kullanılması, "derinlik", "gerçekçilik" durumunu vurgulaması bu duruma örnek olarak verilebilir.

Boggs ve Petrie'ye göre "aydınlatmanın yoğunluk, yön ve yayılımsal hareket kontrolü ile yönetmen; mekânsal derinlik, betimleme, sınır ve düzlem biçimlendirmesi yapabilir. Burada dikkat edilmesi gereken temel husus, sahnenin dramatik etkinliğini belirlemek adına sahnenin uygun şekilde aydınlatılmasıdır" (Boggs ve Petrie,2008:114). Sinemada ışığın öykü anlam aktarımının doğru kullanımında dört ana unsur bulunmaktadır.

Bunlardan ilki “Yönelim”, ikincisi “Atmosfer Yaratımı”, üçüncü “Estetik Kaygı”, dördüncüsü ise “Derinlik-Perspektif”.

Sinemada Anlamın Aktarımında “Yönelim” (Orientation)

Olay örgü anlatımında önemli söylem bileşenlerinden biri olan kamera ve kamera açıları öykünün takip sürecini oluştururken, izleyicinin gözü olma edimini gerçekleştirir. İzleyici, öykünün geçtiği yere ilgisinin toplanması amaçlanır. Bu amaç doğrultusunda başta kamere çekim ölçekleri ve hareketleri olmak üzere ışık ile öykünün anlatımına katkı sağlanması hedeflenir. Bu hedefler yoluyla filmsel yönlendirme, ancak bilinçli yapılan ışık tasarımlarıyla mümkündür. Işık tasarımıyla istenen objelerin öne çıkarılması, istenmeyen belirsizleştirilmesi mümkündür. Buda izleyicinin ilgisinin istenen yöne doğru çekilme imkanı oluşturur (Millerson,2007:17).

Işık tasarımıyla gölgede bırakılan ya da yeterli oranda azaltılmış kaynaklarla aydınlatılan obje, izleyici üzerinde öykünün açıkta bırakılmayan öğelerine karşı kuşku, merak ve takip güdüsü uyandırarak izleyenin görsele yönelimini amaçlar.

Kamerada oluşturulmak istenen görsel tasarım çerçevesi içinde aydınlık ve karanlığın farklı sunumu, kompozisyonda istenen etkinin yaratılmasına katkı sunar. Oluşturulan bu durum; konu, obje ve karaktere yönelik algının oluşmasını sağlar. Örneğin bir sahne içerisinde yaratılan bir gölge olay hakkında bir bilinmezlik yaratarak gerilimin oluşmasına katkı sunar. Jackman’a göre “olumlu yönlendirme durumlarının aksine; bazı durumlarda, aydınlatılan unsurun dikkati üzerine topladığı, bu durumun da yanlış çağrışımlara neden olduğunu belirtmektedir. Yani ışığın öykü anlatımına uygun yapıldığında anlamı güçlendirdiği gibi hatalı kullanımında ise verilmek istenen algıyı zayıflatabilmektedir (Jackman, 2004:8).

Sinemada Anlamın Aktarımında “Atmosfer Yaratımı”

Sinemada gerek iç mekanlar olsun gerekse de dış mekanlarda kendilerine özgü ışık sıkıntıları bulunmaktadır. Bu durumun çözümsel sürecinde ise kullanılacak aydınlatma biçimi ile sorun giderilmeye çalışılır. Öykü anlatımına mekan olan yerlerin özelliği ve öykü konusu olan filmin türü, atmosfer yaratım yoluyla desteklenebilir.

Olay örgüsünün geçtiği zamansal ve iklimsel farkların gösterimi aydınlatma ile mümkün olabilmektedir. Filmin konusu hakkında mevsimsel değişimler; karakterlerin psikolojik durumu izleyici üzerinde ön izlenim oluşturmada önemli bir etkiye sahiptir. Michael F.O’Brien ve Norman Sibley “The Photographic Eye” adlı eserinde “ Mod”un, ışığın önemli unsurların başında gelir. O’Brien ve Sibley ‘e göre “Işığa verilen tepki ile filmsel atmosfere verilen tepkinin birbirine yakındır. Havanın açık olduğu yada güneşli bir günün insan üzerinden pozitif bir durum olarak yansırken yağışlı, kasvetli, karanlık hava; korku, endişe yada ciddileşmeyi sağlar.” (O’Brien ve Sibley, 1995:118).

Sinemada öykü anlatımının etkinliğini artırmak için ses ve müzik kullanımına baş vurulur. Bu öğelerin kullanımındaki amaç duygu yaratımı sağlamaktır. Bunlarla birlikte ışığın çeşitli görsel hile ve yanılsama yaratılarıyla aktarabilir (Jackman,2004:3). Örneğin ışığın sınırlı veya yüksek yoğunlukta kullanıldığı durumlarda, belirsizlik, bilinmeyen havası yaratabilir. John Alton'a göre "ışık, dramatik durumlara paralellik göstererek; iniş ve çıkışları ile senfonik bir yapı haline gelir. Görsel konsere destek sağlanması ile izleyiciyi hipnotize eder ve onları heyecanlı dünyalara ve imgesel alanların sunumuna çıkarır" (Alton,1995:36).

Sinemada ışık tasarımlarının kullanımı, izleyicinin çekilen filme vereceği tepkinin boyutunu belirleyebilme gücüne sahipken ilgi yaratıcı konumunda olan, film görselinin sunumunda hayrete düşürücü, tahrik edici, korkutucu, merak uyandırıcı durumlar sunabilir (Millerson,2007:17). Örneğin duman ya da çevrede sis yaratımıyla birlikte sunulan ışıklandırma; korku ve gerilim filmlerinde sıklıkla deneyimlenen yöntemlerden biridir. Aydınlatmanın bulunduğu imkânlar çerçevesinde mezarlık, hastane, tren garı, metro gibi mekânlar ıssızlık ya da 'kalabalık içinde yalnızlık' gibi kaygı durumları oluşturabilmektedir.

Sinemada bütün mekânsal yaratı yaklaşımları atmosfer yaratım çalışmalarının birer parçasını oluşturur. Film yapım aşamalarında mekan, ses, aydınlatma gibi unsurların kullanımının temelinde olay örgüsünde anlatılanın izleyiciyi etkileme yatmaktadır. Bununla birlikte kullanılan bu söylem unsurları yoluyla filmdeki gerilim ve heyecanı üst seviyede tutmak amaçlanmaktadır (Boggs ve Petrie,2008:103). Bu anlatı unsurları özellikle gerilim filmlerinde atmosfer yaratım sürecinde olağandışı kurulumlar sağlamaktadır. Bu duruda örnek olarak Stanley Kubrick'in yönetmenliğini yaptığı 1980 yapımı Shining filmi verilebilir.

Sinemada Anlamın Aktarımında "Estetik Kaygı"

Sinemada anlatıyı güçlendirmek için kullanılan söylem bileşenlerinin temel amacı estetik kaygı göz önünde bulundurularak öykünün anlatım etkinliğinin güçlenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaç görüntüyü oluşturan ışık, renk, kamera açıları gibi tüm söylem unsurların birbirleriyle uyum içinde olması gerekir. Thompson ve Bordwell'a göre "film türü ve temasına uygun yapılan aydınlatma düzeni ile resimsel bütünlük sağlanır. Bu bütünlük içinde tasarım kuralları içinde geçerli ritm, denge, uyum gibi kavramların filmsel görüntüde de yaratılması istenir". Olay örgüsünün anlatımında aydınlatma, çerçevede görünen her dokunun daha açık ve anlaşılır kılınmasını sağlamaktadır. Yüzey hatlarının ve kademelerin istenilen kıvrım, düzlük, derinlik, kavis, eğrilik, engebe görünümüne sahip olması, bireyin anatomik hatlarının istenilen şekilde sunumu aydınlatma kullanımı ile mümkündür (Büker, 2012,78).

Film karakterinin yüzündeki yumuşak bir kıvrım, ağacın pürüzlü bir kısmı, örümcek ağının ışıkla gölge arasında kalan dokusu, camın parıltısı, değerli taşların ışıltısı, ortam soğukluğu ya da ortam sıcaklığı gibi göstergeler

ile resimsel anlatı zenginleştirilmesi mümkün olmaktadır. (Thompson ve Bordwell,2001:164). Anlatıdaki zenginliğin görselliğe yansımada farklı bakış açıları etkili olmaktadır. Örneğin filmin yapımcı, öykünün bütünsel düzeyde görür. İzleyen tepkisi, kast problemleri, ticari ya da finansal detaylarla uğraşır. Yönetmen ise anlatacağı öykünün her bir parçasını daha estetik ve resimsel olarak görür ve bu görselliği etkili bir şekilde sunmayı amaçlar. Bu amaç doğrultusunda kullanılacak müzik, ses ve düzenleriyle birlikte dizilimi sağlar, aklındaki karakter ve diyalogları yaratır.

Boggs ve Petrie'e göre "filmin karakterleri kendi rolleri çerçevesinde, izleyiciye yansıtacak olan imajı düşünür. Görüntü yönetmeni, fotografik görünüşleri için uygun olan set kurulumunu, aydınlatma açılarını ve konumlandırmalarını belirler. Kamera hikâyeyi anlatabilmek adına, ışıkların konumu, bireysel çekim ve sahnelerin görüntüleneceği açıların kullanımlarını düşünüp, filmin estetiksel ve türün formlar düzenine en uygun görüntüyü sunmaya çalışmaktadır." Sinema filminde düşünceleri veya çağrışım yapacak duyguların arka arkaya bağlanmasında geçiş, ritim ve devamlılık önemlidir. Çünkü bu unsurlardaki uyumsuzluk filmin anlatımına zarar verir. Bunun için bu unsurlarla birlikte akışkan olması son derece önem teşkil etmektedir. Buna ulaşmak için estetik, dramatik ve psikolojik etkinin; her film diziliminin bir kareden diğerine geçişte dahi dikkate alınması gereklidir (Boggs ve Petrie,2008:190). O'Brien ve Sibley'e göre ise "ışığın bu özelliklerinin yanı sıra, farklı düzensel elementlerle birleşip yarattığı etkiler mevcut. Birbirini izleyen ışık bantları veya gölgeler ya da karanlıkla çevrelenmiş ışık noktaları ile çok güçlü ve ilgi çekici görsel armoni yakalanabilir" (O'Brien ve Sibley, 1995:123-124).

Sinemada Anlamın Aktarımında "Derinlik-Perspektif"

Sinema filminin yaratım sürecinde kompozisyon derinliği ve perspektifsel izlek ve gölge-ışık birleşimleri ile filmin yapısal inşasında önemli bir unsurdur. Filtresel anlatıda oluşturulacak alan derinliğinin anlaşılabilirliği adına odaklanılacak alanın belirlenmesi önem teşkil etmektedir (Campbell,2002:58). John Alton'a göre "filmde yaratılan yanılısama durumu, insanların ve donanımların yerleştirileceği geometrik tasarımlar ve hesaplamalar yardımıyla sağlanabilmektedir. Filmin çekileceği Set birçok düzleme ayrılır. Bu düzlemler konuya uygun ışık-gölge dağılımları üzerinden kurgulanır" (Alton, 1995,33).

Bir nesnenin yada karakterin gerek biçimsel gerekse de boyutsal farklılıklara sahip olması ışık kullanımıyla yaratılabilir. Örneğin küçük bir objeye, büyük gölge sağlanırsa, bu durum objeyi olduğundan iri gösterebilir (O'Brien ve Sibley,1995:123-124). Film yapısı içerisinde istenildiği durumlarda, konu ya da konu içerisinde yer alan herhangi karakter ya da obje, aydınlatma ile istenilen uzaklık ya da boyutta gösterilebilmektedir. Bu tasarım Özellikle korku ve gerilim filmlerinde karakterin boyutlarında görsel farklılıklar yaratma olanağı sunar. Işık kullanımının yanlış kullanımı boyutsal ya da hacimsel olarak sunulmak istenen göstergeler farklı algılanmasına yol

açabilir. Karakter yada nesne daha büyük/küçük veya daha yakın/uzak gibi tutarsızlığında gösterebilir (Millerson, 2007:16).

Sinema filmindeki derinlik algısının oluşturulması çoğunlukla detaylı doku tanımlamaları ve obje ön ya da arka yüzeyindeki gölgelendirmeler yoluyla aktarılabilir. Alton'a göre yetersiz aydınlatma; sahnedeki objenin ya da karakterin okunamamasını sağlarken, zengin dokulu yüzeyler yavan, düz ve ya karanlık olarak okunmasını neden olabilir. Sahnedeki derinlik yanılması için yapılması gereken, ön plan koyu renkli ise arka planın aydınlık ya da daha ışıklı oluşu ile ayrılabilir. Ön plan ve arka plan kombinasyonu, konunun olası birçok yanının farklı tonlarda görünür kılınmasını sağlayıp, görseli etkili hale getirir (Alton,1995:32).

Sinema filminde görselliğin, beklenen düzeye ulaşması için bazı unsurlara hakim olunması gerekir. Aydınlatma tasarımının işleyişi konunun ya da konuda vurgulanacak alanların bilinerek, yansıma problemlerinin çözülmesi, aydınlatılacak konunun sabit veya hareketli olması, çekim açıları, kamera ve mikrofon boom'u nun görülmemesi gibi konular dâhilinde düşünülmelidir. Sinema da öykü anlatısında mekânsal yapı içerisinde çekilen sahnelerde, mekân içindeki birbirinden farklı alanlar aydınlatıldığı zaman; ilginin, aydınlık tarafa doğru kaymaktadır. Anlatımda ön plana çıkarılmak istenen unsura odaklanılır. Yani aydınlatma ile mekânsal anlamda vurgulanacak yer; ön plana çıkarılır ya da geri plana çekilebilir. Ayrıca mekândaki her ayrıntı, büyük ya da küçük alan, aydınlatma desteğinden yoksun bırakılarak, sahnede etkisiz ya da görünmez duruma getirilebilir.

Filmdeki görsel kompozisyon, aydınlık niceliğinden çok aydınlık niteliği altındaki kavramların değişim aralıkları ile elde edilmektedir. Sirel'e göre "bu kavramlar, aydınlatma niteliği içinde tanımlanan; ışık doğrultusu, renk, gölge gibi kavramlardır. Aydınlık niteliği, aydınlatılacak konu, kişi ya da nesnenin görsel algılama ile ilgili özelliklerine bağlı olduğu gibi, özellikle nesnenin formsal hali ile renksel özellikleri, ayrıntısal özellikleri gibi durumlarla tanımlanabilir" (Sirel,1989:2).

SİNEMA FİMLERİNDE IŞIK TASARIMININ NİTELİĞİ

Sinemada ışığın niteliği iki unsur üzerinden ilerler. Bunlardan ilki doğrultulu ışık . İkincisi ise dağınık ışıktır. Millerson'a göre ışığın niteliği, düştüğü yerdeki gölge durumuna bağlı olarak sert-yumuşak gölge veya sert-yumuşak ışık şeklindedir (Millerson, 2007:62). Örneğin güneşten gelen yoğun ışık karşısında, kibrit alevinin sağlayacağı ışık miktarı fark edilemez. İşte güneş ışığı ile kibrit alevi arasındaki bu ışık yoğunluk farklılığı ışığın niteliğini vurgulamaktadır. Film öyküsünün anlatımında çekilen sahnenin ışık miktarının yoğun olması odaklanmayı sağlarken, daha düşük nitelikli ışık miktarı ise sahnede istenilen konu ya da objenin anlaşılmasını sağlamaktadır. Filmin olay örgüsünün anlatımında ışığın niteliği, karakter yada objenin film anlatısı içerisinde durumuna olanak sağlayan en önemli unsurlardandır (Monaco,2013:56). Öykünün anlatış biçimiyle esas sorumlu

olan yönetmenin çekim sırasında izlediği yol; karakter izleğini seyirciye sunmaktadır.

Gerek doğal ve gerekse de yapay yollarla üretilen ışık çekilecek olan sahnenin farklı iklimlerde yada iç yada dış mekanda çekilmesi büyük önem taşır. Gerçek mekanlarda çekilen filmlerin görüntü kaydında ilk belirleyici güç ışıktır. Bu güç yönetmen ve film yapımcılarının elinde etkili bir unsur olarak kullanılabilir. Işığın kullanım şeklindeki küçük değişimler. Filmde atmosfer yaratım ve atmosfer değişimlerinde bir sahneden bir başka sahneye geçişi daha sürükleyici hale getirebilmektedir.

Sinema filminin görsel etkinliği için ışığın uygun dağılımlarının sağlanması önemlidir. Konu ve sahnede kullanılan nesnelere dokularının belirlenmesinde; doğrultulu ışık, kontrastın düşürülmesi, gölgelerin yumuşatılması ve gölge detaylarının artırılması gibi durumlarda ona uygun ışık kullanımı yoluna gidilmektedir. Bu doğrultuda gerek konu, gerekse de kişi ya da objenin neye benzediğinin anlaşılmasını doğrultulu ışık mümkün kılmaktadır. Filmsel görüntülerde nesnenin, doğrultulu ışıklarla desteklenmesi, konuya üç boyut algısı kazandırırken, yayınlık ışık oranı artırılırsa, gölgesel görünüm üzerinde değişiklikler basık ve düz nesnelere elde edilmesine neden olmaktadır.

Sinemada Doğrultulu Işık Kullanımı

Doğrultulu ışık türü iki şekilde üretilir. Bunlardan ilki doğal yolla güneş ışığından, ikincisi ise yapay ışık tarafından üretilen, düz çizgiler halinde yayılım gösteren yansıdığı yüzeyde canlı, belirgin alan, ışık ve gölge karşıtlıkları yaratabilen, yoğun ve yönlendirilmiş ışık olarak tanımlanabilir (Millerson,2007:62-63-64). Örneğin bulutsuz bir havada güneş, tıpkı stüdyo spot ışığından gelen, doğrultulu ışık gibi kullanıldıklarında, aynı temel özellikleri sergilemektedir (Hunter, Biver ve Fuqua,2007:19-20). Doğrultulu ışıkta yüzeye düşen ışık, gölgelerin keskinliği ve ışık kaynağının şiddetiyle doğru orantılıdır. Bu ışık kaynaklarının yüzeyin gerek dokusal ve gerekse formlar anlatımında belli bir vurgulama amacı güdüldüğü durumunda sıklıkla kullanılabilir (Thompson ve Bordwell,2001:164). Doğrultulu ışığın bu amaçla kullanılması durumunda ışık kaynağının konumuna olan mesafe yaratılmak istenen etkide önemli bir unsur olur. Mesafedeki farklılık çizgi belirginliği ve gölge keskinliğinin değişimi gibi durumlara yol açabilir. Film çekiminde doğrultulu ışığın sağladığı faydalar şunlardır:

Kullanılan objenin gerek doku ve gerekse hatlarının ortaya çıkmasında etkilidir.

Çekilecek sahnede öne çıkarılması istenen karakter yada sahnenin istenildiği şekilde aydınlatılabilir. Belli bir alanla sınırlandırılabilir. (Millerson,2007:62-63).

Sert ışık kullanımında birincil olarak başvuru yapay ışık kaynağıdır.

Parlaklık düzeylerini sınırlandırarak istenmeyen yüksek karşıtlıklar yaratabilmektedirler. (Carlson,2008:1).

Sinemada Yayıncı Işık Kullanımı

Yayıncı ışık tanım olarak doğal yollar, bulutlu, sisli havalar yada yapay ışık kaynakları ve bu kaynaklara ilave edilmiş olan filtre, yansıtıcı gibi araçlar ile sağlanabilen, geliş yönü belli olmayan yada belirsizleşen gölgeler yaratılmak amacıyla kullanılan, aydınlatma olarak tanımlanabilir (Thompson ve Bordwell,2001:164). Bu ışık türü sinemada kademeli gölgeler yaratılabilmek için doğrultulu ışık kullanımına destek olarak kullanılmaktadır. Sahnedeki doğal ortamı öne çıkarmak için yada sahnedeki aydınlık düzeylerinin belli olması için kullanılır. Formsal yada dokusal görselin görünümünü hafifletme ya da yok etme amacıyla kullanılabilir. Ayrıca yayıncı ışık, gölgelerin etkisini hafifletmek için başvurulmaktadır. Işık ve gölge karşıtlığının önemli olduğu durumlarda, bu durum görsel etkinin gücünü zayıflatabilmektedir (Carlson,2008:2).

SİNEMADA IŞIĞIN YOĞUNLUĞU, KONUMU VE YÖNÜ

Sinema filminin çekiminde temel unsurların başında çekilecek olan görüntülerin öykünün anlatımına en iyi şekilde çekilmesidir. Bunun için gerek çekim öncesi ve gerekse çekim aşamasında kameraların duracağı yer ve yönlendirileceği açılara uygun aydınlatma yapılır. Filmin anlatısının oluşmasında belirleyici olan aydınlatma, öykünün anlatım dilini destekler nitelikte olması önemlidir. Çekilecek olan sahnenin anlatı yapısındaki baş unsurlarından olan aydınlatma ile yaratılan atmosfer filmin etkinliği artırılmaktadır (Barsam,2010:167).

Sinema filminde karakter yada olay örgüsüne doğru, herhangi bir açı ya da yön ile gelebilir. Işığın aydınlatılacak olan karakter yada objeye doğru olan yönü, ışığın vurgulanmak istenen öğeye geliş açısı ve konumu, çekilecek olan görüntüyü etkileyebilir. Filmde gölge oluşumlarının denetimi ve yönünü belirlemede ışık yönü etkin rol oynamaktadır. Bu etkinlik önden, yandan, üstten, aşağıdan, yan arkadan ve tam arkadan gibi yönelimlerle sağlanır. Yönelim yaklaşımların konumlanması ile istenilen atmosferler oluşturulabilir. Işığın yönü ve yönlendirilmesi ile amaçlanan etkili görüntüye ulaşma isteğinden kaynaklanmaktadır (Barsam, 2010:220). Hunter,Biver ve Fuqua'e göre "bu yönlendirme sahne adına görüntüde vurgulanması gerekenin ve gölgelerin nereye düşmesi gerektiği gibi durumların kararlaştırılmasında düşünülür" (Hunter, Biver ve Fuqua,2007:87).

Düşük Anahtar Aydınlatma Tekniği(Low Key Lighting)

Sinema filmlerinin çekim aşamasında farklı aydınlatma tekniklerinin kullanılmaktadır. Kullanılan aydınlatma tekniklerinden biride ağırlıkla gölgenin etkin olduğu aydınlatma yöntemidir. Düşük aydınlatma tekniği, aydınlık ve karanlık zıtlığının yüksek olduğu, bunun sonucunda belirgin gölge konturu yaratılan ve karakter ya da obje üzerinde koyu ve karanlık kısımların egemen olduğu aydınlatma tekniğidir. Filmde dramatik anlatının egemen olduğu anlatı yapılarında ağırlıklı olarak tercih edilen bu ışık yöntemidir. Başka bir ifade ile cinayet, ölüm, gizem gibi durum anlatılarında, dehşet ve

gerilim unsurunun, kullanılan aydınlatma tekniği üzerinden sağlanması mümkündür.

Korku, gerilim ve gizem türü filmlerde yukarıda sayılan gerekçelerle bilinçli olarak tercih edilen aydınlatma metodudur. Çünkü insanlar az ışığın yarattığı bilinmeyen karşısında tedirgin olma eğilimindedir. Örneğin ışığın az olduğu bir yerde konumlandırılan karakter ya da nesne seyirci üzerinde bilinmezlik hissi yaratabilir. Bu durum seyirci üzerinde gerilim inşa eder. Bu ışık türü güçlü gölgelerin oluşumunu sağlar. Oluşan bu gölgelerin yarattığı atmosfer ise seyirci üzerinde kuşku, tekinsizlik ve ürpertiye yol açar. Gerek Gerilim ve gerekse de korku film anlatılarının daha etkili ve dehşet verici atmosfer yaratmak adına bu ışıklandırma yöntemi sıklıkla kullanılır. Gerilim ve korku filmlerinde filmin anlatısı boyunca düşük anahtar yöntemin kullanılması olumsuzluğa yol açabilir. Örneğin filmde yaratılmak istenilen atmosferin sıkıcı bir hal almasına neden olabilir. Film karakterin yüz kısmı aydınlatılması gerektiği durumlarda, ışık konumlanması doğru renklerin ortaya çıkartılabilmesi için yakın konumda aydınlatma yapılmasını zorunlu kılmaktadır. Bu durum da anahtar ışık ile aydınlatılmayı zorunlu kılmaktadır. (Vardar, 2012:37)

Yüksek Anahtar Aydınlatma Tekniği (High Key Lighting)

Yüksek anahtar aydınlatma tekniği, filmin genel görünümde beyaz renk aralığının baskın olduğu zamanlarda kullanılır. Düşük anahtar aydınlatma kullanımının aksine aydınlık alanların fazla olduğu, konu ya da karakterlerin aydınlatılmasında, düşük miktarda kontrastın kullanıldığı aydınlatma yöntemlerinde “yüksek anahtar aydınlatma yöntemi” kullanılır. Bu ışıklandırma yöntemiyle karanlık ve aydınlık arası geçişlerin aşamalı olduğu durumlarda başvurulabilmektedir. Ağırıklı olarak öykü anlatısının belirsizleşen bölümlerinde kullanılmaktadır. Yapılacak olan bu ışıklandırma tekniğiyle filmin görsel unsurları daha belirgin ve parlak görseller daha parlak ve aydınlık yansıtılabilir. Bu durum izleyici üzerinde, pozitif durumlar oluşmasına neden olur. (Hunter, Biver ve Fugua,2007:212).

Sinemada Ön Cepheden Yapılan Işık Tasarımları (Frontal Lighting)

Sinemada çekilecek olan öykünün izleyici üzerinde etkisinin artırılması için ışık kullanımı önemli bir yer tutar. Işıktaki bu etkenlik, olay örgüsünün anlatısına uygun ışık kullanılmasıyla sağlanır. Çalışmanın bu kısmında farklı ışık türleri ve bu farklı ışık türlerinin kullanımı ile gerek karakter ve gerekse de atmosfer üzerindeki etkisi ele alınacaktır. Sinemada öykü anlatımında sıklıkla kullanılan “Önden Aydınlatma” (Frontal Lighting) ışıklardan biridir. Sinema filminin çekimi sırasında aydınlatma kaynağı, kamera konumuyla ile aynı hizada yani önden yerleştirilmesi, gerek karakter ve gerekse objenin kamera tarafından bütünüyle görüntülenmesini sağlamaktadır. Bu aydınlatma şekliyle cepheden aydınlatılmış olan karakter veya objenin gölgesinin arkaya düşmesi sağlanır. Millerson’a göre “bu aydınlatma şekli, birçok objeyi olduğundan daha güzel göstermesini sağlar”. Ancak kullanılan

aydınlatma kaynağının boyutları ile konuya olan mesafe, anlatının uygun şekilde aydınlatıldığında etkin roller üstlenmektedir Yapılan bu aydınlatmayla yapılan çekimde filmdeki karakterler üzerinde bu tür aydınlatmaların kullanılması ile kırışıklık gibi istenilmeyen görünüm maskelenebilmektedir. Ancak ışığın aşırı derecede kullanılması halinde, görüntü anlatının gerçeklikten uzak görünmesine ve istenmeyen ışık patlamalarına neden olabilmektedir (Millerson,2007:68-69). Cepheden yapılan aydınlatmada derinlik algısı azdır. Bunun nedeni konunun görünür kısmının bütünüyle ışıkla vurgulanır. Görüntüde mevcut olan yüzeysel, dokusal, tonal farklılık ve düzensizlikler üzerinde gölge oluşmamaktadır. Bunun sonucunda, kamera tonal çeşitlilik görmez. Başka bir ifadeyle derinlik oluşmaz. Bu sebepten dolayı, cepheden aydınlatma çoğunlukla basık ve düz aydınlatma olarak anılır (Millerson, 2007:68-69),(Hunter,Biver ve Fuqua,2007:88).

Sinemada kullanılan “Arka Işık” (Back Lighting) bir diğer ışık kaynağıdır. Sinema film çekiminde Işık kaynağı, anlatıda vurgulanacak konunun arkasında (Back Lighting) ya da konumlandırılıyorsa, ışığın üzerine geldiği karakter ya da objenin saydamlık durumu ve konumlanma açısına göre sahneye farklı görünüm kazandırılabilir. Görüntüde yüksek karşıtlık oluşturan arka ışık, atmosfer yaratımı ve dramatik etki konusunda çok etkili bir aydınlatma şeklidir.

Öykü anlatmada anlam yaratmada kullanılan bir diğer ışık ise “Altın Aydınlatma” (Under Lighting) tır. Işığın konu, karakter yada nesneye alt açıdan gelmesi için konumlandırılmasıdır. Bu tür aydınlatma ışığın, biçim bozucu özelliklerinden dolayı sıklıkla dramatik korku atmosferi yaratma için kullanılmaktadır. Bu kullanımda normalden farklı bir yönde gelen ışık, insanın anatomik yapısının farklı görüntülenmesine neden olabilir. Bu tarz ışık kullanımıyla anatomik yapısı, görselde biçim bozumuna uğratılan kişi ya da objeye, olağandışı, gizem, ürkütücü anlatı yapısı yaratmak için kullanılan yöntemlerden biridir. Bununla birlikte bu ışık yönteminin kullanılması, figüre korkutucu ve yabancı bir görünüm, tonal yada dokusal farklılıklar sağlayabilir.

“Üstten Aydınlatma” (Top Lighting) aydınlatma sinemada kullanılan bir başka ışık türüdür. Diğer aydınlatma türlerine oranla kullanımı sınırlıdır. Bu aydınlatmada ile öykünün kameradaki görüntüsü üzerinde duygusal değişimlerin yaratılması sağlayabilmektedir. Karakter yada objenin doğrudan yukarıdan aydınlatılması kişide mutsuz, düşünceli veya tehdit edici ruh halleri oluşturulabilmektedir. Eğer bu ışık türünün uygulandığı yer karakterin yüzü ise yüzün kemikli yapısını ve göz çukurlarının yapısı öne çıkarılmasına neden olur. Filmin karanlık ya da kasvetli atmosferinden dolayı tema olarak ölüm, sonsuzluk ya da ruhsal travmanın öne çıktığı öykülerde sahneyi destekler.

Film aydınlatmasında kullanılan bir başka aydınlatma ise “Yan Aydınlatma” (Side Lighting) türüdür. Bu aydınlatma türü kameranın sol ya da sağ yanında konumlandırılan, yüzün istenilen tarafının aydınlatılarak diğer tarafının karanlıkta yada gölgede bırakılabildiği, aydınlatma yöntemidir. Bu

teknğin yüzün anatomik yapısını olduğundan daha dramatik bir yapıya büründürür. Yan aydınlatma ihtiyaç duyulan çekimlerde ana karakter ağırlıklı olarak kameraya doğrudan bakmayacak şekilde konumlandırılmaktadır. Bu aydınlatma türü gerek korku ve gerekse de gerilim temalı filmlerde sıklıkla kullanılmaktadır. Sonuç olarak ışığın açısız önemi, ışığın üzerine düştüğü mekan, karakter yada objeye hangi açıyla düştüğü, konunun görünümünü büyük ölçüde etkileyebilmektedir. Işığın en uygun yön, yönetmenin onu nasıl görmek istediği ile ilişkilidir (Millerson, 2007: 64-65).

SİNEMA FİMLERİNDE IŞIK TASARIM TEKNİKLERİ

Tanım olarak aydınlatma, ışık ile gölgenin ortam koşullarına göre düzenlenmesidir. Bu düzenleme şekli konu ya da nesnelerin formlar durumlarını ve birbirleriyle olan ilişkilerini zamansal ve uzaysal bağlamda aktarımını sağlamaktadır (Zettl, 2012, 161). Bu aktarım sinema anlatısının amaca uygun olarak çekilebilmesi için kullanılacak olan aydınlatma tekniğinin film türüne uygun olarak belirlenmesi, istenilen duygunun izleyiciye aktarımı için önemlidir (Marl ve Rawle 2015:36). Sinemada doğru aktarımında gerek gerilim ve gerekse de korku filmlerinde ışık önemli bir yer alır. Bu türlerdeki ışık kullanımı formlar ya da boyutsal algılama için gölge, ışığa oranla daha fazla önem kazanmaktadır. Bunun nedeni konunun sınırlamaları veya karakteristik özellikleri gölge ile anlamlandırılmasıdır (Parsa,1994:84). Sinemada bu anlamlandırmanın yapılabilmesi için ise ışık türlerinin bilinmesi gerekir.

Chiaroscuro Aydınlatma Tekniği

Tanım olarak ışık ve gölgenin birlikteliği anlamına gelen chiaroscuro aydınlatma, aynı zamanda figürler veya objeler arasındaki uzaklığı ve karanlık bölgeleri de dahil edilerek resmin her yerinde ışığın varlığını duyumsatma tekniğidir (Parramon, 1998, 27). Bu teknik ile derinlik ve hacim görüntüsü güçlendirilir. Bu ışıklandırma tekniğinde kullanılan bu yöntemde kullanılan ışık-gölge karşıtlıkları ile amaçlanan mekan, karakter yada obje de anlam yüklemesinin yapılacağı yerin belirlenmesi ve aydınlık karanlık alan dengesinin kurulabilmesinin sağlanmasıdır. Chiaroscuro aydınlatma tekniği ile filmsele anlatıda görsel gerçekliğin sağlanması amaçlanır. Bu amaç doğrultusunda ışık-gölge, niteliksel ve niceliksel değerlerinin değişimi yoluyla istenilen, film içindeki atmosfer yaratımı sağlanır (Arijon, 2005:26). Chiaroscuro aydınlatma yöntemindeki açık ve koyu alanlardaki kontrastlık derecesinin azlık ya da çokluk değişimlerine göre biçimsel anlamda üçe ayrılır. Bunlar Rembrandt aydınlatma, Cameo aydınlatma ve Silüet aydınlatma teknikleridir.

Rembrandt Aydınlatma Tekniği

Rembrandt Aydınlatma Tekniği, chiaroscuro aydınlatma içinde, görsel unsorda derinliği en iyi sağlayabilen aydınlatma tekniğidir. Görüntü üzerinde

öne çıkarılması istenen unsur ışıklandırılıp öne çıkarılırken diğer alan giderek koyulaşan yada tam karanlıkta bırakılarak yapılır. Başka bir ifadeyle kompozisyonun görsel düzenlenişinde, aydınlatmanın sağladığı görsel seçicilik, ön plan üzerinde yoğunlaşır ve arka plandaki unsurlar, ön tarafa göre daha karanlıkta bırakılır yani aydınlıktan karanlığa yumuşak bir geçişkenlik söz konusudur.

Cameo Aydınlatma Tekniği

Görsel üzerinde yapılan Cameo aydınlatma yöntemi için, ana amaç odak noktasının tek bir yerde toplanmasını kapsar. Görsel düzenleme içerisinde vurgunun aydınlatılan nesne üzerine yapılıp, arka planın tamamen aydınlıktan yoksun bırakılmasıdır. Bu durumda, ön planda konu edilen durum odak noktası haline getirilmektedir. Bu ışık türü, güçlü ışık kaynakları ile yapılabilir. Rembrandt aydınlatma tekniğine oranla karşıtlık daha yüksektir. Bu ışıklandırma tekniğinin uygulanmasında, öne çıkarılmak istenen karakter yada objenin arka fonu ışıktan yoksun bırakılmak adına siyah perdelerle kapatılabilmektedir.

Silüet Aydınlatma Tekniği

Etkinliği bakımında görsel anlamda silüet aydınlatma tekniği, ele alınan konu, karakter veya objenin genel hatlarını ve görselin çevresiyle olan ilişkisini belirleyen ışıklandırma tekniğidir. Silüet aydınlatma filmisel anlatı yapısındaki kullanımı ile dramatik ve gizemli atmosfer yaratabilen görüntü olarak tanımlanmaktadır. Silüet aydınlatma yöntemine göre ön planda olan konu karanlık görünürken, arka plan ise aydınlıktır. Silüet aydınlatmanın özelliklerine bakıldığında, öne çıkan hususlardan biri elde edilen görüntü ile amaçlanan, anlatı yapısı içerisinde görsel durumları doğrudan vermek yerine, izleyenin keşfetmesini sağlayan atmosferler yarattığı görülmektedir. Bir diğer özelliği, gerek renksel gerekse de dokusal ifadeleri yansıtmak yerine konunun sahip olduğu formsal durumu ve çevresiyle olan ilişkisini yansıtmasıdır. Silüet aydınlatma ile ilgili bilinmesi gereken bir diğer husus, silüet görünüm konu hakkında zengin detayları belirlemek için kullanıma uygun değildir.

ÇALIŞMANIN AMACI VE YÖNTEMİ

Bölüm kapsamında "Olağan Şüpheliler" (The Usual Suspects) filminde kullanılan ışıklandırma unsurlarının, karakter, mekân, obje ve konu üzerinde yarattığı atmosfer oluşum ve değişimleri analiz edilecektir. Çalışma konusu olan film içinde yaratılan korku ve gerilim temasının kullanıldığı mekanlar limanda demirli olan gemi, sorgu odası ve ekibin birlikteyken konuştukları mekanlar üzerinden yorumlanacaktır. Filmin ışıklandırma özelliklerinin saptanması ve anlam yaratma üzerindeki etkinliğinin anlaşılabilmesi için ışıklandırmanın niteliksel özellikleri üzerinden ilerlenecektir. Filmde belirlenen mekânların ışığın kullanım şekli ve özelliğine uygun olarak yorumlanmasını kapsamaktadır.

Gerilim film türü içinde ışıklandırmanın görsel içindeki etkinlik düzeyini saptamak ve filmsel anlatıda yer alan karakter, obje ya da konu için etkinlik düzeylerini ortaya koymak için “Olağan Şüpheliler” (The Usual Suspects) filminin çözümlenmesinde yöntem olarak mizansen eleştirisi kullanılmıştır.

Mizansen eleştirisi, genel olarak mizansenin temel unsurlarının irdelenmesine dayanmaktadır. Bu anlamda mekân, aydınlatma, kostümler başta olmak üzere görüntüye yansıyan tüm öğeler üzerinden ilerlemektedir. Mizansen çözümlenmesi ya da eleştirisi bu anlatım yaratan unsurların sinema filmlerinde nasıl ve hangi amaçla kullanıldığını ortaya koymaya çalışır. Mizansen çözümlenme, yöntemi neden ve sonuç arasındaki tercihlerinin sebepsiz olmadığı düşüncesine dayanmaktadır. (Kabadayı,2013: 114-115). Bu doğrultuda mizansen eleştirisi yöntemiyle incelenen filmde, mizansen öğelerinden biri olan ışığın gerilim filmlerine etkisi ele alınmıştır. Örnek filmde kullanılan ışığın bir anlatım ve anlam yaratma unsuru olarak değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda filmin özgül yapısı göz önüne alınarak ışığın niteliği ve dramatik yapısı ve filmde ışığın kullanımıyla sağlanan psikolojik, estetik ve dramatik anlamalar incelenmiştir.

OLAĞAN ŞÜPELİLER (THE USUAL SUSPECTS)



Yönetmen: Bryan Singer

Oyuncular: Kevin Spacey, Gabriel Byrne, Stephen Baldwin, Kevin Pollak, Benicio Del Toro, Chazz Palminterri, Suzy Amis, Dan Hedaya, Giancarlo Esposito

Tür: Gerilim

Yapım Yılı:1995

Filmin Konusu: Olağan Şüpheliler filminde, San Pedro’da bir patlama sonucu yanan tekneyi araştırmak için giden polis, teknede 27 ceset ve 91 milyon dolarlık uyuşturucu parası bulur. Bu olayda sadece iki kişi hayatta kalmıştır. Bunlardan ilki yanıklarla dolu vücuduyla korkmuş bir Macar terörist. İkincisi ise Verbal Kint adında engelli bir suçludur. Polisteki sorgusunda Kint, altı hafta öncesinden başlayarak tüm olayları anlatır.

Filmin Öykü Akışı

Kaliforniya-San Pedro 'daki bir geminin güvertesinde yüzünü görmediğimiz bir adamın, yüzünü gördüğümüz film karakterlerinden

Keaton'ı vurmasıyla başlıyor. Sonraki gün FBI Ajanı Jack Baer ve özel ajan Dave Kujan gemide ne olduğunu araştırmak üzere San Pedro'ya gelir. Yapılan araştırmalar sonucunda gemideki patlamada iki kişinin hayatta kaldığı öğrenilir. Bunlardan biri Verbal (Kevin Spacey) adında bir engelli, diğeri ise kötü durumda olan bir Macar suçludur.

Ajan Baer, ifadesine başvurduğu Macar suçludan bunu yapan adamın efsanevi bir üne sahip olan suç lideri "Keyser Söze" olduğunu ve onun limanda çok sayıda kişiyi öldürdüğünü öğrenir. Ardından bir tercüman ve bir polis çizer eşliğinde "Söze"yi tarif eder. Aynı sırada Verbal da dokunulmazlık karşılığında olay hakkında bildiklerini altı hafta öncesinden başlayarak anlatmaya başlar. Filmde olaylar ağırlıklı olarak Verbal Kint'in bakış açısından geri dönüşlerle (flashback) aktarılır.

Yetkililere ifade veren Verbal, her şeyin altı hafta önce New York'da bir silah kamyonunun kaçırılmasıyla başladığını söyler. Kamyon şoförün yetkililere verebildiği ipucu nedeniyle kendisiyle birlikte beş kişinin sorgulandığını anlatır. Bu kişiler Michael McManus (Stephen Baldwin); eski polis, Dean Keaton (Gabriel Byrne); bomba yapımında uzman Todd Hockney (Kevin Pollak) ve McManus'un suç ortağı Fred Fenster (Benicio Del Toro) .

Altı hafta önce dört arkadaşıyla birlikte tutuklanan Verbal, olayları ajanın sorularını yanıtlayarak aktarır. Alanlarında uzman olan beş kişilik bir suç ekibi, bir soygun gerçekleştirmişlerdir. Bu soygunda çalınanlar yer altı dünyasının efsanesi Keyser Söze'ye aittir. Söze, kendisine bunu yapanlara yönelik bir plan yapar ve bu beş kişiye bir iş verir. Verdiği işe göre bu beş kişilik ekibin bir gemiye saldırması, parayı alması ve içindekilerle birlikte gemiyi patlatması istenir. Buradaki amaç bu beş kişiyi bir araya getirmektir. Bu amaca kısa sürede ulaşılır. Mc Manus, "hazır bir araya gelmişken" birlikte yapabilecekleri bir işi olduğunu belirtir. Bu iş teklifine soğuk bakan Dean Keaton, Verbal'ın yoğun ısrarına dayanamayıp kabul eder. İkna olan Keaton'ile birlikte, McManus'un fikriyle elmas soygunu gerçekleşir. Çalınan elmaslar ilgili şahsa teslim edilir ve paralar alınır. İlgili kişiden paranın tahsil ettiği gibi ondan yeni bir iş teklifi daha alır. Kabul edilen teklif sonrasında gerçekleşen soygunda aksilikler çıkar ve üç kişinin ölümüyle sonuçlanır. Dahası para dolu sanılan çantadan da uyuşturucu çıkmıştır.

Durumu anlamaya çalışan ekip karşılarında Kobayashi adında bir avukatı bulur. Kobayashi onlara Keyser Söze adına çalıştığını belirtir. Bu isim Verbal Kint dışındaki herkesin iyi bildiği biridir. Ekipteki herkes Keyser Söze'nin işini bozacak birtakım soygunlara karışmıştır. Ekip üyelerinin bundan sonra hayatta kalabilmeleri için verilen görevi yerine getirmeleri gerekmektedir. Bu görev, Macar ve Arjantin mafyasının kokain anlaşmasında müdahale etmek ve 91 milyon doları alıp, uyuşturucuyu imha etmektir. Filmin sonraki süreci de bu şekilde ilerler.

ÇALIŞMAYA KONU OLAN FİLMİN SEÇİLMİŞ SAHNELERİNİN ANALİZİ

BİRİNCİ SAHNE

Film, Kaliforniya San Pedro'daki bir geminin güvertesinde başlıyor. Kullanılan kamera açısı nedeniyle yüzünü görmediğimiz bir adamın, yüzünü gördüğümüz film karakterlerinden "Keaton" ile kısa bir konuşması, ardından onu vurması ve gemiyi ateşe vermesiyle sürüyor. Gemide meydana gelen patlamadan sonrası film sorgu odasında iki polis tarafından sorgulanmakta olan Verbal Kint ile devam etmektedir.

Kullanılan Işık Tasarımları ve Nitelikleri



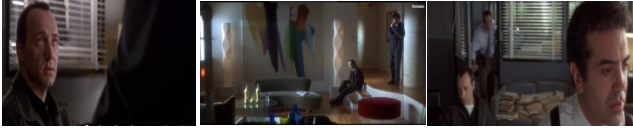
Sahnedeki Işık Kullanımı: Resim:1, Resim: 2,Resim: 3

Olağan Şüpheliler filmin açılış sahnesinde karakterden olan Keaton ve karşısındakinin içinde bulunduğu ortam geminin iç aydınlatma işlevini sağlayan ışıklar kontur görevi yapmıştır. Düşük yoğunlukta aydınlatılan geminin güvertesinde bulunan nesnelere üzerinde aydınlık-karanlık bölgeler oluşmuş bu durumda sahnenin atmosferinde yumuşak bir kontur etki yaratmıştır. Verbal Kint'in sorgusunun yapıldığı oda da ise sorgulanan Verbal'in tepe noktasında yansıyan güçlü bir ışık ve odanın diğer taraflarına doğru gittikçe koyulaşan bir aydınlatma tercih edilmiştir. Buda bulunduğu mekân, mekâna ait tüm nesnelere ve nesnelere birbirleriyle olan ilişkileri ve konuları yapılan aydınlatma ile seyirciye ulaştırılmaktadır.



Sahnedeki Işık Kullanımı: Resim:4, Resim:5

Filmin yönetmeni mevcut olan mekânın atmosferi ile ilgili izleyicinin bilgi sahibi olmasını istemiştir. Bu amaçla yaptığı ışık tasarımı ile ilgi odağındaki özneyi öne çıkarırken, sahnedeki diğer nesnelere koyu olarak bırakmıştır. Örneğin "Chiaroscuro Aydınlatma" tekniklerinden Rembrandt kullanılarak sorgulanan karakter yukardan aşağıya doğru daha güçlü bir ışık kaynağıyla aydınlanırken, arkasındaki ve karşısındaki polisler düşük yoğunlukta bir ışıklandırma ile verilmiştir.



Sahnedeki Işık Kullanımı: Resim:6, Resim:7, Resim: 8

Bir başka sahnede karakter ile birlikte mekân, sahnenin sağına yerleştirilmiş olan anahtar ışık ve sahnenin soluna yerleştirilmiş ve anahtar ışığın yarattığı gölgeleri yumuşatmak için bir dolgu ışığı ile aydınlatılmıştır. Pencereden içeriye doğru gelen ışık kontur görevini üstlenmiştir. Düşük yoğunlukta ışıklandırılan bu mekânda bulunan nesnelere üzerinde ışık ve karanlık bölgeler oluşmuş bu durum ise yumuşak bir kontur etki yaratmıştır.



Sahnedeki Işık Kullanımı: Resim: 9, Resim:10, Resim:11

Yapılan soygunda çantada para yerine uyuşturucu çıkmasından sonra bu duruma neden olan Kobayaşi ile buluştuğu sahneye ait bu planda (Resim: 9, Resim:10, Resim:11) düşük yoğunlukta ışık kullanılmıştır. Ortam içerisinde bulunan lambalardan yansıyan ışık Kobayaşi üzerinde bir kontur etkisi yaratmıştır. Oluşan gölgeleri ortadan kaldırmak için yerleştirilen düşük yoğunluklu bir ışık kaynağı ile sahnenin öne çıkarılması istenen alanlar aydınlanırken bunun dışında kalan bölgeler ise daha karanlıktır.

Işık Yoluyla Sahnede Yaratılan Anlamlar

Olağan Şüpheliler filmi, kara filmlerin anlatı yapısına özgün, filmin bütününe hâkim olan düşük yoğunluklu ışık kullanımı ön planda kullanılmıştır. Mekanın çoğuna hakim olan düşük seviyede ışıklandırma yolu ile gergin, boğucu, ürkütücü ve kötümser bir atmosfer yaratılarak öykünün geçtiği atmosfer hakkında ip uçları vermektedir.



Sahnedeki Işık Kullanımı: Resim: 12, Resim:13, Resim:14

Bu duruma uygun olarak ekip üyelerinin gemiye gittikleri sahne verilebilir. Bu sahnede kullanılan ışık anlatıya yoğun bir katkı sağlamıştır. Mekânın durumu, zaman, oraya gidenlerin belli belirsiz ifadelerinin yansıma

biçimi. yaşanacak olan olayların merkezinde yer alan gemiye giden ekibi içeren bu sahnede (Resim: 12, Resim:13, Resim:14) film boyunca olayların geçtiği mekan ve zaman dilimi fazla belirgin olmasa da ışığın yetersizliği, detayların belirsizliği koyu tonlarda öykünün anlatılması burasının kara filmlerin o bilindik suçun kol gezdiği dünyasının yansımasıdır.



Sahnedeki Işık Kullanımı: Resim: 15, Resim:16, Resim:17

Gemiye geline ve orada gerçekleştirilen eyleme ilişkin planlarda (Resim: 15, Resim:16, Resim:17) izleyiciye, ekibin yarattığı gerilim, karanlık suç mahallinin kapılarını aralamaktadır. Filmin açılış sahnesinde olduğu gibi burada da yine düşük ışık ile yapılan aydınlatma ile mekânda hareketlilik gerçekleştirilmektedir. Yönetmen, rıhtımdaki çatışmayı izleyiciye gösterirken, ortamdaki ışık seviyesinin düşüklüğünü kullanarak izleyici üzerindeki psikolojik gerilim, kasvet ve bilinmezlik yaratmaktadır.



Sahnedeki Işık Kullanımı: Resim: 18, Resim:19, Resim:20

Rıhtımda ve gemi içerisindeki yanan düşük seviyeli lambalar, cinayetlerin işlendiği iç mekanlar, Keyser Söze'nin bilinmezliği ve yarattığı korku ve taviz vermeden amacını gerçekleştirmek için yaptıklarına vurgu yapmaktadır. İzleyiciye Keyser Söze'nin nasıl biri olduğu ve karakterler üzerindeki etkisi hakkında gerilimin dozunun yavaş yavaş artırarak vermektedir. Ekip üyeleri gemi içerisinde ilerlerken (Resim: 18, Resim:19, Resim:20) izleyici de karanlık ve bilinmezlik içerisinde gittikçe artan bir gerilim içerisinde olanlara şahitlik etmektedir. Filmin bu sahnesine hâkim olan ışık türü kloströfobik tehditkâr bir atmosferin güvensizliğin, yenilginin, tuzaklarla dolu gerçekliğin altını çizerek kara filme özgü olan özelliği belirtmektedir.

FİNAL SAHNESİ

Kullanılan Işık Tasarımları ve Nitelikleri

Filmin final bölümü sorgulamada olan Verbal Kint'in her şeyi itiraf etmesi ve dedektifin tüm ipuçlarını toplamasıyla başlar. Sonraki aşama ise Verbal Kint'in binadan çıkıp arabaya binmesiyle son bulur.



Sahnedeki Işık Kullanımı: Resim: 21, Resim:22, Resim:23

Verbal Kint'in her şeyi itiraf ettiği sahnede alınan bu planda (Resim: 21, Resim:22, Resim:23) oyuncunun yüzü sol açığa yerleştirilen bir ışık kaynağı ile yüzünün sağ tarafı ise alt açığa yerleştirilen yan ışıklarla aydınlatılmıştır. Yüzün sağ kısmı gölgede kalmıştır. Mekanın ışıklandırılmasında yapay ışık öne çıkmaktadır. Işıklendirme tekniği ağırlıklı olarak oyuncunun yüz ifadelerini ortaya çıkaracak şekilde bölgesel olarak uygulanmıştır. Bu planda (Resim: 21, Resim:22, Resim:23) çerçevede yer alan dedektiflerin bulunduğu konum, aynı zamanda ilgi merkezi diğer öğesi olarak oturan oyuncuların bulunduğu yere bölgesel olarak eşit derecede ışıklandırılmıştır. Bu tür ışıklandırmanın amacı izleyicinin ilgi merkezine yoğunlaşması sağlanmıştır. Verbal Kint'in sol taraftan yapılan anahtar ışık yardımıyla genel aydınlatma uygulanmıştır. Yapılan bu ışıkla aynı zamanda oturan oyuncunun omuzlarını belirginleştirerek fondan ayırarak bir çerçeve ışığı etkisi yaratmıştır. Sahnenin çekildiği mekanın geneline ise ağırlıklı olarak düşük yoğunluklu ortam ışığı kullanılmıştır. Bu sahnede (Resim: 21, Resim:22, Resim:23) önemli olan Verbal Kint'in dedektifin isteklerine cevap veren reaksiyonlarıdır.



Sahnedeki Işık Kullanımı: Resim: 24, Resim:25, Resim:26

Filmin anlatı yapısı içerisinde her hareketin, her mimiğin, duruşun büyük önemi vardır. Final sahnenin dış mekanda çekilen kısmına bakıldığında sahnenin, ışıklandırma tekniği bakımından önceki planlardan farklı olarak, bu planlarda (Resim: 24, Resim:25, Resim:26) gün ışığının doğal aydınlatma kaynağı olarak kullanılmasıdır.

Filmde Işık Tasarımı Yoluyla Sahnede Yaratılan Anlamlar

Film öyküsünün başından başlayıp finale doğru ilerleyişi boyunca düşük ışık tasarımlarının kullanımıyla sağlanan gizem, bilinmezlik, gerilim ve tekinsiz davranışlar finalde Verbal Kint'in polis merkezinden dışarı çıkmasıyla açık bir gökyüzü almaktadır. Dedektifin olayı anlamaya başlaması ve koşarak dışarı çıkması, (Resim: 24, Resim:25, Resim:26) Verbal Kint'in onu bekleyen arabaya binip gitmesiyle olay örgüsü şekillenmiştir. Durum anlaşılmalıdır ancak olayın faili yakalanamamıştır.

Filmin yönetmeni, karakterlerin karakol binasından yürüyüp çıkması filmin tamamına hakim olan her ayrıntıyı gizleyen ve bilinmezliği yaratan gölgeli ve karanlık atmosferin aksine yüksek yoğunluklu aydınlık gündüz sahnesiyle gizlenmeden tüm çıplaklığıyla ortaya çıkarmıştır. Filmin başından itibaren hakim olan karanlık, kasvetli, bilinmezlik ve gerilim yerini aydınlanmış, her şeyin aydınlandığı algısını destekler niteliktedir. Bu durum yönetmenin film boyunca ışık tasarımlarının, seyircinin psikolojisi üzerinde yaratılmak istenilen etkiyi belirlediği, bu sahneden itibaren filme hakim olan bilinmezlik, karanlığın ve gölgenin sakladığı tüm detayları ortaya çıkarmıştır.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Sinema filminin türüne uygun olarak yapılan başarılı ışıklandırma tasarımları, filmin seyirci üzerinde etkinliğini artırır. Gerek doğal ve gerekse yapay ışık tasarımlarıyla, öykünün anlatısı içerisindeki aydınlık ve karanlık alanların yaratımıyla öne çıkarılması istenen duygunun yaratılmasını sağlar. Amaca uygun yapılan ışık tasarımları, seyirciye yansıyacak olan etkiyi de artırır. Işığın yoğunluk derecesinin fazlalığı ışıklandırılmış bir sahnenin bütününe ilgiyi yönlendirirken, ışık seviyesinin daha düşük olduğu alanlar, detayları öne çıkarmaması ve gizlemesinden ötürü seyirci üzerinde gerilim oluşturabilmektedir. Anlatılmak istenen öykünün atmosferini yansıtaca şekilde yapılmış olan ışık, objelere, karaktere anlamlar yükler. Bununla seyirciye hissettirmeden gizemli bir şekilde değiştirilebilir. Aynı şekilde amacına uygun yapılmamış olan ışık düzenlemesi de izleyici üzerinde dikkati dağıtır ve obje yada karakter üzerinde istenmeyen durumlar yaratır. Bu duruma örnek olarak istenmeyen gölgelerin oluşması verilebilir. Bu durumun neden olacağı etkilerin başında sahnedeki atmosferin gücünün azalması gelir.

Bu çalışmada ışık tasarımlarının sinema da anlam yaratması üzerinde oluşturduğu atmosfer ve filmin psikolojik yansımaları incelenmiştir. Bu doğrultuda çalışmada incelenen "Olağan Şüpheliler" (The Usual Suspects) filmi ile ışığın anlam yaratmada etkinliği, kompozisyon içerisindeki karakter, mekân ve konu üzerinde yarattığı atmosfer analiz edilmiştir. Filmde gerilim temasının, ağırlıklı olarak kullanıldığı mekânlar:(Liman, limanda bekleyen gemi) gerilim temasının daha az kullanıldığı:(sorgu odası, dış mekan çekimleri) mekânlar ile ışık tasarımları kapsamında, oluşturulan dış mekanlar üzerinden yorumlanmıştır.

Gerilim ağırlıklı bir anlatı yapısına sahip olan "Olağan Şüpheliler" yapay ışık kullanımı olanaklarıyla gerilim temasını etkili bir şekilde öykü

aktarımına yansıttığı görülmektedir. Filmde kullanılan ışık yoğunluğu ile olay öyküsü içerisinde bulunan karakterlerin ruhsal ve fiziksel durumları aktarılmıştır.

“Olağan Şüpheliler” filminde ışık tasarımları incelendiğinde karakter ifadelerinin vurgulandığı sahnelerde belirginleşen karanlık ve aydınlık tasarımların (Chiaroscuro), yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanımın temelinde sahnenin ışık yoluyla aydınlatılmasından ziyade farklı anlamlar yaratmak için kullanılmış olmasıdır. Filmde hakim olan karanlık bir atmosferin yarattığı gerilim, karakterlerin içinde buldukları ruh hali, suçun yarattığı merak gerek temel aydınlatma tekniklerinden olan anahtar ışık, dolgu ışık ve arka ışık ve gerekse de Chiaroscuro ışıklandırma teknikleri kullanılarak aktarılmıştır.

Kullanılan kamera çekim ölçekleri, ışığın kullanım şekli ve yoğunluğuyla farklı görsel anlatılar gerçekleştirilmiştir. Filmin karakterlerinin yansıtılma şekliyle ve o karakterin yada atmosferin yansıtılabileceği görülmektedir. “Olağan Şüpheliler” filminde gerilimin hâkim olduğu sahnelerde, doğrultulu ışık tasarımlarının kullanımının baskın olduğu gözlenmektedir. Film içerisinde bu kullanımların sonucu olarak atmosfer içerisinde birçok belirgin gölge oluşumlarına rastlanmıştır. Bununla birlikte filmde yaygın ışık kullanımı da görülmektedir. Baskın ışık tasarımları yoluyla ve bu ışık tasarımının yönü ile görsel anlamda değişimler yaratılmış olduğu görülmektedir. Bu değişimlerin neden olduğu psikolojik açılımlar; filmin izleyici üzerinde algısal düzeyde etkinliğine yöneliktir.

Filmdeki karakterlerin olay örgüsü içerisinde gördükleri sürede, izleyici üzerinde bıraktığı etki ışık tasarımları ile kolaylıkla verilebilmektedir. Film karakterlerinin durumu, niyeti ve ne olduğu kullanılan güçlü dramatik arka ışığın kullanımı ya da silüet şeklinde ifadelerle aktarılmaktadır. Bu etkiyi verebilmek için chiaroscuro aydınlatma tekniği kullanılmıştır. Filmde kullanılan bir başka ışık tekniği ise düşük yoğunlukta anahtar aydınlatma tekniğidir. Bu teknik çoğunlukla gerilimi yüksek, kasvetli ve huzursuz edici mekânların aktarımında kullanılmaktadır. Bu duruma örnek olarak gemi içerisindeki atmosfer verilebilir.

“Olağan Şüpheliler” filminde, karakterlerin huzursuzluk, tedirginlik yaşadığı ya da korkuya kapıldıkları durumlarda bu ışıklandırma tekniği kullanılmıştır. Filmde kullanılan yüksek anahtar aydınlatma tekniği ise belirsizlik oluşturma adına, olay örgüsü içinde gerilimden yoksun olunan durumlarda kullanılmaktadır. Sonuç olarak bakıldığında; “Olağan Şüpheliler” filminin sinemasal anlatı yapısında farklı ışık tasarımlarının kullanıldığı görülmektedir. Bu farklı tasarımlarının kullanılmasının temel gayesi ise filmin anlatısının güçlendirilmesi ve izleyici üzerinde etki bırakması olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

1. Alton J.,Painting with Light, University of California Press,ISBN:978-0-52008949-5,London, 1995
2. Arijon D., Film Dilinin Grameri Cilt 1, Es Yayınları, 2005
3. Barsam R., Looking At Movies An Introduction to Film, Third Edition, W.W.Norton& Company,Inc., ISBN: 978-0-393-93279-9USA,2010
4. Bülent V., Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri, Beta Yayınları, 2012
5. Brown B.,Motion Picture and Video Lighting, Second Edition, Published by Elsevier Inc.,ISBN:13:978-0-240-80763-8,USA, 2008
6. BoggsJ.M.,Petrie D.W.,The Art of Watching Films, Seventh Edition, The McGraw Hill Companies,ISBN:978-0-07-353507-4, America, 2008
7. Brown. B., Sinematografi - Kuram ve Uygulama, Hil Yayınları, 2014
8. Brown. B., Sinema ve Videoda Işıklandırma, Hil Yayınları, 2009
9. Campbell D., Technical Film and Tv for Nontechnical People ,Allworth Press,ISBN:1-58115-229-9,Newyork,2002
10. Carlson,J., Lighting For Movies, 2008
11. Hunter F.,Biver S.,Fuqua P., Light Science&Magic An Introduction to Photographic Lighting, Third Edition, Focal Press Publications, ISBN-13: 978-0240-80819-2 / ISBN-10: 0-240-80819-3,USA,2007
12. Jackman J., Digital Video&Television, Second Edition,CMP Books, ISBN:157820-251-5,USA, 2004
13. Kabadayı, L,, Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013
14. Marl J., Rawle S., Film Dili, Lteratür Yayıncılık, 2015
15. Millerson, Gerald, Sinema ve Televizyon İçin Aydınlatma Tekniği, Es Yayınları, İstanbul, 2007
16. Monaco J., Bir Film Nasıl Okunur?, Oğlak Yayınları, 2005
17. O'brien M.F.,Sibley N., The Photographic Eye Learning to See with a Camera, Davis Publications,Inc.,ISBN:0-87192-283-5,USA,1995
18. Parramon, J. M., Işık ve Gölge. (E. Erduran ve E. Tuzcular. Çev). İstanbul: Remzi Kitabevi.1998
19. Parsa, S., Televizyon Estetiği. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1994
20. Sirel, Ş., Aydınlatma ve Mimarlık Tasarım Dergisi. 2001. sayı: 110, s 102 1989
21. Thompson K., Bordwell D., " Film Art An Introduction ", Sixth Edition, The McGraw-Hill Companies,ISBN:0-07-231725-6,America,2001
22. Zettl, H. (2012). Television Production, Handbook. California, Wadsworth Publication. 2012

**BELA BARTOK'UN "YAYLI ÇALGILAR, VURMA
ÇALGILAR VE ÇELESTA İÇİN MÜZİK" İSİMLİ
ESERİNİN BİRİNCİ BÖLÜMÜ ÜZERİNE BİR
İNCELEME**

Ivan ÇELAK ¹



¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü.

1. GİRİŞ

20. yy'ın en önemli müzik araştırmacısı ve bestecilerinden birisi olarak kabul edilen Bela Bartok 1881 yılında doğmuştur. Ailesinin de desteği küçük yaşta piyano çalmaya başlamış ve 11 yaşında ilk konserini vermiştir. Budapeşte Konservatuvarı'nda Franz Lizst'in öğrencisi olan Istvan Thoman ile piyano ve Janos Koessler ile kompozisyon çalışmıştır. İlk bestelerinden sonra, on bölümlü bir senfonik şiir olan "Kossuth Senfonisi"ni yazmış ve bu eserin prömiyeri 1904 yılında Budapeşte'de gerçekleşmiştir.

Bartok 1905 yılında Macar halk müziği üzerine araştırmalara başlamış ve Zoltan Kodaly ile 1906 yılında 20 Macar Halk Şarkısı isimli albümü yayımlamıştır.

1907 yılında Budapeşte Konservatuvarı'nda piyano profesörü olmuş ve ardından Romanya, Bulgaristan, Ukrayna, Norveç, Cezayir, Türkiye gibi ülkelerde derleme ve alan çalışmaları yapmıştır.

Bartok hayatı boyunca verimli bir besteci olmuştur. İkinci Dünya Savaşı esnasında Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşmiş, bestecilik kariyerine bu ülkede devam etmiş ve 1945 yılında New York'ta hayata veda etmiştir.

Bu çalışmada ele alınan eser olan Yaylı Çalgılar, Vurma Çalgılar ve Çelesta için Müzik, besteci tarafından 1936 yılında bestelenmiş; ve Bartok'un bu eseri, bir çok eleştirmen tarafından önemli eserlerinden birisi olarak görülmektedir.

Eser Konçerto grosso² tarzındadır ve dört bölümden oluşmaktadır; *Andante tranquillo*, *Allegro*, *Adagio* ve *Allegro molto*.

Bartok burada alışılmışın dışında bir orkestra kadrosu kullanmaktadır. Başlıktan da anlaşıldığı gibi eser, yaylı çalgılar (keman 1., 2., 3., 4. Viyola 1., 2. Çello 1.,2. kontrbas 1.,2.), vurmali çalgılar (ksilofon, trampet, simbal, tam-tam / göng, bas davul, timpani) ve çelesta için yazılmıştır.

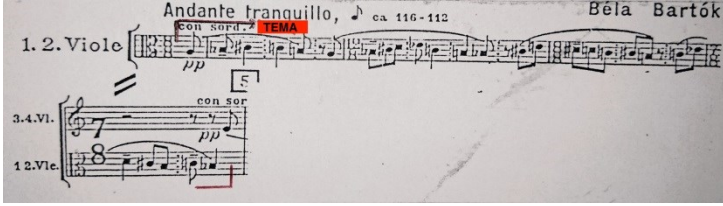
2. YÖNTEM

Bela Bartok'un, çalışmanın örneklemini oluşturan *Yaylı Çalgılar, Vurma Çalgılar ve Çelesta için Müzik* isimli eseri form, ritm, motif ve ses dizleri açılarından analiz yöntemi ile incelenmiştir.

² Orkestranın iki bölüme ayrılarak toplulukların yarışması ya da bir yanda solocuların, öte yanda orkestra üyelerinin yer aldığı bir yarışma ortamından doğan çalgısal tür. (İt.)

3. ANALİZ

3.1 Tema



Parçanın hızı: Andante Tranquillo (sessizleşmek)

Tema "La" sesinden başlamakta ve dört motiften oluşmaktadır. Örnekte de görüldüğü gibi bu motifler birbirinden bağ ile ayrılmaktadır.

1. ve 2. Viyola temayı sürdünli bir şekilde pianissimo (*pp*) nüansında, nüans değişikliği yapmadan çalmaktadır.

Temanın her motifi eksik ölçüden (auftakt) başlamaktadır ve hepsi birer ölçüdür. Her motifte ölçü değişmektedir.

1. Motif: 8/8

2. Motif: 12/8

3. Motif: 8/8

4. Motif: 7/8

Bu ölçü kalıbı temanın 4. girişinin sonuna kadar (16 ölçü) devam etmektedir.

Ritmik Analiz: 1. ve 2., 2. ve 3., 3. ve 4. motifler arasında 8'lik sus kullanılmıştır. Bu sus önceki motif ile alakalıdır. Motiflerin ritmik yapısı 8'liklerden ve 4'lüklerden oluşmaktadır. 1. ve 2. motifler arasında aynı ritmik yapı bulunmaktadır. Fakat 2. motifin özdeşliği dördüncü 8'likten itibaren başlamaktadır.

2. ve 3. motif arasındaki ritmik yapı aynı olarak sayılmayabilir. Çünkü 3. motif 8'lik sus ile bitmektedir. Böylece 2. motife göre ritmik kalıp tamamlanmamaktadır.

Aşağıda verilen motiflerin birbirine benzer ritmik yapılarını belirtmek için 1.1 ve 2.2 sayıları kullanılmıştır.

1. Motif

2. Motif

3. Motif

4. Motif

Ses Analizi: Bu analiz yapıldığında ilginç ve matematiksel bir yapı ile karşılaşılmaktadır. 1. ve 2. motife bakıldığında her iki motifin de 1., 2., 3. seslerinin aynı, 1. motifin 4. ve 5. sesleri ile 2. motifin 6. ve 7. seslerinin yine aynı olduğu görülmektedir.

3. ve 4. motifler arasındaki fark ise, 4. motif, 3. motifin yarım perde kalından tekrarlanmış olmasıdır.

1. ve 2. motiflerin son iki sesi yarım perde (Y.P.) ile 3. ve 4. motiflerin son iki sesi ise tam perde (T.P.) ile bitmektedir.

Motiflerin ezgisel yapısını incelemek için aşağıdaki analize bakınız.

1. Motif

2. Motif

3. Motif

4. Motif

The image displays four motifs of a melody, each on a treble clef staff. Motif 1 consists of five notes (1-5) with a bracket labeled 'YP' above it. Motif 2 consists of eight notes (1-8) with a bracket labeled 'YP' above it. Motif 3 consists of seven notes (1-7) with a bracket labeled 'TP' above it. Motif 4 consists of seven notes (1-7) with a bracket labeled 'TP' above it. Dashed lines connect notes between motifs to show relationships: from motif 1 to motif 2, from motif 2 to motif 3, and from motif 3 to motif 4.

Temanın Ses Dizisi: Dizi, tam 5'li aralığı içinde kromatik seslerden oluşmaktadır.

T. 5'e:

The image shows a sequence of notes on a treble clef staff, labeled 'T. 5'e:'. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. A bracket above the notes indicates a full fifth interval.

3.2. Cevap

Andante tranquillo, ♩ ca 116-112 Béla Bartók

1. 2. Viole

3.4. Vl. con sord. **Cevap**

1.2. Vlc. con sord.

3.4. Vl. con sord.

1.2. Vlc. con sord.

1.2. Vlc. con sord.

Temanın 2. girişi (cevap) tam 5'li tizden duyurulmaktadır. 3. ve 4. kemanlar tarafından sürdünli bir şekilde ve pianissimo nüansında çalmaktadırlar.

Cevabın ezgisel yapısında, temada kullanılmış olan motiflerin ritmik yapısının ve nüansının bir değişikliğe uğratılmadığı görülmektedir. Fakat temanın tam 5'li tizden gelen ve cevap özelliği taşıyan ses yapısı Mi-Si tam 5'lisi içinde kromatik bir özellik taşımaktadır.

1. Motif

2. Motif

3. Motif

4. Motif

Y. P.

Y. P.

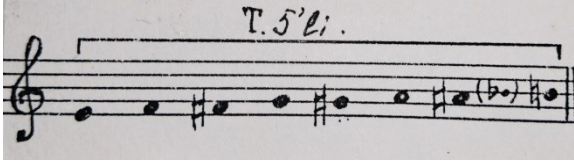
T. P.

T. P.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Cevabın Ses Dizisi: Dizi, *Mi* sesi üzerinden tam 5'li aralığı içinde kromatik seslerden oluşmaktadır.



Daha önce temayı duyurmuş olan 1. ve 2. viyola, cevap sırasında dörtlükler ve sekizliklerden oluşan kontrpuantik bir yazıyla ezgiye devam etmektedir. Tema-Cevap ilişkisine bakıldığında ise, küçük 2'li ve tam 8'li aralıklar dışında tüm aralıklar kullanılmıştır.

3.3 Temanın 4. Girişi:

- Cevaba göre, temanın 4. Girişi, 2. kemanda tam 5'li tizden duyurulmaktadır.
- 4. girişin yapısında, temada kullanılmış olan motiflerin ses, ritmik yapısının ve nüansın değişikliği bulunmamaktadır.
- Daha önce temayı ve cevabı duyurmuş olan enstrümanlar, değişik yapıda olan ritmik ve ezgisel çizgilerine devam etmektedirler.

Andante tranquillo, ca 116-112

Béla Bartók

1. 2. Viole *con sord.* *pp* 5

3. 4. Vl. *con sord.* *pp* 7 8 12

1. 2. Vcl. 8 8 8

3. 4. Vl. 8 8 8

1. 2. Vcl. *con sord.* *pp* 3

2. Vl. *con sord.* *pp* 10 4

3. 4. Vl. 8 8 8

1. 2. Vcl. 12 8 8

1. 2. Vcl. 8 8 8

3. 4. Vl. 15

1. 2. Vcl. 8 12 8

1. 2. Vcl. 8 8 8

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for five staves, labeled as follows:

- 2. VI. (Violin II)
- 3.4. VI. (Violins III and IV)
- 1.2. Vle. (Violins I and II)
- 1.2. Vlc. (Violas I and II)
- 1.2. Cb. (Cellos I and II)

The score is divided into measures, with time signatures of 7/8, 9/8, and 12/8. The key signature is one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and a red box containing the number 5. A rehearsal mark is indicated by a double bar line and the number 20 in a box. The score is written in a standard musical notation with various notes, rests, and articulation marks.

Ayrıca daha önce kullanılmış olan temaların 1. motiflerine göre bu girişin bir farkı, 1. motife bir sus eklenerek bitiyor olmasıdır. Diğer ritmik özellikler değişikliğe uğramamıştır.

The image displays four motifs of a musical theme, each with a first ending bracket and a '1.' or 'Ek.' label. Motif 1 is in 9/8 time, Motif 2 in 12/8, Motif 3 in 8/8, and Motif 4 in 7/8. The notation is handwritten and includes various rhythmic values and rests.

Temanın 7. Girişi: Tema do sesinden başlamaktadır (27.ölçü). 1 ve 2. viyolonsel ve 1 ve 2. kontrbas bir oktav aralık ile *p* nüansından çalmaktadırlar. Bu girişte melodik veya ses açılarından herhangi bir değişiklik bulunmamaktadır.

Temadaki 7. Girişinin ritmik değişiklikler için aşağıda verilen analize bakınız.



Temanın 6. girişi, 4. girişin tam 5'li tizinden gerçekleşmektedir. 1. ve 2. kemanlar sürdünli olarak *p* nüansında bir oktav aralık ile çalmaktadırlar. Ayrıca temanın 1. girişinde kullanılmış olan melodik ve ritmik özellikler burada da kullanılmıştır.

1. bölümün orta kısmından sonra ardarda gelen girişler, Coda'daki ana ses olan *LA'*ya dönüş yapana kadar sürmektedir.

Stretto Bölümünde Temanın 1., 2., ve 3. Girişleri:

Bu girişler esas temanın çevrilmiş (inversion) halidir.

1. Motif

2. Motif

3. Motif

4. Motif

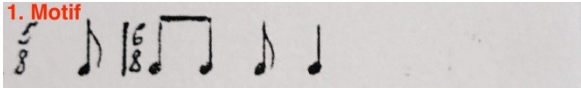
3. giriş, 1. girişe göre tam 5'li tizden duyurulmaktadır. Tema, 2. keman tarafından sürdünli olarak (*piu p*) çalınmaktadır. Ölçü ve ritmik kalıbı, 1. bölümün ilk kalıbının aynısıdır.

Coda

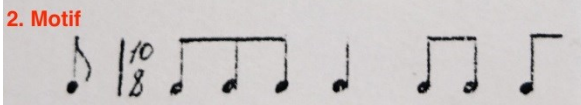
Celesta ile birlikte başlayan Coda'nın teması, **en baştaki** temanın çevrilmiş halidir. Bu temayı 1. ve 4. keman *La* sesinden sürdünli olarak *pp* nüansında 3 oktav aralığı ile duyurmaktadır.

Birinci Kemanların Ritmik Yapısı

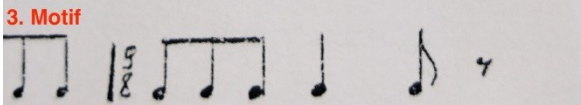
1. Motif



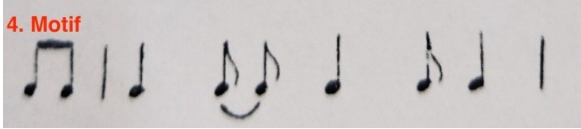
2. Motif



3. Motif




4. Motif

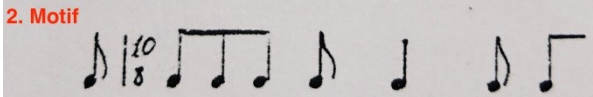


Dördüncü Kemanların Ritmik Yapısı

1. Motif



2. Motif



3. Motif



4. Motif



Birinci bölümün son 7 ölçüsünde, temanın 1. ve 2. motifleri ve bu motiflerdeki sadece ilk üç sesi kullanılarak fragmanlar olarak tekrarlanmıştır. Ve son olarak da, birinci bölümün son üç ölçüsünde, 1. ve 2. kemanlar 2. motifin orijinal ve çevrilmiş halini aynı anda son kez duyurarak, bölüm ilk sesi ve eksenini olan **La** sesine vanmasıyla sona ermektedir.

The image displays a musical score for a string ensemble, consisting of three systems of staves. The first system includes a Cello (Cel.) and six Violin parts (1. Vl., 2. Vl., 3. Vl., 4. Vl., 1. Vle., 2. Vle.). The second system includes 1. Vl., 2. Vl., 3.4. Vl., 1.2. Vle., and 1.2. Vlc. parts. The third system includes 1. Vl., 2. Vl., 1.2. Vle., and 1.2. Vlc. parts. The score is divided into three sections: the first section shows the main theme with six-measure phrases; the second section, titled 'Tema 1. Motif', shows the first motif and its variations (1. Motif (çevrilmiş)) in 8/8 and 9/8 time signatures, with dynamics like *ppp*; the third section, titled '2. Motif', shows the second motif and its variations (2. Motif (çevrilmiş)) in 6/8 and 11/8 time signatures, with dynamics like *ppp* and *poco rall.*. A rehearsal mark [85] is present at the beginning of the third section.

SONUÇ

Araştırmada, Bela Bartok'un, Yaylı Çalgılar, Vurma Çalgılar ve Çelesta için Müzik isimli eserinin birinci bölümü form, ritm, motif ve ses dizileri açısından incelenmiştir.

Katı bir Füg formunda, fakat yeni bir anlayışla bestelenmiş olan bu bölüm **La** sesi ekseninde temellenmiştir. Gruplara bölünmüş sürdinli yaylılar ile başlayan bölüm, diğer seslerin de girmesiyle **Mi bemol** sesine kadar genişlemekte ve doku olarak yoğunlaşmaktadır (**La** sesine göre triton uzaklıkta).

İlk bölümdeki ritmik ve eşgisel materyal, eserin tümünde çeşitli yerlerde yoğunlaşarak duyurulmaktadır.

Temanın dört motiflik ritmik analizi yapıldığında, her ritmik motifin genellikle farklı ölçüler içinde geldiğini ve bu motiflerdeki ritm kalıpları da nota değerleri olarak sadece 8'lik, 4'lük nota ve 8'lik sustan oluşmaktadır.

Temanın dört motiflik eşgisel analizi yapıldığında motifler, Küçük 3'lü, Eksik 5'li, ve Tam 4'lü ses alanı içinde duyurulmaktadır. Fakat temanın tümü ele alındığında, ses alanı Tam 5'li aralığına varmaktadır. Her motifin kendi içindeki mimarisi sadece Küçük 2'li, Büyük 2'li ve Artık 2'li (=Küçük 3'lü) aralıklarından oluşmaktadır. Bu 2'li aralıkların seçimi, ayrıca çok geniş olmayan (Tam 5'li) ses aralığındaki tema incelendiğinde, ezginin matematiksel yaklaşımı ve beraberinde getirdiği kaotik gibi görünen duyuluşu, tınsal olarak esere çok özel ve benzersiz bir atmosfer katmaktadır.

Bölümün sonundaki Coda'da, yaylı çalgıların sürdinlerin tekrar takılmasıyla birlikte, ilk olarak çelestada (celesta) duyulan arpejlerle müzik daha sakin bir hale dönüşmektedir. 2. motifinin ve çevriminin de aynı anda duyurulmasıyla ve tekrar ana **La** sesine dönmesiyle birlikte Füg sona ermektedir.

Bu çalışmada analizi yapılan birinci bölüm, Andante Tranquillo başlıklıdır ve sürdinli yaylıların sunduğu bir Füg'dür. Sürekli değişen ölçülerle sunulmuş, genel olarak küçük aralıklardan oluşan bir yapıdadır. Monotematik bir yapıda olan bu füg adeta bir yay gibi, bir kreşendo ile zirveye ulaşır ve ardından tekrar başladığı noktaya inmektedir.

