

GÜZEL SANATLAR ALANINDA TEORİ VE ARAŞTIRMALAR

EDİTÖR:
DOÇ.DR.ALİ KORKUT ULUDAĞ

İmtiyaz Sahibi / Publisher • Yaşar Hız
Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel
Editör / Editor • Doç. Dr. Ali Korkut Uludağ
Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Gece Kitaplığı

Birinci Basım / First Edition • © Eylül 2020
ISBN • 978-625-7243-62-9

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin
almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

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

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



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

Güzel Sanatlar Alanında Teori ve Araştırmalar

Editör

Doç. Dr. Ali Korkut Uludağ

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

UZAKDOĞU'DAN AVRUPA'YA, AVRUPA'DAN TÜRKİYE'YE
20. YÜZYILDA ATÖLYE ÇÖMLEKÇİLİĞİ

Gül ERBAY ASLITÜRK 1

BÖLÜM 2

NEYZEN SALİH DEDE'NİN HÜSEYİNİ MAKAMINDA
PEŞREVİ'NİN MAKAM GEÇKİ VE BİÇİM AÇISINDAN TAHLİLİ

Mehmet Nuri Parmaksız & Safa KAĞNICI..... 19

BÖLÜM 3

BAŞLANGIÇ KEMAN EĞİTİMİNDE TEMEL ÖZELLİKLER

Ayşe Özlem AKDENİZ..... 33

BÖLÜM 4

TÜRK HALK MÜZİĞİ SOLFEJ EĞİTİMİ İLE İLGİLİ YAZILMIŞ
KİTAPLARIN ANALİZİ

Soner ALGI..... 49

BÖLÜM 5

TÜRK MUSİKİSİNDE KROMATİZM ETKİLERİ

Kutup Ata TUNCER 85

BÖLÜM 6

TÜRK MÛSİKİ SAN'ATININ FEMİ MUHSİN SES İCRÂCISI
MUSTAFA DOĞAN DİKMEN ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Yıldırım AKTAŞ..... 101

BÖLÜM 7

KOMBUCHA VEGAN DERİSİNİN FARKLI TASARIMLARDA
KULLANIMI

Fatoş Neslihan ARĞUN & Meruyert KAYGUSUZ & Selime ÇOLAK.... 127

BÖLÜM 8

PANDEMİ SÜRECİNDE MEB’İN UYGULADIĞI EĞİTİM BİLİŞİM AĞI PROGRAMINDA EBA TV’ DEKİ DERS DAĞILIMINA MÜZİK DERSİ AÇISINDAN GENEL BAKIŞ

Gökmen KARATAŞ..... 153

BÖLÜM 9

“PHİLİP GLASS VE YİNELENEN MÜZİK” ÜZERİNE BİR ANALİZ YAKLAŞIMI

Mehmet Güneş AÇIKGÖZ 167

Bölüm 1

UZAKDOĞU'DAN AVRUPA'YA, AVRUPA'DAN TÜRKİYE'YE 20. YÜZYILDA ATÖLYE ÇÖMLEKÇİLİĞİ¹

Gül ERBAY ASLITÜRK

1 Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, gerbay@adu.edu.tr

* Bu çalışma, 24-26 Ekim 2018 tarihleri arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde yapılan 22.Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuş olup daha önce herhangi bir yerde yayınlanmamıştır.

Giriş

Modern atölye çömlekçiliğinin ilk adımları, 19. yüzyıl Avrupa'sında atılmıştır. Bu zamana kadar seramik, genel anlamı ile çömlek zanaatı ve porselen endüstrisi olarak yer bulmakta iken, atölye çömlekçiliği, 20.yüzyılda endüstrileşmenin karşısında bir hareket olarak seramik sanatında gündeme gelmeye başlayacaktır. Tek başına ya da küçük gruplar halinde çalışan atölye çömlekçilerinin en karakteristik özelliği ya ünik ya da sınırlı sayıda eser üretmeleridir. Bir diğer ortak özellik de günlük kullanım kap kacak formlarından yola çıkılarak ya yine yeni kap kacak formları ya da heykel eserlerin üretilmesidir. Atölye çömlekçiliği ile ilgili literatür incelendiğinde, bu alana yönelik açılan atölyelerin ve yapılan uygulama çalışmalarının sayısının her geçen gün arttığı görülmeye rağmen konuya tarihsel bir perspektifle yaklaşan ve Türkiye'deki atölye çömlekçiliğine yönelik değerlendirme çalışmalarının bulunmadığı ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada öncelikli olarak atölye çömlekçiliğinin Avrupa'da ortaya çıkış süreci içinde Bernard Leach'in Tsuronosuke Matsubayashi ve Shoji Hamada ile sanatsal iş birliği ve sanatsal felsefesine değinilmiş, "Anglo-Oryantalizm" olarak tanımlanabilecek bu yaklaşımın bugünkü atölye çömlekçiliğinin temellerinin oluşmasındaki rolü açıklanmıştır. Ardından Türk seramik sanatçılarından Füreya Koral, Güngör Güner, Alev Ebuzziya Siesbye ve Mehmet Tüzüm Kızılcan gibi örnekler üzerinden Avrupa'daki eğitim süreçleri ve seyahatleri sırasında modern atölye çömlekçiliğine olan ilk temaslar üzerinde durulmuş, örnek eserler ile desteklenmiştir. Son bölümde çağdaş Türk seramik sanatçılarından atölye çömlekçiliği kapsamında yer alan eserlerindeki Uzakdoğu esinlenmeleri ve bu esin kaynağının 21. yüzyılın ilk on yılında doğrudan Uzakdoğu çömlekçileri ile kurulan ilişki ve seyahatler ile doğrudan ilişki yoluyla gerçekleştiği sonuçlarına varılmıştır.

Batı Sanatında Halk Tipi Çömlekçilikten Modern Atölye Çömlekçiliğine: Bernard Leach, Shoji Hamada v.d

Modern atölye çömlekçiliği halk tip çömlekçilikle, endüstriyel seramik sanatı arasında yer alan bir alan olarak seramik sanatçılarının kendi atölyelerinde ürettikleri sınırlı sayıda üretilmiş olan kap kacak formları olarak açıklanabilir. Bu eserler artık anonim olarak nitelenecek türde değil, sanatçıların imzaladığı ya da mühürlerini bastıkları, sanat galerilerinde sergilenen nitelikte olan eserlerdir. Modern atölye çömlekçiliğinin temelleri de 20. yüzyıl başlarında İngiltere'de atılmaya başlamış, oradan da Amerika Birleşik Devletleri'ne ve tüm dünyaya yayılacak modern seramik sanatının alt alanlarından biri haline dönüşmüştür.

Bu noktada 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Japonizm olarak bilinen akımdan bahsetmek gerekmektedir. Japonizm Avrupa ve Amerika'da, Japon menşeli eser ve ürünlere duyulan ilgiyi ifade eden bir terimdir. 1866 yılına gelindiğinde, Japon baskı resimleri, Art Nouveau, Ekspresyonizm,

Fovizm, Kübizm, Empresyonizm gibi akımlar resim sanatı alanını etkilemekle kalmamış, Japon mobilyaları ve seramik mamulatlara da Batı dünyasına ulaşımlardır. New York'ta bulunan Tiffany ve Londra'daki Liberty mağazaları kendilerine özel tasarımcıları olarak Japon el sanatçıları finanse ederek eser ürettirmişlerdir (Şahin, 2015, s:83). Rousseau seti olarak anılan, Félix Bracquemond tarafından dekorlanan 1866 tarihli sofraya takımı bu noktada önemli bir yere sahiptir ve geleneksel olarak Fransız seramiklerinde en eski Japonizm örneğini oluşturur. Fransa'da, Emilie Lenoble, George Hoentschal ve Emilie Decoeur'un seramikleri serbest fırça dekorlu, yüksek derece pişirilmiş Oryantal sırlı Japonizm'den etkilenilerek üretilmişlerdir (Clark 2003, pp:106–122). 20. yüzyılın başına gelindiğinde Avrupa'da üretim yapan seramik fabrikalarının neredeyse tamamı günlük kullanıma yönelik form ve dekorasyon niteliği taşımaktadır. Bu süreç atölye çömlekçiliğinin hazırlayıcısı olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte; bu araştırma kapsamında atölye çömlekçiliği olarak ele alınan gruptaki eserler ve üretici yaklaşımları, fabrika ürünü değildir ve endüstriyel niteliğe yarasız orta ölçekli üretim merkezlerinden çıkan mamulata benzer özellikler göstermemektedir.

Modern İngiliz seramik sanatının öncüsü, atölye çömlekçiliğini Avrupa'ya taşıyan isim olan Bernard Leach (1887-1979), Hong Kong'da dünyaya gelmiştir (Resim 1). Babasının hakimlik görevi nedeniyle 1897'ye yılına kadar Hong Kong, Japonya ve Singapur'da yaşamıştır. 1903-1908 yılları arasında İngiltere'de Slade Sanat Okulu'nda öğrenim gördükten sonra, 1909-1920 yılları arasında tekrar Japonya'ya dönmüş, bu süreçte Pekin'e de ziyaretlerde bulunmuştur. 1911'de Ogata Kenzan (1663–1743)'ın kurduğu geleneksel çömlekçi grubuna kendini adanmış ve Tomimoto Kenkichi (1886–1963) ile birlikte Leach, Kenzan çömlekçilerinin yedinci neslini ifade eden Kenzan VII unvanını kazanmıştır. 1920'de Leach İngiltere'ye dönmüş ve arkadaşı ve arkadaşı Shoji Hamada (1894–1978) ile birlikte St. Ives, Cornwall'daki Leach Çömlekçi Atölyesi'ni kurmuştur. Leach bu atölyede özellikle raku olmak üzere Asya çömlek geleneğinde seramikler üreterek Batı sanatındaki seramik anlayışına yepyeni bir soluk getirmiştir (Anonim, 2018). Japonca bir kelime olan Raku, hoşlanma, mutluluk ya da rahatlık anlamlarını taşır. Raku, geçmişi 16. yüzyıla kadar dayanan ve anavatanı Japonya olan, seramik sanatında bir stil ve bir pişirim tekniğidir. Japonya'da Raku çay kaseleri öncelikle geleneksel çay seremonilerinde kullanılmıştır. Biçimlendirilip bisküvi kıvamına getirilen çömlekler fırınlanır ve ardından sırlanır. Sırlanan parçalar ve raku olacak parçalar bir iki saat süreyle 850–1050 C° aralığında hızlı pişirime maruz bırakılır. Raku form doğrudan sıcak fırından alınarak su içine atılır ve hızlı bir şekilde soğutulur. Bir başka yöntem ise hem dumanı emebilecek hem de talaş gibi tutuşabilen malzemelerin yer aldığı ağız kapatılabilen metal bir kaba yerleştirilerek önce alev almasını sağlamak ve ardından metal kabı kapatarak 30–40 dakika redüksiyon/indirgene adı verilen oksijenden yok-

sun ortama maruz bırakmaktır. En son işlem olarak çalışılan form ya suya sokularak ya da bekleyerek soğutulur. Raku pişirmede asıl hedef yüzeyde oluşan efektleri elde etmektir. Bu hedef ise çalışılan form daha akkor halindeyken organik tutuşabilen malzemelere temasla sağlanmaktadır. (Genç S. ve Taçyıldız E.,2012: 42-50). Tarihler 1948'i gösterdiğinde, Amerikan seramik sanatçısı Hal Riegger raku tekniğini denemeye başlamış, 1958 yılında gelindiğinde de raku tekniğini verdiği derslerde ve atölye çalışmalarında öğretmiştir. Kısa bir süre sonra 1960 yılında yine Amerikalı bir seramik sanatçısı olan Paul Soldner raku kap formları üzerinde denemeler yaparak ve rakuyu Japonya'nın geleneksel çay seremonilerinde kullanılır olmanın ötesine taşımıştır. İşte bu öncü ve yenilikçi girişimleri nedeniyle Riegger ve Soldner batı sanatında "*rakunun babası*" unvanı ile anılmaktadır.

Leach ve Hamada'nın birlikte kurduğu, raku denemelerinin yapıldığı atölyede, sanatçılar en basit ve yalın haliyle fonksiyon meselesi üzerine eğilmişlerdir. "*Kil ile çalışmak, yaşamın anakökü ile temas halinde olmaktır.*" diyen Hamada, Leach birlikte dünyayı dolaşarak kil ile yapılabilecek tasarımın temel prensiplerini öğretmişlerdir. Dolaştıkları yerler arasında Yeni Zelanda ve Avustralya'dan Kanada ve Amerika Birleşik Devletleri'ne, Honduras'tan Kolombiya'ya kadar pek çok ülke bulunmaktadır (Moon, 2006: 26). Leach'ın sayısız yazılı eseri arasında 1940'da yayınladığı "Bir Çömlekçinin Kitabı/A Potter's Book" modern seramik sanatı ile ilgilenen her genç sanatçı için bir el kitabı haline dönüşmüştür. Sanatçının ayrıca Kenzan ve Geleneği (1966), Hamada, Potter (1975) gibi biyografi kitapları da bulunmaktadır (Türkel, 2017: 132-145). 1910 yılında, Burlington Güzel Sanatlar Kulübü, Tang, Sung ve Ming dönemi eserlerini tanıtmış, Roger Fry'ın 1913'te düzenlemeye başladığı Omega Workshop'ları Fransız Post-Empresyonist sanatının bir yansıması olarak bu eserleri tam bir soyut sanat olarak tanımlanmıştı. Tasarımcı Christopher Dresser Japonya'yı ziyareti sırasında, sanatçı-çömlekçi William de Morgan'ın İspanyol, İtalyan ve Orta Doğu etkilerini hissettiren yakın dönem-çağdaş eserleri aldığı gibi Leach'ın seramiklerine de seçkilerinde yer vermiştir. Leach'ın eserleri Kore ve Çin'in Song çömlekleri arasında yani dünyanın en soylu seramik standartlarına sahip örnekler arasında sergilenmiştir.

Bernard Leach, 1922 yılında Leach Pottery'deki başarısız olan bir firmı yeniden inşa etmesi için Tsuronosuke Matsubayashi'den St Ives'e gelmesini istemiştir. Tsuronosuke Matsubayashi, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında geçmişi altıncı yüzyıla kadar uzanan bir çömlekçi ailesinin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Matsubayashi, Asahi Çömlekçiliğini kontrol eden ailenin 39. neslini temsil etmiştir. Matsubayashi, sıfırdan başlayarak geleneksel Japon prensiplerine göre üç odacıklı bir fırın inşa ederek bu fırının 1970'lere kadar işlev görmesini sağlamış, İngiliz çömlekçileri üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Michael Cardew ve Katherine Pleydell-Bouverie'nin de aralarında bulunduğu sanatçılara bir akıl hoca-

sı olmuştur. Teknik ve bilimsel seramik bilgisi muazzamdır ve akşamları meslektaşlarının başına geçerek çömlekçilikle ilgili görüşmeler yapmıştır. Matsubayashi 1925'te Katherine Pleydell-Bouverie'nin çift odacıklı fırını inşa etmesine yardım etmiş, ardından Japonya'ya dönmüştür.

Yanagi Muneyoshi olarak da bilinen Yanagi Soetsu (1889- 1961), 1920'lerin sonlarında ve 1930'larda Japonya'da bir Japon filozof ve mingei (folkraft) el sanatları hareketinin kurucusudur. 1926'da bu Yanagi Soetsu tarafından resmen ilan edilmiştir. Bu çerçevede Yanagi, hızla kentleşen Japonya'da ortadan kaybolan Edo ve Meiji dönemlerinde halk tarafından kullanılan çömlekleri kurtararak 1936'da Japon Halk El Sanatları Müzesi (Nihon Mingeikan) kurulmasında öncü rol üstlenmiştir. Mingei Hareketi'nin temeli "*sıradan insanların el yapımı sanatı*"dır. Yanagi Soetsu, isimsiz ve bilinmeyen ustalar tarafından yaratılan sıradan ve fonksiyonel nesnelerdeki güzelliği ön plana çıkarmayı amaçlıyordu. Yanagi'ye göre, insanlar tarafından yapılan fonksiyonel nesneler "*güzelliğin ve çirkinliğin ötesinde*"dir. Mingei Hareketi çerçevesinde üretilen eserler, anonim, elle üretilmiş, ucuz, kitleler tarafından fonksiyonel ve kullanılabilir olmasının yanı sıra üretildiği bölgeyi de temsil edebilmeliydi. Yanagi'nin "*Bilinmeyen Bir Usta/The Unknown Craftsman*" adlı kitabı 1972'de İngilizcede ilk kez yayınlanmasından sonra hızla etkili bir eser haline gelmiştir. Yanagi'nin kitabı, çömlek, tekstil ve ahşap işlerini içeren günlük zanaatlarda Japonların sanat ve güzelliği izleme ve takdir etme biçimini incelemektedir. Yanagi, 1931 ile 1951 yılları arasında Japon Halk Eserleri Derneği dergisi Kōgei (El Sanatları)'nin de editörü olmuştur. 1916'da Yanagi, Kore el sanatları ile ilgili merakı nedeniyle Kore'ye ilk yolculuğunu yapmıştır. Yolculuk 1924'te Kore Halk El Sanatları Müzesi'nin kurulmasına ve Yanagi'nin, çömlekçiler Shoji Hamada ve Kawai Kanjiro (1890-1966) ile temaslarına yol açmıştır. Bu sanat hareketini inceleyen araştırmaların yanında, hareketin Avrupa ve Amerikan sanatına olan etkilerini inceleyen çalışmalar da bulunmaktadır (Bru, 2018: 167).

Benzer bir geleneği zenginleştirecek olan Michael Cardew, Batı Afrika'daki çalışmalarıyla ve Nijeryalı çömlekçi Ladi Kwali'yi İngiltere ve Amerika'ya tanıtmıştır. Katherine Pleydell-Bouverie de Cardew'in uzun yıllar boyunca, Afrika'daki kil ve sırlar için uygun materyalleri bulma konusundaki araştırmalarına yardımcı olmuştur. Lucie Rie ve Hans Cooper, Avrupa modernizmi çerçevesinde atölye çömlekçiliğinin diğer temsilcileridir (Fot. 2). Modern atölye çömlekçiliğine geniş bir perspektiften bakıldığında açıkça görülmektedir ki kökeni Uzakdoğu gibi köklü bir seramik geleneğine dayanan ve modernizm çerçevesinde yeniden kurgulanan bir temel, İngiltere'de atılarak tüm dünyaya yayılmıştır. Bu temel kozmopolit bir yapıya sahip olmakla birlikte, Bernard Leach aracılığı ile İngiltere'ye ulaşan Uzakdoğu etkisi soyut modern seramik sanatının içinde "spesifik bir alan" olarak batı sanatında "atölye çömlekçiliği" olarak yer bulmuştur.

Batı dünyasında seramik sanatına yönelen sanatçıların bu çabası genel bir değerlendirme ile bilinen “oryantalizm” kavramından farklılaşarak doğu dünyasını anlama ve batı dünyasının kültürel kodları ile birlikte yeniden yorumlayarak özgün bir yer edinme hareketi olarak karşımıza çıkarmaktadır. Bu anlayış, ağırlıklı Anglosakson dünya içerisinde ve çevresinde gelişmeye başlamıştır.

20. Yüzyılda Türk Seramik Sanatında Halk Tipi Çömlekçilikten Atölye Çömlekçiliğine

20. yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu yerini Türkiye Cumhuriyeti'ne bırakırken köklü bir geleneğe sahip olan seramik sanatı da zor günler geçirmekteydi. Bu süreçte halk tipi çömlekçilik yine de sürdürülmeye çalışılmakta ve günlük temel ihtiyacı karşılamaya devam etmekteydi. Kurtuluş Savaşı mücadelesi sürecinde Yıldız Porselen ve Cumhuriyet ile birlikte Sümerbank üretimi porselenler nitelikli ve yüksek kalite üretime devam ederken, diğer tarafta halk tip çömlekçilik ayakta kalabilmişti. Cumhuriyet'in ilk elli yıllık döneminde İstanbul'da Göksu deresi çevresindeki çömlekçi atölyeleri bu çerçevede değerlendirilebilecek üretim merkezlerinden biriydi. Bu noktada Hasan Togay (Hasan Usta) başta Türk seramik sanatında özel atölye kavramını başlatan Füreya Koral başta olmak üzere, Sadi Diren, Mehmet Tüzüm Kızılcan gibi pek çok Türk seramik sanatçısının atölyesine uğradığı ve çömlekçi çarkı teknikleri hakkında ilk donanımları aldıkları yer olmuştur. Bulgaristan, Şumnu 1909 doğumlu Hasan Usta (Hasan Togay), 15 yaşında çömlekçiliği Kadir ve Ömer ustalardan öğrenmiştir. 1928'de Şumnu'da ilk çömlek hanesini açmış, 1930'da Türkiye'ye taşınmıştır. Sahibinin Rum olduğu çömlekhaneye 1936 yılında işçi olarak sekiz ay çalıştıktan sonra Adapazarı'na gider ve üç yıl kadar çalışmalarını sürdürüp tekrar İstanbul'a dönmüştür. Kâğıthane'de Ermeni Vaha'nın yanında iki yıl çalışır ve ailesiyle birlikte ilk çalışmış olduğu Göksu'daki çömlek haneye döner. Hasan Usta, atölyesini 20. yüzyılın ünlü Türk seramik sanatçıları ile paylaşmış, onlara çömlekçi çarkı bilgisini aktarmıştır. Bu sanatçılar arasında Sadi Diren, Füreya Koral, Jale Yılmabaşar, Kenan Yortunç, Sadi Çalık, Müfide Çalık, Gürdal Duyar, Nermin Baban, Nasip İyem, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Salih Acar, İsmail Hakkı Oygur, ve Kuzgun Acar gibi isimler yer alır. Geleneksel çömlekçilik ile sanat seramiğinin Türk seramik sanatında buluşmasının nedenlerini anlayabilmek için Picasso, Miro, Artigas, Leger gibi sanatçıların yaptığı uygulamalara bakmak gerekmektedir. Picasso, Miro, Artigas ve Leger gibi dünya sanatını etkisi altına alan sanatçılar seramiği yaratıcılıklarının bir malzemesi olarak görmüşler, seramik tabakları birer tuval gibi kullanmışlar ya da çömlek formlarının bölümlerini bölüp parçalayıp yeniden düzenleyerek bir araya getirmiş ve bir heykel haline dönüştürmeyi başarmışlardı. İşte bu çerçevede Türk seramik sanatında İsmail Hakkı Oygur gibi sanatçılar da çömlek atölyelerinde çömlekçi çarkında çektiydikleri formları

birer tuval ya da heykel gibi kullanmaya başlamışlardı. Füreya Koral özel atölyesini kurarak geleneksel halk tipi çömlekçilik ve fabrika üretimi dışında, atölye çömlekçiliği olarak adlandırdığımız alana geçişi sağlayarak en önemli adımı atmış, onun izinden giden Mehmet Tüzüm Kızılcın, Alev Ebuzziya Siesbiye gibi sanatçılar kendi atölyelerinde üretime geçmişlerdir (Fot.4). Ancak bu durum Türk seramik sanatının gelişimi için kâfi görülmemiş, Sadi Diren tarafından çömlekçi çarkı teknikleri Güzel Sanatlar Akademisi'nin eğitimine dahil edilmiştir. Ayrıca, 1961'de Hasan Usta'nın Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun Seramik Bölümü'nün çömlekçi çarkı kısmında uygulamalı dersler vermesini sağlanarak halk tipi çömlekçilik ile sanatsal seramik eğitimi veren kurumlarda görev yapan eğitimciler arasındaki bağlantılar uygulamalı eğitim süreci içine dahil edilmiştir. Erdinç Bakla Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda eğitim gördüğü süreçte (1958–62) ağırlığı Alman olan eğitimcilerin yanı sıra Japon eğitimcilerin de ders verdiğini ifade etmiştir. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda görev yapan Güngör Güner hem çanak üretimine yönelmiş hem de 1988'de yayınlanan “Anadolu’da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik” adı altında araştırma kitabı ile literatüre katkı sağlamıştır (Fot.5). Güngör Güner'in çalışması ile genç seramik sanatçıları Anadolu'daki halk tipi çömlekçilik ile ilgili bilgileri donanmış, Gönül Öney ve Rüçhan Arık'ın Selçuklu ve Osmanlı devirleri seramik sanatı ile ilgili sayısız araştırma ve yayınları aracılığı ile kendi seramik sanatlarının kökleri ile yeniden tanış olma fırsatını yakalamışlardır.

Atölye çömlekçiliği kapsamında, sanat eseri niteliği taşıyabilecek, sınırlı sayıda ya da tek olarak üretilecek eserlerin üretilmesi ise Alev Ebuzziya ve Mehmet Tüzüm Kızılcın'ın aktif olarak sanat seramiği üretmeye başlamaları ve kendi atölyelerini kurmaları 1960'lı yıllara denk gelmektedir (Fot.6). Bu sanatçılardan Mehmet Tüzüm Kızılcın yalnızca çömlekçi çarkı seramiği ya da kap kakac formu üretmemekle birlikte, çömlekçi çarkında biçimlendirme yapmayı Hasan Usta'dan öğrendiğini biliyoruz (Fot.7). Alev Ebuzziya ise erken dönem eserleri dışında tüm enerjisini kap kakac formunda üretilmiş seramiğe yönlendirmiştir. Bu noktada bahsi geçen Türk seramik sanatçılarının kendilerini “seramikçi” olarak tanımladıkları ya da adlandırdıkları da önem kazanmaktadır.

1980'li yıllara kadar çağdaş Türk seramik sanatının gelişim süreci batılılaşma etkisi altında Avrupa'ya giden seramik sanatçılarının anlayışı ile şekillenmiştir. Avrupa'ya giden sanatçılardan Füreya Koral Fransa'da, Sadi Diren, Tüzüm Kızılcın ve Güngör Güner Almanya'da, Alev Ebuzziya Danimarka'da hem eğitim hem de çalışma imkânı bulabilmişlerdir. Bu çerçevede İngiltere'de başlayıp tüm dünyaya yayılan atölye çömlekçiliği anlayışı, Bernard Leach ve çevresindeki Uzakdoğulu sanatçılarla doğrudan temasları olmasa da Avrupa'da seramik sanatında esen bu yeni anlayıştan haberdar olmuşlardır. Bauhaus geleneğinin form-fonksiyon ilişkisindeki zorunluluk ile Yanagi Soetsu'nun Mingei

Hareketi'nin seramik sanatı ile ilgili prensipleri arasında ortaklaşa bir dil bulunmaktadır. İşte bu çerçevede Almanya'ya giden Sadi Diren, Tüzüm Kızılcan ve Güngör Güner'in eserlerinde hem Alman ekolünün form ve fonksiyon disiplini hem de Mingei hareketi anlayışında yer tutan elle üretilmiş, fonksiyonel ve kullanılabılır olmasının yanı sıra üretildiği bölgeyi yani Anadolu Uygarlıklarını ve Türk Seramik Sanatını temsil edebilen nitelikleri birlikte görebilmek mümkündür. Alev Ebuzziya her ne kadar uzun yıllardır Türkiye'de yaşamasa da gerek sergileri gerek kökleri itibarıyla bir yandan Anadolu ve Türk seramik sanatından beslenmekte; diğer yandan da Danimarka'daki porselen endüstrisinin teknik bilgisi ve yalın duru anlayışıyla harmanlanmış özgün eserleri ile evrensel nitelikte eserler ortaya koymuştur.

Türk Seramik Sanatçılarının Uzakdoğu Seramik Sanatıyla Temasları

1980 darbesi sonrası uluslararası sanat pazarına daha kolay yönelebilen Türk seramik sanatçıları bu tarihten sonra gerek Türkiye'ye gelip sergi açan Uzakdoğulu seramik sanatçıları ile gerekse de kendileri bizzat bu ülkelere yaptıkları seyahatler, katıldıkları atölye, sempozyum, bienal gibi çalışmaları sayesinde diyalogların kurulmasında önemli rol oynamışlardır.

Bu noktada 1986 yılında 24 Haziran-21 Temmuz tarihleri arasında İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından Topkapı Sarayı Müzesi'nde düzenlenen Japon Seramik Sanatçısı Takuo Kato'nun seramik sergisinin önemli bir başlangıcı teşkil ettiğini düşünmekteyiz (Anonim, 1986). 2000'li yıllar Uzakdoğu ile Türk seramik sanatçıları arasındaki temasların hızla arttığını gösteren verilerle doludur. Örneğin, 2000 yılından başlayarak iki yılda bir Japon sanatını dünyaya tanıtmayı hedefleyen Tokyo'da bulunan Art Communication "Japon Çağdaş Güzel Sanatlar Sergisi" Beşiktaş Belediyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Türkiye Tokyo Büyükelçiliği'nin desteği ile dört kez gerçekleştirmiş; sergide çağdaş Japon seramik sanatından örneklerle de yer verilmiştir. 2003 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Seramik Bölümü öğretim elemanları Kyoto / Tokyo'da Türk-Japon sanatçıların birlikte katıldığı Çağdaş Heykel ve Seramik Sergisi'ne "Interaction-Karşılaşmak" sergisi ile katılmışlardır. 2004 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Seramik Bölümü öğretim elemanları Çin Hanyang Üniversitesi'nde "Tasarım Sergisi"ni açmışlardır. 2006 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından "Türk ve Japon Seramik Sergisi" düzenlenmiş, sergide Bengütay Hayırsever Kaynak, Kaan Canduran ve Seramik Merkezinden Hisako Kosaka ve öğrencilerinin eserleri yer almıştır. Türk ve Japon eserlerinin buluştuğu ve 50 esere yer verilmiştir.

2010 yılının "Türkiye'de Japonya Yılı" ilan edilmesi Türk Japon ilişkilerini güçlendiren önemli bir adım olmuş bu çerçevede Teppei Yamashita'nın Kişisel Seramik Sergisi "Çiçek Kuşlar" adlı sergisi Ataköy Rotary Kulübü organizasyonu, "SanaART Projeleri" çerçe-

vesinde Bindallı Sanatevi’nde 2-16 Temmuz tarihlerinde düzenlenmiştir. Yamashita’nın eserleri Türkiye’ye yerleşmesinden sonra farklılaşmış, Türk sanatındaki öğeler ile harmanlanmaya başlamıştır. Bu açıdan Yamashita örneği bu araştırma kapsamında Türk seramiğinin karşı yöne etki ettiğine dair bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. 2010 yılında Kapadokya Meslek Yüksekokulu’na Japon kil ve sır ustası Norinao Matsayama davet edilmiştir. Düşük ısıda pişirilen Avanos çömleğinin yerine Japonya’daki gibi yüksek ısıda pişirilen daha dayanıklı ve kaliteli seramik geliştirmek amacı üzerine sekiz çeşit kil belirlenmiş, bu killerin belli oranlarda karıştırılması sağlanarak klasik Japon Anagama ve Nobarigama tipi fırınlar yapılarak daha dayanıklı seramik yapma tekniklerini buradaki seramik öğrencilerine ve ustalarına öğretilmiştir (Anonim, 2009).

Japon seramik sanatçısı Masakazu Kusakabe, 25-27 Eylül tarihleri arasında Lefkoşa Suriçi’nde bulunan SOL Atelier / Exhibition Hall’da kişisel sergisini açmıştır. Bu sergi Girne Amerikan Üniveritesi ve Kıbrıs Amerikan Üniversitesi’nin destekleri ile gerçekleşmiştir. Anadolu Üniversitesi ve Tokyo Güzel Sanatlar Üniversitesi arasında 2015 yılında “Global Arts Crossing Project” ve “Erasmus+” antlaşmaları imzalanmıştır. Yapılan anlaşmada, iki üniversite arasında öğrenci ve öğretim elemanı değişiminin yanı sıra; güzel sanatlar alanında yalnızca Seramik Bölümü dışındaki bölümlere de yer verilerek kapsamı genişletme kararı alınmıştır (Ulusoy, 2016).

Japon seramik sanatçıları kadar Koreli seramik sanatçılarının da Türk seramik sanatçıları ile olan temasları sonucunda Türkiye’de açılan sergiler bulunmaktadır. Buna örnek olarak Kore’nin ünlü seramik sanatçısı Kim Yong Moon’un seramik eserleri 10 Haziran -19 Haziran 2016 tarihleri arasında Çankaya Çağdaş Sanatlar Merkezi’nde düzenlenmiştir. 12 Eylül 2017- 15 Nisan 2018 tarihleri arasında Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi’nde Çinli modern sanatçı Ai Weiwei’nin “Porselene Dair” sergisi düzenlenmiştir.

Eserleri Uzakdoğu’daki galerilerde sergilenen/müze koleksiyonlarına dahil edilen tespit edilen Türk seramik sanatçılarının sayısı 25’tir ve isim alfabetik listesi aşağıdaki gibidir:

Alev Ebuzziya	Cemalettin	Hasan	Reyhan	Şeyma
Siesbye	Sevim	Başkiran	Gürses	Bobaroğlu
Ayfer Karamani	Erdinç Bakla	İrfan Aydın	Sakine Çil	Tülin Ayta
Beril Anılanmert	Gül Erali	Kadir Demir	Seniye	Tüzüm
Bingül Başarır	Güngör Güner	Lerzan Özer	Fenmen	Kızılcan
			Sevim Çizer	Zehra
				Çobanlı
Candeğer Furtun	Haluk Tezonar	Melike	Soner Genç	Zerrin
		Abasıyanık		Ersay
		Kurtiç		

Tablo 1: Uzakdoğu’daki galerilerde sergilenen/müze koleksiyonlarına dahil edilen tespit edilen seramik sanatçıları

Tablo 1’de yer alan sanatçılardan Güngör Güner 1990 yılında araştırmacı olarak Japonya’da bulunmuştur. 1993-1994 yıllarında Japon Manbusho bursunu kazanarak Tokyo Güzel Sanatlar ve Müzik Üniversitesi’nde bulunan Zehra Çobanlı gibi sanatçıların son yıllardaki araştırma çalışmalarına bakıldığında Uzakdoğu seramik geleneklerine ilgi duyulduğu araştırma çalışmaları yayınlandığı görülmektedir (Çobanlı ve Özer 2014; 50, Çobanlı ve Karakaya 2011: 137). Sevim Çizer, 2005 yılında Çin Halk Cumhuriyeti Yixing’de düzenlenen Uluslararası Seramik Konferansı’na ve 2008’de Japonya’da Goshogawara Wood Fire Sempozyumu’na katılmış, eserlerinde Sueki, Anagama ve Noborigama geleneksel Japon fırınlarını kullanarak eserlerini üretmiştir (Güngör C. 2009: 119). Aynı yıl Tokyo Güzel Sanatlar Üniversitesi seramik bölümünde Terra Sigillata konulu bir sunum ve workshop düzenleyerek etkileşimin karşı yönünü sağlamayı başarmıştır. Zerrin Ersoy, Reyhan Gürses, Gül Erali, Hasan Başkıran gibi sanatçılar Japonya’da açılan karma seramik sergilerine katılmışlardır.

Yine Tablo 1’de yer alan 1990’lı yıllardan başlayarak raku gibi Uzakdoğu teknikleri Tablo 1’de yer alan sanatçılardan Zehra Çobanlı, Sevim Çizer, Zerrin Ersoy, Nurdan Yılmaz Arslan, Şirin Koçak gibi Türk seramik sanatçıları tarafından uygulanırken (Fot.8), sagar gibi teknikler de Hasan Başkıran, Mehmet Tüzüm Kızılcan tarafından uygulanmaya başlamıştır (Fot. 9,10). Saggar, Çin, Kore, Japonya ve İngiltere’de endüstriyel seramik pişiriminde asıl parçayı korumak üzere yine seramikten yapılmış fırınlama sırasında bir koruyucu kabın içine yerleştirerek fırınlama uygulamasıdır. Saggar kutuları, Çin’in seramik tarihi boyunca (MS 960- 1127) Song Hanedanlığı döneminden başlayarak Çin seramiklerinin teknolojik gelişimde önemli bir adımı oluşturmıştır. Modern atölye çömlekçiliğinde uygulanan sagar pişirimi, bisküvi pişirimi yapılmış seramiklerin, saggar diye isimlendirilen koruyucu kaplar içinde pişirilerek, yüzeyinin sırlı bir efektte kavuşturulmasıdır. Saggarın içine oksitler veya organik maddeler konarak seramik yüzeyde son derece sürprizli efektler elde edilebilmektedir (Uzuner, 1994, s.56). Günümüz Türkiye’inde yalnızca seramik sanatçıları tarafından değil, pek çok küçük hobi atölyesinde de sagar ve raku kursları verilerek yaygın hale gelmiştir.

Türk seramik sanatçılarının Uzakdoğu seramikleri ile ilgili görüşleri ile ilgili elde edilen veriler aşağıdaki gibidir:

Erdoğan Bakla’ya göre Uzakdoğu etkileri Türk sanatına Amerika Birleşik Devletleri üzerinden ulaştığına yönelik görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

“Japonya ve Çin dâhil giden bazı seramik sanatçılarımız oldu, orada bazı şeyler öğrenip geldiler. Fakat Raku Uzakdoğu’dan gelmedi, Amerika’dan geldi. Amerikan seramikçiliği fevkalade etkilenmiş bu şeylerden ve özellikle Raku tekniği falan Amerika’da çok yaygın. Bence oradan

geldi onlar. Bu ara merak edip giden öğretim üyeleri de oldu ama bizden çok önceleri Amerika'da başladı."

İlgi Adalan kendi eserlerinin Uzakdoğu etkisi taşıdığını, bir Uzakdoğulu gibi seramiklerini ürettiğini, ancak kendisinin Uzakdoğu'ya gitmediğini ifade etmiştir. İlgi Adalan örneğindeki gibi Vitra Seramik Sanat Atölyesi yöneticisi Reyhan Gürses de Japon ve Kore seramiklerinden etkilendiğini belirtmiştir:

"Son yıllarda Japon, Kore (Çin'i çok fazla tanımıyorum) gibi Uzakdoğu etkisi hakikaten çok fazla. Ben de şöyle sorularınız sayesinde kendime dönüp baktığımda, bir şeyleri karıştırdığımda, ben nelerden etkileneceğim diye onları hatırladığımda ve hala neden etkileneceğim diye sorduğumda hep onlar çıktı sonuçta. Avrupa'dan bir şey yok. Mesela Almanların seramiklerini ben hiç sevmiyorum. Onlardan etkilenebileceğimi zannetmiyorum."

Süreyya Oskay ise Uzakdoğu etkisini iki sanatçının eserlerinde görebildiğini ancak genel bir değerlendirme ile Uzakdoğu'nun Türk seramik sanatına yansımaları belirgin biçimde olmadığını şu sözlerle ortaya koymuştur:

"Japonya'ya gitmiş, gelmiş, o havayı koklamış, o etkiyi sürdürebilen birkaç sanatçıda işte o Japon havasını, sadeliği, duruluğu görebiliyorsunuz. Beril Hanım'da (Anılanmert), Zehra Hanım'ın (Çobanlı) bazı çalışmalarında görebiliyorum. Ama bunun dışında çok fazla seramik sanatçıları bu etkiyi göremiyorum... Kato'nun sergilerini hala çok net hatırlıyorum. O serginin bütün güzelliği gözümün önünde. Topkapı Sarayı'ndaydı ve süperdi. O duruluğuyla, saflığıyla, direkt kendini ifade etme biçimiyle, tekniğiyle çok etkilemişti beni. İşte hep o sakinliği, dinginliği yakalamak gerektiğini düşünmüşümdür..."

13 Kasım 2009'da hayata gözlerini yuman Erdoğan Ersen'e göre aslo-lan sanatçının ufku açık olmalı ve yaratıcılığı ön planda olmalıydı:

"Eğer bir insan sanatçıysa, onun ufku her zaman bir şeylere açıktır. Bir Japon'la da birlikte olduğu zaman onun rüzgârlarını alır ama kendi yaratıcılığını ortaya koyar. Yoksa tatbikten ileriye geçemeyen birtakım şeyler çıkar."

Türk seramik sanatçılarının gözünde, Uzakdoğu seramik sanatı hayranlık uyandıran, beğenilen ve takdir edilen, teknik açıdan üstün niteliklere sahip bir yerdedir. Türk seramik sanatçıları Uzakdoğu'nun teknik donanım-uygulama bilgisi ve felsefi bakışı ile temaslarını arttırarak sürdürmüş, diğer yandan da sanatsal yaratıcılığın özgünlük meselesi, geleneksel ve yerel nitelikleri koruma gibi kaygılarla üretimlerini sürdürmüşlerdir.

Sonuç

Bu çalışma kapsamında İkinci Dünya Savaşı sonrasında öncelikle Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Japonların seramik eğitime dahil olduğu tespit edilmiştir. Ancak bu sürecin detayları ileride yapılacak arşiv çalışmalarıyla aydınlatılmaya ihtiyaç duymaktadır. Çin ve Kore seramik sanatı ile Türk seramik sanatçısı arasındaki doğrudan temaslar ise 2000'li yıllardan sonra oluşmaya başlamıştır. Çömlekçi çarkı tekniği geleneksel bir yöntem olsa da atölye çömlekçiliği kapsamında uygulanması İngiltere'de Bernard Leach'in açtığı yolda tüm dünyada popüler hale gelmesi Türk seramik sanatında Alev Ebuzziya, Tüzüm Kızılcın, Güngör Güner, Kadir Demir gibi sanatçıların ünik ya da sınırlı sayıda imzalı üretim biçiminde, çağdaş sanat pazarına dahil olabilen nitelikteki eserlerinde yerini bulmuştur. 20. yüzyılda raku tekniğinin çağdaş Türk seramik sanatçılarınca da uygulanmaya başlaması gibi Uzakdoğu yansımaları doğrudan Uzakdoğu'dan değil Amerika Birleşik Devletleri'nde popüler bir teknik haline geldikten sonra 1980 sonrasında ortaya çıkmıştır. Zerrin Ersoy, Nurdan Yılmaz Arslan, Süreyya Oskay, Şirin Koçak'ın raku tekniğinde uyguladıkları eserleri bu tekniğin atölye çömlekçiliği kapsamında değerlendirildiğini ortaya koymaktadır. Sagar tekniğini Tüzüm Kızılcın'ın son dönem atölye çömlekçiliği kapsamındaki eserlerinde görmekteyiz. Doğunun konularını ele alıp onları geleneksel Batı tekniği yoluyla işleyen oryantalistlerin aksine, 20. yüzyılın son yirmi yılında Avrupalı sanatçılar gibi Türk seramik sanatçıları da Mingei prensipleri çerçevesinde Uzakdoğu kültürüne eğilmişler, onların düşüncesine, dünya ve ölüm sonrası yaşam görüşüne de eğilerek Doğu'nun ruhunu kavramaya çalışmışlardır. 20. yüzyılda 1980'li yıllara kadar bu etkiler Avrupa ve Amerika üzerinden dolaylı biçimde sağlansa da 1980 sonrası Uzakdoğulu sanatçılar ile sayısı hızla artan ve karşılıklı gerçekleşen sergi, atölye çalışmaları, sempozyum, çalıştay ve bienaller vasıtasıyla doğrudan temaslarla gerçekleşmektedir. Tüm bu gelişmelere rağmen 20. yüzyılın başından günümüze kadar geçen süreçte Türk seramik sanatına özgü bir kimliğin halen gelişemediği, bu konuda sanatçılar arasında ortak bir seramik dili oluşturma noktasına gelinemediği görülmektedir. Atölye çömlekçiliğinin Türkiye'deki örnekleri gerek Anadolu'daki köklü seramik sanatı mirasından beslenerek, gerekse Avrupa, Amerika ve Uzakdoğu seramik sanatları ile temaslar aracılığı ile küresel sanat ya da evrensel sanat olarak tanımlanabilecek alanda yer edinebilmeye çalışmaktadır. Kültür Bakanlığı, üniversitelerin ilgili sanat tarihi, arkeoloji, seramik ve seramik mühendisliği bölümleri, endüstri ve halk tipi çömlekçiliğin temsilcilerinin ortak bir şemsiye altında bir araya gelerek oluşturulması gereken çağdaş Türk seramik sanatında kaybolan özgün dil ve kimlik sorunu, halk tipi çömlekçiliğin korunması ve uygulamaya yönelik acil alınması gereken önlenmeler, bugün bireysel çaba noktasında kalmaktadır.

KAYNAKLAR

Basılı Kaynaklar

- Anonim, *Takuo Kato Seramik Sanatı Sergisi Kataloğu*, İstanbul 1986.
- Başkıran, H. (2002). *Sagar Pişirim Tekniği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Eskişehir.
- Bru, R. (2018). “The Japanese Mingei Movement and Catalan Artists”, *Kamizono*, Meiji Jingu Research Institute, Vol:19, pp: 156-167.
- Çobanlı Z, Özer G. (2011). “Bizen Seramikleri”, *5. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiri Kitabı*, s:139-156.
- Çobanlı Z, Özer G. (2014). “400 Yıllık Gelenek: Hagi Seramikleri”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, S:5, s: 50-69.
- Çobanlı Z. ve Karakaya B. D. (2011). “Çin Çay Kültüründe Yixing Çaydanlıklarının Yeri”, *5. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiri Kitabı*, s:127-138.
- G. Clark, *The Potter's Art*, Hong Kong 2003, pp:106–122.
- Genç S. ve Taçyıldız E. (2012). “Farklı Bünyeler Üzerinde Raku Sırlarının Araştırılması”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, S:3: s.42-50.
- Genç, S. ve Başkıran H. (2003). Sagar Pişirimli Seramiklerde Duman ve Alev ile Resimler Arayışlar, *Seramik Türkiye*, S:2, 50-54.
- Güngör C. (2009). “Öze Yönelen Bir Seramik Sanatçısı Sevim Çizer”, *Sanat/Art*, S: 27, s:116-119.
- Leach, B., *A Potter in Japan*, Faber & Faber 1960.
- Leach, B., *A Potter's Book*, Faber & Faber, 1940.
- Moon, D. (2006). *In the Beginning was the Word: Bernard Leach and Australian Studio Pottery from 1940-1964*, PhD Thesis, The South Australian School of Art, Division of Education, Arts and Social Science University of South Australia.
- Şahin, H. (2015). Japonizmin Empresyonist Sanat Akımı Üzerine Etkileri. *İdil*, 4 (18), s.81-109.
- Türkel, E., (2017), “Bernard Leach’in İzinde: Uzakdoğu’dan Batı’ya, Batı’dan Dünya’ya Uzanan Yolda Stüdyo Çömlekçiliği’nin Doğuşu”, *Göç: II: Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi Sözlü ve Poster Bildiri Kitabı 19-26 Ekim 2016*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları 2017, s: 132-145.
- Uzuner, O. (1994). *Seramik Sanatında Tekniğe Bağlı Çeşitlilikler*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Yanagi, S., *The Unknown Craftsman*, Tokyo, 1989.

İnternet Kaynakları

A.A.'dan aktaran Anonim (Ekim 2009), Türk seramiğinde japon tekniği!, *Haber 7*, Erişim adresi: <http://www.haber7.com/kultur/haber/443510-turk-seramiginde-japon-teknigi>

Miller E.C. (Ağustos 2017), A potted history of studio ceramics, *Apollo Magazine*, Erişim adresi: <https://www.apollo-magazine.com/a-potted-history-of-studio-ceramics/>

Anonim (Ekim 2018), History of the Leach Pottery, *Leach Pottery*, Erişim adresi: <https://www.leachpottery.com/history/>

Anonim (Ekim 2018), Shoji Hamada's House, *Mashiko Museum of Ceramic Art*, Erişim adresi: <http://www.mashiko-museum.jp/en/hamada/index.html>

T., U. (2016, Ekim). Anadolu Üniversitesi'nden Türk-Japon ortaklığı, *egazete anadolu.edu.tr*, Erişim adresi: <http://egazete.anadolu.edu.tr/kampus/34725/anadolu-universitesinden-turk-japon-ortakligi>

Resimler:



Fot. 1: Hamada'yı izleyen Soetsu Yanagi ve Bernard Leach



Fot. 2: Bernard Leach, Hayat Ağacı Tabak, 1923, Çap: 43 cm., Yükseklik: 12 cm.



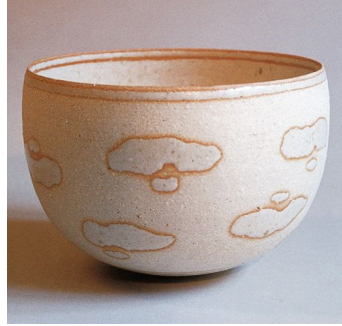
Fot. 3: Lucie Rie, demlik ve sürahi, toprak, yükseklik (çaydanlık), 1936, 11,1 cm, genişliği (çaydanlık) 8,2 cm, Victoria & Albert Museum.



Fot. 4: Füreya Koral, Çap: 44cm., Erdiñç Bakla Arşivi.



Fot. 5: Güngör Güner, Sanatçının arşivinden.



Fot. 6: Alev Ebuzziya Siesbye, 1970-1976 arası çalışmaları, Galerie Besson.



Fot. 7: Mehmet Tüzüm Kızılcan, 1997, Yükseklik: Yükseklik: 60 cm., sanatçının arşivinden.



Fot. 8: Nurdan Yılmaz Arslan, Çanak, Raku, 35 cm., Kendi Koleksiyonunda, Fot. G.E. Aslıtürk



Fot. 9: Şirin Koçak, 2013, raku, derinlik: 30 cm, yükseklik 27. cm. Kuğulu Art Gallery, Ankara



Fot. 10: Mehmet Tüzüm Kızılcan, çanak, 2004, terra sigillata, sagar pişirim, Çap: 39 cm, Yükseklik 34. cm.

Bölüm 2

NEYZEN SALİH DEDE’NİN HÜSEYİNİ MAKAMINDA PEŞREVİ’NİN MAKAM GEÇKİ VE BİÇİM AÇISINDAN TAHLİLİ



Mehmet Nuri PARMAKSIZ¹

Safa KAĞNICI²

1 Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı, Geleneksel Türk Müziği Bölümü, nuriparmak@gmail.com

2 Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi, sagnici77@gmail.com

1.1. Neyzen Salih Dede'nin Hayatı

Osmanlı imparatorluğunun 30. Padişahı olan Sultan II. Mahmud Osmanlı tarihi boyunca en çok ıslahat yapan padişah olarak bilinmektedir. Bilim, teknik, sanat, modernleşme hareketlerinde II. Mahmud öncü olarak kabul edilmektedir. Bu ilerlemenin kaynağında ise III. Selim'in etkisi büyüktür. III. Selim kendisi ile çok ilgilendiği için ilgi alanları birbirine çok benzemektedir.

Salih Dede XIX. yüzyılın ilk çeyreği dahilinde İstanbul'da doğmuştur (Şükürov 2009:37). Küçük yaşta babasını kaybetmiş, annesi Beşiktaş Mevlevihânesi şeyhi Mahmud Dede ile evlenmiştir(Öztuna 1990: 17-18). Yetiştirdiği yerin mevlevihane ve ailesinin de mevlevi olması sebebiyle Salih Dede de bu tarikata intisap etmiş, mevlevi çilesi çıkararak "Dede" ünvanı almıştır.(Özalp 2000: 585) Ney üflemeye başlamış, ney ve musiki derslerini üvey kardeşi Said Dede'den almıştır (Öztuna 1990: 17-18). Beşiktaş, Bahariye ve Kasımpaşa Mevlevihanelerinde neyzenbaşılık görevi yapmıştır. Neyzenliği çok kuvvetli olan Salih Dede kısa sürede meşhur olmuş ve 1840 yılında mızıkâ-ı hûmâyûn'a ney icracısı olarak görevlendirilmiştir (Şükürov 2009:37). Görev yaptığı mızıkada düzenli olarak yükselmiş ve kaymakam ünvanı almıştır. Abdülmecid'in saltanat yıllarında fasıl heyetinde çalışmış, Abdülaziz'in padişah olmasıyla kadro sıkıntısından dolayı emekli olmuştur. (Özalp 2000: 585) Mızıkâ-ı hûmâyûn'da görev yaptığı için şeyhlik yapamamış ve Salih Bey ünvanı ile tanınmıştır. 1887 veya 1888 yılında vefat etmiştir (Özalp 2000: 585, Şükürov 2009:37).

Salih Dede Hüseyin Fahreddin Dede'ye ney hocalığı yapmıştır. Bestelediği saz eserleri çok beğenilmiş bu sayede yaşadığı dönemin güçlü bestekarları arasına dahil olmuştur. El sanatları ile de uğraşmıştır (Şükürov 2009:37). Kendisinin terkip ettiği güldeste adında bir makamı vardır. Salih Dede'nin kaynaklarda yazılan bir ayin, onbeş peşrev, sekiz sazsemai, bir oyun havası, üç şarkısı vardır (Öztuna 1990: 17-18). Bu bestelerden bir kısmı günümüze ulaşamamıştır.

1.2. Geleneksel Türk Müziğinde Makam Kavramı

Makam kelimesi henüz kullanılmaya başlanmadan önce mûsikîşinaslar makamları anlatmak için daire modelini kullanmışlardır. Edvar kelime anlamı olarak devir, dönme anlamına gelmektedir. Edvarlar, Türk müziğinin zaman içerisindeki dönüşümünü gözler önüne koymaktadır ve Türk müziğinde makamların günümüze kadar gelmesini sağlaması açısından önemli bir yere sahiptir. Makam konusu olarak geçmişten günümüze köprü kurabilecek en güzel tarifi Abdülbâki Nâsır Dede tarafından yapıldığı düşünülmektedir. Nâsır Dede'ye göre makam; "Asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgür bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara

bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgi” (Tura 2006: 35) olarak tanımlamıştır.

Makam kelimesini ilk defa Abdülkadir Meragi tarafından kullanılmıştır. Meragi; Tam bir dizi kimliği taşırlar, her biri bir özellik arzeder ve özel adları vardır. Sayıları 12 olan şedler daha sonraki dönemlerde “Makam”, “Nağme” veya “Lahn” olarak geçer. Abdülkadir, makam adını kullanır. Demiştir. (Bardakçı 1986: 63)

Bir başka deyişle makam; Müziğin çeşitli oluşum seyirlerini anlatmak üzere devirler oluşmuştur. Müzik teorisi kitaplarında ise makam kelimesi yerine edvar kelimesi kullanılmaktadır. Makam kelimesi Selçuklular zamanında kullanılmamasına rağmen günümüzde kolay anlaşılmasını sağlamak için kullanılacaktır. Meragi’nin eserinde Türklerin nevbet sırasında çaldığı küğlerin “uluğkök, yürüş, arslançab, kutatgu, kılaldı” gibi isimleri olup 360 tane olduğu söylenmektedir ve buselik, uşşak, nevâ gibi makamların Türklerin tabiatına uygun olduğu söylenmektedir. Ancak her ne kadar makam kelimesi günümüzde kullanılıyor olsa da edvarlara makam demek-teyiz. (Uslu 2011: 103)

Yılmaz öztuna’nın Türk mûsikîsi kavram ve terimler ansiklopedisinde makam ile ilgili olarak; Bir durak ile güçlünün etrafında onlara bağlı olarak bir araya gelmiş seslerin genel yapısıdır. Bu kelime mode ve tonalite kavramlarının her ikisinin de içermektedir ama sıklıkla tonalite karşılığı kullanılır. Basit makamlar, şed makamlar ve mürekkeb makamlar olarak ayrılmaktadır. (Öztuna 2000: 228)

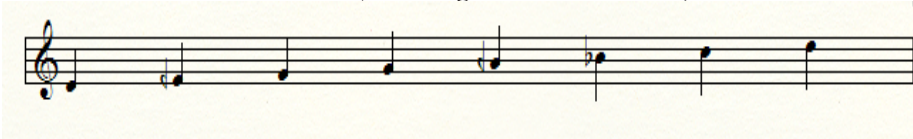
1.3. Türk Müziği Tarihinde Kullanılan Hüseyni Makam Tarifleri

1.3.1. Safiyyüddin-î Urmevi’de Hüseyni makam tarifi.

“Safiyyüddin-î Urmevi’de oniki makamdan onbirincisi olan hüseyni makamı, yedi dörtlüden beşinci dörtlü ile oniki beşliden beşinci beşlinin birbirine eklenmesi ile meydana gelmiş ellidördüncü daire karşılık gelmektedir.” Dizisi şu şekildedir.

A C h H Y YB Yh YH
C C T C C T T

Ebced notası ile verilen bu dizi günümüz notasına aşağıdaki gibi aktarmak mümkündür. (Levendoglu Yılmaz 2002: 104)



1.3.2. Kutbeddin Şirazi'nin Hüseyni makam tarifi.

“Şirazi'nin hüseyini makamı tarifi; A, C, h, H, YA, YB, Yh, YH sesleri ve C C T T B T T aralıklarından meydana geldiği bilinmektedir. Bu sesler porte üzerinde şöyle gösterilmektedir.”



XV. yy. yazarlarından Abdülkadir Meragi, Fethullah Şirvani ve Ladikli Mehmed Çelebi'de verilen diziler safiyyüdin'in verdiği diziler ile aynıdır. (Çakır 2014:83)

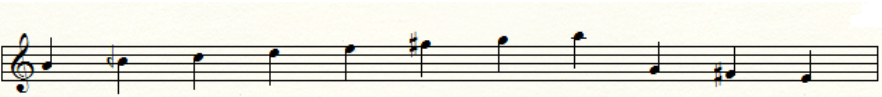
1.3.3. Hızır b. Abdullah'ın Hüseyni makam tarifi.

Hızır b. Abdullah makamın perde isimlerini vererek bugün kullanılan hüseyini makamını tarif etmiştir. Dügâh hemân, segâh hemân, çârgâh hemân, yekgâh pençgâh evi, dügâh hüseyinî evi serâgaz, segâh hisâr evi, yekgâh gerdâniyye evi, dügâh muhayyer evi olarak tanımlamıştır. Bu sesler porte üzerinde şu şekilde gösterilmektedir. (Çelik 2001:33)



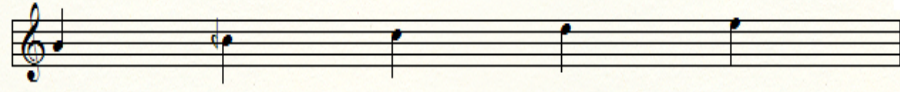
1.3.4. Kırşehri'ye göre Hüseyni makam tarifi.

Kırşehri'ye göre hüseyini makam tarifi şu şekildedir; “Evvel dügâh hemen, segâh hemen, çargâh hemen, yekgâh evi ısfahan, dügâh evi hüseyini, segâh evi hisar, çargâh evi gerdâniyye, dügâh evi muhayyer tîze giden bunlardır, yekgâh evi rast, hisar nerm segâh, hüseyini nerm dügâh” olarak tanımlanmıştır. Bu sesler porte üzerinde şu şekilde gösterilmektedir. (Doğrusöz 2007:87)



1.3.5. Kadızâde Tirevi'ye göre Hüseyni makam tarifi.

“Tirevi hüseyini makam seyrini şu şekilde açıklamaktadır. Hüseyini perdesinden başlar ve Pençgâh, Çargâh, Segâh perdeleri ile dügâh'da karar verir. Perdeleri şu şekilde porte üzerinde göstermek mümkündür.” (Levedoğlu Yılmaz 2002: 106)



1.3.6. Kantemiroğlu'na göre Hüseyni makam tarifi.

“Kantemiroğlu'na göre hüseyni makamı, düğâh perdesinden başlayıp segâh, çargâh, nevâ perdelerini kullanarak hüseyni perdesine çıkıp kendini gösterir ve bu perdeler ile tekrar düğâh perdesine inip burada karar eder.”
(Tura 2000:63)

1.3.7. Tanburi Küçük Artin'e göre Hüseyni makam tarifi.

Artin'e göre makam seyri aşağıdaki gibidir. (Levedoğlu Yılmaz 2002: 107)



1.3.8. Marmarinos'un Hüseyni makam tarifi.

Marmarinos'un Musiki risalesinde verilen hüseyni makam tarifi şu şekildedir. Hüseyni perdesi ile seyre başlar ve muhayyere kadar çıkar. Buradan çargâha kadar inip tekrar hüseyni perdesine çıkar. Sonra tekrar çargâha inen makam düğâhta karar verir. Marmarinos'un bu tarifi Artin ile benzerlik göstermektedir. (Levedoğlu Yılmaz 2002: 107)

1.3.9. Esseyid Mehmed Emin'e göre Hüseyni makam tarifi.

Esseyid Mehmed Emin'in Der Beyân-ı Kâvâid-i Nâğme-i Perde-i Tanbur isimli eserinde hüseyni makamı ile ilgili olarak şunları söylemektedir. Düğâh perdesinden seyrine başlayıp hüseyniye geldiğini söyler. Bu perdeden nevâ'ya inip buradan Evc, Gerdaniyye ve muhayyere kadar çıktıktan sonra tam perdeleri kullanarak düğâh perdesinde karar eder. Bu makam tarifine göre günümüze aktardığımız zaman perdeleri porte üzerinde şu şekilde göstermek mümkündür. (Levedoğlu Yılmaz 2002: 107)



1.3.10. Abdülkadir Nasır Dede'ye göre Hüseyni makam tarifi.

Nasır Dede'ye göre hüseyni makamı; Hüseyni perdesinden başlayıp Nevâ, Çargâh, Segâh ve Dügâh perdesine inip orada karar verir. Hüseyni'nden yukarı Evc, Gerdâniye, Muhayyer perdelerine çıkabilir; Dügâh'dan aşağıda Râst perdesine inebilir. Bu makam üzerinde, eskilere göre daire konusunda başka görüş ayrılığı yoktur. (Tura 2006:37)

1.3.11. Haşım Bey'e göre Hüseyni makam tarifi.

Haşım Bey'e göre hüseyni makamı; İlkın nevâ, hüseyni, evc, gerdaniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh basarak yine bu üslup üzerine nevâ, çargâh, segâh ile dügâh'da karar verir. Bu makamabatı müziğinde başlangıçta sol majör gibi görünürse de la minöre benzerdir. (Yalçın 2016:163)

1.4. Yöntem

Yapılacak çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden “betimsel analiz” ve “doküman analizi” yöntemleri kullanılacaktır.

Betimsel analiz yöntemi ile elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır, yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır. Ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve ileriye yönelik tahminlerde bulunulması da, araştırmacının yapacağı yorumların boyutları arasında yer alır.”(Yıldırım- Şimşek, 2013:256)

Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu ve ya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Nitel araştırmada doküman incelemesi, tek başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte de kullanılabilir. (Yıldırım- Şimşek, 2013:217)

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmada, Neyzen Salih Dede'nin Hüseyni makamındaki peşrevi çalışılacaktır. Çalışma, Neyzen Salih Dede'nin Hüseyni Peşrevi ile sınırlıdır. Ayrıca, gerektiği takdirde Dârülelhan Külliyyatı TRT, Kültür Bakanlığı nota arşivleri sitelerinden faydalanılacaktır.

1.6. Neyzen Salih Dede'nin Hüseyni Makamında Peşrevinin Makam, Geçki ve Biçimsel Analiz

HÜSEYİNİ PEŞREVİ

Devr-i Kebir

Dede Salih Efendi



1-A	Hüseyni makam nağmeleri işlenmiş ve hüseyni perdesinde kalış yapılmıştır.
1-B	Hüseyni perdesinde hüseyni makamı nağmeleri kullanılmış ve hüseyni perdesinde asma kalış yapılmıştır.
1-C	Uşşak makamı nağmeleri kullanılmış ve düğâh perdesinde asma kalış yapılmıştır.
1-D	Nevâ perdesi üzerinde hüseyni nağmeleri işlenmiştir.
1-E	Hüseyni makam nağmeleri kullanılmış ve hüseyni perdesinde asma kalış yapıldıktan sonra uşşak makamı nağmeleri ile düğâh perdesinde uşşak makamı ile karar verilmiştir.



M-1	Gülizar makam nağmelerini kullanarak hüseyini perdesinde kalış yapılmıştır.
M-2	Hüseyini perdesi üzerinde uşşak makam nağmeleri kullanılarak çargâh perdesinde kalış yapılmıştır.
M-3	Nevâ perdesini kullanarak uşşak makam nağmeleri kullanılmış, çargâh perdesinde küçük bir kalış yaparak hüseyini perdesine geçerek uşşak makam nağmelerini kullanılmış ve rast perdesinden gerdaniye perdesine geçilmiş, gerdaniye perdesinde kalış yapılmıştır.
M-4	Gerdaniye perdesinden seyre girilmiş ve uşşak makam nağmeleri kullanılarak düğâh perdesinde uşşak makamı nağmeleri ile karar verilmiştir.

2. HANE



2-A	Hüseyini makam nağmeleri kullanılarak nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.
2-B	Gülizar makam nağmeleri kullanılarak hüseyini perdesinde kalış yapılmıştır.
2-C	Nevâ perdesi üzerinde rast makam nağmeleri kullanılmış ve nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.
2-D	Gerdaniye perdesi üzerinde buselik makam nağmeleri kullanılarak mahur makamı nağmeleri duyurulmuştur.
2-E	Muhayyer perdesi üzerinde hicaz makam nağmeleri kullanılmıştır ve hüseyini perdesinde kalış yapılmıştır.
2-F	Uşşak makam nağmeleri kullanılarak düğâh perdesinde uşşak makamı ile karar verilmiştir.

4-A	Uşşak makamı nağmeleri kullanılarak çargâh perdesinde asma kalış yapılarak düğâh perdesinde uşşak makam nağmeleri ile kalış yapılmıştır.
4-B	Hüseyni perdesi kullanılarak uşşak makam nağmeleri ile çargâh, segâh ve hüseyini perdesinde kalış yapılmıştır.
4-C	Nevâ perdesi üzerinde rast makamı nağmeleri kullanılmış nim hicaz perdesi yeden olarak alınmıştır ve Gülizar makam nağmeleri kullanılarak hüseyini perdesinde kalış yapılmıştır.
4-D	Hüseyni perdesi kullanılarak uşşak makam nağmeleri ile düğâh perdesinde uşşak makamı nağmeleri ile karar verilmiştir.

1.7. Sonuç ve Öneriler

Hüseyni makamının Türk müziği tarihindeki nazari ve uygulamaların incelendiği bu makalede;

1- Hüseyini makamı ilk kez Urmevi de yegâh perdesinden başlayıp nevâ perdesine kadar giden yegâh düzeninde bir makam olup Kutbeddin Şirâzi, Hızır b. Abdullah, Meragi, Şirvani, Ladikli Mehmed Çelebi, Kırşehir, Tirevi, Kantemiroğlu, Tanburi Küçük Artin, Marmarinos, Esseyid Mehmed Emin, Nasır Dede ve Haşim bey edvarlarında düğâh perde düzene sahip olduğu bir makam anlayışına sahip olduğu

2- Hüseyini makamı seyri olarak; Hızır bin Abdullah, Kırşehir, Kantemiroğlu, Esseyid Mehmed Emin makam seyirlerinin düğâh perdesi civarından seyre başlanacağını, Tirevi, Tanburi Küçük Artin, Marmarinos, Nasır Dede ise seyir olarak hüseyini perdesinden başlanacağını ve Haşim Bey ise nevâ perdesinden başlanacağını söyleyerek seyir mantıklarının uyumadığı

3- Salih Dede'nin peşrevine baktığımız zaman; Düğâh perdesi civarından seyre başlayıp daha sonra Hüseyini perdesini gösterdiğini ve makamı işlerken içerisinde farklı geçkiler kullandığını ve bu geçkileri kullandıktan sonra ise tekrar aynı makama geldiğini,

4- Salih Dede'nin peşrevine baktığımız zaman; Hızır b. Abdullah, Kırşehir, Kantemiroğlu, Esseyid Mehmed Emin'in bahsetmiş olduğu Hüseyini makamı tarifi ile örtüştüğünü,

5- Makamların seyir anlatımı olarak bazı konularda birbiri ile çatıştığı görülmektedir.

Bu tespitlere ilişik olarak; 13. Yüzyıl ile 19. Yüzyıl'a kadar olan süreçte Hüseyini makamı dizi olarak çok fazla bir değişikliğe uğramamıştır. Makam seyri olarak olarak ise çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bu dönemler içerisinde daha fazla eseri makamsal olarak inceleyerek farklı yapıların bulunabileceği önerilmektedir.

EK

HÜSEYİNİ PEŞREVİ

Devr-i Kebir

Dede Salih Efendi

1. HANE

1-A

1-B

1-C

1-D

1-E

TESLİM

T-1

T-2

T-3

T-4

2. HANE

2-A

2-B

2-C

2-D



3. HÂNE



4. HÂNE



KAYNAKÇA

- AKSÜT, Sadun. Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı, İstanbul: İnkılap Yayınevi, 1993.
- BARDAKÇI, Murat. Maragalı Abdülkadir, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986.
- ÇAKIR A. (2014). Kutbeddîn Şîrâzî'nin Dürretüt't-Tâc'ında Devir ve Cem'i-Kâ-miller. 19 Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, (37) 83. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/188781>
- ÇELİK B, Başar. Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamların İnce-lenmesi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Ya-yınlanmış mezuniyet tezi). 2001.
- DOĞRUSÖZ, Nilgün. Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehrî Edvarı Üzerine bir in-celeme, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmış mezuniyet tezi). 2007.
- İNAL Mahmut Kemal, Hoş Sadâ, İstanbul: Maarif Basımevi, 1958.
- LEVENDOĞLU YILMAZ N, Oya. XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri, Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmış mezuniyet tezi). 2002.
- ÖZALP M, Nazmi. Türk Mûsikîsi Tarihi I, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 2000.
- ÖZTUNA, Yılmaz. Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi II, Ankara: Kültür Ba-kanlığı Yayınları, 1990.
- ÖZTUNA, Yılmaz. Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimler Ansiklopedisi, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2000.
- ŞÜKÜROV, Zaur. TDV İslâm Ansiklopedisi, (Cilt 36, ss. 37-38), İstanbul: Türki-ye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.
- TURA, Yalçın. Kitabu'l ilmi'l-Musıkı'ala vecchi'l Hurufat, İstanbul: Ofset Yayı-nevi, 2001.
- TURA, Yalçın. Tedkik ü Tahkik İnceleme ve Gerçeği Araştırma, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006.
- USLU, Recep. Selçuklu Topraklarında Müzik, Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kül-tür ve Turizm Müdürlüğü Yayın No: 203, 2011.
- YALÇIN, Gökhan. 19.yüzyıl Türk Mûskisinde Hâşim Bey Mecmuası, Ankara: AKM Yayınevi, 2016.
- YILDIRIM Ali- ŞİMŞEK Hasan. Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2013.

Bölüm 3

BAŞLANGIÇ KEMAN EĞİTİMİNDE TEMEL ÖZELLİKLER

Ayşe Özlem AKDENİZ¹

¹ Doç, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Eskişehir/Türkiye,
e-mail: ozakdeniz@anadolu.edu.tr, ORCID: orcid.org/0000-0003-2383-7121

GİRİŞ

Keman eğitimi, müzik ve çalgı eğitiminin boyutlarından birisidir. Keman eğitiminin amacı; gelişim süreci içerisinde kendine güvenen, inanan, zor şeyleri denemeye kararlı, disiplinli, konsantre olabilen, müzikten her zaman hoşlanan, yetenekli ve müziğe karşı duyarlı bireyler yetiştirebilmektir.

Keman çalmayı öğrenmek ve öğretmek, diğer sanat dallarında olduğu gibi bir eğitim sürecini kapsar. Bu eğitim ve öğretimin etkili, başarılı ve kalıcı olabilmesi için birtakım ilkeler doğrultusunda olması beklenir. Ancak sanat eğitiminin “yaratıcılığa açık olması ve dar kalıplarla sınırlandırılmaması” gereğinden yola çıkarak, keman eğitiminde de özellikle öğretim yöntemlerini çalgıdan ve öğrenciden daha fazla verim almaya yönelik, sınırları geniş, aynı zamanda farklı disiplinlerden de faydalanarak yeniliklere açık olarak geliştirmek gerekir. Bu bağlamda keman eğitiminde öğretim yöntemlerine yönelik farklı arayışlar (çalma/çalışma yöntemlerine farklı alanlardan yeni boyutlar eklenmesinin performansa olası katkıları vb.) ön plana çıkmaktadır (Yağışan, 2008:7).

Başlangıç keman eğitiminde gerekli donanıma sahip nitelikli bir keman öğretmeninin rehberliği oldukça önemlidir. Öğretmenin öncelikli tutumu çocuklara kemanı sevdirmek ve gerekli motivasyonu sağlamak olmalıdır. Öğrencinin ise öğretmenine güvenmesi ve yapılan uyarılara dikkat ederek düzenli çalışması gereklidir.

Keman eğitiminde en önemli etken usta-çırak ilişkisi olsa da öğrencinin kişisel yetenek ve becerileri nitelikli bir öğretmenin sahip olması gereken unsurlar kadar önemlidir. Disiplinli çalışma düzeni ve programlaması, kemanın kalitesi, müzik dinleme alışkanlığı ve buna bağlı olarak işitsel kazanımlar, ebeveynin desteği ve motivasyonu, teknik ve müzikal kazanımlar ve çevresel faktörler de keman eğitiminde önemli bir yer tutar.

Keman eğitimi almakta olan çocuklar aynı zamanda gelişim süreçleri içerisinde kendine güvenen, inanan, disiplinli, kolay odaklanabilen, sanatı ve müziği takdir edebilen, yetenekli, kendisini ifade edebilen, sosyal becerileri gelişmiş, işbirlikçi, sosyal, fiziksel, duygusal ve akademik olarak gelişmiş duyarlı bireyler olarak yetiştirilmelidirler.

Keman eğitimi genellikle küçük yaşlarda başlayan oldukça uzun ve zorlu bir süreçtir. Fiziksel yapısından dolayı üzerinde perde bulunmaması ve sadece 4 adet tele sahip olması, keman eğitiminde entonasyon olgusunu önemli bir sorun haline getirmektedir.

Keman çalan kişide bazı önemli niteliklerin bulunması gereklidir. Bunlar işitsel, fiziksel, algısal ve zihinsel olan temel niteliklerdir. Bu temel nitelikler öğrencinin müziksel algısını geliştirir ve iyi bir tekniğe sahip ol-

masını sağlar. Öncelikle iyi bir işitme duyusuna sahip olmak, özellikle perdesiz bir enstrüman çalan bir müzisyenin ihtiyaç duyduğu olmazsa olmaz bir özelliktir. Aynı zamanda ellerin parmakların yapısı, biçim ve orantısı, kasların gücü ve elastikiyeti keman çalabilmek için gerekli alt yapıyı hazırlayan fiziksel özelliklerdir. Fiziksel donanımına ek olarak, müzisyen için en önemli niteliklerden biri de ritim duygusudur. İşitme duyusu ile birlikte kendisini müziğe adanmak isteyen herkes için olmazsa olmaz bir özelliktir (Auer, 1980: 19).

Keman çalmada önemli iki unsur iyi bir tekniğe ve müzikaliteye sahip olabilecek edinimleri kazanmayı başarabilmektir. Sabırlı ve azimli olmak, düzenli ve disiplinli olarak nitelikli bir öğretici ile çalışmak, aile teşviki ve katılımını sağlamak ve boş vakitlerde kulak dolgunluğu sağlamak için klasik müzik dinlemek gerekir. Duygusal ve işitsel zekânın gelişmiş veya gelişime açık olması ve bu niteliklerin fiziksel koordine ile bir bütün halinde çalışması keman öğrencisinde olması gereken önemli niteliklerdir.

Bir çocuk öğrenmeye başladığında aşağıdaki faktörler iş başındadır:

Dinleme

Motivasyon

Tekrar

Adım adım ustalık

Bellek

Ebeveyn Davranışı

Bu ilkelerin her biri bir enstrüman öğrenmede de (piyano, keman, viyola, viyolonsel, çift bas, flüt, gitar, ses ve arp) etkin bir şekilde kullanılmalıdır (Akdeniz, 2017:266).

Öğrenciler kişilik, öğrenme stili, fiziksel yetenek, müzik geçmişi ve kişisel geçmişe göre farklılıklar gösterir. Bu farklılıklar yetenekli bir keman öğretmeni tarafından anlaşılmalı ve doğru bir şekilde kullanılmalıdır. Yeterince özveri, uygulama ve yaratıcı öğretim, herhangi bir öğrencinin temel becerilerini geliştirebilmede önem bir rol oynar.

Herhangi bir disiplin alanında olduğu gibi, müzik eğitiminde de veya daha özelde çalgı öğretiminde de öğrencinin öğrenmedeki sorumluluğu yadsınamaz. Bununla birlikte öğrencilerin çalgı çalma becerilerini edinmelerine ve geliştirmelerine yönelik olarak öğretmene düşen önemli sorumluluklar olduğunu da göz ardı etmemek gerekir (Deniz, 2015:90).

Bu öğretim şekli öğretmenle öğrenci arasındaki bireysel olan bilgi alışverişidir. Bu karşılıklı diyalog ne kadar anlaşılır olursa keman öğretimi de o derece sağlıklı ve verimli olur. Bunun yanında araç ve ortamla birlikte

akıl ve dikkat (zihinsel takip) keman öğretiminin temel ve özel faktörleridir (Büyükaksoy, 1997:1).

KEMAN EĞİTİMİNE BAŞLANGIÇ

Diğer sanat dallarında olduğu gibi müzik dalında da keman çalmasını öğrenmek bir eğitim sonucu olur. Eğitimin ve öğretimin olduğu yerde amaç, ilke ve yöntemler söz konusudur. Özelliği bakımından keman öğretiminde iki önemli unsur vardır; biri, keman çalmasını öğrenmek isteyen kişi olan öğrenci, diğeri de öğretici, öğretmendir. Bu öğretim şekli öğretmen ile öğrenci arasındaki bireysel olan bilgi alışverişidir. Bu karşılıklı diyalog ne kadar anlaşılır olursa keman öğretimi o derece sağlıklı ve verimli olur (Büyükaksoy, 1997:1).

Her şeyden önce keskin bir işitme duyusuna sahip olmak, özellikle perdesiz enstrüman çalan bir müzisyenin ihtiyaç duyduğu önemli bir niteliktir. Öğrencinin keman eğitimine başlayabilmesi için yeterli miktarda işitsel duyarlılığa sahip olması gerekmektedir. Aynı zamanda ellerin/parmakların yapısı, biçim ve orantısı, kasların gücü ve elastikiyeti keman çalabilmek için gerekli fiziksel özelliklerdir (Akdeniz, 2019:61).

Keman eğitimine başlangıçta aşağıdaki öğeler büyük önem taşır:

Keman ve yayın yapısını tanıma

Keman seçimi ve öğrenciye uygunluğu

Duruş ve tutuş

Yay tutuş, çekiş ve yayın kontrolü

Sağ el teknikleri

Sol el teknikleri

Pozisyon geçişleri

Entonasyon

Motivasyon

Zihinsel Odaklanma

Galamian, bireyin keman öğrencisi olabilmek için gerekli olan katı kriterleri veya kuralları karşılaması gerektiğine inanır ayrıca aynı anda birçok teknik unsurun birbirine bağımlılığı veya ilişkisi olduğunu belirterek, bireysel olarak teknik unsurlara odaklanılmasının önemini savunur. Keman öğrencisi her ne kadar zihinsel olarak kendini eğitime hazır hissetse de fiziksel olarak hazır olmak Galamian için daha ön plandadır (Akdeniz, 2019:67-68).

Auer, güzel bir ton üretmek için öğrencinin doğal bir içgüdüye sahip olmasının gerekliliğine inanmıştır. Fiziksel yatkınlık, el ve kol kaslarının

yapısı ve kabiliyeti öğretmenin talimatlarını anlaması ve muhafaza etmesinin de önemini vurgulamıştır. O'na göre saf, doğal ve güzel bir ton yetkin öğretimin sonucudur (Auer,1980:19-22).

Keman çalma, sağ ve sol elin-kolun çok çeşitli ve çok boyutlu hareketleri ile kas, parmak ve beden koordinasyonunun üst düzeyde birleştiği bir eylemdir. Keman eğitimi süreci boyunca her iki el-kol için belirli hedef davranışların gerçekleştirilmesi, eğitim sürecinin temel basamaklarından birisi olarak ortaya çıkmaktadır (Kalender, Alpagut, Yandı, 2016:2311)

Müzikal tonlamayı iyi yapmak, özellikle başlangıç aşamasındaki bir müzisyen için çok gereklidir. Müzikal tonlama, daha fazla alıştırma yapması için müzisyeni dürtüler (motive eder). Evde ebeveyn eşliğinde yapabileceği basit alıştırmalarla, düzgün ve uygun çalma hareketlerini öğrenebilir ve güzel bir müzikal tonlamaya ulaşabilir (Akdeniz, 2015:112).

Kemanın ve Yayın Yapısı

Keman, bir sap dört tel ve telleri tutan parçalardan meydana gelmiş yetmiş ayrı ağaç parçasının akustik değerlere göre bir araya getirilmesi ile oluşmuş bir çalgıdır.

Kemanın güzel tasarımı ve şekli sadece süsü değil aynı zamanda kemandan güzel bir tını elde edebilmek için son derece önemlidir. Akustik olarak ise tüm gövde sesin en iyi şekilde güçlendirilmesini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır (Akdeniz, 2019:40).

Keman: salyangoz, can direği, köprü, kuyruk, kuyruk bağı, bas bal-kon, tuşe, sap, burgu (kulak), çenelik, omuzluk ve tellerden oluşur.

Kemanın ses düzeni başka deyişle akordu, diyapazondan ya da aynı işlevi gören başka aygıttan alınan birim la sesi temel alınarak beşli aralığa göre yapılır. Beşli düzen adı verilen bu akort sistemine göre en incesinden en kalınına doğru teller; mi teli, la teli, re teli ve sol teli şeklinde isimlendirilir (Fayez, 2001:7-8)

Akçaagaç keman yapımında en çok kullanılan ağaçtır. Ağaçlarda bir zamanlar canlı olduğu için de başka bir canlı olan insanın duygularını kolay ve doğal bir şekilde yansıtabilme özelliğine sahiptirler. Keman sesi genelde kadın (insan) sesine benzetilir. Keman sesinin insanları derinden etkilediği herkes tarafından bilinen ve algılanan bir gerçektir. Günümüzde birçok dizi ve filmlerin duygusal sahnelerinde bu sesin kullanılması buna bir örnektir.

Keman yayı, ses üretmek için ayarlanmış iki ucu arasına kıl gerilmiş tahta bir çubuktur. Yay, kemanın kendisi gibi hazırlanmış ve her biri kendi işlevleri olan birçok parçadan oluşur. Başlıca öğeleri; uç, kıl, çubuk, sarma, ökçe ve burgudur (Akdeniz, 2019:59).

Keman Seçimi ve Öğrenciye Uygunluğu

Keman çalmaya başlarken ilk dikkat etmemiz gereken unsurlardan biri öğrencinin fiziksel yapısına ve özelliklerine uygun keman ve yay seçimi yapmaktır. Keman ve yayın öğrencinin fiziksel yapısına uygun olarak seçilmesi başlangıç keman eğitimi açısından büyük önem taşımaktadır. Bu seçim aile veya enstrüman satıcısı tarafından değil, mutlak suretle keman öğretmeni tarafından yapılmalıdır. Kemanın tonu ve estetik yapısı ne kadar güzel olursa çalacağımız parçanın duygularının iletimi daha güzel ve etkili olacaktır. Bu yüzden keman ve yay seçimi yapılırken mutlaka öğretmenin de öğrencinin yanında olması gereklidir. Yetişkinler standart tam boy kemanlar (4/4) kullanırlar. Çocuklar için 3/4, 1/2, 1/4, 1/8, 1/10, 1/16 ve 1/32 boyutlarında kemanlar vardır.



Resim 1. Öğrencinin fiziksel yapısına ve özelliklerine uygun keman ve yay seçimi (kişisel arşiv)

Genç bir kemancı için uygun kemanı ölçmenin iki yolu vardır. Öğrencinin sol kolu vücudundan tamamen uzaklaştığında, boyundan bileğe veya avuç içi merkezine kadar ölçün. Boyun-bilek ölçümü, öğrenci için en rahat boyutu gösterecektir. Avuç içi boyun ölçümü, çocuğun çalması gereken en büyük enstrümanı belirler (Akdeniz, 2019:61).

Fiziksel yapısına uygun, tonu güzel bir keman ve yay seçildikten sonra ilk adımda genellikle doğru ve dengeli bir keman tutuşu ve sonra da

estetik ve doğru bir yay tutuşu ile başlanması önerilir. Bazen yay tutuştan da başlanabilir.

Duruş ve Tutuş

Bir öğrencinin başlangıç seviyesinde öğrendiği ilk beceri duruştur. Duruş, yeni başlayanlar için başarı oranı ve kalitesindeki tartışmasız en temel unsurdur.

Tüm keman çalışma teknikleri uygun keman duruşu ve tutuşu etrafında inşa edilmiştir. Keman çalmayı öğrenirken duruş son derece önemlidir. Keman başlarken mükemmel duruş, kol açısı, yükseklik, baş yerleşimi ve vücut pozisyonlarının önemi vurgulanmalıdır. Çünkü keman çalmayı doğru şekilde öğrenme öğrencinin yeteneğini geliştirmede önemli bir rol oynar (Akdeniz,2019:74.).

Carl Flesch bacakların doğru bir şekilde konumlandırılmasının keman çalmada çok önemli bir işlevi olduğunu öne sürmüştür. O'na göre bacakları birbirinden bağımsız bir şekilde ayrı tutma pozisyonu estetik olarak hoş görünmese de fiziksel olarak en yararlı pozisyonudur (Arney, 2006:42).



Resim 2. *Simetrik ayak duruşu (kişisel arşiv)*



Resim 3. *Simetrik olmayan ayak duruşu (kişisel arşiv)*

İcra problemleri büyük ölçüde yanlış duruş ve tutuştan kaynaklanmaktadır. Bu, muhtemelen sağ el ve sol elde parmak basış ve accelitesini, yay tutuş ve sağ el yay tekniklerinin düzgün ve sağlıklı bir şekilde çalışmasını, devinimini ve koordinasyonunu engeller.

En iyi çalma pozisyonu, mümkün olduğunca az miktarda kas aktivitesini sağlamak için iyi bir dengeye sahip olmaktır. İyi bir dengeye sahip olmanın yollarından birisi ise iyi bir duruşa sahip olmaktır (Akdeniz,2019:75-77).



Resim 4. Keman tutuşu (kişisel arşiv)

Kemanın doğru ve dengeli bir şekilde tutulması da ilerleyen zamanlarda keman çalmada büyük problemler yaşamamak için önemli bir yer tutar.

Peki, doğru keman tutuşu nasıl olmalıdır? Öncelikle köprücük kemiğinin çene ile arasındaki yüksek omuz dayanağı, keman çene dayanağının yüksekliği ile aynı seviyede olmalıdır. Keman, sol el ile tutulmak koşuluyla yukarı kaldırılarak omuz ile köprücük kemiği arasına yerleştirilir. Bu esnada baş, çeneliğe serbest bir şekilde yaslanır. Kemanın doğru konumda olduğuna emin olmanın bir yolu da tuşenin düz bir şekilde yere paralel olmasıdır (Akdeniz, 2019:83).

Yay Tutuş ve Çekiş

Yay tutuşu, öğrencinin kişisel özellikleri, fiziksel yatkınlıkları el-kol yapısı, parmak esnekliği, denge, güç ve hassasiyeti sağlayacak bir şekilde yapılmalıdır. Bu son derece doğal olmalıdır.

Yay tutarken baş ve orta parmak karşılıklı durmalıdır ve başparmak kıvrık olmalıdır. Bu esnada serçe parmakta ökçe üzerinde, yuvarlak pozisyonda olmalı serbest olup olmadığı kontrol edilmelidir.

Yay çekilirken köprü ile tuşe arasında köprüye paralel olarak gidip gelmelidir. Bu çalışma ayna karşısında yayın doğru bir biçimde gidip gitmediğini kontrol ederek yapılırsa daha sağlıklı olur.



Resim 5. *Yay tutuşu (kişisel arşiv)*

Sağ El Teknikleri

Tüm sağ el hareketleri kemanın ayrılmaz bir parçası olan yay ile yapılır. Bu hareketleri yaparken sağ omuz ve kolun üst kısmı kaldırmamalıdır. Çekme, itme ve tel değiştirme hareketleri dirsekten başlatılmalı, kullanım yoğunluğu sırasıyla alt koldan başlatılarak, bilek ve özellikle de parmaklara doğru devinim arttırarak daha da aktifleştirmelidir.

Yay çalışmaları eserlerin karakteristik özelliklerini verebilmede en önemli unsurlardan biridir. Kemancının çalış esnasında kullandığı melodik dil yay tekniklerinin doğru ve etkin biçimde kullanılması ile doğrudan bağlantılıdır. Kemancı, yay şekillerini ve tekniklerini melodi ile uyumlu olarak yayın neresinde çalması gerektiğini iyi kavramış olmalıdır. Dinleyiciye melodik dilin aktarımı ancak bu şekilde gerçekleşebilir (Akdeniz, 2019:87).

Kemanda sağ elde detache, legato, staccato, martele, spiccato, ricocchet v.b. yay tekniklerinin ve becerilerinin öğrenciye kazandırılması keman eğitiminde en önemli unsurlardan biridir.

Sol El Parmak Basış

Keman çalmaya yeni başlayan birçok kişinin yüzleşmekten korktuğu zorluklardan biri, kemanın bir perdesinin olmamasıdır. Kemancılar sadece kas hafızasına güvenirler ve görünmez perdeleri zihinlerine programlamaya çalışırlar.

Sol el parmak basışı öğretirken hatırlanması gereken birkaç nokta vardır. Öncelikle daima öğrencinin doğru vücut duruşunu koruduğundan emin

olunmalıdır. Başlangıçta öğrenciler parmakların yerleştirilmesine odaklanırken duruşlarını ihmal etme eğilimindedirler.

Sol el parmak basma çalışmalarında en çok dikkat etmemiz gereken husus, notalara basarken parmaklarımızın dik, etli kısmıyla, yan yana paralel olacak şekilde ve diğer tellere dokunulmadan basılmasıdır.

Sol el parmak, bilek ve dirseğinin doğru bir konum alması, tuşe üzerinde 4 parmağımızı, özellikle de 4. Parmağımızı her an tele basacakmış gibi konumlandırmalıyız (Akdeniz, 2019: 86).



Resim 6. *Sol el parmak basış (kişisel arşiv)*



Resim 7. *Sol el parmak basış (kişisel arşiv)*

Pozisyon Geçişleri

Sol el tekniğinin önemli kavramlarından birisi de pozisyona doğru bir şekilde geçmektir. Kemanda pozisyon geçişlerinde; sol el parmak, bilek ve dirseğinin doğru bir konum alması, pozisyon geçişi yapacak olan parmağın öncelikli olarak tele net basarak başlanması ve devamında istenilen notaya gelinene kadar parmağın hafifçe tele dokunacak şekilde (flajole yapar gibi) kaydırılması ve istenilen notaya ulaşıldığında basışın tekrar netleşmesi gerekmektedir (Akdeniz, 2019:94).

Pozisyon geçişlerini öğrenmek uzun ve zorlu bir süreçtir. Ancak doğru bir tekniğe sahip olabilmek ve ilerleyebilmek için en önemli adımlardan biridir. Keman öğretmeni öğrencisine doğru tekniği incelik ve özveriyle öğretilmelidir.

Entonasyon

Entonasyon, keman çalmanın oldukça önemli ama aynı zamanda da son derece zor bir yönüdür. Keman öğretmenin entonasyonu öğretmek için farklı stratejiler ve yaklaşımlar geliştirmesi gereklidir. Henüz doğru tonlamayı duymayı öğrenmemiş bir öğrenci, kötü alışkanlıkları ve kötü tonlamayı normalleştirerek tekrar tekrar ahenksiz çalışabilir. Başarılı bir öğrenmenin gerçekleşebilmesi için uygulama sırasında öğretmenin öğrencisini sürekli denetlemesi gerekmektedir.

Flesch'e göre entonasyon öğretiminde öğretmen, bu tekniğin gelişimi için öğrenciye bireysel duyma becerisinin, kapasitesinin ve kendini düzeltme dürtüsünün gelişmesi için zaman tanımalıdır. Flesch entonasyonu hızlı bir şekilde düzeltmenin daha yoğun bir prosedür gerektirdiğini ve öğrencilerin genellikle mükemmele yakın bir entonasyonda çalmaya zorlandıklarını belirtmiş, sonuçta yapamadıklarında ise öğretmenin yanlış sesleri görmezlikten gelmeye başlamasının, öğrencinin çalışındaki diğer yönlerin de görmezlikten gelinerek öğrencide tembelliğe neden olduğunu kabul etmiştir (Arney, 2006: 53).

Motivasyon

Yeni bir şeyin nasıl yapılacağını öğrenmek, bazen hiçbir şeyi doğru yapamadığınızı hissettiğiniz zor bir giriş dönemiyle birlikte gelir. Bu, bir enstrüman çalmayı öğrenmenin açık ara en zor kısmıdır. Kabul edilmelidir ki öğrenci keman çalmayı sevse bile, pratik yapmak bazen bir angarya gibi görünebilir. Bazen pratikle tükenmiş hissetmek tamamen normaldir. Başarısızlıkla başa çıkmak, öğrenmenin önemli bir parçasıdır. Başarısızlık, bizi doğru yöne götüren motive edici bir güçtür.

Başlangıç keman eğitiminde motivasyon önemli bir faktördür. Dikkat dağınıklığının sıklıkla yaşandığı günümüz dünyasında, günlük bir uygulama rutini geliştirmek oldukça büyük bir çaba gerektirir. Ancak ebeveynler

ve öğretmenler çocukların uygulama alışkanlıklarında birçok olumlu motivasyon sağlayabilirler. Keman çalmaya devam edebilmesi için çocukların teşvik edilmesi önemlidir. Çocuklarını sevgiyle her gün pratik yapmaya teşvik eden ebeveynler ve öğretmenler bu yöntemle onların ilerlemelerinde en iyi sonuçları alacaklardır.

Bireysel çalışma sürecini öğrencinin etkili bir şekilde değerlendirmesi için öğretmenin öğrenciyi derslerde motive etmesi çok önemlidir. Bunun için öğretmenin derslerde kırıncı ve şiddetli eleştiriler yapmaması gerekmektedir. Her öğrencinin problemini iyi gözlemlemeli, çözümü için gerekli önlemleri almalıdır (Akdeniz, 2019:70).

Zihinsel Odaklanma

Zihinsel odaklanma, öğrenilmesi gereken önemli bir kavramdır. Çünkü sessizce durabilen ve zihnini eylemlerine dâhil edebilen öğrencilerin kısa sürede daha başarılı olduğu bir gerçektir.

Bir kişi beynini vücuduyla birleştirdiğinde öğrenme oranı ve öğrenmenin etkinliği artar. Çünkü kişi kas hareketlerini sadece ezberlemeği değil, aynı zamanda da bu hareketleri kontrol etmeyi de öğrenir. Bu dönemde gerçekten olan şey, beyninizin kaslarınıza yeni bağlantılar kurmasıdır. Buna kas hafızası denir ve bir enstrümanı düzgün çalabilmek için önemlidir. Düşünerek tekrar, kas hafızasının gerçekleşmesini sağlayan tek şeydir.

Küçük çocuklar tipik olarak tek bir göreve uzun süre konsantre olmakta zorlanırlar. Bu süreyi kaliteli bir şekilde kullanmak, çocuğun ilgisini ve dikkatini çekmek için yaratıcı yollara ve faaliyetlere başvurmak öğretmenin sorumluluğundadır.

Keman eğitimi esnasında yapılan aktivitelerin hepsi aynı beceriyi öğretiyor olsa bile, çocuğun zihninin meşgul olması için yeterli çeşitliliğe sahip olunmalıdır.

Bazı yeni başlayanların keman pratiği sırasında yaptıkları en büyük hatalardan biri, odaklanabileceklerinden daha uzun bir çalışma süresi belirlemektir. Unutulmamalıdır ki başlangıç keman eğitiminde ara vermeden uzun süre çalışmaktansa sık sık pratik yapmak daha uygun olacaktır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Öğretmen öncelikle öğrencinin güvenini ve sevgisini kazanmalıdır. Bu ilişki öğrencinin kemana sevmesinde ve ilerlemesinde yardımcı olacaktır. Unutulmamalıdır ki öğrencinin kemana sevmesi başarıya giden yolun en büyük anahtarıdır.

Öğrencinin rahat edebileceği konforlu bir keman ve yay tutuşu birinci derecede önemli bir unsurdur. Yanlış duruş ve tutuş ileride muhtemel olarak birçok sorunlara neden olacaktır (kol ağrısı, kasılma, vibrato yapma-

mama, pozisyona doğru bir şekilde geçememe ve spicato, saltato vb. yay tekniklerini yapmakta zorlanma).

Öğrencinin derslere düzenli olarak maksimum derecede katılımını sağlamak öğretmenin ana görevlerinden birisidir. Öğretmen öğrenciye yaklaşımında son derece sabırlı ve dikkatli olmalı, öğrenciyi gözlemlemeli, yorulduğunu gördüğü anda dinlenmesi için onun ilgi duyduğu konulara değinmeli ve bazen de küçük şakalar yaparak olabilecek dikkat dağınıklığını olası fiziksel ve ruhsal gerginlikleri azaltmaya çalışmalıdır.

Klasik müzik dinleme kültürü başlangıç seviyesindeki çocuğa aşılmalıdır. Bu aşılana kültür zamanla kulak dolgunluğu kazandırarak öğrencinin müzikal gelişimine katkı sağlayacak, farklı dönemdeki bestecilerin kendine özgü karakteristik yapıdaki eserlerini algılamasına yardımcı olacaktır.

Çocukların müzik dışında da bir hayatı vardır ve bu keman çalışmasını etkileyebilir. Öğretmenin bunu da dikkate alması önemlidir. Çocuğun ebeveynleri ile diyalog içerisinde olmalıdır.

Keman öğretmeni öğrencisinin ihtiyaçlarını merkeze almalı ve onların sahip olduğu yetenekleri de geliştirmesine yardımcı olmalıdır.

Çoğu çocuk iyi yapabildikleri ve bildiği şeyleri tekrarlamaktan hoşlanır. Tekrarlama, keman çalmada becerilerin kazanılması için gerekli bir çalışma yöntemidir. Bu onlara güven verir.

Çocuklar muazzam bir motor becerisine sahiptirler. Bu doğru şekilde kanalize edilirse keman çalmada sağlam bir teknik ve temel geliştirmek için yararlı olacaktır (Akdeniz, Akdeniz, 2020: 1345).

Motivasyon, keman eğitiminde öğrencinin kemana ve müziğe duya- cağı sevgi ve ilgi için gerek duyulan enerji kaynağıdır. Öğrencinin motive edilmeye ihtiyaç duyduğu durumlarda mutlaka öğretmen tarafından kullanılmalıdır.

Repertuvarda ve çalışma parçalarında öğrencinin kulağının aşına olduğu tanıdık melodileri de içeren etüd ve küçük parçalara yer vermelidir.

Genellikle bir kemancının becerilerini geliştirmesi yıllar sürebilir. Öğretmen öğrencisine karşı sabırlı olmalı, yeni öğretim yöntemleri üretebilmeli muhtemel sorunların üstesinden gelebilmek için azami gayreti göstermelidir.

Bu araştırmada başlangıç keman eğitiminde öğretmen- öğrenci ilişkisi irdelenmiş, temel eğitimde teknik ve müziksel özelliklerin geliştirilmesinin yolları araştırılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akdeniz,A.Ö. ve Akdeniz, H.B. (2020). *Nitelikli Keman eğitiminde öğretmen Faktörü*. International Journal of Social and Humanities Sciences Research, 7 (54), 1338-1347.
- Akdeniz, H.B. (2015). *A Comparison of the Main Features of Suzuki and Traditional Violin Education*. Journal of Literature and Art Studies, February 2015, Vol. 5, No. 2, s.107-113 doi: 10.17265/2159-5836/2015.02.003s.107-113.
- Akdeniz, H.B. (2017). *Suzuki Metodu ile Keman Eğitiminin Kuvvetli ve Zayıf Yönlerinin İncelenmesi*. Güzel Sanatlar Eğitimi, Toplum Bilimleri Etkileşimi Uluslararası Sempozyumu Bildiriler kitabı (10-12 Mayıs 2017/İstanbul), Kültür Kitapları Serisi No:26, s. 263-273.
- Akdeniz, H.B. (2019). *Keman eğitimine yeni bir yaklaşım*. Gece kitaplığı, Ankara
- Arney, K. M. (2006). *A Comparison of the Violin Pedagogy of Auer, Flesch And Galamian: Improving Accessibility And Use Through Characterization And Index-ing*, Yayınlanmamış, Yüksek Lisans Tezi, The University Of Texas.
- Auer, L. (1980). *Violin Playing as I Teach it (3rd ed.)*. Dover Publications, New York.
- Büyükaksoy, F. (1997). *Keman Öğretimde İlkeler ve Yöntemler*. Armoni, Ankara.
- Deniz, J., (2015). *Altı El Bir Piyano Öğretiminde İşbirlikli Öğrenme Yönteminin Etkinliği: Bir Eylem Araştırması*. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 3, Sayı: 15, s. 89-117.
- Fayez, S. (2001). *Kuramdan Uygulamaya Başlangıç Keman Eğitimi*. Yurtrenkleri Yayınevi. Pozitif Matbaacılık, Ankara.
- Kalender, C., Alpagut, U., Yandı, A. (2016). *Öğrencilerin keman eğitiminde “Mini Detaşe” tekniğini kullanımlarında, yayın uzunluğunu ayarlamaları ve yerini belirlemelerinin değişen hızlarda değerlendirilmesi*. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 16 (İpekyolu Özel Sayısı), s.2310-2322.
- Yağışan, N. (2008). *Keman Çalmanın Bio Mekanik Analizi*. Eğitim Kitabevi Yayınları, Konya.

Bölüm 4

TÜRK HALK MÜZİĞİ SOLFEJ EĞİTİMİ İLE İLGİLİ YAZILMIŞ KİTAPLARIN ANALİZİ



Soner ALGI¹

¹ Dr.Öğr.Üyesi

1. GİRİŞ

Ülkemizin en önemli kültür ögesi olan Türk halk müziği; yalınlığı, sadeliği, gösterişsizliği ve büyük coğrafyaları kapsamasıyla varlığını kuşaktan kuşağa etkili bir şekilde sürdürmüştür. Toplumun ortak duygu ve düşüncelerini yalın, samimi, coşkulu ve içli ezgilerle anlatan köklü bir müzik sanatı olması sebebiyle doğal ve sosyal olayları, acı, sevgi, özlem ve gurbet gibi ortak duyguları, insanımızın mertlik ve kahramanlık gibi ulusal özelliğini, tarihî olayları konu alan büyük bir kültür hazinesidir (Yener, 2006:30). Yayıldığı alan, zamanda derinliği ve ele aldığı konular itibariyle hem farklı hem de önemli bir müzik türü (Kınık, 2011:141) olan Türk halk müziği “her yörenin yaşayışını, acısını, tatlısını, geleneğini, göreneğini, örf ve adetini kendine has üslubuyla” (Baydan ve Yüksel, 2018:604) aktarır. Halkın duygu ve düşüncelerini, örf ve adetleri gibi kültür öğelerini estetik kaygılardan uzak içten gelen bir dille yansıtan sözlü ya da sözsüz müzik eserleri (Algı ve Apaydın, 2018:122) olan Türk halk müziği; sözlü ve yazılı kaynakları, üretken ve taşıyıcı sanatkarları, kuşaktan kuşağa ve kulaktan kulağa geçen doğal aktarım yöntemleri, çalgıları, ezgileri, söz varlıkları, icra usulleri, türleri, biçimleri, çeşitleri, repertuvar elemanları, zengin adet ve gelenekleri ve diğer doğrudan/dolaylı canlı unsurları ile tarihin her döneminde varlığını koruyan, zenginleşen, değişen, farklı kültürlerle kaynaşan, yeni kimliklere bürünen ve her haliyle de Türk kültür-sanatının dinamiklerini temsil eden ve besleyen dipdiri bir hayat kaynağıdır (Şenel, 2018: XXXVII).

Yukarıda bahsedildiği üzere Türk halk müziği Türk kültür miraslarının içerisinde en önemli hazine olduğu kadar, doğru ve metodolojik bir eğitimle gelecek kuşaklara aktarılması da bir o kadar büyük öneme sahiptir. Türk halk müziği ürünleri, cumhuriyet dönemine kadar kulaktan kulağa doğal aktarım yöntemleriyle varlığını sürdürmüş, cumhuriyet dönemiyle başlayan ve Türk halk müziği tarihinin en önemli adımı olan derleme çalışmalarıyla artık yazılı kaynaklara aktarılmış ve TRT Türk halk müziği repertuvar arşivi olarak günümüze kadar ulaşması sağlanmıştır. Günümüzde mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda çalgı eğitimi ve ses eğitimi gibi müzik eğitiminin en önemli alanlarında bu repertuvardan faydalanılmaktadır. Özellikle repertuvar ve solfej eğitiminin bel kemiğidir.

Ülkemizde özellikle mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda batı müziği solfej eğitimi ile ilgili çok sayıda metodolojik kaynak bulunurken, aynı öneme sahip olan Türk halk müziği solfej eğitimi ile ilgili yeterli sayıda kaynağa ulaşılamamaktadır. Dolayısıyla Türk halk müziği solfej eğitimi ile ilgili büyük sıkıntılar yaşanmakta, çoğunlukla direkt olarak repertuvarda bulunan sözlü yada sözsüz eserler üzerinden eğitimi ve öğretimi yürütülmektedir. Batı müziği solfej eğitimi kaynak yeterliliği ile daha sistematik ve bu sebeple daha kolay bir şekilde yürütülürken, Türk halk müziği solfej

eğitimi gerek makam ve ölçü yapısı yapısının zenginliği, gerekse solfej eğitimi ile ilgili metodolojik çalışmaların yetersizliği sebepleriyle daha yavaş ve sıkıntılı bir şekilde ilerlemektedir. Bu hususta özellikle Türk halk müziği repertuarındaki eserlerin kolay çözümlenebilmesi ve icra edilmesine katkı sağlayacak özgün solfej eğitimi kaynaklarının hazırlanması, bu eğitim sürecine büyük katkı sağlayacaktır. (Ergöz, 2008:43)’e göre bu konu şu şekilde ele alınmıştır: Batı müziği solfej eğitiminde öncelikle müzik ve sesle ilgili temel kavramlardan sonra nota değerleri, aralık, ses, ve ritim gibi diğer çalışmalara geçilir. Bütün tonlar majör ve minör olan iki temel diziyle açıklanabildiği için aralıkların açıklanmasıyla işitme okuma yazma safhalarına geçilebilir. Bu sebeple ilerleme daha kolay ve sistemli bir yolla sağlanabilmektedir. Türk müziği teori ve solfej eğitiminde durum farklıdır. Türk müziği ses sistemi, kulağın fark edebildiği en küçük ses dilimi olan komaya dayalıdır. Bu nedenle ana dizi, ses sistemi, aralıklar, makam oluşumu ve daha birçok konuda detaylar mevcuttur. Bu detayların belli bir sırada verilmesi öğrenme için ön koşuldur. Bu yüzden çok daha sistematik, çok daha planlı bir çalışma gereklidir. şu anda, ağırlıklı olarak eğitimcilerin şahsi bilgi ve birikimlerine dayalı olarak; şarkı, türkü gibi formlarda, var olan eserlerden yola çıkılarak, zaman zaman da eğitimcilerin kendi yazdıkları egzersizlerden faydalanılarak öğretim yapılabilmektedir. Mevcut eserlerin çoğunluğu solfej öğretilimi amacıyla yapılmadığı için sistemli bir öğrenme gerçekleşememektedir. Bu gibi nedenlerden dolayı metodoloji, Türk müziği solfeji ve nazariyatı derslerinde de diğer tüm derslerde olduğu gibi önem taşımaktadır.

Bu çalışma ülkemizde Türk halk müziği solfej eğitimi ile ilgili yazılmış olan kitapların betimsel analiz yöntemiyle incelemelerinin yapılmasını ve dolayısıyla bu alanda yapılacak çalışmaların daha nitelikli bir şekilde hazırlanmasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemleri kapsamında “elde edilen verilerin daha önceden belirlenen temalara göre özetlenerek yorumlanması” (Yıldırım ve şimşek, 2006:224) olarak tanımlanan betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Öncelikle araştırma için genel bir çerçeve oluşturmak ve bu doğrultuda araştırılan konunun o ana kadar hangi yönleriyle ve nasıl incelendiği, hangi gelişmişlik düzeyinde bulunduğu, problemin çözümü için hangi yönlerde ve ne tür çalışmalara (yeni araştırmalara) gerek olduğu, bunların yapılabilirlik düzeyinde bulunduğu ve kuramsal ve pratik yönleriyle belirlenmesi (Karasar, 2011:65) amacıyla ilgili kaynakların (alan-yazın) taraması yapılmıştır. Daha sonra betimsel analiz için bir çerçeve oluşturma, tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi, bulguların tanımlanması ve bulguların yorumlanması (Yıldırım ve şimşek, 2006: 224) olarak 4 aşamadan oluşan betimsel analiz yöntemine geçilmiştir. Bu kapsamda ülkemizde Türk halk müziği solfej eğitimi ile ilgili yazılmış olan toplam 5 kitaba ulaşılmıştır. Öncelikle her kitabın geniş özeti hazırlanmış, kitap

içerikleri çeşitli tematik çerçeveye göre işlenmiş ve elde edilen bulgular yorumlanarak betimsel analiz tamamlanmıştır.

2. TÜRK HALK MÜZİĞİ SOLFEJ EĞİTİMİ İLE İLGİLİ Kİ-TAPLARIN ÖZETLERİ

2.1. Türk Halk Müziği Repertuar Ve Solfej Dersleri 1

Kitap Adı: Türk Halk Müziği Repertuar ve Solfej Dersleri 1

Yazarlar: Yrd.Doç.Dr. Aşkın ÇELİK, Okt. Can DOĞAN, Öğr.Gör. Mehmet Sait Halim GENÇOĞLU

Editör: Aşkın ÇELİK

Yayın Koordinatörü: Yaşar HIZ

Genel Yayın Yönetmeni: Aydın ŞİMŞEK

Kapak Tasarım: Esra YILDIZ

İç Tasarım: Mehmet Sait Halim GENÇOĞLU

Sosyal Medya: Safacan YILDIZ

ISBN: 978-605-288-041-8

Yayın Yılı: Ekim 2017 / Birinci Basım

Yayınevi: Gece Kitaplığı / Ankara

Türk halk müziği solfej eğitimi ve repertuar kazanımına yönelik bu kitap toplam 99 sayfa, A4 boyutunda, karton kapak, saman kağıt ve spiral ciltlidir.

Kitabın önsöz bölümünde ülkemizde müzik eğitimi veren konserva-tuar vb. kurumlarda repertuar dersinin belli bir programa dahil olmadan ve ayrıca yöre kültürü hakkında bilgi verilmeden yürütüldüğünden, reper-tuar dersi ile ilgili bu şekilde bir detaylı çalışma yapılmadığından ve bu sebeple bu kitabın alanında bir ilk olma özelliği taşıdığından bahsedilmiş-tir. Ayrıca sadece yörelerin türküleri değil, aynı zamanda yöre folklorunun diğer unsurları olan halk çalgıları, halk oyunları gibi önemli hususlara da yer verildiğinden söz edilmiştir (Çelik, Doğan ve Gençoğlu, 2017:1).

Kitabın giriş bölümünde halk müziğinde solfej ve repertuar bilgisi hakkında bilgi verilmiş ve bu konuda yapılacak çalışmalara ihtiyaç duyul-duğu vurgulanmıştır. Bu kitap çalışmasının, lisans düzeyinde mesleki mü-zik eğitimi alan öğrencilerin THM ile ilgili çalışmalarda eserlerin yöresel kültürü hakkında bilgi sahibi olabilmeleri ve halk müziği ürünlerinin gele-neğe uygun, en nitelikli şekilde seslendirilmesine katkı sağlaması amacıyla hazırlanmış belirtilmiştir. Kitap içeriği hazırlanırken belli bir yöntem tes-pit edildiği ve türküler, ses genişliği, ölçü yapıları ve makam bilgileri dik-kate alınarak kolaydan zora doğru sıralandığı ve her eserin yöresine dair

bilgiler de eklenerek türkülerin kültürel menşei hakkında fikir verildiği belirtilmiştir. Kitabın başında bulunan “Bana Cevreyleyip Geyip Dokunma” isimli türkü bilgilerinin sonunda Muzaffer SARISÖZEN’in hayatı ve halk müziği ile ilgili çalışmaları hakkında bilgi verilmiştir.

Kitap, bölümlere ayrılmaksızın 40 türküden oluşmaktadır. Bu türkülerin haricinde solfej çalışmalarına yönelik özgün yazılmış egzersiz ve etüt mahiyetinde çalışmalar bulunmamaktadır. Türküler; ses genişliği, usul ve makam bilgileri dikkate alınarak kolaydan zora doğru sıralanmıştır. Türkülerde tür, ses genişliği, usul, makam ve yöre bilgileri ile türkü notası yer almaktadır. Kitapta 5’li, 6’lı, 7’li, 8’li, 9’lu, 10’lu ve 11’li ses genişliğine sahip türkü bulunmaktadır. Usul bilgisi ile ilgili 2/4, 3/4, 4/4, 6/4, 3/8, 6/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8 ve 11/8’lik usulde türkü bulunmaktadır. Ayrıca içerisinde usulü değişen 5 türkü bulunmaktadır. Bu türküler 9/8-16/8’lik, 9/8-8/8-2/4-3/4’lük, 7/8-2/4’lük, 5/8-13/8’lik ve 14/4-4/4’lük usulde yer almaktadır. Kitapta hiç bir usulün kurlumu verilmemiştir. Türküler Türk halk müziği donanım işaretleri kullanılarak belirtilmiştir. Kitapta hüseyni, uşşak, çargah, segah, rast, saba, hüzzam, hicaz, hicazkar, karcıgar, buselik ve ferahnüma makam dizisinde türkü bulunmaktadır. Bunların dışında 2 adet 2 makam içeren türkü bulunmaktadır. Bunlar hüseyni-hicaz ve hüseyni-karcıgar türkü olarak yer almaktadır. Ayrıca makam dizisinin altına Türk halk müziğinde karşılık gelen ayak hakkında bilgi verilmiştir. Türkünün makam bilgilerinden sonra yöresi ve bu yörenin halk müziği kültürü hakkında bilgi verilmiştir. Kitapta Sivas, Şanlıurfa, Trabzon, Erzurum, Adana, Kars, Kastamonu, Amasya, Sinop, Eskişehir, Nevşehir, Bayburt, Samsun, Balıkesir, Kırıkkale, Iğdır, Tokat, Ordu, İzmir, Çorum, Diyarbakır, Elazığ, Erzincan, Denizli, Giresun, Karadeniz, Kerkük ve Azerbaycan yöresine ait türkü bulunmaktadır. Son olarak türkünün notası verilmiştir. Türkülerde orijinal TRT Türk halk müziği repertuvar notaları kullanılmamış, bunun yerine ilgili türkülerin yeniden yazılmış notaları kullanılmıştır. Tüm türkü notaları türkü sözleriyle birlikte yazılmıştır. Kitapta ilk yer alan “Bana Cevreyleyip Geyip Dokunma” isimli türkünün notası bulunmamaktadır. Bu durumun bir basım hatası olduğu düşünülmektedir.

Kitapta yer alan 40 türkü şu şekildedir:

Bana Cevreyleyip Geyip Dokunma	İlgıt İlgıt Esen Seher Yelleri
Kerpiç Duvar Yan Uçtu	Üç Güzel Oturmuş İskambil Oynar
Şeftali Ağaçları	Kız Bahçende Gül Var mı?
Koyun Gelir Yata Yata	Al Yeşil Dökün Anneler
Siyt Osman Saray Saldırgan	Şu Uzun Gecenin Gecesi Olsam
Gafilten Gelirse Başına Bir İş	Bahçada Yeşil Çınar

Gül Koydum Gül Tasına	Bir Daracık Pencere
Ne Ötersin Dertli Dertli	Yeşil Yaprak Arasında Kırmızı Gül
Kalenin Dibinde Bir Taş Olaydım	Gine Dertli Dertli İniliyorsun
Çay Benim Çeşme Benim	Başlı Pare Pare Dumanlı Dağlar
Ben Bir Yarın Bakışına Mailem	Varıp Neylemeli Sılayı Gayrı
Akşam Olur Garanlığa Galırsın	Yörü Bire Çiçek Dağı
Bülbüller Düğün Eyler	Ceyranım Gel Gel
Değirmenin Bendine	Özüne Özüm Gurban
Dost Bağında Açılıp Gül	Ağ Elime Mor Kınalar Yaktılar
Bağa Girdim Üzüme	Salına Salına Suya Gidersin
Sabahtan Erkenden Gelmiş Çeşmeye	Yaylanın Soğuk Suyu
Şapkamın Tereği Düz	Gemiciler Kalkalım
Bugün Beni Bir Güzel Gördüm	Uca Dağların Başında
Boz Tepenin Başında	Tutam Yar Elinden

2.2. Türk Halk Müziği Solfej – I

Kitap Adı: Türk Halk Müziği Solfej – I

Yazar: Bülent KILIÇASLAN

Genel Yayın Yönetmeni: Gürsel YURTSEVEN

Kapak: Murat ÇELİK

ISBN: 975-9152-18-5

Yayın Yılı: Mart 2007 / Birinci Basım

Yayınevi: Nota Yayıncılık / İstanbul

Genel müzik ve Türk halk müziği teorik bilgileri ile solfej çalışmalarını içeren bu kitap toplam 132 sayfa, A4 boyutunda, karton kapak, birinci hamur kağıt ve tutkal ciltlidir.

Kitabın önsöz bölümünde Türk halk müziğinin kulaktan kulağa aktarılarak varlığını sürdürmesi, bu süreçte usta-çırak ilişkisi içerisinde öğretiminin devam etmesi ve iletişim ve toplumsal değişimin yavaş olması sebebiyle yapılan aktarımın dış kültürlerden etkilenmesinin büyük ölçüde önlendiğinden söz edilmiştir. Ayrıca teknolojinin gelişmesiyle kültürler arası etkileşim ve kültürlerin birbiri üzerine baskısını artırdığından, bu süreçte Türk halk

müziğimizi çeşitli dış etkenlerden koruyarak gelecek kuşaklara aktarmadaki en sağlıklı yolun bu konu ile ilgili yazılı kaynakların geliştirilmesi gerekliliğinden bahsedilmiştir. Yazar; 10 yıllık birikimini, müzik okulları, güzel sanatlar liseleri, halk müziği koroları ve bağlama kursları öğrencileri için Türk halk müziği solfej metoduna dönüştürdüğünden, ve ayrıca bu aktarımın halk müziği sazlarını öğrenmek isteyenler için bir başlangıç kaynağı olarak önerilebileceğinden söz etmiştir. Son olarak bu kitapta; solfej eğitiminin basitten zora doğru verildiği, ilk bölümde müzikle ilgili tanımlar ve solfej eğitimi sürecinde bilinmesi gereken kavramların yer aldığı, ikinci bölümde ana usuller, birleşik usuller ve karma usullerin birbiri ardına sıralandığı, bu sıralamanın öğrencinin konuyu çabuk kavrayabileceği bir düzen içinde verildiği, kitabın son bölümü ise, değişik usul ve makamlardan oluşan eserleri içerdiği bilgisi yer almaktadır (Kılıçaslan, 2007:3).

Kitap 3 bölümden oluşmaktadır.

1. BÖLÜM: Bu bölüm müzik, müzik için gerekli unsurlar, seslerin özellikleri, düzenlenişi, müzikte temel bilgiler, halk müziğinde kullanılan usuller, notaların dizekteki yerleri, nota ve sus değerleri başlıklarında genel müzik bilgileri ile birlikte halk müziği, türkü, kullanılan sazlar, tavırlar, ağız kavramı, ozanların halk müziğine katkısı, halk müziği çalışmalarında sınıflandırma ve derleme çalışmaları başlıklarında Türk halk müziği ile ilgili teorik bilgileri içermektedir. 1. bölüm, içerdiği konulara göre ana ve alt başlıkları şu şekilde oluşturulmuştur:

MÜZİK NEDİR

MÜZİĞİN YAPILABİLMESİ İÇİN GEREKLİ UNSURLAR

Ses, Enstrüman

SESLERİN ÖZELLİKLERİ

Tını (sesin niteliği), Yükseklik (incelik-kalınlık), Şiddet (sesin gürlüğü), Uzunluk, Vurgu

SESLERİN DÜZENLENİŞİ

Melodi, Armoni (uyumluluk)

MÜZİKTE TEMEL BİLGİLER

Porte (dizek), Nota, Anahtar (açık), Vuruş, Ölçü, Ölçü Çizgisi, Bitiş Çizgisi, Dizi (gam), Sus (es), Nokta, Çift Nokta, Tekrar İşareti (röpriz), Ölçü Sayısı, Durgu (puandorg), Da Kapo (D.C), Arpej, Koma, Tampere Sistemi, Aralık, Akor, Senyo, Senkop, Ek Çizgi, Dolap, Uzatma Bağı, Deyim Bağı,

MÜZİKTE YARDIMCI İŞARETLER

Tacet, Akolat

PERDELER

DİYATONİK VE KROMATİK YARIM PERDE

Solfej, Makam

SES DEĞİŞTİRİCİ İŞARETLER (ALTERASYON)

Bemol, Çift Bemol, Diyez, Çift Diyez, Bekar, Bemol Sırası, Diyez Sırası, Donanım

HALK MÜZİĞİNDE KULLANILAN USULLER

1. Ana (Basit) Usuller

Dört zamanlı (vuruşlu) ana usuller

Üç zamanlı (vuruşlu) ana usuller

İki zamanlı (vuruşlu) ana usuller

2. Birleşik Usuller

Beş zamanlı, Altı zamanlı, Yedi zamanlı, Sekiz zamanlı, Dokuz zamanlı

3. Karma Usuller

On zamanlılar, On bir zamanlılar, On iki zamanlılar, On üç zamanlılar, On dört zamanlılar, On altı zamanlılar, On yedi zamanlılar, On sekiz zamanlılar, On dokuz zamanlılar

NOTALARIN DİZEKTEKİ YERLERİ

NOTA VE SUS DEĞERLERİ

HALK MÜZİĞİ BİLGİLERİ

Halk Müziği Nedir, Türkü Nedir, Halk Müziğinde Kullanılan Sazlar (Mızraplı/Tezeneli Sazlar - Bağlama Ailesi, Nefesli Sazlar, Yaylı Sazlar, Vurmalı Sazlar), Halk Müziğinde Belli Başlı Tavrılar, Halk Müziğinde Ağız Kavramı (Kırık Havalı, Uzun Havalı), Ozanların Halk Müziğine Katkısı (Ozan, Aşık, Saz Şairleri), Halk Müziği Çalışmalarında Sınıflandırma, Halk Müziği Derlemesi Nasıl Yapılmalı, Türk Halk Müziği Derleme Çalışmaları

2. **BÖLÜM:** Bu bölüm ana usuller, birleşik usuller ve karma usuller olarak 3 başlıkta toplanmış 123 solfej çalışmasını içermektedir. Kitapta her bir solfej

çalışması için 1'den 122'ye kadar rakam verilmiştir. Ancak 80 rakamı yanlışlıkla ard arda iki solfej çalışmasına verilerek toplamda 122 solfej çalışması ortaya çıkmıştır. Oysaki toplam solfej çalışma sayısı 123'tür. Ana usuller başlığı altında 4, 2 ve 3 zamanlı ana usulde solfej çalışması yer almaktadır. Birleşik Usuller başlığı altında 5, 6, 7, 8 ve 9 zamanlı usulde solfej çalışması yer almaktadır. Karma usuller başlığı altında 10, 11, 12, 14 ve 15 zamanlı karma usulde solfej çalışması bulunmaktadır. Solfej çalışmalarında usuller kurulumlarıyla beraber belirtilmiştir. Solfej çalışmalarının donanımları bulunmakta ancak makam bilgilerine yer verilmemiştir. 2. Bölüm ana ve alt başlıklar şu şekildedir:

1. ANA USULLER

Dört zamanlı ana usul solfej çalışmaları

İki zamanlı ana usul solfej çalışmaları

Üç zamanlı ana usul solfej çalışmaları

2. BİRLEŞİK USULLER

Beş zamanlılar, Altı zamanlılar, Yedi zamanlılar, Sekiz zamanlılar, Dokuz zamanlılar

3. KARMA USULLER

On zamanlılar, On bir zamanlılar, On iki zamanlılar, On dört zamanlılar, On beş zamanlılar

3. *BÖLÜM*: Bu bölüm solfej eğitime katkı sağlaması bakımından 29 türküden oluşan bir repertuvar içermektedir. Bu repertuvarda söz ve müziği kitap yazarının kendine ait olan türkü formunda bestelenmiş eserlerin yanı sıra Türk halk müziğinin önemli ozanlarına ait türküler ile TRT Türk halk müziği repertuvarına kayıtlı eserler de yer almıştır. Bu 29 türkünün notaları, türkü sözleri ve usul kurulumları ile birlikte verilmiş, makamları hakkında herhangi bir bilgi verilmemiştir. Bu repertuvarda yer alan türküler şu şekildedir:

Uzun İnce Bir Yoldayım	Ah Bir Ateş Ver
Beni Hor Görme	Bütün İnsanlardan Arzumuz Vardır
Bu Sevda	Barış Güvercini
Yandırdın Gelbimi Yaman	Ne Ağlarsın Benim Zülfü Siyahım
Beyaz Giyme	Yüce Dağdan Bir Yol İner
Şu Yalan Dünyaya Geldim Geleli	Sultanım
Bilmem Nereden Nereden	Kütahya'nın Pınarları Akışır
Ben Nasıl Gülem	Haydi Git
Yara Bende	Melullenme Deli Gönül

Mavilim	Babuba
Nem Kaldı	Ettiller Dost Nazarında
Gel Ha Gönül Havalanma	Sallanıp Köyden Gelenim
Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere	Oy Asiye
Felek Çakmağını Üstüme Çaktı	Aldırma Gönül
Seher Yeli Nazlı Yare	

2.3. Türk Halk Müziği Solfejine Giriş

Kitap Adı: Türk Halk Müziği Solfejine Giriş

Yazar: Yrd.Doç.Dr. Sertan DEMİR

ISBN: 978-605-86848-5-0

Yayın Yılı: Ekim 2013 / Birinci Basım

Baskı: Kayhan Matbaacılık / İstanbul

Yayınevi: Usar Yayıncılık / İstanbul

Türk halk müziği solfej eğitimine yönelik bu kitap toplam 68 sayfa, A4 boyutunda, karton kapak, saman kağıt ve tutkal ciltlidir.

Kitap, makamlar ve usuller olarak 2 bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerden önce, kullanılan bazı işaretlerin anlamları ve kısaltmaları, müzik ve Türk müziği başlıklarında teorik bilgiler verilmiştir. Kitap, 1. bölümde makamlar başlığında, 2. bölümde ise usuller başlığında teorik bilgiler verilerek, 1. bölüm 40 etüt, 2. bölüm 60 etüt olmak üzere toplam 100 etüt çalışması içermektedir. Bölümlerin sonundaki ekler kısmında çeşitli makamların dizileri verilmiştir.

Kitabın bölümlerinden önce verilen teorik bilgiler kısmındaki başlıklar ve içerikleri şu şekildedir:

KULLANILAN BAZI İŞARETLERİN ANLAMLARI VE KISALTMALARI: Kitabın başındaki teorik bilgiler kısmında bulunan bu başlık altında la-sib² ve sib²-do aralıkları porte üzerinde gösterilerek bu aralıkların koma değerleri hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca TRT (Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu), THM (Türk Halk Müziği) ve TSM (Türk Sanat Müziği) kısaltmalarının açılımları verilmiştir.

MÜZİK: Bu başlık altında çeşitli doğa olayları örnek gösterilerek müziğin ve ritmin doğada var oluşu, dünyanın her bölgesinde müziğin varlığı, müziğin tanımı, müziğin matematik, fizik, tarih, coğrafya ve edebiyat ile ilişkisi hakkında bilgiler verilmiştir.

TÜRK MÜZİĞİ: Bu başlık altında Türk halk müziği ve Türk sanat müziğinin kurallı ve kurallı olmaması yönünden bir karşılaştırma yapılmıştır. Ayrıca bu kitabın Türk halk müziği teorisi isimli olduğu, temel olarak iki ana bölümden oluştuğu ve her bölümde 40 çalışma etüdünün yer aldığı bilgisi verilmiştir. Ancak kitap içeriğine bakıldığında birinci bölümde 40, ikinci bölümde 60 etüt olmak üzere toplam 100 çalışma etüdü bulunmaktadır. Birinci bölümdeki 40 etüdün Türk halk müziğinde kullanılan makamsal yapıyı öğretmeyi hedeflediği, ilk etütlerde aralık hesaplama ve süre değeri alıştırmalarının verildiği, devamında ise makamsal yapının anlatılmaya çalışıldığı bilgisine yer verilmiştir. İkinci bölümde ilk 40 etüdün Türk halk müziğinde kullanılan usulleri öğretmeyi hedeflediği, son 20 etüdün ise hem makam hem usul yönünden farklı uygulamaların bulunduğu etütler ile deşifre güçlendirme ve öğrenilen bilgilerin uygulamasını daha rahat yapılabilmesini hedeflediği belirtilmiştir. Bu çalışmanın bir ders notu olarak düşünülüp hazırlanılması sebebiyle çalışmada özellikle solfej derslerinin başında giriş niteliğindeki bilgiler; notaların değerleri (sesli veya sessiz), tekrar işaretlerinin anlamı, ses değiştiriciler gibi teknik bilgilerin kitapta yer almadığı belirtilmiştir. Ayrıca solfejin hoca eşliğinde öğrenilebileceği, ancak bu kitabın hocasız solfej öğretebileceğini iddia eden bir kitap olmadığı, müzik kitaplarının bazılarında ses-görüntü kaydı verildiği, bu kayıtların şüphesiz işe yaradığı, fakat bu çalışmada bunun vaadedilmediği, bu kitabın bir hoca eşliğinde çalışılacağı için bu bilgilerin hocalardan alınabilir düşüncesinde bulunduğu bilgisine yer verilmiştir. Bu çalışmanın yaklaşık 10 yıldır Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı THM Solfej ve Nazariyatı derslerinin ilk iki döneminde okutulan derslerin geldiği son nokta olduğu, fakat mutlak ki eksikliklerin olabileceği belirtilmiştir (Demir, 2013: 9).

1. BÖLÜM: Makamlar başlığı ile başlayan 1. bölümde dizi mi? makam mı? problemi ile ilgili çeşitli kaynaklara atıf yapılarak teorik bilgiler verilmiş, ardından solfej çalışmalarına geçilmiştir. Kitapta tüm solfej çalışmaları etüt ile isimlendirilmiş ve her etüde 1'den başlayacak şekilde sıra numarası verilmiştir. Bu bölümde 1 adet 2/4'lük, 39 adet 4/4'lük ölçüde toplam 40 etüt bulunmaktadır. Bu etütlerden 33. ve 36. etütler aynı etütlerdir. Etütlerin içerisinde Çaya Vardım ve Memeberi türkülerinden esinlenerek yazıldığı belirtilen 2 etüt bulunmaktadır. Etütlerin makamı ile ilgili bilgi verilmemiştir. 17 etütde dizek başında hiçbir donanım bulunmamakta, 5 etüt fa#, 3 etüt sib-do#, 2 etüt fa#-do#, 1 etüt sib, 2 etüt sib-mib, 2 etüt lab-sib-fa#, 4 etüt sib² ve 4 etüt sib²-reb donanımlarına sahiptir.

2. BÖLÜM: Usuller başlığı ile başlayan 2. bölümde çeşitli kaynaklara atıflar yapılarak ana usuller ve birleşik usuller hakkında teorik bilgiler verilmiş, ardından solfej çalışmalarına geçilmiştir. 2. bölümde 41'den 100'e kadar toplam 60 etüt bulunmaktadır. Bu etütler 3/8, 6/8, 5/8, 10/8, 7/8, 8/8, 9/8, 4/4 ve 12/8'lik ölçülerde yer almaktadır. 1. bölümde olduğu gibi 2.

bölümde de etütlerin makamları hakkında bilgi verilmemiştir. Etütlerden 54. ve 56. etütler aynı etütlerdir. 15 etütte dizek başında hiçbir donanım bulunmamakta, 16 etüt sib², 8 etüt sib-do#, 8 etüt fa#, 5 etüt lab-mib-fa#, 2 etüt sib²-reb, 2 etüt fa#-do#, 1 etüt sib, 1 etüt mib-fa#, 1 etüt sib-mib ve 1 etüt sib²-reb-fa#² donanımlarına sahiptir. Bazı etütlerde sözlü ve sözsüz eserlerden faydalanılmıştır. Bu etütler ve faydalanılan eserler şu şekildedir:

Etüt 86: Ötme Bülbül (sözsüz)	Etüt 98: Arpa Buğday Çec Olur (sözsüz)
Etüt 95: Neden Garip Garip (sözlü)	Etüt 99: Kullar Olam (sözlü)
Etüt 96: Ezgi Akşamı (sözsüz)	Etüt 100: Eğin Halayı (sözsüz)
Etüt 97: Üzüm Kesimi (sözsüz)	

EKLER: Kitabın bölümlerinin sonundaki ekler kısmında rast, hicaz, evç, nihavend, hicazkar, hüseyin ve saba dizileri dizek üzerinde gösterilmiş ve küçük ikili, büyük ikili, tam, yarım şeklinde ses aralıkları belirtilmiştir. Kitabın arka kapağının dışında yazarın özgeçmişi yer almaktadır.

2.4. Türk Halk Müziği Dizileriyle Solfej Eğitimi

Kitap Adı: Türk Halk Müziği Dizileriyle Solfej Eğitimi

Yazarlar: Cenk ŞAHİN – M. Erhan YİĞİTER

Yayın-Proje: I. Tual ŞEKERCİGİL

Dizgi-Grafik Tasarım: Ayşe Nur YILDIRIM

Kapak Tasarım: Gültekin AKENGİN

ISBN: 978-605-241-523-8

DOI: 10.14527/9786052415238

Yayın Yılı: Aralık 2018 / 1. Basım

Baskı: Ay-bay Kırtasiye İnşaat Gıda Pazarlama ve Ticaret LTD. ŞTİ.
/ Ankara

Yayınevi: Pegem Akademi / Ankara

Türk halk müziğine dair teorik bilgiler ile çeşitli makam – ölçü yapısı örnekleri ve Türk halk müziği dizileriyle solfej eğitimi hedefleyen bu kitap, toplam 68 sayfa, A4 boyutunda, karton kapak, birinci hamur kağıt ve tutkal ciltlidir.

Kitap toplam 5 bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlere geçilmeden önce yazarlara ait özgeçmiş, önsöz ve giriş bölümleri bulunmaktadır.

ÖNSÖZ: Kitabın önsöz bölümünde Türk halk müziğinin en köklü geçmiş ve en rafine birikime sahip olan müzik türü olduğu, müzikal ve ritmik zenginlikleriyle ulusal kültürün en önemli boyutlardan birisini oluşturdu-

ğu ve sözel içeriğiyle kuşaklar arası edebi, kültürel ve felsefi birikimlerin aktarımlarını sağladığı bilgilerine yer verilmiştir. Bu çalışmada TRT Türk halk müziği repertuvarında bulunan eserlerden yararlanıldığı ve ses değiştirici işaretlerle ilgili Muzaffer SARISÖZEN tarafından geliştirilen, işaretlerin üzerine koma değerlerinin sayılarla gösterilmesi yöntemi kullanıldığından söz edilmiştir. Dizilerin isimlendirilmesiyle ilgili klasik Türk müziği makam isimleri (seyir özelliklerine değinilmeden) kullanıldığı ve Türk halk müziğinde ayak kavramıyla betimlenmesinde kullanılan isimlerine de ek açıklama şeklinde yer verildiğinden bahsedilmiştir. Son olarak bu çalışmanın özellikle lisans düzeyinde Türk halk müziği alanı derslerinde yararlanılması amacıyla Türk halk müziği dizileri, ses aralıkları ve tartım çalışmalarına yönelik oluşturulmuş solfej örneklerine de yer verildiğinden söz edilmiştir (Şahin ve Yiğiter, 2018:1).

GİRİŞ: Kitabın giriş bölümünde Türk halk müziği repertuvarında yer alan eserlerin ezgisel özellikleri, ritmik yapısı, form yapısı ve usta-çırak ilişkisiyle aktarımı ile ilgili teorik bilgilerin yanı sıra derleme çalışmaları hakkında da tarihi bilgiler yer almaktadır. Ayrıca bir tam ses (do-re) aralığındaki 9 eşit koma, bir tam ses (do-re) aralığının eşit olarak iki yarım sese bölünmesi, klasik Türk müziği ve Türk halk müziğinde kullanılan koma değerleri ile bu değerleri gösteren diyez-bemol sembolleri ve son olarak bağlama (uzun sap) üzerinde perdeler ve isimleri tablolar ve şekiller ile açıklanmıştır. Giriş bölümünde yukarıda verilen bilgilerden sonra Türk halk müziği ile ilgili teorik bilgileri içeren başlıklar ve içerikleri şu şekildedir:

Türk Halk Müziği: Bu başlık altında Türk halk müziği sanatçısı ve araştırmacısı Nida TÜFEKÇİ'nin 9 maddede tanımladığı Türk halk müziğinin özelliklerine yer verilmiştir.

Türk Halk Müziği Formları ve Ritmik Özellikleri: Bu başlık altında öncelikle kırık hava ve uzun hava tanımlarına yer verilmiştir. Uzun havalar ile ilgili en bilinen ağıt, alaybeyi, aydost, barak, bozlak, divan, elezber, garip, gurbet, hoyrat, maya, mugam ve yol havası uzun hava türleri, bulundukları coğrafi bölgeleriyle birlikte açıklanmıştır. Ağız kavramıyla ilgili yine en bilinen emlek ağzı, amik ağzı, arguvan ağzı, çamşılı ağzı, polat ağzı, lavık ağzı, avşar ağzı, iskan ağzı, apça ağzı, venk ağzı, harput ağzı, sandık ağzı ve azeri ağzı coğrafi bölgeleriyle birlikte açıklanmıştır. Bu başlık altında son olarak basit, birleşik ve karma usuller hakkında bilgiler verilmiştir.

Tanımlar: Bu başlık altında aralık, asma karar, dizi, genişlik, güçlü derece, karar, perde, seyir ve yeden kavramları ile ilgili tanımlar yapılmıştır.

Klasik Türk Müziğinde Makamsal Dizileri Oluşturan Dörtlüler ve Beşliler: Bu başlık altında çargah dörtlüsü, buselik dörtlüsü, kürdi dörtlü-

sü, rast dörtlüsü, uşşak dörtlüsü, hicaz dörtlüsü, çargah beşlisi, buselik beşlisi, kürdi beşlisi, rast beşlisi, hüseyini beşlisi ve hicaz beşlisi klasik Türk müziğinde ve Türk halk müziğindeki donanımlarıyla yan yana yazılarak dizek üzerinde gösterilmiştir.

1. BÖLÜM: Sol kararlı dizilerde solfej alıştırma larını içeren 1. bölümde rast, nihavend, nikriz ve hicazkar makamı dizilerinde toplam 30 solfej çalışması bulunmaktadır. Her makamın öncelikle dizisi verilmiş daha sonra çeşitli ölçü yapılarında solfej çalışmalarına geçilmiştir.

Rast Makamı Dizisi: Bu makam dizisinde 2/4, 4/4, 5/8, 6/8 ve 9/8'lik ölçülerde toplam 9 solfej çalışması bulunmaktadır.

Nihavend Makamı Dizisi: Bu makam dizisinde 4/4, 5/8, 6/8 ve 9/4'lük ölçülerde toplam 8 solfej çalışması bulunmaktadır.

Nikriz Makamı Dizisi: Bu makam dizisinde 4/4, 5/8 ve 9/4'lük ölçülerde toplam 7 solfej çalışması bulunmaktadır.

Hicazkar Makamı Dizisi: Bu makam dizisinde 2/4, 4/4, 9/4 ve 11/8'lik ölçülerde toplam 6 solfej çalışması bulunmaktadır.

2. BÖLÜM: La kararlı dizilerde solfej alıştırma larını içeren 2. bölümde hüseyini, hicaz, uşşak, saba, kürdi ve karcıgar makamı dizilerinde toplam 31 solfej çalışması bulunmaktadır. Her makamın öncelikle dizisi verilmiş daha sonra çeşitli ölçülerde solfej çalışmalarına geçilmiştir.

Hüseyini Makamı Dizisi: Bu makam dizisinde 2/4, 4/4, 5/8 ve 14/4-4/4'lük değişken ölçüde olmak üzere toplam 5 solfej çalışması bulunmaktadır.

Hicaz Makamı Dizisi: Bu makam dizisinde 4/4, 5/8 ve 4/4-2/4'lük değişken ölçüde olmak üzere toplam 7 solfej çalışması bulunmaktadır.

Uşşak Makamı Dizisi: Bu makam dizisinde 4/4, 3/8, 5/8 ve 10/8'lik ölçülerde toplam 5 solfej çalışması bulunmaktadır.

Saba Makamı Dizisi: Bu makam dizisinde 2/4, 4/4, 6/8 ve 10/8'lik (içerisinde kurulumu değişken) ölçülerde toplam 4 solfej çalışması bulunmaktadır.

Kürdi Makamı Dizisi: Bu makam dizisinde 2/4, 4/4 ve 9/8'lik ölçülerde toplam 5 solfej çalışması bulunmaktadır.

Karcıgar Makamı Dizisi: Bu makam dizisinde 4/4, 10/8 ve 2/4-3/4'lük değişen usulde olmak üzere toplam 5 solfej çalışması bulunmaktadır.

3. BÖLÜM: Si kararlı dizilerde solfej alıştırma larını içeren 3. bölümde segah ve hüzzam makamı dizilerinde toplam 10 solfej çalışması bulunmaktadır. Her makamın öncelikle dizisi verilmiş daha sonra çeşitli ölçülerde solfej çalışmalarına geçilmiştir.

Segah Makamı Dizisi: Bu makam dizisinde 2/4 ve 9/8'lik ölçülerde toplam 5 solfej çalışması bulunmaktadır.

Hüzzam Makamı Dizisi: Bu makam dizisinde 2/4, 4/4 ve 10/8'lik ölçülerde toplam 5 solfej çalışması bulunmaktadır.

4. *BÖLÜM:* Bu bölüm fa# kararlı eviç makamı dizisinde 5 solfej alıştırtmasını içermektedir. Bu alıştırtmalar 4/4, 5/8 ve 10/8'lik ölçülerde yer almaktadırlar.

5. *BÖLÜM:* Bu bölümde makamsal diziler içerisinde değerlendirilebilecek türkü örneklerine yer verilmiştir. Bu türkü örnekleri rast, nihavend, nikriz, hicazkar, hüseyini, hicaz, uşşak, saba, kürdi, karcıgar, segah, hüzzam ve eviç makamı dizilerindedir. Bu türküler nota veya söz bilgileri içermeksizin sadece yöre ve TRT repertuvar numarası bilgileriyle liste halinde verilmiştir.

Kitabın 5. bölümünden sonra Türk halk müziği ezgilerinde kullanılan sol kararlı dizilerin (rast, nihavend, nikriz, hicazkar) do karar sesi üzerinde ve la kararlı dizilerin (hüseyini, hicaz, uşşak, saba, kürdi, karcıgar) re karar sesi üzerinde gösterimleri verilmiştir.

2.5. Halk Ezgileriyle Solfej

Kitap Adı: Halk Ezgileriyle Solfej

Yazarlar: Ali SEVGİ – Erdal TUĞCULAR

Kapak Tasarım: Rekmay Ltd.Şti.

ISBN: 975-6813-23-7

Basım Yılı: 2002

Basımevi: Rekmay Ltd.Şti. / Ankara

Yayınevi: Sevda – Cenap And Müzik Vakfı Nota Yayınları

Halk ezgileriyle solfej çalışmalarını içeren bu kitap toplam 95 sayfa, A4 boyutunda, 1 hamur kağıt, karton kapak ve tutkal ciltlidir.

Kitap, bölümlere ayrılmaksızın toplam 213 solfej çalışmasından oluşmaktadır. Bu solfej çalışmalarında daha önceden bilinen ve kitabın sonunda da listesi verilen Türk halk müziği eserlerinin ezgileri kullanılmıştır. Kitapta bulunan tüm solfej çalışmaları Türk müziği makam dizileri ve donanımları olarak değil tamamen tampere sistemle ve çeşitli ölçü yapılarında hazırlanmıştır. Solfej çalışmalarına geçilmeden önce “çalışmanın amacı ve önemi” ile “halk müziğinde makam” başlıklarıyla ve İngilizce bölümleriyle açıklanmıştır. Solfej çalışmalarından sonra “kitapta kullanılan ezgilerin halk müziğinde kullanılış biçimiyle makam dizileri”, “kitapta kullanılan ezgilerin piyanoda çalınışına göre aktarım (transpoze) dizileri” ve “kitapta

kullanılan ezgilerin makam dizilerinin piyanoda çalınışa göre çeşitli eksenlerden yazılımı” başlıkları altında teorik bilgiler verilmiştir. Son olarak kitaptaki solfej çalışmalarının yararlanıldığı 213 Türk halk müziği eserinin yöre, makam, aktarım ve ölçü bilgilerini içeren listesi yer almaktadır.

ÇALIŞMANIN AMACI VE ÖNEMİ: Bu başlık altında çalışmanın amacı ve solfej eğitimine getirmesi beklenen katkılar maddeler halinde şu şekilde sıralanmıştır:

- Zamanları eşit olmayan (aksak) ölçülerin solfej eğitiminde kullanılmasını sağlamak
- Aynı parça içinde ölçü değişikliğinin gerçekleştiği örneklerle yer vererek öğrencinin dikkatini sürekli uyanık tutmak
- Türk halk müziğinde çok sık kullanılan makamlara ilişkin örneklerle yer vererek bu makamlar ve kullanım biçimleri konusunda bilgilendirme yardımcı olmak
- Halkın ustaca gerçekleştirdiği kusursuz motiflerin birikimi sonucu gelişecek beğeni anlayışı ile öğrencilerin ileride yapacakları müziksel yaratılarında daha seçici olmalarını sağlamak
- Olabildiğince ülkemizin her bölge ya da yöresinden örnekler bulundurarak sahip olduğumuz kültürel zenginliğin bir kez daha farkına varabilmemizi ve bunların hiç birine yabancı kalmamamızın ulusal birliğimiz açısından da önemini vurgulamak

Bu çalışmanın hareket edildiği temel ilkeler şu şekilde sıralanmıştır:

- Sözlü yapıtların sözleri kullanılmayarak sözlerden yardım almaksızın okumayı solfej eğitimi için gerekli görmek
- Tampere (eşyedirimli) sistemle yetişmekte olan öğrencilerin halk ezgilerini daha kolay algılayıp kavramalarını sağlamak
- Müzikal dinamiklerin seçilmesinde sözler yerine müzikten yola çıkmak
- Geleneksel yazımdan kaynaklanarak insan sesi için tiz olan örnekleri okunabilir ses alanında sunarak, çıkarılan ses ile adlandırmanın farklı olmasının mükemmel işitmeye gidişi engelleyici etkilerini ortadan kaldırmak (Sevgi ve Tuğcular, 2002:3).

Ayrıca bu kitabın solfej eğitiminde bir metod olarak hazırlanmadığından, ezgilerin sırayla izlenmesi yerine, solfej eğitimcilerinin öğretmeyi düşündükleri konuya uygun sıralamayı kendi isteklerine göre yapmalarının daha yararlı olacağı bilgisine yer verilmiştir.

HALK MÜZİĞİNDE MAKAM: Bu başlık altında halk ezgilerini maddesal olarak kavramada ve tanımada bazı güçlüklerle karşılaşıldığı,

çeşitli kurumlarda müzik eğitimi verilirken halk müziği ile ilgili yeterli kuramsal çalışma ve kaynak bulunmaması sebebiyle kavram karmaşası yaşandığı konularına değinilmiştir. Devamında GTSM ve GTHM'nin; makam, usul ve ses sistemi bakımından büyük benzerlikler gösterdiği, dolayısıyla GSTM'nin kuramsal birikiminden halk müziğinin yararlanması gerekliliği vurgulanmıştır. Ayrıca makam ifadesinin GTSM ve GTHM'de kullanımı karşılaştırmalı olarak açıklanarak, bu kaynaktaki yer alan ezgilerin makamları belirtilirken aktarıldığı sese göre değil, özgün yazımında yer alan makama göre yazıldığı ifade edilmiştir. Son halk müziğinde makam yerine ayak sözcüğünün de kullanıldığını, ancak ayak sözcüğünün bir türküyü; dizi, ses ilişkileri, inicilik-çıkıcılık, perdeler ve koma değerleri gibi makamı oluşturan unsurları tam olarak ifade edemediği, bu sebeple kitapta kullanılan halk ezgilerinin makam ile ifade edilerek daha belirli olmasının sağlandığı belirtilmiştir.

Kitapta solfej çalışması olarak kullanılan 213 Türk halk müziği eseri kitabın sonunda türkü adı, yöre, makam, aktarım (transpoze) ve ölçü bilgileriyle beraber listelenmiştir. Kitap, kullanılan eser sayısının fazlalığına bağlı olarak yöre, makam ve ölçü yapısı bakımından fazlaca çeşitlilik göstermektedir. Bu 213 solfej çalışmasında bulunan "Habudiyar", "Sarıköz", "Ben Havada Uçardım" ve "Fırın Üstünde Fırın" isimli eserlerin makam bilgileri belirtilmemiştir. Solfej çalışmalarında kullanılan eserlerin buselik, zirgüleli hicaz, hicazkar, nihavend, saba, hüzzam, nikriz, karcıgar, kürdi, segah, rast, hicaz, hüseyini, hüseyini-karcıgar, karcıgar-hüseyini, segah-hüzzam, segah-rast, hüseyini-saba, hicaz-hüseyini, hüseyini-kürdi makam dizilerinde olduğu belirtilmiştir. Bu eserlerin dışında makamı belirtilmemiş 4 eser bulunmaktadır. Yine solfej çalışması olarak kullanılan eserler 9/2, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 7/4, 9/4 3/8, 4/8, 5/8, 6/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 12/8, 15/8, 16/8, 20/8, 7/16 ve 9/16'lık ölçülerde olmakla beraber 2/4-3/4, 5/8-3/8, 8/8-9/8, 9/4-4/4, 9/4-7/4, 11/8-5/8, 11/8-15/8, 14/4-4/4, 27/8-15/8-12/8, 12/8-18/8'lik değişken ölçüler de bulunmaktadır.

Kitapta Kullanılan Ezgilerin Halk Müziğinde Kullanılış Biçimiyle Makam Dizileri: Bu başlık altında kitapta bulunan Türk halk müziği eserlerinin içerdiği hüseyini, karcıgar, kürdi, hicaz, zirgüleli hicaz, saba, nikriz, rast, mahur, segah ve hüzzam makamlarının Türk halk müziği perde sistemiyle dizeler üzerinde dizileri verilmiştir.

Kitapta Kullanılan Ezgilerin Piyanoda Çalınışına Göre Aktarım (Transpoze) Dizileri: Bu başlıkta belirtilen makamların tampere sistemiyle aktarıldığı dizileri verilmiştir.

Tablo 1. “Halk Ezgileriyle Solfej” Kitabında Kullanılan Ezgilerin
Piyanoda Çalışmasına Göre Aktarım (Transpoze) Dizileri

Makamlar ve Kararları	Aktarımı Verilen Diziler
Hüseyni (La)	Re-Mi-Fa-Sol-Si-Do
Karcıgar (La)	Re-Mi
Kürdi (La)	Re-Mi-Sol-Do
Hicaz (La)	Do-Re-Mi
Saba (La)	-
Zirgüleli Hicaz (La)	Re
Nikriz (Sol)	Do
Rast/Mahur (Sol)	Do-Re
Segah (Si)	Fa#-Do#

Kitapta Kullanılan Ezgilerin Makam Dizilerinin Piyanoda Çalışma Göre Çeşitli Eksenlerden Yazılımı: Bu başlık altında kitapta tampere sistemle kullanılan tüm makamların dizileri verilerek çeşitli kararlara tranpoze edilmiş dizileri verilmiştir:

Tablo 2. “Halk Ezgileriyle Solfej” Kitabında Kullanılan Ezgilerin Makam
Dizilerinin Piyanoda Çalışma Göre Çeşitli Eksenlerden Yazılımı

Makamlar ve Kararları	Aktarımı Verilen Diziler
Hüseyni (La)	Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol
Karcıgar (La)	Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol
Kürdi (La)	Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol
Hicaz (La)	Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol
Saba (La)	Re-Mi-Sol
Zirgüleli Hicaz (La)	Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol
Nikriz (Sol)	La-Si-Do-Re-Mi-Fa
Rast/Mahur (Sol)	La-Si-Do-Re-Mi-Fa
Segah (Si)	Do#-Mi-Fa#
Hüzzam (Si)	Fa#
Nhavend (Sol)	-

3. BULGULAR

3.1. Kitapların Fiziki Durumu Ve K nyne Bilgileri

Tablo 3. Kitapların Fiziki Durumu ve K nyne Bilgileri

Kitap Adı	Kitap Boyutu	Kapak ve Cilt T�r�	Kağıt T�r�	Sayfa Sayısı	Basım Yılı	Yayınlandığı İl	ISBN
T�rk Halk M�ziğı Repertuar ve Solfej Dersleri 1	A4	Karton Spiral	Saman	99	2017	Ankara	978-605-288-041-8
T�rk Halk M�ziğı Solfej-I	A4	Karton Tutkal	1. hamur	132	2007	İstanbul	975-9152-18-5
T�rk Halk M�ziğı Solfejine Giriş	A4	Karton Tutkal	Saman	68	2013	İstanbul	978-605-86848-5-0
T�rk Halk M�ziğı Dizileriyle Solfej Eğitimi	A4	Karton Tutkal	1. hamur	68	2018	Ankara	978-605-241-523-8
Halk Ezgileriyle Solfej	A4	Karton Tutkal	1. hamur	95	2002	Ankara	975-6813-23-7

Tablo 3’de görüldüğü üzere analizleri yapılmış tüm kitapların fiziki durumu ve künyeleri ile ilgili boyut, kapak ve cilt türü, kağıt türü, sayfa sayısı, basım yılı, yayınlandığı il ve ISBN numara bilgileri yer almaktadır. Kitapların ideal bir büyüklük olan A4 boyutunda olması gerek kitap içeriğinin sayfaya yerleştirilmesi, gerekse okuma kolaylığı bakımından daha uygun olduğu söylenebilir. Kitapların kapak ve cilt türü ile ilgili tamamı karton kapak, 1 kitap spiral ve 4 kitap tutkal ciltlidir. Müzik eğitiminde özellikle eğitsel içerikli kitapların çalgı kullanarak faydalanılması durumunda kitaba el değmeden masa veya nota sehpası üzerinde rahat konumlandırılabilmesi açısından spiral cilt tercih edilmesiyle daha kullanışlı olabileceği düşünülmektedir. Kağıt türü ile ilgili 3 kitapta 1. hamur, 2 kitapta ise saman kağıt tercih edilmiştir. Kitabın daha geç yıpranması ve dolayısıyla daha uzun ömürlü olması bakımından 1. hamur kağıt tercih edilebilir. Kitapların sayfa sayıları ile ilgili, şüphesiz ki kitap içerisindeki bilgilerin yeterliği ve niteliği sayfa sayısından daha önemlidir. Bu tabloda sayfa sayıları sadece bilgi amaçlı verilmiştir. Kitapların yayın yıllarına bakıldığında sadece son yıllarda 2 kitap yazılmış bunun öncesinde yaklaşık 5-6 yıl arayla 3 kitap yazılmıştır. Toplamda yazılan kitap sayısının 5 olması bu alanda yapılan metodolojik çalışmaların sayı olarak yetersizliğini ortaya koymuştur. Yine bu alanda yapılan çalışmaların azlığı sebebiyle yayınlandığı iller olarak sadece 2 il karşımıza çıkmaktadır.

3.2. Kitaplardaki Solfej Çalışmalarının Dizi Makam Ve Ton Dağılımları

Tablo 4. “*Türk Halk Müziği Repertuar ve Solfej Dersleri 1*” Kitabındaki Solfej Çalışmalarının Dizi Makam ve Ton Dağılımı

Dizi – Makam - Ton	Frekans (f)	Yüzde (%)
Hüseyini	11	27,5
Uşşak	10	25
Çargah	3	7,5
Segah	3	7,5
Rast	2	5
Saba	2	5
Hüzzam	2	5
Hicaz	1	2,5
Hicazkar	1	2,5
Karcığar	1	2,5
Buselik	1	2,5
Ferahnüma	1	2,5
Hüseyini-Hicaz	1	2,5
Hüseyini-Karcığar	1	2,5
TOPLAM	40	100

Tablo 5. “*Türk Halk Müziği Solfej – I*” Kitabındaki Solfej Çalışmalarının Dizi Makam ve Ton Dağılımı

<i>Dizi – Makam - Ton</i>	<i>Frekans (f)</i>	<i>Yüzde (%)</i>
La Karar Alıştırmalar	49	32,23
Do Karar Alıştırmalar	1	0,65
Re Karar Alıştırmalar	1	0,65
Fa Karar Alıştırmalar	2	1,31
Hüseyini	43	28,28
Uşşak	29	19,07
Kürdi	16	10,52
Karcığar	1	0,65
Hicaz	5	3,28
Rast	1	0,65
Segah	3	1,97
Nihavend	1	0,65
TOPLAM	152	100

Tablo 6. “*Türk Halk Müziği Solfejine Giriş*” Kitabındaki Solfej Çalışmalarının Dizi Makam ve Ton Dağılımı

Dizi – Makam - Ton	Frekans (f)	Yüzde (%)
La Karar Alıştırmalar	21	21
Sol Karar Alıştırmalar	4	4
Fa# Karar Alıştırmalar	1	1
Mi Karar Alıştırmalar	1	1
Si Karar Alıştırmalar	1	1
Hüseyni	20	20
Rast	14	14
Hicaz	12	12
Hicazkar	8	8
Saba	5	5
Evç	5	5
Kürdi	2	2
Nihavend	2	2
Karcığar	2	2
Çargah	1	1
Hüzzam	1	1
TOPLAM	100	100

Tablo 7. “*Türk Halk Müziği Dizileriyle Solfej Eğitimi*” Kitabındaki Solfej Çalışmalarının Dizi Makam ve Ton Dağılımı

<i>Dizi – Makam - Ton</i>	<i>Frekans (f)</i>	<i>Yüzde (%)</i>
Rast	9	11,84
Nihavend	8	10,52
Nikriz	7	9,21
Hicazkar	6	7,89
Hüseyni	5	6,57
Hicaz	7	9,21
Uşşak	5	6,57
Saba	4	5,26
Kürdi	5	6,57
Karcığar	5	6,57
Segah	5	6,57
Hüzzam	5	6,57
Evç	5	6,57
TOPLAM	76	100

Tablo 8. *“Halk Ezgileriyle Solfej” Kitabındaki Solfej Çalışmalarının Dizi Makam ve Ton Dağılımı*

Dizi – Makam - Ton	Frekans (f)	Yüzde (%)
Buselik	1	0,46
Zirgüleli Hicaz	1	0,46
Hicazkar	1	0,46
Nihavend	1	0,46
Saba	4	1,87
Hüzzam	4	1,87
Nikriz	5	2,34
Karcıgar	9	4,22
Kürdi	10	4,69
Segah	14	6,57
Rast	19	8,92
Hicaz	33	15,49
Hüseyni	96	45,07
Hüseyni-Karcıgar	3	1,40
Karcıgar-Hüseyni	3	1,40
Segah-Hüzzam	1	0,46
Segah-Rast	1	0,46
Hüseyni-Saba	1	0,46
Hicaz-Hüseyni	1	0,46
Hüseyni-Kürdi	1	0,46
Belirtilmemiş	4	1,87
TOPLAM	213	100

Tablo 9. *Kitaplardaki Solfej Çalışmalarının Genel Dizi Makam ve Ton Dağılımı*

Dizi – Makam - Ton	Frekans (f)	Yüzde (%)
Hüseyni	175	30,12
La Karar Alıştırmalar	70	12,04
Hicaz	58	9,98
Rast	45	7,74
Uşşak	44	7,57
Kürdi	33	5,67
Segah	25	4,30
Karcıgar	18	3,09
Hicazkar	16	2,74
Saba	15	2,58
Hüzzam	12	2,06
Nihavend	12	2,06
Nikriz	12	2,06
Evç	10	1,72
Çargah	4	0,68
Hüseyni-Karcıgar	4	0,68
Sol Karar Alıştırmalar	4	0,68
Belirtilmemiş	4	0,68

Karcıgar-Hüseyini	3	0,51
Buselik	2	0,34
Fa Karar Alıştırmalar	2	0,34
Ferahnüma	1	0,17
Zirgüleli Hicaz	1	0,17
Do Karar Alıştırmalar	1	0,17
Re Karar Alıştırmalar	1	0,17
Fa# Karar Alıştırmalar	1	0,17
Mi Karar Alıştırmalar	1	0,17
Si Karar Alıştırmalar	1	0,17
Hüseyini-Hicaz	1	0,17
Segah-Hüzzam	1	0,17
Segah-Rast	1	0,17
Hüseyini-Saba	1	0,17
Hicaz-Hüseyini	1	0,17
Hüseyini-Kürdi	1	0,17
TOPLAM	581	100

Tablo 9’da görüldüğü üzere analizleri yapılmış olan 5 kitabın dizi makam ve ton dağılımına bakıldığında özgün ve derleme (bkz. Tablo 22) olarak toplam 581 solfej çalışması yer almaktadır. Bu solfej çalışmaları içerisinde en çok kullanılan makam dizisi %30,12 oranla hüseyini makam dizisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Tablo 4, 5 ve 6’da incelenen kitaplardaki hüseyini makam dizisi oran olarak fazla görünse de, Tablo 8’de incelenen “Halk Ezgileriyle Solfej” kitabında yer alan toplam 213 solfej çalışmasının hem diğer kitaplardaki solfej çalışmalarından daha fazla olması, hem de bu 213 solfej çalışmasının %45,07 oranında hüseyini makam dizisinde olması incelenen 5 kitaptaki toplam hüseyini makam dizisi oranına büyük etki sağlamıştır. Bu durum halk müziği ezgilerimizin hemen hemen her yörede yoğunlukla hüseyini-uşşak makam dizileri ekseninde olmasıyla doğru orantılı bir sonuç olarak karşımıza çıktığı söylenebilir. Ayrıca Türk halk müziği solfej eğitiminde en çok rastlanan koma perdelerin seslendirilmesi ile ilgili yaşanan sıkıntıların çözüme ulaşması için hüseyini-uşşak makam dizilerinin Türk halk müziği solfej eğitimi kitaplarında yoğunlukla tercih edildiği düşünülmektedir. İncelen kitaplarda hüseyini makam dizisinden sonra en fazla %12,04 oranla la karar alıştırmalar yer almaktadır. Türk halk müziği ezgilerinde var olan makam dizilerinin çoğunlukla la karar olması ve Türk halk müziğinin başat çalgısı olan bağlamada çoğunlukla alt boş telin karar sesi olarak alınması la eksenli dizilerin önemini ortaya koymaktadır. İncelenen kitaplarda hüseyini makam dizisi ve la karar alıştırmaların dışında hicaz, rast, uşşak, kürdi, segah, karcıgar, hicazkar, saba, hüzzam, nihavend, nikriz ve evç makam dizileri de belli oranlarda kullanılmıştır. Sözlü yada sözsüz halk ezgilerimizde bu makam dizilerinde çok sayıda örnekler bulunsun da bu makam dizilerinin çok az bir

oranda kullanılması, ülkemizde Türk halk müziği solfej eğitimi ile ilgili hazırlanmış olan kaynakların sadece 5 kitap ile sınırlı olmasının doğal bir sonucu olarak karşımıza çıktığı söylenebilir. Tablo 9’da yine Türk halk ezgilerimizde örnekleri bulunan, içerisinde 2 farklı makam dizisi barındıran solfej çalışmaları çok az sayıda yer almıştır. Yukarıda da bahsedildiği üzere bu durum da bu alanda yapılan çalışmaların çok az sayıda olmasıyla bağlantılı olduğu söylenebilir. İleriki zamanlarda Türk halk müziği solfej eğitimi ile ilgili hazırlanacak kaynakların artmasıyla bu tür solfej çalışmalarının da artacağı öngörülmektedir.

3.3. Kitaplardaki Solfej Çalışmalarının Ölçü Yapısı Dağılımları

Tablo 10. “*Türk Halk Müziği Repertuar ve Solfej Dersleri 1*” Kitabındaki Solfej Çalışmalarının Ölçü Yapısı Dağılımı

Ölçü Yapısı	Frekans (f)	Yüzde (%)
2/4	6	15
3/4	3	7,5
4/4	5	12,5
6/4	1	2,5
3/8	2	5
6/8	4	10
7/8	3	7,5
8/8	2	5
9/8	3	7,5
10/8	5	12,5
11/8	1	2,5
Değişken	5	12,5
TOPLAM	40	100

Tablo 11. “*Türk Halk Müziği Solfej – I*” Kitabındaki Solfej Çalışmalarının Ölçü Yapısı Dağılımı

Ölçü Yapısı	Frekans (f)	Yüzde (%)
2/4	27	17,76
3/4	12	7,89
4/4	32	21,05
5/4	3	1,97
6/4	1	0,65
9/4	1	0,65
5/8	12	7,89
6/8	9	5,92
7/8	14	9,21
8/8	8	5,26
9/8	11	7,23
10/8	12	7,89

11/8	3	1,97
12/8	3	1,97
13/8	2	1,31
14/8	1	0,65
15/8	1	0,65
TOPLAM	152	100

Tablo 12. “*Türk Halk Müziği Solfejine Giriş*” Kitabındaki Solfej Çalışmalarının Ölçü Yapısı Dağılımı

Ölçü Yapısı	Frekans (f)	Yüzde (%)
2/4	1	1
4/4	46	46
3/8	5	5
5/8	9	9
6/8	6	6
7/8	6	6
8/8	6	6
9/8	14	14
10/8	6	6
12/8	1	1
TOPLAM	100	100

Tablo 13. “*Türk Halk Müziği Dizileriyle Solfej Eğitimi*” Kitabındaki Solfej Çalışmalarının Ölçü Yapısı Dağılımı

Ölçü Yapısı	Frekans (f)	Yüzde (%)
2/4	9	11,84
4/4	31	40,78
9/4	6	7,89
3/8	1	1,31
5/8	9	11,84
6/8	4	5,26
9/8	6	7,89
10/8	6	7,89
11/8	1	1,31
Değişken	3	3,94
TOPLAM	76	100

Tablo 14. “*Halk Ezgileriyle Solfej*” Kitabındaki Solfej Çalışmalarının Ölçü Yapısı Dağılımı

Ölçü Yapısı	Frekans (f)	Yüzde (%)
9/2	2	0,93
2/4	23	10,79
3/4	2	0,93
4/4	37	17,37
5/4	1	0,46
7/4	2	0,93
9/4	7	3,28
3/8	1	0,46
4/8	4	1,87
5/8	13	6,10
6/8	5	2,34
7/8	11	5,16
8/8	4	1,87
9/8	45	21,12
10/8	21	9,85
12/8	11	5,16
15/8	1	0,46
16/8	1	0,46
20/8	2	0,93
7/16	2	0,93
9/16	5	2,34
Değişken	13	6,10
TOPLAM	213	100

Tablo 15. Kitaplardaki Solfej Çalışmalarının Genel Ölçü Yapısı Dağılımı

Ölçü Yapısı	Frekans (f)	Yüzde (%)
4/4	151	25,98
9/8	79	13,59
2/4	66	11,35
10/8	50	8,60
5/8	43	7,40
7/8	34	5,85
6/8	28	4,81
8/8	20	3,44
3/4	17	2,92
12/8	15	2,58
9/4	14	2,40
3/8	9	1,54
11/8	5	0,86
9/16	5	0,86
5/4	4	0,68

4/8	4	0,68
6/4	2	0,34
13/8	2	0,34
15/8	2	0,34
9/2	2	0,34
7/4	2	0,34
20/8	2	0,34
7/16	2	0,34
14/8	1	0,17
16/8	1	0,17
Değişken	21	3,61
TOPLAM	581	100

İncelenen 5 kitapta yer alan toplam 581 solfej çalışmasının genel ölçü yapısı dağılımını gösteren Tablo 15'e göre %25,98'lik en yüksek oranla 4/4'lük ölçü yapısının ilk sırada yer aldığı görülmektedir. Bu durum Türk halk ezgilerimizin büyük bir çoğunluğunun bu ölçü yapısında var olmasının sonucu olarak açıklanabilir. Ritim yönünden çok ilginç özellikler gösteren ve halk musikisinde geniş bir yer tutan 4 vuruşlu ana usullere memleketin her uç tarafında rastlanmaktadır (Yılmaz, 1996: 95). Ayrıca kitaplarda makam dizileri haricinde belirli karar sesleriyle yapılan solfej çalışmalarının da büyük çoğunlukla 4/4'lük ölçü yapısında yer aldığı görülmektedir. Yine Türk halk ezgilerimiz içerisinde çok sayıda örnekleri bulunan 9/8, 2/4, 10/8, 5/8, 7/8, 6/8, 8/8 ölçü yapıları da Türk halk müziği solfej eğitimi kitaplarındaki solfej çalışmalarında fazlaca tercih edilen ölçü yapıları olarak karşımıza çıkmaktadır. Tablo 15'de var olan diğer ölçü yapılarının az sayıda tercih edilmesi, bu ölçü yapılarının Türk halk ezgilerimizdeki örneklerinin az sayıda olmasıyla doğru orantıda olduğu söylenebilir. Genel olarak baktığımızda yazarlar basit ve kolay çözümlenebilen ölçü yapılarını tercih etmişlerdir.

3.4. Kitaplardaki Solfej Çalışmalarının Ses Genişliği Dağılımları

Tablo 16. “Türk Halk Müziği Repertuar ve Solfej Dersleri 1” Kitabındaki Solfej Çalışmalarının Ses Genişliği Dağılımları

Ses Genişliği	Frekans (f)	Yüzde (%)
5'li	6	15
6'lı	8	20
7'li	9	22,5
8'li	9	22,5
9'lu	3	7,5
10'lu	3	7,5
11'li	2	5
TOPLAM	40	100

Tablo 17. “*Türk Halk Müziği Solfej – I*” Kitabındaki Solfej Çalışmalarının Ses Genişliği Dağılımları

Ses Genişliği	Frekans (f)	Yüzde (%)
4’lü	3	1,97
5’li	30	19,73
6’lı	23	15,13
7’li	32	21,05
8’li	28	18,42
9’lu	25	16,44
10’lu	7	4,60
11’li	3	1,97
12’li	1	0,65
TOPLAM	152	100

Tablo 18. “*Türk Halk Müziği Solfejine Giriş*” Kitabındaki Solfej Çalışmalarının Ses Genişliği Dağılımları

Ses Genişliği	Frekans (f)	Yüzde (%)
4’lü	1	1
6’lı	4	4
7’li	4	4
8’li	16	16
9’lu	35	35
10’lu	17	17
11’li	9	9
12’li	8	8
13’lü	6	6
TOPLAM	100	100

Tablo 19. “*Türk Halk Müziği Dizileriyle Solfej Eğitimi*” Kitabındaki Solfej Çalışmalarının Ses Genişliği Dağılımları

Ses Genişliği	Frekans (f)	Yüzde (%)
4’lü	1	1,31
5’li	4	5,26
6’lı	9	11,84
7’li	17	22,36
8’li	14	18,42
9’lu	20	26,31
10’lu	8	10,52
11’li	1	1,31
12’li	2	2,63
TOPLAM	76	100

Tablo 20. “Halk Ezgileriyle Solfej” Kitabındaki Solfej Çalışmalarının Ses Genişliği Dağılımları

Ses Genişliği	Frekans (f)	Yüzde (%)
4'lü	7	3,28
5'li	24	11,26
6'lı	33	15,49
7'li	32	15,02
8'li	35	16,43
9'lu	38	17,84
10'lu	28	13,14
11'li	11	5,16
12'li	3	1,40
13'lü	2	0,93
TOPLAM	213	100

Tablo 21. Tüm Kitaplardaki Solfej Çalışmalarının Ses Genişliği Dağılımları

Ses Genişliği	Frekans (f)	Yüzde (%)
9'lu	121	20,82
8'li	102	17,55
7'li	94	16,17
6'lı	77	13,25
5'li	64	11,01
10'lu	63	10,84
11'li	26	4,47
12'li	14	2,40
4'lü	12	2,06
13'lü	8	1,37
TOPLAM	581	100

Bilinmektedir ki hemen hemen her yöreye ait Türk halk müziği ezgilerinin özellikle tiz perdelerde oktav dışına çıkan örneklerine fazlaca rastlanmaktadır. Bu sebeple Tablo 21’de tüm kitaplardaki solfej çalışmalarının ses genişliği dağılımları incelendiğinde, solfej çalışmalarında en çok %20 ,82’lik oranla 9’lu ses genişliğinin tercih edildiği söylenebilir. Her kitap için oluşturulan tablolar ayrı ayrı incelendiğinde özellikle 7’li, 8’li ve 9’lu ses genişliğinin fazlaca tercih edildiği görülmektedir. Bunun dışında tüm kitaplarda 4’lü, 5’li, 6’lı, 10’lu, 11’li, 12’li ve 13’lü ses genişliğine sahip solfej çalışmalarına da yer verilmiştir.

3.5. Kitaplardaki Solfej Çalışmalarında Verilen Teorik Bilgiler

Tablo 22. Kitaplardaki Solfej Çalışmalarında Verilen Teorik Bilgiler

<i>Kitap Adı</i>	<i>Makam Dizisi Bilgisi</i>	<i>Ölçü Yapısı Kurulumu Bilgisi</i>	<i>Hız / Tempo Bilgisi</i>	<i>Ses Genişliği Bilgisi</i>	<i>Donanım Yazımı</i>	<i>Referans Alınacak Karar Sesi</i>	<i>Çalışmaların Yer Alış Biçimi</i>	<i>Özgün - Derleme</i>
Türk Halk Müziği Repertuar ve Solfej Dersleri I	Var	Yok	Yok	Var	Thm	Yok	İsim	Derleme
Türk Halk Müziği Solfej-I	Yok	Var	Yok	Yok	Thm	Yok	Numara	Özgün Derleme
Türk Halk Müziği Solfejine Giriş	Yok	Yok	Yok	Yok	Thm	Yok	Etüt Numara	Özgün Derleme
Türk Halk Müziği Dizileriyle Solfej Eğitimi	Var	Var	Yok	Yok	Thm	Yok	Numara	Özgün
Halk Ezgileriyle Solfej	Var	Yok	Var	Var	Tampere	Var	Numara	Derleme

Tablo 22’de incelenen kitaplardaki solfej çalışmalarında verilen teorik bilgilere bakıldığında makam dizisi ile ilgili bilgiler 3 kitapta mevcut olup 2 kitapta bulunmamaktadır. Aynı şekilde ölçü yapısı kurulum bilgisi de 2 kitapta mevcut olup 3 kitapta bulunmamaktadır. Türk halk müziği teorisi ve devamında uygulaması konusunda büyük fayda sağlayacak Türk halk müziği solfej eğitimine yönelik hazırlanan kitaplarda solfej çalışmalarındaki makam ve ölçü yapısı (kurulumu) hakkında teorik bilgilerin verilmesi, özellikle Türk müziği uygulaması ile yeni tanışanlar için büyük öneme sahip olduğu düşünülmektedir. Kitaplarda bulunan solfej çalışmalarında sadece 1 kitapta hız/tempo bilgisi verilmiş, 4 kitapta verilmemiştir. Solfej çalışmalarında hız/tempo ayarlamasının kişinin solfeji kendi çözümlemesine göre değişebileceği düşünülebilir. Fakat çözümleme tamamlandıktan sonra maksimum hız/tempo bilgisinin verilmesi verimli bir solfej çalışmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Kitaplarda bulunan solfej çalışmalarının ses genişliği ile ilgili bilgi 3 kitapta mevcut olup 2 kitapta bulunmamaktadır. Diğer yandan referans alınacak karar sesi ile ilgili bilgi sadece 1 kitapta mevcut olup 4 kitapta yer verilmemiştir. Solfej çalışmalarında çalışılacak solfejin ses genişliği bilgisinin verilmesiyle okuyucunun ses sınırlarını ne derece zorlayacağını önceden bilinmesi ve buna bağlı olarak doğru bir karar sesi tespit edilmesinin son derece önemli olduğu söylenebilir. Kitaplardaki solfej çalışmalarının donanım yazımları ile ilgili 4 kitapta Türk halk müziği donanım yazımı, 1 kitapta ise tampere yazım kullanılmıştır. Türk halk müziği nota örneklerinde hangi yöreye bakılırsa

bakılsın sib², fa^{#3} gibi Türk halk müziğine özel donanımların var olduğunu görebiliriz. Dolayısıyla Türk halk müziği eserlerinin doğru ve üsluba uygun bir şekilde seslendirilmesi için hazırlanan THM solfej eğitimi kitaplarında THM donanımları kullanılmasının doğru olacağı söylenebilir. Kitaplardaki solfej çalışmalarının isimlendirilmesiyle ilgili “Türk Halk Müziği Repertuar ve Solfej Dersleri 1” kitabı tamamen TRT Repertuarında bulunan THM eserlerinden oluştuğu için sadece eser ismi kullanılmıştır. “Halk Ezgileriyle Solfej” kitabı da tamamen TRT Repertuarında bulunan THM eserlerinden oluşmaktadır. Ancak kitap içerisinde bu eserler numaralandırılmış, kitap sonunda bu numaralara karşılık gelen eserlerin isimleri verilmiştir. “Türk Halk Müziği Solfej-I” ve “Türk Halk Müziği Solfejine Giriş” kitapları özgün ve derleme olmak üzere hazırlanmıştır. Son olarak “Türk Halk Müziği Dizileriyle Solfej Eğitimi” kitabı tamamen özgün hazırlanmış solfej çalışmalarından oluşmaktadır ve numaralandırma kullanılmıştır. THM solfej eğitimi kitaplarındaki solfej çalışmalarının derlemeden ziyade daha çok THM örneklerine hazırlayıcı ve özgün nitelikte olmasının okuyucuya daha büyük fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

3.6. Kitaplardaki Solfej Çalışmaları Öncesi veya Sonrasında Verilen Çeşitli Kuramsal Bilgilerin Bulunma Durumu

Tablo 23. *Kitaplardaki Solfej Çalışmaları Öncesi veya Sonrasında Verilen Çeşitli Kuramsal Bilgilerin Bulunma Durumu*

Kitap Adı	TM Makam Dizileri	TM Koma Değerleri	THM Makam Dizileri	THM Koma Değerleri	THM Ölçü Yapısı	THM Formları
Türk Halk Müziği Repertuar ve Solfej Dersleri 1	Yok	Yok	Var	Yok	Yok	Yok
Türk Halk Müziği Solfej-I	Yok	Yok	Yok	Yok	Var	Var
Türk Halk Müziği Solfejine Giriş	Yok	Yok	Var	Var	Yok	Yok
Türk Halk Müziği Dizileriyle Solfej Eğitimi	Var	Var	Var	Var	Var	Var
Halk Ezgileriyle Solfej	Var (Tampere)	Yok	Var	Yok	Yok	Yok

Tablo 23’te incelenen kitaplarda solfej çalışmalarına geçilmeden önce veya solfej çalışmalarından sonra çeşitli kuramsal bilgilerin bulunma durumları yer almaktadır. Türk müziği makam dizleri ile ilgili bilgilere biri tampere olmak üzere 2 kitapta yer verilmiş, 3 kitapta yer verilmemiştir. Türk müziği koma değerleri ile ilgili bilgilere sadece 1 kitapta yer verilmiş, 4 kitapta yer verilmemiştir. THM donanımları ile yazılmış makam dizleri

ile ilgili bilgilere 4 kitapta yer verilmiş, 1 kitapta yer verilmemiştir. THM koma değerleri ile ilgili bilgilere 2 kitapta yer verilmiş, 3 kitapta yer verilmemiştir. THM ölçü yapısı ile ilgili bilgilere 2 kitapta yer verilmiş, 3 kitapta yer verilmemiştir. Son olarak THM formları hakkında bilgilere 2 kitapta yer verilmiş, 3 kitapta yer verilmemiştir. THM solfej eğitimi kitaplarında solfej çalışmalarının yanı sıra Türk müziği ve THM hakkında gerekli kuramsal bilgilerin verilmesi, Türk müziğinin sadece uygulama olarak değil, bir bütün halinde teorisi ile ilgili de kazanımların elde edilmesi bakımından büyük öneme sahip olduğu söylenebilir.

4. SONUÇLAR ve ÖNERİLER

4.1. Sonuçlar

- Türkiye’de yazılmış THM solfej eğitimi ile ilgili sadece 5 kitap bulunmaktadır. Batı müziği solfej eğitimi ile ilgili yazılmış kitap sayısına bakıldığında THM solfej eğitimi ile ilgili yazılı kaynağın son derece yetersiz sayıda olduğu ortadadır. Dolayısıyla özellikle mesleki müzik eğitimi kurumlarında THM solfej eğitimi ile ilgili aksaklıkların yaşanabileceği düşünülmektedir.

- Türkiye’de THM solfej eğitimi ile ilgili ilk kitap 2002 yılında tamamen tampere sisteme göre yazılmıştır. Sonrasında yaklaşık 5 yıllık arayla 3 kitap yayınlanmış ve son olarak 2018 yılında bir kitap yayınlanmıştır. Ayrıca incelenen 5 kitabın yayın yeri sadece Ankara ve İstanbul olarak karşımıza çıkmaktadır.

- Kitaplardaki solfej çalışmaları en yüksek oranda hüseyini makamındadır. Hüseyini makamından sonra en çok kullanılan en az kullanılanlara göre sırasıyla hicaz, rast, uşşak, kürdi, segah, karcıgar, hicazkar, saba, hüzzam, nihavend, nikriz, evç ve çargah makamları karşımıza çıkmaktadır. Kitaplarda bu makamların yer alması THM ezgilerimizde yine bu makamlardan fazlaca örnek bulunmasının doğal bir sonucudur.

- Kitaplardaki solfej çalışmaları en yüksek oranda 4/4’lük ölçü yapısındadır. 4/4’lük ölçü yapısından sonra en çok kullanılan en az kullanılanlara göre sırasıyla 9/8, 2/4, 10/8, 5/8, 6/8, 8/8, 3/4, 12/8, 9/4, 3/8, 11/8, 9/16, 5/4, 4/8, 6/4, 13/8, 15/8, 9/2, 7/4, 20/8, 7/16, 14/8 ve 16/8’lik ölçü yapısında karşımıza çıkmaktadır.

- Kitaplardaki solfej çalışmaları en yüksek oranda 9’lu ses genişliğine sahiptir. 9’lu ses genişliğinden sonra en çok kullanılan en az kullanılanlara göre sırasıyla 8’li, 7’li, 6’lı, 5’li, 10’lu, 11’li, 12’li, 4’lü ve 13’lü ses genişliğine sahip solfej çalışmaları yer almaktadır. Özellikle tiz perdelerde oktav dışına çıkma duruma THM’nin karakteristik özelliklerindendir. Dolayısıyla solfej kitaplarında da 9’lu, 10’lu, 11’li, 12’li ve 13’lü ses genişliğine sahip solfej çalışmalarına yer verildiği söylenebilir.

- Kitaplardaki solfej çalışmalarının bazılarında bulunsa da çoğunlukta solfejin makam dizisi, ölçü yapısı kurulumu, hız/tempo bilgisi, ses genişliği bilgisi, referans alınacak karar sesi bilgisi gibi teorik bilgilere yer verilmediği görülmüştür. THM'nin uygulaması kadar teorisinin de büyük öneme sahip olduğu göz ardı edilemez.

- Kitaplardaki solfej çalışmalarıyla ilgili 1 kitap özgün, 2 kitap özgün-derleme ve 2 kitap derleme olarak karşımıza çıkmaktadır. THM'nde tüm yöreler göz önünde bulundurularak özgün solfej çalışmalarının hazırlanmasıyla daha verimli bir eğitim süreci elde edilebileceği söylenebilir.

- Kitaplarda solfej çalışmalarına geçilmeden önce veya sonrasında Türk müziği makam dizileri, Türk müziği koma değerleri, THM makam dizileri, THM koma değerleri, THM ölçü yapısı, THM formları gibi kuramsal bilgilere bazı kitaplarda yer verilse de çoğunlukta bulunmamaktadır. THM'nin daha derinlemesine bir eğitimi ve öğretiminde

4.2. Öneriler

- Türkiye'de yayımlanmış olan THM solfej eğitimi ile ilgili yazılı kaynakların oldukça yetersiz sayıda olması sebebiyle bu alana katkı sağlayacak daha fazla nitelikli yayın üretilmesi gerektiği açık bir şekilde ortadadır.

- THM ürünlerinin oldukça zengin bir makam ve ölçü yapısı olması sebebiyle hazırlanacak olan THM solfej eğitimi ile ilgili kaynakların da makam ve ölçü yapısı bakımından çeşitlilik göstermesi önerilmektedir.

- THM ürünlerinde tiz perdelerde özellikle oktavın 3'lü veya 4'lüsüne çıkılarak oluşan geniş bir ses sahası THM'nin karakteristik bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla THM solfej eğitimi ile ilgili hazırlanacak kaynaklarda da ses genişliği hususunda çeşitlilik göstermesi önerilmektedir.

- THM solfej eğitimi sürecinin daha farkında ve verimli geçmesi sebebiyle THM solfej eğitimi ile ilgili hazırlanacak kaynaklardaki solfej çalışmalarında makam dizisinin ismi, ölçü yapısının kurulumu, hız/tempo bilgisi, ses genişliği bilgisi, referans alınacak karar sesi bilgisi gibi bazı teorik bilgilerin verilmesi önerilmektedir.

- THM solfej eğitimi sürecinde Türk müziği hakkında daha derinlemesine bir kazanım elde etmek amacıyla solfej çalışmalarının yanı sıra Türk müziği makam dizileri ve koma değerleri, THM donanım işaretleriyle yazılmış makam dizileri ve koma değerleri, THM ölçü yapısı, THM formları gibi bazı kuramsal bilgilerin verilmesinin büyük fayda sağlayacağı söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Algı, S., Apaydın, A. (2018). TRT Repertuarında Bulunan Silifke Yöresine Ait Halk Müziği Ezgilerinin Müzikal - Edebi Analizi Ve Müzik Eğitiminde Kullanılabilirliği, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt:6, Sayı:73
- Baydan, T., Yüksel, G. (2018). TRT Repertuarına Kayıtlı Bergama Türkülerinin Farklı Değişkenler Açısından İncelenmesi, İdil Sanat ve Dil Dergisi, Cilt:7, Sayı:45
- Çelik, A., Doğan, C., Gençoğlu, M.S.H. (2017). Türk Halk Müziği Repertuar ve Solfej Dersleri 1, Gece Kitaplığı, Ankara
- Demir, S. (2013). Türk Halk Müziği Solfejine Giriş, Usar Yayıncılık: İstanbul
- Ergöz, H.S. (2008). Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji Derslerinde Metodoloji, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, Cilt:1, Sayı:1
- Karasar, N. (2011). Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Nobel Akademi Yayıncılık: Ankara
- Kılıçaslan, B. (2007). Türk Halk Müziği Solfej – I, Nota Yayıncılık: İstanbul
- Kımk, M. (2011). Bir İletişim Aracı Olarak Türk Halk Müziği ve Türküler, Erciyes İletişim Dergisi Akademia, Cilt:2, Sayı:1
- Sevgi, A., Tuğcular, E. (2002). Halk Ezgileriyle Solfej, Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Nota Yayınları: Ankara
- Şahin, C., Yiğiter, M.E. (2018). Türk Halk Müziği Dizileriyle Solfej Eğitimi, Pegem Akademi: İstanbul
- Şenel, S. (2018). Muzaffer Sarısözen Türk Halk Müziği ve Oyunları Hakkında Yazılar Röportajlar Anılar Ardından Yazılanlar Belgeler Notalar, Pelikan Basım Matbaa: İstanbul
- Yener, S.(2006). Liseler İçin Müzik Lise 1 Ders Kitabı, Ilıcak Matbaacılık: İstanbul
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2006). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Seçkin Yayıncılık: Ankara
- Yılmaz, N. (1996). Türk Halk Müziğinin Kurucu Hocası Muzaffer Sarısözen, Minpa Matbaacılık: Ankara

Bölüm 5

TÜRK MUSİKİSİNDE KROMATİZM ETKİLERİ



Kutup Ata TUNCER¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi Kutup Ata Tuncer, Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü, kutupatatuncer@gmail.com

Giriş

Bu çalışmada, kromatizmin Türk musikisine etkisinin olup olmadığı konusu, 19. yüzyıldan itibaren bestelenen saz semailer ve 20. yüzyılda icra edilen taksimler üzerinden incelenmiştir. Bu yüzyıllarda üretilen eserlerin özne olduğu, Türk musiki ile Batı müziği arasındaki etkileşimlerin irdelendiği bilimsel çalışmaların çoğu, genellikle çokseslilik bağlamı üzerinden yapılmıştır. Ancak, Türk musikisinin çokseslilikle etkileşim süreci dışında kalan ve tek seslilik bağlamında üretilen eserleri de çoksesli Batı müziği ile ortak bulguların gözlemlenebileceği farklı inceleme imkanları sunmaktadır.

Her kültürün ya da dönemin sanat anlayışının teorik ve estetik açıdan ve bağlamıyla ilişkili bir tanımı vardır. Bir yandan, zaman, deneyim ve mekânın geçişkenliği ile kültürler ve dönemler arasında etkileşimler hep var olmuş ve olmaya da devam etmektedir. Özellikle müzik sanatında yer alan bazı teknik öğeler, müziği biçim, tür ve form gibi pek çok açıdan etkilemiş ve dönemlerin hatta kültürlerin müziksel özelliklerinin oluşumunda önemli rol oynamıştır. Örneğin, kontrpuan tekniği barok müzik kimliğini karakterize eden önemli bir tekniktir ve polifoninin gelişimini sağlamıştır (Say, 2002). Türk musikisinin en önemli dindışı beste formu olan *Kâr* da, en az dört yüz yıllık geçmişiyle musikinin özelliğini ortaya çıkaran bir müzik formudur. Müzik kültürlerinin taşıyıcıları olan müzikal öğeler, zamanın değişimiyle yeni dönemlerin aralanmalarını sağladıkları gibi, kültürel değişimlerle de yeni yeni biçim ve türlerin de oluşumlarını sağlamışlardır. Buna örnek olarak da Romantizmin müzik anlayışı verilebilir. Balkanlardan Kafkaslara, Amerika'dan kuzey bloğuna kadar pek çok kültürün müzik biçimini etkilemiştir. Bunun nedenlerinden bazıları, romantizm döneminde gerçekleşen felsefi ve sosyolojik (ulusal bilincin uyanmaya ve şekillenmeye başlaması) dönüşümlerin ve değişen yaşam görüşünün müziğin tasarlanmasına ve yorumlanmasına yansımalarıdır. Özellikle romantik dönem müziğinin tekniklerinden biri olan kromatizm, ilgili dönemden sonra da pek çok müzik türünde kendini var edebilmiştir. Chopin'in noktürnlerinden Wagner'in operalarına kadar kromatizmin çeşitli kullanımları ve işlevleri, hareketli ve gergin, aynı zamanda renkli ve coşkulu tınılara ya da caz müziğinin doğaçlamalarına kadar geniş bir alanda gözlenebilmektedir. Bu çalışmanın ana fikrini oluşturan *kromatizm* kavramı ve tekniği, teorik açıdan kendi kültür müziğimizdeki yeri ve rolü itibarıyla irdelenmektedir ve yukarıdaki tartışma ile örtüşmektedir. Özellikle Türk musikisinin 19. yüzyıl dönem eserlerine bakıldığında, kromatik yaklaşımların göze çarptığı görülmektedir. Sadece kromatizm ögesi değil, *longa* ve *sirto* gibi yeni formlar da Türk müzik kültürüne dâhil olmuşlardır. Romantik Dönem'in müzikal etkileri özellikle Doğu Avrupa üzerinden Balkanlara, oradan da Türk müzik kültürüne karşılıklı ve farklı etkileşimler yoluyla intikal etmiştir.

Bu çalışmada, 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış bestecilerin saz semaileri kromatizm kullanımları açısından incelenmiştir. Kromatizmin, özellikle 19. yüzyıldan sonra Türk musikisinde yaygınlaşmasının icra yöntemleriyle de ilgisi olabileceği düşünülmektedir. Bunun sebebi, kromatizmin, sınırları belirlenmiş bir melodik ifadenin dışında doğaçlama anlayışını ve özgür icrayı öne çıkarma kabiliyetini icracıya sağlamasıdır. Bu nedenle, saz semailerinin yanı sıra, özellikle 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren taş plaklar için kayda alınmış olan taksim icralarında da kromatizmin varlığı gözlenmiştir.

Müzik Teori Bağlamında Kromatizm

Batı müziği teorisi, Eski Yunan'dan gelen ve diyatonik, kromatik ve enarmonik cinslerinin belirlediği tetrakort (dört ses dizisi) sistemine dayanmaktadır (Say, 2002). Diyatonik cinse dayanan ortaçağ kilise müziği, kromatik cinsi tanıımıyordu. 16. yüzyıla gelindiğinde uygulaması yapılmaya başlayan kromatik dizi, bu dönemde çalgı müziğinin gelişmesi ve Rönesans hümanizminin Antik Yunan kültürüne duyduğu ilgi sonucunda yazılan eserlerde canlılık göstermiştir (Say, 2002). Johann Sebastian Bach'tan itibaren sesler arasındaki eşitliği ve dengeyi sağlaması açısından bir oktav içerisindeki 6 tam sesin 54 komaya bölündüğü eşit düzenli bir sisteme oturtulmuştur (Özkan, 2017). Barok dönemden itibaren var olan bu sisteme *Tampere Sistem* denmektedir. Her yarım perde 4,5 komaya denk gelecek şekilde (si-do) yapılandırılmıştır. Böylelikle tam aralıkların bu şekilde ikiye bölünmesiyle (6 tam sesin ikiye bölünmesi) 12 yarım ses elde edilir. Oluşan bu 12 yarım seslik diziye *Kromatik Dizi* adı verilir (Özkan, 2017). Kelimenin kökeni Yunanca *chroma* (renk) tanımına dayamaktadır (Say, 2002). Kromatik sesler, diyatonik olarak komşu olan diğer sesler yardımıyla yazılıp isimlendirilirler. Bu komşu seslerin önüne, yukarı doğru yarım ses tizleştirmek için bir diyez (#) ya da aşağı doğru yarım ses pesleştirmek için bir bemol işareti (b) konulur. Kromatik aralıklarla oluşturulan bu diziler her iki yöne doğru kurulabilirler:

Çıkıcı Kromatik Dizi:



İnici Kromatik Dizi:



Bir başka tanımlamada ise kromatik yapı, diyatonik veya mod (makamsal) dizilerin dışında kullanılan yabancı sesleri ifade etmek için kullanılır. Tüm bu müzik türlerinde kromatizm, müzik yapısına renkler ve ufak gerilimler katmaktadır (Pamir, 1989).

Uluslararası sanat müziğinde yaklaşık olarak 17. yüzyıldan başlayıp 19. yüzyıl sonlarına kadar kullanılan diyatonik diziye dayalı Tonal armoninin aşılması yolunda kromatizme yönelmenin köklü ve bilinçli örneği Wagner'de görülmeye başlanmıştır (Say, 2002). Çalışmanın konusu olan Türk musikisindeki kromatizm etkilerinin görülmesi de yaklaşık olarak bu dönemlere tekabül etmektedir. Diyatonik cinsin hem Türk musikisinin hem de Batı müziğinin temel unsurlarından biri olması, yine bu dönemde kromatizm etkileşimlerinin de benzer bakış açısıyla irdelenmesini gerektirmektedir.

Türk Musiki Siteminin Yapısı

Türk musikisi ve Batı müziği, seslerin bölünmesi (koma) bakımından farklılık gösterirler. Tampere sisteminde tam ikili aralığın ortadan eşit olarak ikiye bölünmesi ile yarım perde (4,5 koma) elde edilir (Özkan, 2017). Türk musikisinde ise sesler, Batı müziğinde olduğu gibi tam ve yarım perdelerden değil, koma adı verilen ve daha küçük aralıkların oluşturduğu perdelerden meydana gelmektedir. Batı müziğinde bir oktav içerisinde 54 koma varken, Türk musikisinde 53 koma yer almaktadır. Türk musikisinde en sık kullanılan aralıklar ise ikili aralıklardır (Say, 2002). Batı müziğinde iki yarım perde, bir tam perdeyi oluşturmaktadır ve 4,5 koma olarak bölünmüş olan tam ses, böylece eşit olarak bir araya gelerek 9 komayı (tam perde) oluşturur. Türk musikisinde ise bir tam ses, eşit olarak bölünmek yerine bu 9 komayı, 1. 4. 5. 8. ve 9. komalar olarak ayrılır. Bu durum tize doğru ya da pese doğru aynı şekilde gerçekleşir (Özkan, 2017). Türk musikisinde, şed ve nazari hesaplamalar için kullanılan ve duyuları aynı, yazılışları farklı olan enarmonik cins (do#-re□) ile tetrakort (dört ses dizisi) yapıyı oluşturan diyatonik cins (do#-re) kullanılmaktadır. Buna karşın seslerin, önceki bölümde çıkıcı ve iniçi kromatik dizi örneğinde olduğu gibi bir anlatım görülmemektedir. Bunun nedeni, bu bölümün başında anlatılan Tampere sistemdeki yarım perdelik 4,5 koma aralığının, Türk musikisinde yer almayışıdır. Tam bu noktada, bu çalışmanın problem sorusu ortaya çıkmaktadır. Türk musikisinde kromatik dizi yapısı, nazari açıdan tarif edilmezken, bestelenmiş musiki eserlerinde ve taksim icralarında kullanılmış mıdır?

Türk Musiki Eserlerinde (Saz Semaisi) Kromatik Unsurların İncelenmesi

Bu bölümde, kromatik yaklaşımlar 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra yaşamış olan bestecilerin eserlerinde tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu dönem bestecilerinin çalışmanın evreni olmalarının gerekçelerinden en önemlisi, Batı müziği Türk musikisi etkilerinin bu dönemden sonra arttırmış olmasıdır. Örneklemleri oluşturan eserlerin orijinal örnekleri, bu çalışma için Türk musikisinin diyatonik yapıya sahip olmasından dolayı kromatik yazım kurallarına göre alınmamıştır. Bu nedenle kromatik yapı tespitleri, diyatonik mantık üzerinden belirlenmiştir.

1. Kromatik Örneği (Saz Semaisi):

Aşağıdaki örnekte, Tatyos Efendi'nin (1858-1913) 10/8'lik Aksak Semai usulündeki Kürdilihicazkâr Saz Semaisinin hızlı icra edilen 6/4'lük Sengin Semai usulündeki IV. son hanesinin 2. periyodunun 2. ölçüsünde, çıkıcı kromatik figür örneği yer almaktadır (TSM Repertuvar No. S.E. 1668):



Bu figürde kromatik hareket, Neva perdesinden başlayarak sırasıyla makamda yer alan Nim Hisar, makam dizisinin dışından gelen Dik Hisar, yine makamda yer alan Acem, makam dışından gelen Eviç, makamda yer alan Gerdaniye ve son olarak yine makamın dışından gelen Şehnaz perdeleriyle yapılandırılmıştır. Görüldüğü üzere, makamın dışından eklenen perdelerle kromatik bir yapı oluşturulmaya çalışılmıştır.

2. Kromatik Örneği (Saz Semaisi):

Aşağıdaki örnekte, Kanuni Hacı Arif Bey'in (1862-1911) 10/8'lik Aksak Semai usulündeki Sultaniyegâh Saz Semaisinin hızlı icra edilen 6/8'lik Yürük Semai usulündeki IV. son hanesinin 2. periyodunun dört ölçüsünde (1. dolap), kromatik motif parçaları yer almaktadır (TSM Repertuvar No. S.E. 2919):



Buradaki 1. ve 2. motifler, batı müziğinde kromatik alterasyon olarak tanımlanan ve bir nevi süsleme olarak değerlendirilebilecek kısa kromatik hareketlerle işlenmiştir. Kromatik alterasyon, bir tonalite içindeki diziye ait seslerden birinin değiştirilerek, onun yerine dizide bulunmayan bir sesin getirilmesi yöntemiyle sağlanır (Karolyi, 1965/2011). Dolabın olduğu bölümdeki 1. kromatik örnek, çıkıcı olarak makamda yer alan perdelerle birlikte bu perdelerin arasına girmiş olan makam dışı seslerle kromatik bir figür oluşturacak şekilde yapılandırılmıştır. Bu sesler sırasıyla, Hüseyini, Acem, makam dışından gelen Eviç, Gerdaniye, yine makam dışından gelen Nim Şehnaz ve Muhayyer perdeleridir. Dolabın 2. cümle örneğindeki motif, yine bir kromatik alterasyon örneği olarak değerlendirilebilir. Çünkü burada da tek bir yabancı ses (Nim Şehnaz) süsleme biçiminde kısa bir motif şeklinde kullanılmıştır.

3. Kromatik Örneği (Saz Semaisi):

Aşağıdaki örnekte, Refik Talat Alpman'ın (1873-1947) 10/8'lik Ak-sak Semai usulündeki Nihavent Saz Semaisinin II. hanesinin 2. ve 3. ölçüsünde, çıkıcı kromatik müzik cümlesi yer almaktadır (TSM Repertuvar No. S.E. 2214):



Buradaki örnekte, çıkıcı ve düzenli bir kromatik cümle görülmektedir. Makamın Dügâh perdesinden başlayarak sırasıyla, Kürdi, makam dışından gelen Buselik perdesi, Çargâh, yine makamın dışından gelen Nim Hicaz ve son olarak makamın perdesi olan Neva perdesiyle kromatik cümle örneği gözlenebilmektedir. Buraya kadar tespit edilen kromatik örneklerin başlangıç ya da bitiş sesleri, makamın güçlü ya da durak perdeleriyle bir ilişki oluşturduğu saptanmaktadır.

4. Kromatik Örneği (Saz Semaisi):

Aşağıdaki örnekte, Haydar Tatlıyay'ın (1890-1963) 4/4'lük Sofyan usulündeki Nihavent Sigan (Çıgan) eserinin 5. ölçüsünde, inici kromatik figür örneği yer almaktadır (TSM Repertuvar No. S.E. 2255):



Buradaki örnek, tipik bir Çıgan formu düşüş cümle örneği izlenimi oluşturmaktadır. Genelde hızlı ve aceleci pasajlarda bu yapılarla karşılaşılabilmektedir. Burada da makamın karar sesinin bir oktav yukarısından güçlüsü olan Neva perdesine kadar kromatik bir iniş söz konusudur. Kullanılan perdeler inici olarak sırasıyla Gerdaniye, makamda yeden olarak kullanılan Eviç, yeden duyumunu bozacak şekilde devam ederek Acem, makamın hicaz dörtlü yapısını bozan Hüseyinî (makama yabancı ses), nispeten makamın kürdi dörtlüsüne ayak uyduran perde olan Nim Hisar ve makamın güçlüsü olan Neva perdesinde son bulmuştur. Görüldüğü gibi kromatik cümle örneği, makamın kromatik aralığa uygun düşen aralıklardan faydalanılarak yapılabilmektedir. Örneğin Nim Hisar ve Neva perdeleri, kromatik diziyi oluşturacak imkânı sunabilmektedir.

5. Kromatik Örneği (Saz Semaisi):

Aşağıdaki örnekte, Mesut Cemil'in (1902-1963) bestelemiş olduğu tek saz semaisi olan 10/8'lik Aksak Semai Nihavent Saz Semaisinin çok hızlı icra edilen 7/8'lik Devr-i Turan usulündeki IV. son hanesinin 3. periyodunun ilk üç ölçüsünde, aralıklı ve çıkıcı kromatik motif örnekleri yer almaktadır (TSM Repertuvar No. S.E. 2214):



Bu örnekte de 2. örnekte olduğu gibi kromatik alterasyon hareketleri görülmektedir. Tanımına yapılan çıkarımdan da hatırlanacağı gibi, genelde Batı müziğinin klasik ve romantik dönem süslemeleri bu biçimde olabilmektedir. Tamamıyla bir kromatik dizi cümlesi olmasa da, bir arada duyulduğunda kromatizmin etkisini verebilmektedir. Sırasıyla, 1. motifte Kaba Nim Hicaz perdesi Yegâh perdesine, 2. motifte yeden olan Irak perdesi karar sesi olan Rast perdesine ve 3. motifteki bakiye diyezli La Kürdi perdesi ise Segâhın yedeni olarak kullanılarak Segâh perdesine bağlanacak iken Si bekâr olarak kullanılmış ve Buselik perdesine bağlanmıştır. Buradaki sorunsal da yine kromatik yaklaşımın bir sonucu olarak düşünülebilir. Geri kalan son 3 motif örneği ise ilk 3 motifin bir oktav üzerinde seyretmektedir. Bu da aslında Batı müziğinin cümle yapı tarzına yakın bir tavidir.

6. Kromatik Örneği (Saz Semaisi):

Aşağıdaki örnekte, M. Reşat Aysu'nun (1910-1999) 10/8'lik Aksak Semai usulündeki Sultaniyegâh Saz Semaisinin 3/4'lük semai usulündeki IV. son hanesinin 3. ölçüsünde, inici kromatik dizi yürüyüş örneği yer almaktadır (TSM Repertuvar No. 238):



Buradaki örnekte tam bir inici kromatik dizi örneğiyle karşılaşılmaktadır. Bu inici dizi örneği, makamın da inici olmasından dolayı burada tutarlılık sağlamıştır. Cümle, Hicaz dörtlüsünün son perdesi olan (karar sesinin 1 oktav üstü) Neva perdesinden başlayarak inici olarak sırasıyla, Nim Hicaz, makam dışı ses olan Çargâh, yine makam dışı ses olan Buse-lik, makamın perdesi olan bakiye bemollü Dik kürdi, Dügâh, makam dışı

perde olarak Nim Zirgüle, Rast, makam dışı olarak Irak, Acem Aşiran ve yine makam perdesi olan Hüseyini Aşiran ile neredeyse 1 oktavlık inici bir kromatik dizi sağlanmıştır.

7. Kromatik Örneği (Saz Semaisi):

Aşağıdaki örnekte, Ferit Sıdal'ın (1925-2001) 10/8'lik Aksak Semai usulündeki Nihavent Saz Semaisinin (No: 1) Teslim bölümünün 3. ölçüsünde, çıkıcı kromatik dizi yürüyüş örneği yer almaktadır (TSM Repertuvar No. S.E. 2162):



Saz semailerinde bu son örnekte, özellikle Batı müziği Romantik döneminde karşılaşılabilecek, inici ve çıkıcıların bir arada kullanıldığı kromatik yürüyüş hareketi nispeten görülebilmektedir. Burada makamın 2. derecesinden başlayarak tize doğru sırasıyla, Dügâh, Kürdi, makam dışı perde olan Buselik, Çargâh, makamın seyirlerinde görülebilen Nim Hicaz, Neva, Nim Hisar ve yine Neva perdesiyle genel olarak çıkıcı ve sonda kısa bir iniciyle kromatik cümle yapısı sağlanmıştır. Buradaki ilginç olabilecek tespit ise, Nihavent makamının Batı müziğinde minör ton yapısına benzeşme durumundan ötürü, kromatik dizinin tek bir perdeyle sağlanabilme çıkarımının yapılabilecek olmasıdır. Dolayısıyla, Batı müziğinde kullanılan temel bemol ve diyez ile donanımın sağlanmış olduğu bu tip Türk musiki makamlarında, kromatik dizi daha kolaylıkla oluşturulabilir.

Türk Musiki İcralarında (Taksim) Kromatik Unsurların İncelenmesi

Bu bölümde, kromatik yaklaşımların 20. yüzyıl başlarından itibaren kayıt altına alınabilmiş taksim icralarındaki tespitleri yapılmıştır. Çalışmanın evrenini bu dönemin oluşturmalarının başlıca nedeni, taksim icralarının notaya alınmayışlarından dolayı, taksimlerin ancak kayıt altına alınabildiği bu yüzyılda tespit edilebilir olmasıdır. Örneklemleri oluşturan taksimler, belirli bir literatürde notaya alınmamış olduklarından, bu çalışmada kromatik dizi mantığıyla notaya alınmış ve irdelenmişlerdir.

1. Kromatik Örnekleri (Taksim):

Aşağıdaki örneklerde, Yorgo Bacanos'un (1900-1977) Nihavent makamında icra ettiği Ud taksimindeki (Toplam Süre: 4'.45") kromatik müzik cümleleri yer almaktadır "Nihavent Taksim" (Bacanos, 2011, CD parça 2):

3'.40" - 3'.45" süreleri arasındaki kromatik motif örneği



Bacanos'un taksimi içerisinde yer alan bu ilk örnekte kromatik motif, makamın bir oktav üstündeki 3. derece olan Sümbüle perdesinden başlayarak inici olarak sırasıyla, Muhayyer perdesi, makam dışından gelen Nim Şehnaz ve karar sesinin bir oktav üstündeki Gerdaniye perdesiyle sonlanmıştır. Saz semailerini incelerken karşılaşılan kısa kromatik geçişi bağlamında kromatik alterasyon örneği burada da görülmektedir. Genelde karar sesinden önce ve kısa bir aralıkta Nim şehnaz (La bemol) sesinin kullanılış biçimi, Batı müziğinde Napoliten yapısıyla benzerlik taşıyabilir. Bu tip denemeler, özellikle bu çalışmanın taksim incelemelerinde (20. yüzyıl sonrasında) sıkça karşılaşılabilmektedir.

4'.10" - 4'.13" süreleri arasındaki kromatik motif örnekleri



Taksimın devamında yer alan bu ikinci motif örneğinde de yine kısa ve işlemeli kromatik alterasyon örnekleri görülmektedir. İlk motifte, Acem Aşiran, makam dışından gelen Hüseyini Aşiran ve yine Acem Aşiran perdesi ile kromatik işleme yer almaktadır. İkinci motifte, birincisinden farklı olarak Acem, makam dışı ses olan Hüseyini ve Nim Hisar perdesi ile inici kromatik bir yürüyüş sergilenmiştir. Son motifte de, taksimın 3'.40" - 3'.45" süreleri arasındaki kromatik motif örneğinde yer alan makamın bir oktav üstündeki 3. derece olan Sümbüle perdesinden itibaren inici olarak sırasıyla, Muhayyer perdesi, makam dışından gelen Nim Şehnaz ve karar sesinin bir oktav üstündeki Gerdaniye perdesi görülmektedir.

4'.36" - 4'.38" süreleri arasındaki kromatik motif örnekleri



Çalışmanın bu kısmına kadar kromatik yapılar, genelde üçleme ya da sekizlik nota birimleriyle ve hızlı pasajlarda örnek teşkil edecek şekilde gözlenmiştir. Ancak burada Neva perdesiyle başlayan çıkıcı kromatik cümle, dörtlük nota birimleriyle sırasıyla Nim Hisar, makam dışı perde

olan Hüseyini ve Acem perdesiyle icra edilmiştir. Bu cümleden sonra yer alan kromatik örneğe bu taksimde üçüncü kez karşılaşılmaktadır. Burada da sırasıyla, Sümbüle perdesinden itibaren inici olarak Muhayyer perdesi, makam dışından gelen Nim Şehnaz ve karar sesinin bir oktav üstündeki Gerdaniye perdesi görülmektedir. Bacanos'un bu taksiminde karşılaşılan ilk örnekler, dörtlüklerle kromatik yapının gözlenmesi ve üst oktavda 2. derecenin bemolleştirilerek Nim Şehnaz perdesinin elde edilmesiyle kısa bir motif içerisinde farklı bir duyumun sağlanmasıdır.

2. Kromatik Örnekleri (Taksim):

Aşağıdaki örnekte, Niyazi Sayın'ın (1927-) Sultaniyegâh makamında icra ettiği Ney taksiminde (Toplam Süre: 15'.03") yer alan kromatik müzik cümleleri yer almaktadır "Sultaniyegâh Taksim" (Sayın, 2005, 2. CD parça 10):

0'.25" - 0'.38" süreleri arasındaki kromatik motif örneği



Bu taksim örneğinde üstat, sıra dışı kabul edilebilecek bir kromatik motif icra örneği uygulamıştır. Neva perdesinde Nikriz beşlisi gibi tınlayacak bir şekilde ama inici bir kromatik cümle yapısı ortaya koymuştur. Cümleye makam dışı ses olan Nim Şehnaz perdesiyle başlayarak sırasıyla, Gerdaniye, yine makam dışı Eviç, Acem ve Hüseyini perdeslerini kullanarak kromatik cümleyi tamamlamıştır.

0'.39" - 0'.45" süreleri arasındaki kromatik motif örneği



Bu kısımda da bir önceki örnekte kullanılan cümledeki seslerin ay-nıları ancak bu kez çıkıcı olarak kullanılmıştır. Kromatik motif perdesi sırasıyla, Hüseyini, Acem, makam dışı perde olan Eviç, Gerdaniye, yine makam dışı perde olan Nim Şehnaz ve son olarak makamın güçlüsünün bir oktav üstündeki Muhayyer perdesidir.

3. Kromatik Örnekleri (Taksim):

Aşağıdaki örnekte, Necdet Yaşar'ın (1930-2017) Nihavent makamında icra ettiği Tambur taksimindeki (Toplam Süre: 4'.20") kromatik müzik cümleleri yer almaktadır "Nihavent Taksim" (Yaşar, 2003, parça 6):

3'.18" - 3'.20" süreleri arasındaki kromatik yürüyüş örneği



Buradaki örnek analizi, önceki örneklerden farklı bir yöntemle ele alınmıştır. Bunun nedeni, üstadın icrayı yaparken kromatik inişi motiflerin arasına sıkıştırmış olmasıdır. Bu müzikal unsur, Batı müziğinde özellikle Romantik dönemle birlikte sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Örneğin bir müzik cümlesinin hareketi, çeşitlemelerle değiştirilebilir ya da motif ve süslemeler eklenerek farklı bir duyuma oluşturulabilir. Yukarıda aslında Irak perdesinden başlayarak Neva perdesine kadar inen ve kırmızı dairelerle gösterilen bir kromatik cümle örneği yer almaktadır. Bunun uygulanmasındaki temel gerekçe estetik duyuma dayandırılabilir. Çünkü bir melodinin salt olarak kromatik bir dizi şeklinde sürdürülmesi kaba bir duyuma yol açabilir. Ancak yukarıdaki icra örneğindeki gibi bir tercihle taksimdeki kromatik yürüyüş, sade ve geçişken bir doku oluşturabilir. Sırasıyla inici olarak, Irak perdesinden başlamış ve Acem Aşiran, Hüseyini Aşiran, Kaba Nim Hisar ve Neva perdeleriyle makama bağlı diğer perdelerle birlikte kromatik cümle tamamlanmıştır.

3'.40" - 3'.48" süreleri arasındaki inici kromatik yürüyüş örneği



Taksim bu son örneğinde, incelemeler arasında belki de ilk kez karşılaşılan bir durum gözlenmektedir. Birinci ve ikinci kromatik yürüyüşler birbirlerinin aynısıdır. Sondaki cümle de, ilk iki motifle aynı perdede başlamasa bile; yarım perde yukarıdan ama aynı üslupla inici olarak uygulanmıştır. Dolayısıyla bu üç cümle bir arada icra edildiğinde tam anlamıyla bir kromatik cümle yapısı ortaya çıkmaktadır. Birinci ve ikinci motif birbirinin aynısı olduğu için perdeler şu şekildedir: Karar sesi Rast, yeden olarak Irak, Acem Aşiran, makam dışı perde olan Hüseyin Aşiran, Kaba Nim Hisar, Neva, Kaba Nim Hicaz ve tekrar Neva perdeleridir. Üçüncü ve son cümle örneği yarım ses yukarıdaki Nim Zirgüle perdesinden başlaya-

rak sırasıyla, Rast, yeden olarak Irak, Acem Aşiran, makam dışı perde olan Hüseyin Aşiran, Kaba Nim Hisar ve Neva perdeleriyle oluşturulmuştur.

Sonuç

- Kromatik yaklaşımlar, duysal ve görsel literatür taramaları sonucunda daha çok saz semailer ve taksimler gibi çalgı müziği formlarının öne çıktığı eser yapılarında gözlenmiştir.

- Gerek saz eserlerinde gerekse taksim icralarında yer alan kromatik uygulamalarda, makam dizi anlayışının dışına çıkılarak bir nevi batı müzik teorisindeki “akora yabancı sesler” durumunda olduğu gibi, “makam dışı sesler” şeklinde tanımlanabilecek bir yaklaşım ortaya konmuştur. Bunlar, kromatik dizinin belli başlı unsurları çeşitlendirilerek yapılmıştır. Örneğin, müzik cümleleri kromatik bir dizge içinde atlamalı (aralıklı), inici-çıkıcı ve dizinin belli bir parçası kullanılarak oluşturulmuştur.

- Öncelikle saz semailerinde gözlemlenen kromatik yapılar, diatonik olarak notaya alınmış olsa da kromatik etkiler barındırmaktadır.

- Kromatik motifler, gerek çıkıcı gerek inici ya da alterasyon ve süsleme biçiminde görülmektedir.

- Kromatik kullanımın motif gibi daha kısa kullanıldığı yerler, daha çok eserin ortalarıdır.

- Kromatik hareketler, bazı eserlerde atlamalı ve süsleme biçiminde görülebilmektedir.

- Saz semailerindeki kromatik yürüyüşler, makamın *karar* ya da *güçlü* gibi dizileri oluşturan tetrakortlarda (dört ses sistemi) görülebilmektedir.

- Kromatik hareket ve cümlelere, genellikle eserlerin teslim ya da 4. hane gibi hızlandığı bölümlerde daha sık rastlanmaktadır.

- Taksim örneklerinde gözlenen kromatik yürüyüşlerin çoğunluğunda 24 ana perdenin Batı müziğine denk gelen seslerinin kullanıldığı dikkati çekmektedir. Bu durum da, çalgı icralarında bir etkileşmenin olabilme ihtimalini öne çıkarmaktadır. Ancak üstat Niyazi Sayın gibi bazı icracıların taksim örnekleri incelendiğinde, özellikle *portamento* gibi daha hassas perde icralarını gerektiren tavrılarda, kromatik yürüyüşlerin Türk müziğinin diğer perdeleriyle de yapıldığı gözlenmektedir.

- Geç dönem örneklerinde (taksim icraları), farklı nota değerleri ve tetrakort sisteminin dışına çıkılarak yapılan düzensiz kromatik denemelere de gidilmiştir.

- Kromatik incelemeler içerisinde Necdet Yaşar’ın taksim icrasındaki 1. cümle, kromatik eğilimin süslemelerle bezendiği ve kompozisyon

açısından ustalık olarak ifade edilebilecek bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Tartışma ve Öneriler

Bu çalışmada, 19. yüzyıldan itibaren bestelenen saz semaileri ve 20. yüzyılda icra edilen taksimlerin kromatizm anlayışından etkilenip etkilenmediği incelenmiştir. Analiz verilerinden elde edilen bilgiler doğrultusunda, kromatik dizi ve kromatizm anlayışının Türk musikisindeki hem teorik hem de icraya dönük ve estetik kullanımları hakkında *makam dışı perde kullanımı ve uygulamaları* ya da *makam dizisi içerisinde kromatik dizi kullanımı* gibi konu başlıkları altında daha fazla eser incelenebilir. Dahası, bu çalışmaların sonucuna göre de Türk müziği nazari sisteminde mikrotonal gibi yaklaşımların içerisine *Türk müziği perde sisteminde kromatizm* daha detaylı olarak tanımlanabilir.

Ayrıca, Türk müziğinde kromatizmin perdelerle nasıl açıklanacağı konusunda çözümlerin üretileceği çalışmaların yapılması önerilmektedir. Bestecilik alanında, makama göre çalgı müziği eserleri ve etütlerde süslemeli ya da atlamalı kromatik unsurların göz önünde bulundurulduğu çalışmalar, Türk müziği perde sisteminde kromatizmin işlevinin daha fazla anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

KAYNAKLAR

- Bacanos, Y. Nihavent Taksimi. *TRT Arşiv Serisi – 152 / Yorgo Bacanos'tan Ud Taksimleri* [CD] içinde. İstanbul: Ulus Müzik
- Karolyi, O. (2011). *Müziğe Giriş*. (M. Nemutlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1965).
- Özkan, İ. H. (2017). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velvelleri* (16. bs.). İstanbul: Ötüken Yayıncılık.
- Pamir, L. (1989). *Müzikte Geniş Soluklar*. Ankara: Ada Yayınları.
- Sağlam, A. (2001), *Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sayın, N. (2005). Hisar Konseri'nden (Sultaniyegâh Taksimi). *Türk Müziği Ustaları* [2. CD] içinde. İstanbul: Kalan Müzik
- Yaşar, N. (1998). Nihavent Taksimi. *Arşiv Serisi 2* [CD] içinde. İstanbul: Kalan Müzik
- Karolyi, O. (2011). *Müziğe Giriş*. (M. Nemutlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1965).

Elektronik Kaynaklar (Nota Örnekleri)

- <https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/1668sazeseripdf1452428536.pdf>
- <https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/sultani-yegah-saz-semaisi-haci-arif-bey-pdf1590138376.pdf>
- https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__2214.pdf
- https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__2255.pdf
- <https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/se2193nihavendsazsemaisesutcemilbeypdf1552386100.pdf>
- http://www.adamgood.com/turkish_nota/piece.php?id=1982&size=794
- <https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/nihavend-saz-semaisi-ferit-sidalpdf1544699350.pdf>
- <https://www.youtube.com/watch?v=IFMP6v45Zb0> (Erişim Tarihi: 20.10.2016)
- https://www.youtube.com/watch?v=LI7_Uresduc&t=99s
- https://www.youtube.com/watch?v=aRtFeoxAf_s (Erişim Tarihi: 28.07.2016)

Bölüm 6

**TÜRK MÛSİKİ SAN'ATININ FEMİ
MUHSİN SES İCRÂCISI MUSTAFA
DOĞAN DİKMEN ÜZERİNE
BİR ARAŞTIRMA¹**

Yıldırım AKTAŞ²

¹ Bu çalışma; (2017) , Afyon Kocatepe Üniversitesi BAPK projesi olarak sunulmuştur.

² Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Türk Sanat Müziği Bölümü,
Ses Eğitimi Anasanat Dalı, yldrmaktas@gmail.com

1. Giriş

Türk mûsikî sanatı kökü atide bulunan, binlerce yıllık geçmişe ile dünya müzik türleri içerisinde oldukça önemli bir alana sahip, sözlü icra-nın, daha yoğun kullanıldığı, zengin bir repertuvar, ritim ve form çeşitliliği ile kendine has romantizmi olan geleneksel bir müziktir. Aktarımı meşk denilen, hafızaya dayalı ve yüz yüze uygulanan bir eğitim sistemi ile ger-çekleşmiştir. Eğitimi veren kişilerin, geleneğin icra üslubunu çok iyi özüm-lemiş, olması önemlidir. Türk mûskisi'nin ana malzemesi ve ifade aracı insan sesidir. Eğitim süreci dışında yakın zamanda bu aktarımı, sesinin gü-zelliği ile dikkat çekmiş olan hanendeler ve serhanendeler üstlenmişlerdir. Bunlar günümüzde elimizde kayıtları bulunan, hafızlık geleneğinden gelen ses icracılarıdır. Daha sonraki dönemlerde kendine has sesi ve icra üslubu ile hemen hemen bütün formlarda eserleri okuyabilen, modern bir konser salonu düzeni içinde ilk konseri veren, konserlerde frak giyen ve ayakta şarkı söyleyen, aynı zamanda koro eşliğinde solo okuma geleneğini de ba-şarıyla ilk kez uygulayan bir sanatçı olan Münir Nürettin Selçuk, öğrencisi Alâeddin Yavaşca, Bekir Sıtkı Sezgin, Kani Karaca, Safiye Ayla, Radife Erten gibi ses sanatçıları ile bu aktarım sürmektedir. Günümüzde gelenek-ten gelen bir üsluba sahip, onun koruyan, yaşatan ve nitelikli aktaran en önemli ses icracılarının başında Mustafa Doğan Dikmen gelmektedir. Çalışmanın özünü teşkil eden Diken'in Ankara günleri ve mûsikî yaşamına bağlı olarak sanat eğitimi ve aşamaları değerlendirilmiş olup, bireysel ses icracılığı, düşünceleri, sanat yaşamı, günümüz Türk müziğinin sorunları ve geleceği hakkında fikirleri mercek altına alınmıştır. Türk Musiki san'atın geleneğe bağlı fem-i Muhsin ses icracısı Mustafa Doğan Dikmen 18 Ara-lık 1957 yılında Ankara'da doğmuştur. İlk, orta ve lise tahsilini Ankara'da tamamlamıştır. Ortaokul tahsili sırasında Ankara Devlet Operası "Bas" ses sanatçısı Safa Gürbüz'ün (Eniştesi) ve yakın arkadaşlarının yönlendirmesi ile ses eğitimine başlamıştır. 1974-1977 yılları arasında Ankara Radyo-su ses ve saz sanatçılarından; Yüksel Bozbay ve Ekrem Vural ile ayrıca Ahmet Hatipoğlu başkanlığında kurulan "Tasavvuf Müziği Topluluğunda Türk Müzik San'atı'nın kadim eserlerinden meydana gelen repertuardan meşk yapmıştır. Ve bu tarihlerde Ankara Radyosu'nda istisna akdi ile "Ku-dümzen" olarak çalışmıştır. 1978-1983 İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'nde Lisans; 1994 İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsünde Yüksek Lisans eğitimini tamamlayan Dikmen, Lisans eğitimi sırasında, Belkıs Aran'dan şan; Tülün Korman, İnci Çayırılı, Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca ve Kâni Karaca'dan repertuar; Niyâzi Sayın'dan Ney eğitimi almıştır. 1981 yılında TRT'nin sınavına katılmış 1 yıllık stajı başarı ile tamamlayarak, TRT İstanbul Rad-yosu'nda 1982 yılından itibaren "Ses San'âtkârı" kadrosundan görev yap-maya başlamıştır. Kâzım Büyükkaksoy ile 1990 yılında başladığı; "Saray Tavrı" üzerine Mevlid meşki, 1993 yılında Hoca'nın vefâtına kadar devâm

etmiştir. Bu meşk sırasında Tevşîh türüne dâir çok sayıda eser meşk etmiştir. Halen İstanbul radyosunda yapımcı ve ses sanatçısı olarak görev yapmaktadır. Bu bilgiler nezdinde çalışmada; M.Doğan Dikmen'in, Ankara'daki yaşamı, mûsiki ile ilişkileri, Ankara radyo günleri ve sanat hayatından günümüze uzanan yolculuğunun ayrıntıları monolog tahkiyeler ile ortaya konulmuştur.

2. Türk Mûsikî San'atı

Türkler geçmişî çok eski çağlara kadar uzanan, siyasi ve kültürel varlığını bağımsız olarak sürdüren köklü ve zengin bir alt yapıya sahip olan tek millettir. Bütüncül olarak bakıldığında kültürel sistemi oluşturan öğeler içerisinde mûsiki san'atı önemli bir yer tutar. Pozitif birleşmeye, anlaşılamaya ve kaynaşmaya sevk eden özelliği ile Türk Kültürü içerisinde mûsiki, önemini koruyan vazgeçilmez bir san'at türü olmuştur. Gelişmiş mûsiki geleneği ile kendi içinde bir armonisi olan, dünyanın en muhteşem ve gösterişli tek sesli mûsikisidir. Bu musikinin kullandığı kendine özgü sesler (perdeler), bu ses ve aralıkların zaman içerisinde değişerek gelenekselleşen belirli gruplar halinde oluşturduğu yapılar (makam-seyir) ve yaşamsal önem taşıyan zengin ritimler (usûl) gibi özgün boyutların oluşturduğu bir toplamdır. Bu bütünselliği layığı ile bilen, algılayan, aktaran, üreterek geliştiren dönüştürebilen san'atkârlar eli ile toplumumuzun geçirdiği tüm etkilenim ve evreleri bünyesinde katarak ve yansıtarak günümüze ulaşmıştır (Paçacı, 2001,s.2). Yaşayan mûsikiler genellikle türlerine, sistemlerine ve özelliklerine göre sınıflara ayrılarak incelenir ve değerlendirilirler. Bu mûsiki sistem üstünlüğü, ezgi zenginliği ve kaynak değerleri açısından da önemlidir (Berker, 2010, s.17). Türk musikisi her şeyden önce, bir melodi ve nağme mûsikisidir. Bu nağmeler yapı bakımından çok çeşitli irili ufaklı bir takım aralıkların kullanılmasıyla meydana getirilir. İnsan kulağı bu aralıkların bir kısmını, sadece melodiler içinde fark edebilir, değerlendirebilir. Öte yandan, bu nağmeler, seslerin belli sıralanış, diziliş, düzenleniş ve hareket ediş şekillerine göre birçok cins ve makam oluşturur (Tura, 1988, s.47). Klâsik Türk Müziği'nin makamsal bir yapıya sahip olması, icrasında perde kavramını oldukça önemli kılmıştır. Tanrıkörür bu konu ile ilgili şunları belirtmiştir. “Zira bizim müziğimiz, her zaman söylediğim gibi, nota musikisi değil, perde musikisidir. Notadan öğrenilmez, notalara bakılarak icra edilmez. Türk mûsikisi bir meşk ve ezberden icra musikisidir” (Tanrıkörür, 2003, s.150). Türk mûsikisinin zaman içerisinde aktarımı meşk denilen bir eğitim sistemi ile olmuştur. Konuya öğretim ve aktarım açısından bakıldığında müziğin tekniğini, makam ve usûlleri, ya da herhangi bir sazı çalmasını öğrenmek, hep mevcut repertuarın, hafızaya işlenmesi, küçük ve basitten başlayarak giderek zorlaşan eserlerin meşk edilmesi biçiminde olurdu (Behar,1987, s.33).

3. Türk Mûsikî San'atında Ses İcracılığı

Türk Mûsikisi, Osmanlı' da saray veya halk müzisyenlerinin askeri, dini, klasik ve folklorik türlerde ürettiği ve toplumun her kesiminde kullanılmış bir sanat dalıdır. Bugünün Türk Mûsikisi'nde solistlik icranın nasıl bir gelişim gösterdiğini anlayabilmek için, Osmanlı dönemi Türk Musikisi tarihini, ulaşılabilen kaynaklar ölçüsünde incelemek gereklidir. Osmanlı döneminde icra edilen mûsikîye ilişkin eldeki bilgiler 15 ve 16. yüzyıllardan sonra netleşmektedir. Türk mûsikisinde yetkin icracıların ve bestekârların yetişmesinde mehterhâne, enderun ve tekkeler gibi mekânlar oldukça etkili olmuştur. Osmanlı'da tüm alanlarda batılılaşma hareketlerinin hız kazandığı bir dönemde, mehterhâne, enderun ve tekkelerin kapatılmasıyla, Türk Mûsikisi sarayda artık eski önemini ve desteğini yitirmiştir. Bu gelişmeler neticesinde sarayın ve tekkelerin verdiği destekten yoksun kalan sözlü mûsikî, bazı özel meşk ortamlarında, cemiyet ve vakıflarda icra edilerek geliştirilmeye ve yaşatılmaya çalışılmıştır. Batı müziğinin 19. yy. ortalarından itibaren Osmanlı müzik coğrafyasına nüfuz etmesiyle birlikte, mûsikinin icra tarzında gerçekleşen değişim ve yenilikler şu şekilde anlatılmıştır. Hem geleneksel mûsikîye hem de batı mûsikisine üst düzeyde vâkıf olan Tanburi Cemil Bey'in saz musikisinde, Münir Nurettin Selçuk'un da sözlü mûsikide ulaştıkları seviye, solistlik icra tarihi açısından icracılığın doruk noktalarıdır. Münir Nurettin Selçuk'un geleneğe küçük mekânlarda icra edilen bir mûsikîyi konser musikisine dönüştürmesi ile Mesut Cemil'in icraya batı mûsikisine has koro anlayışını getirmesi, bu mûsikîyi daha saygıdeğer ve modern bir noktaya taşımıştır. Bu üç büyük sanatkârın öncülüğünde mûsikideki solo ve koro icracılığı büyük farklılaşma ve gelişim gösterdiği dönemde aynı zamanlarda kurulan devlet radyosuyla, sözlü Türk mûsikisi icrası derinden etkilenmiştir (Aksoy, 2008, s.194). Sözlü Türk Mûsikisi'nde solistlik icranın gelişimi ve ön plana çıkmasında çok önemli rol oynayan devlet radyosu, o dönemin musikîşinas gençlerine bir okul olmuş ve pek çok ses sanatçısı yetişmesine vesile olmuştur. Devlet radyosu, solistlik icrada ileri teknikleri öğreten üstadlarla, dönemin hevesli gençlerini buluşturan bir meşkhane haline gelmiştir. O dönemde alınan ses kayıtlarının sayesinde, Cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze kadar yapılan solo icraların niteliği hakkında fikir sahibi olabilmekteyiz. Bu kayıtlar sonraki nesillere solo eser icrasında dikkat edilecek hususlar konusunda da önemli bir kaynak olmuştur. Osmanlı'nın son dönemlerinde faaliyet göstermeye başlayan ve günümüze kadar çoğalarak gelen mûsikî cemiyet ve vakıflar mûsikî heveslisi gönüllü kişileri bir araya toplayan ortamlar olmuştur. Bu cemiyet ve vakıflar musikîye yeni icracılar kazandırma yönünde katkıda bulunsalar da akademik yönden yeterli eğitim verebilecek alt yapıya sahip değildirler. Mûsikî üzerine akademik eğitim almış diploma sahibi yetkin kişiler yetiştirme ihtiyacı oluşunca, geçmişte yasaklanan musikî icrası ve eğitimi, tekrar devlet himayesine girmiştir. 1976 yılında aç-

İlan ilk İstanbul Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvarı'nı takiben açılan diğer yeni konservatuvarlar, cumhuriyet döneminin musiki eğitimi yönünden getirdiği en önemli kurumsal yenilik olmuştur. Sonraki yıllar içerisinde kurulan pek çok belediye ve üniversite konservatuvarı ve halen sayıları artarak faaliyet gösteren mûsiki cemiyet ve vakıfları, Türk Mûsikî San'atında yeni icracıların yetiştirilmesi için gerekli eğitim ortamını sağlamaya devam etmektedirler (Durgutlu, 2013, s.7). Türk Mûsikî San'atında ses icracılığı ve eğitimi belli bir tarihsel sürece bağlı olarak ilerlemiştir. Bu ilerlemeyi elbette klasik Türk müziğindeki dönemler tayin etmiştir. Hemen her dönemin kendi atmosferine uygun bir yaşam biçimi, sanat anlayışı, eğitim şekli ve icra özellikleri olmuştur. (Aktaş, 2014, s.11). Türk Mûsikî San'atında Ses İcracılığının gelişmesinde ve aktarılmasında eğitim ve öğretim yapılan mekânlar ve kuruluşlar ile sesi ve üslubu ile dikkat çeken ses sanatçıları ve icracılarında payı büyük olmuştur. Osmanlıdan süre gelen geleneksel üslup ile ses icracılığı ve yorumculukta başı çekenler Hafızlar olmuşlardır. Daha sonra Osmanlı'nın son döneminde ve cumhuriyetin ilanından sonra ses icracılığında önemli atılımlar ve gelişmeler olmuştur. Bu dönemde, geleneğe bağlı üslubu ile dikkat çeken, fem-i Muhsin ses icracıları, Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca, Bekir Sıtkı Sezgin, Safiye Ayla, Sabite Tur Gürelman, Radife Erten, Kani Karaca gibi ses icracılarıdır. Günümüzde ise bu çizgiyi takip eden, ses icracısı Mustafa Doğan Dikmen'dir.

4. Ankara Yılları

Babası Minneapolis-Moline Traktör Fabrikası'nda çalışırken Ankara Dışkapı sosyal sigortalar hastanesinde dünyaya gelir. Tanınmış bir zanaatkar olan babası Orhan Dikmen, binde birlerle uğraşan; çok hassas işler yapan Ankara'nın hatırı sayılır tornacılarından. Annesi bildiği beş-on Türkü ve Şarkıyı çocuklarına söyleyen sesi çok güzel olan bir ev hanımıdır. Babasının müzik kabiliyeti yoktur ama ailesinde müzik kabiliyeti olanlar vardır. Çocukluğu ve gençliği (19 yaşında İstanbul'a gelene kadar) Ankara'da Gülveren ile Saimekadın semtleri arasındaki, bugünkü adı Bahçeler üstü olan vadi 'de yan yana sıralanmış, sebze-meyve tarımı ve hayvancılık yapılan birkaç tane çiftliğin en büyük olanında geçer. Kimsenin yaşama şansı bulamadığı coşkulu bir çocukluk yaşar. Kendini bilmeye başladığı, sesini kontrol etme zorunluluğu duymadığı zamanlarda çok rahat çalışabilmiş, çiftliğin her köşesinde İsteddiği gibi şarkı söyleyebilmiştir. Çocuk yaşlarda Radyo'dan dinleyerek öğrendiği şarkıları söyleyerek mûsikiye adımını atan Dikmen o yılları şöyle anlatıyor;

“Ben 4 yaşlarıma dair neler yaşadığımı bazı hatıralarım vesilesi ile net hatırlarım. Çünkü o hatıralar müzik yaptığım için beynime kazınmıştır. Hani klasikleşmiş bir tabir vardır. “Çocuk yaşlarından beri..” diye. Ben bunu bire bir yaşadım. Çünkü çocukluğumu yaşamadım. Yaşıtlarım bahçelerde oyun oynarken ben kulağımı radyo yayınlarına vermiştim. Misa-

fırılığa gittiğimizde, yaşitlarımızla oynarken, 4-5 yaşlarımdan söz ediyorum, aile büyükleri tarafından şarkı söylemek için çağırıldığımdan o yaşlarımı çok iyi hatırlıyorum. Bu çocukça konserlerin kendimce yaptığım ön hazırlığını da tabii..Unutamadığım hatıralarım var. Ben sıramı beklerdim. Herkesin; yani yaşıtım çocukların uykusu gelirdi, bir tarafa çekilirdi. Benim de uykum gelirdi çocuğum tabi ama sıramı beklerdim. Biliyorum ki babam gecenin bir saatinde “hadi oğlum bize birkaç şarkı söyle” diyecek, söylemezsen zorlayacak, bir şekilde kandırarak artık kanıksamıştım bunu. Yani ben çocukluğumdan beri şarkı söyler dururum. Hep büyüklere hitap ettim. Kendi yaşitlarıma hitap etmedim şarkı söylerken büyüklere hitap ettiğim için repertuvarım o yönde gelişti. Peki, repertuvarımı nasıl geliştirip-değiştirdim? Ben de şarkı söyleyeceğimi bildiğim için; böyle bir vazifem olduğunu artık kanıksadığım için, repertuvarımı zaman içinde geliştirme ihtiyacı hissettim o yaşlarda. Babam, bir şarkıyı bir-kaç dinleyişten sonra ikaz ediyordu. Duyduğum bir şarkının melodisini hemen ezberlerdim tabi, bir de çocuk hafızası, çocuk zekâsı, ama çoğunun güftesini anlayamazdım. Aile büyüklerimden yakalayabildiğim, o güfteyi bana öğretirdi, bunu bazen de şarkı söyleme karşılığında öğretirlerdi, ezberletirlerdi. Ben radyoda öğrendiğim bir şarkının güftesini neresinden yakaladıysam onlara anlatırdım. Onlar bana güfteyi öğretirlerdi. Böylece repertuvarımı geliştirirdim. O zaman Türkiye radyoları henüz TRT olmamıştı. Tabi çok seviyeli naif bir, çocuğun bile anlayabileceği seviyede anlaşılır bir üslupla şarkı söylenirdi. Fasıllardan bile sözleri anlayabilirdiniz. Yani bir uğultu gelmezdi. Ki solistler, saz icracıları onları boğmadıkları için şarkıyı çok daha net anlatabilirlerdi. Tabi musikiyi o halleriyle bize sevdirdiler. Çok küçük yaşlarda Radyodan dinlediğim (Ankara Radyosu) fasıllardan, akşam fasıllarından, Mustafa Erses, Mülkiye Toper, Cevdet Bolvadin, Gönül Akın’ özellikle takip ettiğim sanatkârlardı. Hepsisi birbirinden iyiydi de özellikle artistik hüviyeti olan sanatkârlar bunlardı, çocuk halimle keşfettiğim sanatçılar bunlardı. İstanbul radyosuna çok uzanamazdık zaman zaman Münir Bey’de yayınlanırdı ama ben Münir Bey’den çok bir şey anlamazdım. İftiharla Münir beyi çözdüğünü zannedip, onun yolundan gittiğini söyleyenler vardır ya. Ben onlara inanmam. Münir Bey gibi yüksek seviyeli bir sanatkârı çözmek öyle kolay iş değildir. Herkes çözdüğünü zanneder, Tanburi Cemil bey de aynı şekilde, çözmek öyle kolay iş değildir. Mesela Cemil beyin acelitesini taklit eder, hatta ondan daha süratli çalanlar vardır Ama onun çıkardığı tonu bugüne kadar Necdet Yaşar’dan başkasından dinlemedim. Mesut Bey, Necdet Yaşar’ın çıkardığı bu tona hayran olduğunu kendisi de söylemiştir. Münir Bey ve Safiye Ayla gibi sanatkârlar, ilk bakışta öyle herkes tarafında kolay anlaşılacak sanatkârlar değildirler. Kolay hitap edilecek sanatkârlar da değildir. Onları çözebilmek, anlayabilmek için insanın bir bilgi birikimine, tecrübeye ve zevkinin gelişmesine ihtiyaç vardır. Bu sebeple ben çocuk yaşlarımda Münir Bey dinlediğim zaman çok çözemzedim ama Münir Bey ekolünden devam eden mesela Cevdet Bolvadin’i din-

lemeyi çok severdim. Mülkiye Toper ve Gönül Akının okuyuşuna meftun olurdum. Mustafa Erses'in aşk ile okuyuşu beni kendinden geçirirdi. Ben içinde bulunduğumuz 2000'li yıllarda çocuk olsaydım Türk müziğini sevmezdim herhalde diye düşünüyorum. Düşünmüyorum aslında gerçekten sevmezdim; sevmeydim. Velhasıl kelimeler kendimi bildim bileli şarkı söylememin hikâyesi budur. Bu sebeple gittiğimiz evlerde yaptığım repertuvarı, daha öncesinde yaptığım repertuvar çalışmasını (4 yaşında bir çocuktan bahsediyorum) nasıl şarkı söylediğimi hatta bazen nasıl bıktığım, çocuğum ya. Nasıl isyan derecesinde itiraz ettiğimi hatırlıyorum ama babama itiraz etmek mümkün değildi tabi. Böyle-böyle; sınıfta arkadaşlarıma, okul müsamerelerinde velilere, yatılı okuduğum ilkokulda akşam etüt çalışmasından sonra lise kısmındaki genç kızlara şarkı söyleye-söyleye ilkokul tahsilim bitti. Ortaokula başladığım zaman artık ben, musikiyi bilinçli olarak öğrenme ihtiyacını da ciddi olarak hissetmeye başladım. Benim bütün dünyam radyoydu. Ortaokula geçtiğimde portatif radyolar da çıkmıştı. O evde yüksekçe bir yerde duran, sadece aile büyüklerini açıp kapadığı, klasik antika radyolar değildi artık. Portatif radyolar gece uyurken bile benim hep kulağımdaydı ve fasıl programları, soloları özellikle takip ettiğim sanatkârları elbette.. Hep kulağımda dinleye dinleye uyurdum. Dolayısıyla benim konservatuvara girdiğimde zaten hatırı sayılı bir repertuvarım vardı. Bu repertuvar nota bilmeden sözlü gelenekle dinlemek suretiyle öğrendiğim. Türkiye radyolarının; (70 li yıllardan itibaren TRT'nin) koro ve solo neşriyatlarından öğrendiğim; bir anlamda meşk ettiğim repertuvarı.”

5. Mûsiki Günleri Özel Dersler ve Ankara Radyosu

Dikmen ortaokul son sınıftan liseye başlayacağı yıllarda subay olan ve musikiye meraklı olan halasının oğlu Mehmet Yılmaz ile her mevsimin güzelliğini yaşadığı çiftliklerinde beraber şarkılar meşk ederler. Dikmen'in mûsikiye çok sevdalı olduğunu bildiği için yüzbaşılığında malkara'da yanında askerlik yapan kemençe sanatçısı ihsan Özgen'in görev yaptığı 1966 Dönemi sanatkârlarının radyoda meşhur olduğu dönemlerde Ankara Radyosuna giderler. Ankara Radyosu aslında Ankara'nın ilk Radyosu değildi. İlk İstanbul Radyosu kurulur kurulmaz onun yayın politikasının aynısını biraz daha zayıf bir kadro ile Ankara'ya da kurulmuştu. Bu radyo İstanbul Radyosu'nun bir şubesi konumundaydı. Oysa yeni Ankara Radyosu şube konumundaki Radyo'dan bağımsız olarak daha sistemli biçimde, hususi bir Radyoevi inşa edilmek kaydıyla yapılandırıldı ve Sıhhiye'deki binasından 28 Ekim 1938 tarihinde yayınına resmen başladı (Kütükçü, 2012, s. 65). Dikmen olayı şöyle anlatır;

“Ankara radyosuna gittik ve tanıştık. İhsan hoca dedi ki; “ben bu tür dersler vermiyorum bir arkadaşına yönlendireyim sizi” dedi. Allah rahmet eylesin Yüksel Bozbay ile ortaokul çağlarında özel çalışmaya başladım. Babamın haberi yok; hatta özel ders paralarını da nûr içinde yatсын,

Yılmaz abim karşılıyor, sülalenin en büyük torunu.. Biz evde, açık havada mevsimine göre çalıştık, sağ elle sağ dize düm, sol elimle sol dize tek diye Yüksel abim başlattı beni. Daha sonra Ekrem Vural’a intisap ettik. Ekrem Vural benim musiki ahlakımın gelişmesinde (ki bu çok önemlidir) çok büyük rol oynadı. Bir müzisyen ne yapmamalıdır ondan öğrendim. Mesela, ben onunla neye başladım. Ekrem Vural, Niyazi Sayın’ın yoluna ram olmuş bir adamdı. Ha! Çalar çalmaz ayrı mesele, ahlaken onun yoluna ram olmuştu. Ona hayranlığı vardı. Tevazuuna bakın; bir kere bana ney üflerken şöyle yap dememiştir. Niyazi abi böyle yapar sen de öyle yap, Niyazi abi böyle üfler, o pozisyonu şöyle kullanır sen de öyle kullan diye bunu telkin etmiştir. Ve ortaokul tahsilinden itibaren bütün lise tahsilim boyunca onların yanında Ankara radyosunda musikiyi meşk ettim. Belki radyonun ilk istisna akitli sanatçılardan biriydim ben ve benim kuşağımdaki birçok arkadaşım, hemen çocukluktan buraya atladım ama çocukluktan ortaokula geçen zaman hep biraz önce arz ettiğim gibi musiki meclislerinde, ev toplantılarında, ilkokulda müsamerelerde şarkı söylemekle, ortaokulda müsamerelerde şarkı söylemekle falan, mandolin takımında çalmakla geçti. Bu arada mandolin takımında çalarken Vasili’nin Kürdilihicazkâr taksiminde ilk hanesini mandolinle çalarken yakalandığım için sınıfta kalmıştım. Çünkü Türk Müziği yasaktı. Velhasıl kelam Ekrem Vural, Ahmet Hatipoğlu başta olmak üzere, Tahir Engin İçöz ve onun devre arkadaşları Tahir Karagözün manevi desteği, şu anda aklıma gelmeyen birçok radyo sanatçısı ile birlikte Ankara’da menekşe sokakta bir siyasi partinin gençlik kolunun kültür çalışmalarını desteği çerçevesinde bir musiki cemiyeti kuruldu. Bu cemiyetin topluluğu ile Mevlevî ayini, tasavvuf musikisi ve klasik eserler meşk etmeye başladık. (Şekil 1.) Orada ben musiki ahlakını edindiğimi inanıyorum çünkü o ahlakı edinmiş olarak İTÜ Devlet konservatuvarına geldim.”



Şekil: 1. Ankara Radyosu Sanatçılarından oluşan topluluk, Şef Ahmet Hatipoğlu

Kaynak: Doğan Dikmen Arşivi

6. Yükseliş Koleji, Atatürk Erkek Lisesi Dönemleri-Siyasi Günler

Ortaokul ve Lisede genelde takdir ve teşekkür alan iyi bir öğrenci olan Dikmen, İlkokulu Gönen Kolejinde bitirip, okulun kapanması ile Ortaokula yükseliş kolejinde başlar, kızlı erkekli aynı okulda okumaktan ve birazda macera aramak niyeti ile babasının tüm itirazlarına rağmen Ankara Atatürk Erkek Lisesine kayıt olur. Kendi ifadesiyle “çalışkan değil ama iyi notlar alan bir talebedir.” Lise yıllarının son dönemlerinde babasının isteği olan Makine Mühendisliğini kazanıp



Şekil: 2. Atatürk Erkek Lisesinde

Kaynak: Doğan Dikmen Arşivi

Yanında kalmamak ve sadece Konservatuvar hedeflediği için çalışmadan gönülsüz girdiği Üniversite sınavında, cevaben emin olduğu bazı soruları yanlış işaretler. Buna rağmen bir puan tutturur ve eğitim fakültesini kazanır. Kaydını yaptırır ama okula gitmez. 1975 yılından itibaren bir Türk müziği konservatuvarının açılacağını duyduğu andan itibaren kendini ona hazırlar ama babasını ikna etmek çok zor olur. Türkiye’de 1970’li yıllar Soğuk Savaş dönemi Ülkede sağ-sol çatışmaları koşullarının da etkisiyle siyasal ve toplumsal kutuplaşmanın bütün şiddetli yaşandığı bir dönem olmuştur. Özellikle 1975-1977 yılları arasında kurulan Milliyetçi Cephe Hükümetleri (MC)’nin kurulması ile yaşanan bu kutuplaşma resmiyet kazanmıştır. Bu dönemde iktidarların “sağ”, “sol”, “İslâmcı”, “milliyetçi” gibi ideolojik söylemleri ile siyasal ve toplumsal bölünmüşlük, ayrıca gündelik hayata da yansımıştır. Bu yıllarda kültür-sanat gündemi, “ulusal/milli kültür”, “sanatta ulusallık/evrensellik” ve “sosyalist/devrimci sanat anlayışı” vb. tartışmalar ile dil politikaları da bu gelişmelerinden etkilenmiştir (Uçar, 2017, s.1). Ancak dönemin siyasi ortamı ve karışıklıklar, Dikmen’in ister istemez belli bir siyasi oluşum içerisinde bulunmasına ve taraf çatışmalarının dâhil olmasına neden olur. Babası da tüm bu olumsuzluklardan Dikmen’in zarar görmesini istemez ve İstanbul’a gidip konservatuvar okumasına izin verir. Dikmen, 1978 yılında, İstanbul Devlet Konservatuvarına öğrenci olarak intisap eder. Ancak liseyi bitirdikten sonra 3 yıl açıkta kalır. Bir üniversiteye giremez, girmek için çaba da sarf etmez. Babasının torna atölyesinde ve hırdavatçı mağazasında çalışır. Bu arada müzikle uğraştığı ve ders aldığı açığa çıkar. Babası da o ortamda müzik dersi almasının siyasete karışmasında daha iyi olduğunu düşünür. O günkü karışık siyasi

ortamın Dikmen'e faydası da olur. Siyasi karışıklıklardan dolayı memleketin kaybettiği meselede, Dikmen bir konservatuvar tahsili kazanmış olur.

7. İTÜ Konservatuvar Yılları, Musiki Üstadları

Konservatuvar eğitimine başladıktan sonra, Dikmen'in hayatının yönü de değişir. Ankara'da yoluna ram olduğu, kasetlerini, kayıtlarını dinlediği, hatıratını dinlediği herkesin konuştuğu Neyzen Niyazi Sayın ve diğer saygın musiki üstatları ile tanışır. Sayın ile tanışmasını şöyle anlatır;

“Beni ney talebesi olarak Neyzen Niyazi Sayın'a verdiler. İsmim ne diye sorduğunda İsmimi unuttum söyleyemedim. Mustafa Doğan Dikmen dedim, Halil Dikmenle bir akrabalığın var mı? Dedi, cevap veremedim. Hâlbuki bir akrabalığım yok soyadı benzerliği öyle heyecanlandım yani. Karşında, yani bir şeye benzetmek istemiyorum ama tabulaştırdığın bir adam var. Neyzen Niyazi Sayın. Tanburi Necdet Yaşar ile birlikte Kemençeви İhsan Özgen de katılmış onlara o yıllarda onlara fırtınalar estiriyorlar. Yaptıkları her etkinliği dinliyorum, takip ediyorum canlı olarak, onlarla bir anda karşı karşıya kalmak tabi benim hayatımda bir dönüm noktası. Bekir Sıtkı Sezgin'i tanıdığım günü hiç unutmam. Ben konservatuvarın Nişantaş'ndaki ilk binasının bahçesinde bir köşede duruyordum. Bekir Sıtkı Sezgin hızlıca caddeden bahçeye girdi ve dersine yetişmek için merdivenlerden çıkarken, nasıl hayranlıkla seyrettiğimi hatırlıyorum. Daha sonra hepsiyle tanıştık elhamdülillah.. Rahleyi tedrisinde bulunduk, tabiri caizse, derslerine girdik, bir şeyler öğrenmeye çalışmadım, ben kısa süre içerisinde ne kadar daha fazla alabilirim diye uğraştım hep Bekir Sıtkı Sezgin'den ve Niyazi Sayın'dan da ama benim yolum, Bekir Sıtkı Sezgin'i tanıdıktan sonra ses sanatçılığına kaydı. Ben talebeliğimde hatırı sayılır bir neyzendim. Yani plaklarda çalardım, her türlü cemiyetlerde tercih edilirdim. İyi bir talebeydim denilebilir. Yani neyzen olarak göz önünde bir adamdım. Ama radyo imtihanlarına hem ses, hem de ney olarak olarak girdim. Allah rahmet eylesin Ahmet Hatipoğlu, Yılmaz Pakalınlar, Tarık Kip o gün beni neyden radyoya almak için çok çaba sarf ettiler. Çok ikna etmeye çalıştılar. Çünkü bilgiler taze, hoca ile yeni çalıştığımız Kerem Ali Efendinin Şehnaz Peşrevini çaldım İmtihanda, çok uğraştılar ama ben onu tercih etmedim. En sonunda dedim ki ben saz sanatçısı olmaya tahammül edemem. Niye dediler. Yani önce gireceksiniz Bekir Sıtkı Sezgin'e çalacaksanız, Alaeddin Yavaşca'ya, (Şekil 3) Meral Uğurluya çalacaksınız, sonra çıkıp x1 sanatçıya çalacaksınız. O gün için ismini de vermişim hatta çok gülmüşlerdi ve o sözüm ikna etti onları yoksa beni ikna etmek için hala uğraşacaklardı. Bir de ben onları Ankara'dan tanıyorum bu sebepten çok ilgilendiler. Daha sonra ses olarak girdim tabi, ama gönlüm hep onlardaydı. Neyi bırakmadım tabi, ama eskisi gibi değil, ben kendi kendime üflüyorum veya elimde işlesin saz diye bir yerlerde; topluluk veya cemiyetlerde bulunuyorum. Bazı konserlerde (genellikle yurt dışlarında) vokal-ney-ritm olarak müzik yapıyorum.”

1979 yılında İstanbul’da bazı seçkin kulüplerde; okuldan aynı seviye ve yaştaki saz sanatçısı arkadaşları ile beraber çalışmaya başlayan Dikmen, 1981 yılında konservatuvarın 3. Sınıfında iken musiki camiasına TRT İstanbul Radyosu ses sanatçısı olarak giriş yapar. Aynı yıl Ses sanatçısı ve Besteci Alaeddin Yavaşca ile stajda tanışır. Staj döneminde derslere rahat gidip gelmek ve radyodaki imkân ve fırsatları kaybederiz düşüncesiyle, konservetuvarda armoni sınavına girmeyerek sınıf arkadaşı Kemen sanatçısı Hasan Esen ile okulu bir sene uzatırlar. Alaeddin Yavaşca ile tanışması, Dikmen’in ufkunu değiştirir. 1 yıl boyunca beraber öğretmen-öğrenci ilişkisinden öte bir dostluk ile sohbetler, meşkler çalışmalar devam eder. Daha sonra çok şey öğrendiği Cüneyt Kosal, Erol Sayan gibi isimler ile tanışır. Bu çalışmalar sürerken Dikmen dönemin ünlü ve gelenekçi üsluba sadık ses icracılarını hala dinlemektedir. Şöyle anlatır;



Şekil:3. Aleaddin Yavaşca, Doğan Dikmen, Bekir Sıtkı Sezgin, 1996 İst.

Kaynak: Doğan Dikmen Arşivi

“Ben çocukluğumda Münir beyi çok dinledim ama bu gün anlıyorum ki ben o gün Münir beyi anlamadan dinlemişim. Sadece o çıkabildiği yüksek perdelere hayran olarak dinlemişim. Analitik bir beyinle tahlil ederek dinleyebilecek bilinçte olmadığım için olabilir; belki de o seviyede değildim ama Mustafa Erses mesela, bana yakın olduğu için hayranlıkla dinlerdim. Münir Bey seviyesi yüksek bir sanatkâr, ben Münir beyi dinledim çok hoşuma gitti demek, kocaman bir yalandır. Münir Bey’i dinlemek, anlamak öyle kolay bir mesele değil, bir alt yapı gerektirir. Sonra bir gün Bekir

beyden “Aldı elden Gülşen-i bâd-ı hazan, Hac Faik Bey, Evcara şarkı” yı duyunca, Münir bey silindi aklımdan, çünkü o andan itibaren Bekir beyin peşinden koşmaya başladım. Bekir beyde de Münir beyden kalıntılar, Münir beyden ilhan olduğunu ben neden sonra anladım. Alaeddin Yavaşca’yı tanıdıktan sonra (Alaeddin Bey ve Bekir beyin yaşına baktığın zaman) Bekir beyin Alâeddin Yavaşca’nın açtığı yoldan gittiğini anladım. Enteresan değil mi? Bekir Bey bu tavrını ve üslubunu kendisi peydah etmedi o bir üslubun devamıdır. Ama o yumuşak okuyuşu ile büyük müzik kabiliyeti ile fitrattan gelen yaradılışı ile o alının genişliği ile kulağı kesikliği ile daha da önemlisi hafızlığı ile mahreci hurufatı iyi kullanmıştır. Ayrıca kapalı heceleri iyi kullandığı için, diksiyonu çok iyi olduğu için, yumuşak üslubu ile bir an da herkesi köşede bırakıp icrâ’nın şahikasına çıkmıştır. Ama Bekir beyi körü körüne dinlemek insana pek bir şey kazandırmaz. Onun alt yapısına sahip olmak icap eder. Bunu neden sonra anladım. (Alaeddin hocanın peşinden koşuyorum bu arada) Ne zamanki Kani Karacayı çözdüm. Garip değil mi? Kani Karacayı ben musikiye radyoya atıldıktan neredeyse 20-25 yıl sonra çözdüm. Kani Karacanın yanındaydım, koroda benim yanımda söylüyordu. Şekerim usûl ne? Diyordu söylüyordum: Hemen usûl pozisyonunu alıyordu. Eserleri usûl vurarak okuyordu. Hatıratını anlıyordu, taklitler yapıyordu, sesini kulağımın dibinde duyuyordum. Yanında hep ben oturuyordum. Mevlevi ayinlerde hep birlikteydim, Kuran-ı Kerimleri kasideleri hep bantta aldım saklardım. Ama demek ki bunların hiç biri analitik kulak ve beyinle dinlenmemiş, maksatlı yapılmamış çalışmalarımış ki! Ben neden sonra anlayabildim Kani Bey’i, Kani Bey’in bir dünya yıldızı olduğunu anladım. Yani bizim bir dünya starımız var oda Kani Karaca dır gerçeğini kendime telkin ettikten sonra benim ufkum iyice açıldı. Mustafa Erses ile başlayan, Münir beyle ve daha sonra Bekir Sıtkı Sezgin ile devam ederken Alaeddin yavaşca ile ilerleyip, Kani Karaca ile büyüdü genişledi müzikte sözlü eser icrası üzerine ufkum... Ve o güne kadar yaptığım hataları, gittiğim yol esnasındaki yanlış sapmaları da bir-bir kendi önüme döktüm. Ben bunları yaptım keşke yapmasaydım. O zaman bu yanlıştan dönüp; şimdi doğru bulduğum mecralarda ilerlemeliyim diye düşündüm.

8. Dikmen’in Seslendiriş Üslubu ve Dönemleri

Arapça bir isim olan Üslup sözlükte: yol, uzun yol, yüz, mezhep, sanat, büyülenme, söylemde takip edilen usûl ve yöntem gibi anlamlara gelir. (Çevikoğlu H.1999, s.4) Üslup kelimesi sözlük anlamı ile birçok farklı alanda kullanılmıştır. Genellikle edebiyat, mimari ve güzel sanatların farklı dallarında kullanıldığı bilinmektedir. Üslubun musiki ile anılmasının ve kullanılmasının ana nedenlerinden birinin sözlü musikinin edebiyat ile iç içe olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Başka bir tanımda ise Üslubun tanımı ve niteliği şu şekilde anlatmıştır. İnsan fikir, duygu ve düşüncelerini anlatmak, diğer insanlarla irtibat ve diyalog kurmak için, sözlü veya yazılı ifade tarzına başvurur. Bu ifadeler kısa-uzun, sade, süslü, ba-

sit-girift olabildiği gibi, sanat değeri bulunan edebi bir tarzda da olabilir. Sözlük manası itibarıyla yol, yöntem, metot, aslanın boynu, hurma sırası, burundaki yükselti, (bu mecaz olarak kibirlenmek, büyüklenmek) anlamına gelir. Semantik olarak yukarıda geçen sözlük anlamların “yol ve gidişat” kelimesinde birleştiklerini söyleyebiliriz. İnsanlar kendilerine göre; mesleklerinde bir yol ve tarz geliştirirler. Artık geliştirilen bu “yol” kişinin hangi alanda ise o alandaki üslubunu oluşturmuş olur (Kazan, 2005, s.38). Bir sanatçıya (Bir şaire, bir ozana ya da bir yazara) ait özel anlatımlara verilen ad olarak da söylenebilir. Sanatçının eğitimi, dünya görüşü, yetenekleri, dil anlayışı; Yaşadığı çağdan etkilenecek onun üslubunu oluşmasında etkilidir. Bir sanatçının yapıtlarındaki cümle kuruluşu, sözcüklerin seçimi, söz sanatları üslubun değerlendirilmesinde ölçüt olarak kabul edilir (Saraçoğlu, 2000, s.155). Dikmen kendi okuyuş üslubunda dönemler olduğundan şöyle bahseder.

“Yani 5 yıl önce okuduğum üslupta okumam şimdi. 20 yıl önce okuduğumu dinlediğimde bambaşkaymıdır. Çoğu kez tahammül edemem kendimi dinlemeye, ben bunu söylediğim zaman tevazu yapıyorum sanıyorlar. Hayır. Gerçekten ben kendimi dinlemeye tahammül edemiyorum. Çünkü her an bir şeyler katmak arzusunda buluyorum kendimi ve bu çalışmayı sadece lafta bırakmıyorum yapıyorum. Her konuda insan böyle olmalıdır. (Yani ben şarkı söylerken, Kani Karacayı çözdüğüme inandıktan sonra, girdiğim yolda değişebilirim. Mesela; Frank Sinatra’nın bir okuyuşunu eğer anlayabilirsem, onun bir enterval’i nasıl kullandığını anlayabilirsem değişebilirim, Sinatra dediğimiz sanatçı bütün ömrünü 10 şarkı ile geçirmiş bir sanatçıdır. Ama o 10 şarkıyı başka kimseden dinleyemezsiniz mesela... Anlayabilirsem değişebilirim. (Frank Sinatra şu anda aklıma geldi diye söylüyorum. Başka şarkıcılarda var elbette..) Anlayabilirsem okuyuş üslubumda başka bir şeyler değişebiliyor. Neden sonra Ahmet Çağan’ı tanıdım mesela, Ahmet Çağan Münir beye baktığınız zaman pek esamisi okunmayacak bir sanatçı diyebilirsiniz, hissedebilirsiniz ama onda da farklı bir üslup duyabiliyorsunuz. Cevdet Bolvadin; Cevdet abiyi Allah rahmet eylesin Ankara’dan tanırdım mesela çocukken özendiğimiz, dinlediğimiz çok sevdiğimiz, adamlığını insanlığını bayılarak ona sevgi muhabbet beslediğimiz biriydi. Ama Cevdet Bolvadin’e ses sanatçısı olarak pekte önem vermezdik çünkü o yıllarda Münir Bey’in peşindeydik. Neden sonra Cevdet Bolvadin’i dinledikten sonra o gün neler kaybettiğimi anladım mesela... Cevdet Bolvadin’in hangi yolu takip ettiği üzere, Cevdet Bolvadin’i örnek almak değil, onun aldığı örnekleri var zaten. O örnekleri nasıl kendi içinde özümsemiş, nasıl ortaya koymuş diye; buna karar veriyorsunuz. Ben Tülün Korman’ın konservatuvarda sadece öğrencisi oldum. Ve fakat talebesi olamadığımı yıllar sonra programcılık yaparken dinlediğim eski kayıtlarından sonra anladım; hayıflandım. Böyle-böyle kaybettiğim; veya daha çok istifade edebileceksen, gençliğin verdiği bilgisizlikle

elimden kayan çok büyüğüm oldu.. Her neyse, Muzaffer Birtan'ı, Rıza Rit'i tanıyorsunuz tahlil edebiliyorsunuz. Recep Birgit ile biz yıllarca yan yana, dip dibe çalıştık. Ama Recep baba hep Recep babaydı bizim için... Neden sonra Recep babayı kaybettik, ben programcılığa başladım. Onun eski kayıtlarını döküp incelemeye başladım. Recep Birgit'in, seyr-i sülûkunu takip ettiğiniz zaman kendinize oradan uyarlamanız gereken çok şey bulabiliyorsunuz. Dolayısıyla dün okuduğunuz şarkı kulağınıza, bu gün okuduğunuz şarkı gibi gelmiyor. Bu gün daha farklı şarkı söyleyebiliyorsunuz. Ama bir müddet sonra şarkı söylemeyi bırakacağız elbette. Tadında bırakmak lazım, o zamana kadar biz her an değişmeliyiz. Aksi takdirde bu günümüz, dünümüzle aynı olur. Ki bu durum bir sanatçı için kayıptır. Böyle bir sanatçı, ruhu bedeninden ayrıldığı gün ölür. Halbuki Hafız Sami, Hafız Kemal, Münir bey, Safiye hanım hala yaşıyorlar.. Velhasıl kerem böyle bir müzik anlayışı ile bu günlere geldim.”

9. Türk Müziği Hakkındaki Düşünceleri

Dikmen, günümüzde Medya'da, Radyo'da yayınlanan ve dinletilen müziğin, Türk Müziği olmadığını, fakat bu müzik ile uğraşan ciddi guruplar olduğundan; bu müzisyenlerin imkânları nisbetinde, düzgün müziği yaşatma çabalarından söz eder. Halktan elit kimselerin dinlemeyi tercih ettiği, bilimsel yapıda olanların çoğu kez akademik çevrede veya özel festivaller marifeti ile yurt dışındaki yabancı sanatsever çevrelerde kaldığı ya da birçok sebepten dolayı ki. En önemlisi sunumundaki monoton ve özensiz icranın günümüz insanına hitab etmediği için halkın dinlemeyi; ayrıca, ağır divan edebiyatı dilinden dolayı, tercih etmediği müziklerdir tespitini yapmıştır. Ve çok önemli olarak; bu yakışıksız icranın, toplumun zevkini de bozmakla ruhunu hastalandırdığını söylemiştir. Buna rağmen dinlenilmesinin, eğitimsizlikten kaynaklandığını, fakat eğitilmemiş olmanın halkın suçu olmadığını; eğitmenin sosyal devletin vazifesi olduğunu da ilave etmektedir. Türk Müziği için de bir kısım zevatın halktan koparmak maksadıyla veya aşağılamak amacıyla kullandığı bazı tabirler olduğunu, en yakın örnek olarak “Türk müziği saray müziğidir” denildiğini, Bunların Türk müziğini aşağılamak isteyen zevatın, mesnetsiz ve düşüncesizce söylediği talihsiz ifadeler olduğundan söz eder. Bu ifadelere cevap da verir. “Evet, saray müziğidir..” İmparatorluk zamanında Devletin desteklediği müziktir. Mozart, Beethoven ve Handel'in de halkın müziğini yapmadığını; onların da saray müziği yaptığından söz eder. “Osmanlı”nın bir rejimin ve hanedanın adı olduğunu, milletin kendisinin Türk olduğu dolayısıyla müziğinde Türk Müziği olduğunu, entelektüel insanların zevk alarak dinleyebileceğini belirtir. Bu ifadelerden Folklor müziği ve halk müziği ile uğraşan kişilerin alınmaması gerektiğini, çünkü saray denilene devlet, sadece Osmanlıda adının saray olarak kullanıldığını vurgulamıştır. Devletin desteklediği bizzat padişahın katıldığı ve önem verdiği, fakat müntesiplerinin bizzat halktan müzisyenler olduğunu, halkın neden sonra (Sultan II.

Mahmud dönemi) bilinir bir şekilde dâhil edildiği bir müzik olması özelliğinden dolayı böyle söylendiğini, Bu milletin Türk olduğunu, yapılan müziğin de; Türk müziği ismini almasının doğru olduğunu vurgulamıştır.

10. Bestecilik ve Formlar Hakkındaki Düşünceleri

Çeşitli müzik unsurlarını ve müzik tekniğini kullanarak, duygu ve hissedişlerini; doğuştan sahip olunan kabiliyeti ile birleştirerek melodi ile ifade edebilen sanatkarı; Bestekâr olarak tanımlayabiliriz. Bir bestekâr duygu ve düşüncelerini, musikinin kuralları çerçevesinde bilgi ve birikimi ile ruhunun arzusu doğrultusundaki bir coşkuyla, insan ve saz sesinin bütün imkânlarını kullanarak ortaya koyar. Bütün müzik türlerinde her bestecinin en büyük ideali; ölmez ve kalıcı eserler bırakabilmektir (Şen, 2003, s.191). Bir bestekâr için oluşabilecek en kötü durum ise tekrara düşmek, aynı melodileri kullanmaya başlamak ve içine düştüğü döngüsel kısırılıktır.

“Biz bugün artık eskiyi taklit etmekle vakit kaybetmemeliyiz. Diye düşünüyorum. Burada aslında bugünün sanatkarlarına bağlayacağım. Bugünün bestekârlarından sanatkarlarına bağlayacağım. Bu gün yapılan herhangi bir Hicaz makamındaki veya Nihavent makamındaki, her hangi bir Aksak şarkının daha önce yapılmış şarkılara benzememesi mümkün değil, daha önce yapılmış şarkılardan melodi alınmaması mümkün değil. Çünkü Elhan yani melodiler, seslerde bir mahlûktur ve onlarında bir sınırı vardır. Yüzyıllardır kullanılan bu melodilerde artık tekrara düşmemek mümkün değildir. Kaldı ki bir de, hiçbir edebi değeri olmayan günlük konuşma lisanından, sözüm ona şairlerin, yine sözüm ona şiir diye yazdıkları bazı dörtlüklerin, ahabap çavuş ilişkileri sebebiyle, maddi menfaatlerle, bir yerlerde bulunmak, birilerine yaranmak sebebiyle sanatın alet edilmesidir. Burada şarkı diye kullanıldığı, toplumun bilincini, dimağını ve zevkini hastalandıran, toplumda tedavisi olmayan hastalıklara yol açacak bu sözüm ona şarkıların artık bir sonun gelmesi gerektiğine inanıyorum. Bunu dernekler, konservatuvarlar vs. yapamaz. Devletin yani kimliğini şerefle taşıdığım kurum TRT vasıtasıyla şunu yapmasını beklerim. Bundan böyle kimse TRT ye şarkı göndermesin. Repertuvara alınmak üzere şarkı denetimi bitmiştir. Devletin Kültür bakanlıklarına denetleyici bir unsurla bunu dikte etmesi ve halk bir şekilde duyurması lazımdır. Devletin bu konuda popülist olmaması lazım, siyasi maksat gütmemesi lazım, çünkü 1000 yıllık kültürümüz söz konusu, yasaklıyoruz bitti. Bundan sonra şarkı kimse yapmasın, çünkü yapılan bir halta benzemiyor zaten. Yani günümüze yetişmiş eskilerde artık kendilerini taklit ediyorlar ki bu çok doğal, yapılanların ne ebedi değeri var, makam olarak teknik değerleri var. Sadece prozodik olarak bir kurala uyuyorlar ama TRT’den geçsin diye ama hiçbir sanat değeri yok, kullandıkları lisan toplum zevki ve ahlakı bakımından zararlı. Açıkça olmadığı ve fakat gizli; olumsuz mesajları sebebi ile hem zararlı hem de bir sanat değeri taşımıyor. Hani Can

Yücel gibi şiiriyeti olan müstehcenlik olsa canım feda; oda yok. Böyle şarkı güfteleri var. Prozodik olarak doğru geçmiş, okuna okuna geliyor, Yani bu bestekârlar bir şekilde nüfus edip, öyle veya böyle bir kere dahi olsa, hatırı sayılır anlı, şanlı radyo sanatçılarına bunu söyletebiliyorlar. Dolayısıyla bu babın artık kapanması ve bitmesi gerekir. Peki, bu biterse müzik ne olur? Müziğe bir şey olmaz, müziğe iyilik etmiş oluruz. Ama yeni bir şeyin açılması lazım; öyle ya bir şey bitti, orda kalmaması lazım. Eskiler muhafaza edilecek, gündemde tutulacak, eskiler ama sadece gündemde tutulacak, fakat Devlet, yeni türler şarkı formu içinde başka formlar yazmaya; bestelemeye, teşvik edecek. Örnek mi istiyorsunuz? Hacı Arif Bey zamanında pekte sevilmeyen bir bestekârdı; niye?.. çünkü eskiye; kadime karşı çıktı. Şarkı türünde yeni bir form yazdı ve arkasından gelenler hep onu takip etti. Selahattin İçli (nur içinde yatsın) döneminde çokta anlaşılmamış bir bestekârdı. Çok az sayıda musikişinas ve solist tarafından anlaşılmıştır. Üstelik klasik çevreler tu-kaka etmiştir. Bu gün Selâhattin İçli heykeli dikilecek adamdır. Çünkü şarkı türü içinde öyle bir form değişikliği yapmış ki imzasını atmıştır. Tarihe geçecek adamdır. Sadettin Kaynak diyoruz, Münir Nurettin Selçuk diyoruz şiirin tamamını bestelemiş bestekârlar var. Ali Rıfat Çağatay gibi, arkasından Cinuçen Tanrıkorur çıkmış, Selahattin İçli'nin bir Buselik şarkısı vardır. Güftesi, Feyzi Halıcı'nın ki halk ozanıdır, ozanlık geleneğinden yetişmiş iyi bir şairdir. O'nun bir şiirinin şarkı olarak beş kıt'asını bestelemiştir. Biz bugün onlara sadece şarkı diyebiliyoruz, çünkü farklı bir form ama bestekarı adını koymamış; yani böyle bir çalışma yapılamadığı için form adı bulunmamış, bir form ismi ittaaz edilmemiştir. Bakınız, bunlar deneme ve bunlar çalınp-söylenildiği zaman büyük zevk veriyor bize ruhumuzu ferahlatıyor. Çünkü yıllardır dinlediğimiz şeylerden farklı bir şarkı ortaya çıkmış oluyor, hele bugün yapılan şarkı diye ortaya çıkan, arabesk icralarla daha öncekileri taklit eden, o da kırık dökük taklit eden ve çok kötü örnekler olarak ortaya çıkmış, milli servet ziyan lığından başka bir şey değildir. Bunların durdurulması gerekir. Fikri âcizânem budur. Aslında "âli fikrim budur" diyeceğim; tevazuuma veriniz.. Olması gereken odur ki; hiç tevazu göstermiyorum bu konuda, bunun çalışmasını akademik çevreler yapar, konservetuarlara düşer bilimsel toplantılarda alınan kararlar hükümete önerilir hükümetlerin kültür masaları değerlendirir. Ve bu aslında baktığınız zaman getirisi olan bir projedir. Yani 3-5 tane sözüm ona kendini bestekâr zanneden, olmaması gereken füzuli bir grup etkilenir elbette.. Ama bu millet kazanır. Mesela akıllı bir siyasetçi bunun üzerine giderse, hem kültürümüz kazanır, hem de kendileri kazanır. Bunu da başlatacak olan akademik çevrelerdir ama akademik çevreler bunu böyle yapmaktan çok öbürünü desteklemeyi tercih ediyor o da bu gün için ayrı garabettir."

Dikmen günümüz solist icralarının da bestekâr ürünlerine benzediği ve yozlaştığından söz eder. Tamamının yeni yapılan besteler gibi arabesk olduğunu, Türk müziği eserlerinin arabesk söyleniyor olmasının bu müziğin icra üslubuna zarar verdiğin belirtir.

11. Besteleri Hakkında

Dikmen'nin farklı dönemlerde kaleme aldığı beste çalışmaları olmuştur. Ancak bestelemek yerine daha çok tercihinin icracılıktan kullanmıştır. Bu konu hakkında düşünceleri dikkat çekicidir.

“Yeniliğe doğru yönelmemiz de gerekiyor, yeni sâdâlar, teknik tabirle, yeni soundlar, yeni icralar, yeni eserler belki bu nedenle yeni denemeleri, arayışları yerinde buluyorum, ümit-var olarak görüyorum ve destekliyorum. Ama yeniden bir Aksak şarkı yapmak hicaz, nihavend, düyek şarkı yapmayı tel'in ediyorum ve devletin bu milli servet ziyanlığını yasaklamasını arzu ediyorum. Bu başka bir şey ama yeni bir form bulmak; işte bunu bütün gücümle, benliğimle destekliyorum. Ben yapabilir miyim? Yapamam çünkü o yönde kendimi geliştirmedim. Benim de kendi denemelerim var. Mesela bir Tahir buselik yürük semaim var. Kadim tarzda, bir şevkefza şarkım var 80 li yıllarda kültür bakanlığın açtığı yarışmada derece almıştı. Aynı yarışmada isim vermeyeceğim anlı şanlı benim de çok sevdiğim iki bestekâr mansiyon almıştı. Bu benim için sadece denemeydi. Bir ilahim var, ilahi denirse!.. bir saz semaim var; evcara saz semaisi yaptım denemek için.. Niye fasıllarda evcara saz semaisi genellikle bulunamıyor? Sadece Dilhayat Kalfa'ya atfedilen bir tane var, hani daha hareketli revnaklı, son evcara şarkıdan sonra uysun diye saz semaisi yaptım; klasörde duruyor.. Kendimi denemek için, kendim mutlu olmak için yaptım. Asla ve katta insan içine çıkaracağı eserler değil. Bir Nihavend şarkı da yaptım; Paris'te otel odasında boş kaldığım zamanda, çok beğendim bir güfteyi kısa sürede yaptım ve “Allah” dedim “..ben ne güzel bestekâr oldum böyle!..”. Bir baktım şarkıya ki biraz “Sûziş-i aşkınla”, biraz “Nârî aşkınla senin”, biraz “Ahteri düşkün ”den aklımda ne varsa kâğıda dökmüşüm. 20 dakikada yazdığım o notayı ben, 2 gün sabah akşam çalışarak, eski eserlere benzemeyen Elhan ile yer değiştirmek suretiyle ve müzik cümlelerinin denmesini de düşünerek yeniden yazdım. Ve çok beğendim yaptığımı, bayağı güzel bir grafik çıktı ortaya; lakin okunası bir şey değil doğrusu. Yazdığım şarkıyı kendim okuyamıyorum. Hiç kimsenin okumayacağı, benim dahi okumayacağım bir eser çıktı ortaya, şimdi ben bestekârım diye, bu taklitleri gün yüzüne çıkararak ortaya çıkmalı mıyım? Ayıp olmaz mı? Cevdet Çağla öyle anlatır. “Ben bir şarkıyı bestelerim, bir müddet sonra tekrar okurum, eğer içinde eski şarkılara dair bir melodi varsa komple yırtar atarım.” Cevdet Çağla'dan bahsediyoruz. Şimdi o zaman bitsin bu konu artık çünkü ağaç katliamı, döviz sarfıyatı, milli servet ziyanlığı, saçma-sapan eser denilen ucubelerin icrasında, basımında, yazımında, bütün Türk

halkının parası var. Ama yeni denemeler yapılsın, varsın çöpe gitsin hepsi, çalışılsın bir şey ortaya çıksın. Bu böyle olmalı diye düşünüyorum Dolaşısıyla Türk müziğinin asalet ve sanat seviyesi bakımından iniş ivmesi, yeni yapılan şarkılara uygun icra ile giderek hızlanıyor yazık! Ama Türk müziğine bir şey olmaz. Türk müziği bir dünya müziği olmakla, dünya kültür mirasıdır. Velev ki emanet bizden alınır ben ona üzülürüm. Türk müziği öyle ya da böyle yaşar, hiçbir şey olmasa cami’de yaşar, hiçbir şey olmasa Ezan-ı Muhammedi ile yaşar, mevlitle yaşar, salât-ı Ümmiye ile yaşar, hiçbir şey kalmasa ki kalır.. Üç dört asır öncesinde yapılmış defterleri döküyoruz ortaya, eserler konusunda ezberler bozuluyor. Çalışma illaki oluyor, bizden sonrada olacaktır. Olmayacak değil ben istiyorum ki halk bunlardan haberdar olsun. Ben talebeliğimde piyasada çalıştım. Piyasa dediğiniz şey meyhanedir. Ama beni dinlemeye gelenlerin hiç biri, ben şarkı söylerken gürültü çıkarmadı. Ben Kürdilihicazkâr şarkı söylerken, Hicaz makamında şarkı istenmedi benden. Makam değiştirmemi beklediler. Yeni bir arkadaşlarını misafir olarak getir dilerde o bir şey söylemeye yeltendiyse, dirsekleriyle uyardıklarını, “..aman sus dinle!..” dediklerini, sahnede şarkı söylerken gözlemledim. Piyasada da radyo üslubu ile şarkı söyleyen, radyo üslubundan radyoda da taviz vermemiş olarak, radyoya intisap eder. Müzik her nerede ve ne maksatla icra ediliyorsa edilsin; üsluptan taviz verilmez. “..Ben orda da onun söylerim, burada da bunu söylerim, kendimi korurum..” diyemezsiniz. Üslubunuz bozulursa, kendinizi koruyamazsınız, veya bu çok zor bir şeydir.. Çocuk yaştan beri aldığım eğitim ile mûsiki ahlakı öğrendim dedim ya; işte olması gerekenin bu olduğuna; yani müzik ahlakı olduğuna inandığım için ben kendimi koruyabildim. “Ankara’da, çocuk sayılacak yaşta aldığım müzik terbiyesi.. Elbette piyasada çalışarak talebeliğim rahat geçti, bu odada gördüğünüz kitap, nota ve taş plak arşivini o yıllarda yaptım. Rahat yaşadım ve piyasadan bir haftada kazandığım parayı hafta sonu hep sahaflarda harcadım. Sesli ve yazılı müzik arşivi edinebildim. Nadide yazmaların asıllarını satın alabilmek için param vardı. Bu şartlar altında okumuş-çalışmış; piyasada da çalışmış biri olarak ki; piyasada çalışmayı asla ve katta küçümsemiyorum. Piyasanın da bir okul olduğunu düşünerek, o mantıkla, o inanç ve ahlakla çalıştım piyasada. Neden sonra piyasa piyasalıktan çıktığı için, çalışılacak bir mekân da kalmadığı için ve çalışma ahlakı tamamen değiştiği için, piyasayı bıraktım ve yürümekte olduğum yolda devam ettim. Şu yaşıma geldiğimde ve geriye dönüp baktığımda, insan ömrünün aslında çok kısa olduğunu anlıyorum, gençken bunu düşünmüyordum. Fakat bu güne gelirken yaptığım hiçbir şeyden ve bu günümünden pişman değilim.”

12. Şarkı İcracılığı Hakkında Düşünceleri

Bir şarkıyı söylerken, en önemli unsur o şarkının sözdür. Şarkı insana söylendiği için, etki edecek en önemli şey şarkının sözüdür. Bu nedenle güftenin mutlaka bir edebi değeri olmalıdır. Güftenin konuşma dilinde ol-

maması, bir bakışta anlaşılmaması önem arz etmektedir. Bu konu hakkında Dikmen'in görüşleri şu şekildedir.

“Bir sözlü eseri dinlerken; bir mısrada, siz birçok mana çıkartabilmelisiniz, düşünmelisiniz, size başka türlü şeyler yaşatabilmeli, sizi bu dünyadan alıp başka bir dünyaya götürmeli, ikinci mısra onunla bağlantılı olarak başka bir ufku açmalı yani dinlediğiniz şarkının dörtlüğü, arkadaşınızla konuşurken sarf ettiğiniz basit cümlelerden ibaret olmamalıdır. Hani o kelimelerde yine nizam bir araya getirir sözüm ona bir kâfiye yapabilirsiniz lakin her kafiye şiir değildir. Ama bir edebi değeri olmalı ve siz bu şiiri anlayabilmelisiniz. Anlamalısınız. Eğer bu şarkıyı söylerken o edebi lisanı anlamıyorsanız. Muhakkak lügat yardımı ile anlamalısınız. Anlayamadıysanız sormalısınız. Yani bir şarkıyı okumadan önce onun lisanını muhakkak bilmelisiniz. Ne ifade ettiğini anlamalı ve icra ederken anlatabilmelisiniz ki, o şiir şarkının bestelenmesine ilhan olmuştur. Belki bestekârın çağdaşdır güfte şairi, belki yazılmasının bir sebebi vardır. (Şimdi buna ayrıca geleceğiz.) Bu sebeple güfteyi mutlaka anlayabilmelisiniz. Sonra, o güfte şairi ile bestekârın bir dostluğu, arkadaşlığı var mıydı? Bunu araştırmalısınız. Varsa mutlaka bir sebebi vardır bu alışverişin. Bunu bulmalısınız. O sebepten belki o güftenin hikâyesine ulaşabilirsiniz. Çünkü hiçbir şey sebepsiz olmuyor, sanatkârlar her şeyi bir sebebe bağlı olarak yapıyorlar. Ondan sonra bestekârın bu güfteyi ne sebeple seçtiğini bilmelisiniz. Bazı şarkılarda, ortaya hiç ummadığınız koskoca hikâyeler çıkıyor, o hikâyeleri bildikten sonra, şarkıyı okurken dinleyenin tüylerinin diken-diken olmaması mümkün değildir. “*Sen bu yerden gideli ey saçı zer; seni söyler bana dağlar dereler*” diye; köçekçe gibi okuduğumuz bir fasıl şarkısı vardır hatırlarımınız. Hareketli okunur. Recaizade Mahmut Ekrem'in oğluna yazdığı ağıttır biliyor musunuz? Her halde sarı saçlı bir çocuktü. Yani bir babanın kaybettiği evladına yazdığı bir ağıttır. (Allah kimseyi evlat acısıyla terbiye buyurmasın) Recaizade Mahmut Ekrem ile oldukça yakın olan, sanat babında alışverişleri olan Şevki Bey'de bu ağıtı bestelemiştir. Çünkü çağdaşdır. Rahmi bey'in, Şevki Bey için yaptığı şarkıda aynı şekilde yine Recaizade Mahmut Ekrem dendir. “*Gül hazin sümbül perişan bağı zarın şevki yok*” Az önce örnek verdiğimiz - “*Sen bu yerden gideli ey saçı zer seni söyler bana dağlar dereler*” şarkısında “*gideli aman*” şarkının orijinalinde yoktur. Rebabi Nuri Duyguer'in yazdığı nota var elimizde; çok eskidir. O nüshada “*gideli aman*” yok; sonradan çeşitli icralar marifeti ile katılmış; köçekçeleştirmek ve hareketlendirmek için sonradan eklenmiştir. Ağıt niteliğindeki nidalara dikkat ediniz; “*sen bu yerden gideli, gideli*” iki defa “*gideli*” kelimesini ısrarla aynı müzik cümlesiyle başlatarak kullanıyor yani bir ağıt var belli, yanmış; yanıyor.. içindeki yangını ifadede bir ısrar var, bir özlem var o ısrar özlemin neticesidir. Şarkının tamamını okuduğunuz zaman onun gerçekten bir ağıt olduğunu hissediyorsunuz. Bu şarkının güftesinin sebebini, hikâyesini bilmezseniz bunu köçekçe gibi,

fasılların Aksak sırasında okursunuz. Buna benzer o kadar çok örnek var ki, buyurun; icra üslubu işte. Yani arz etmeye çalıştığım, güfte şairinin yazma sebebi, bestekârın besteleme sebebi, bütün bu hikâyeler bilindikten sonra, şarkının yorumuna girilebilir ancak, tabi yorum esnasında doğru perdeler, o lafzı anlatmak için, sadelik içerisindeki ustalıklarla manayı ifade etme, bestekârın mana prozodisindeki başarısını icracının aynı şekilde aktetmesi, bu başka bir ustalıktır. Ben ona girmiyorum. Niyazi Sayın şöyle derdi; “Bestekârın kâğıt üzerine döktüğü esere biz çalarak ruh veriyoruz” ancak bizler çalış üslubumuzla veya söyleyiş üslubumuzla ruh veriyoruz. Söyleyiş üslubunuzla ne kadar asil ifade ederseniz o kadar tesir eder, ne kadar ucuzlaştırırsanız garip süslemelerinizle (Arabeskleştirme) o kadar şarkı şahsiyetini, kimliği kaybeder. Bestekârının, güfte şairinin, o kadar emeği ziyan olur, o kadar toplumun ruhu hastalanır. Arz etmeye çalıştığım yoruma girmeden sadece bütün bunları bilmektir. Ama “yorum bir icracılık ustalığıdır.”

13. Türk Müziğinin İcra Üzerindeki Sorunları Hakkında Düşünceleri

Günümüzde Türk müziği üzerine müspet niyetle yapılan anlatımların bakılacak olursa, zengin bir kültür alt yapısı içinde köklü tarihi, sistemi, melodi-ritim-form zenginliği gibi birçok olumlu özellikleri olduğunu görmek mümkündür. Ancak her müzik türünde olduğu gibi bu müziğinde kendi dinamiği içinde eğitim ve icra ’ya yönelik bazı sorunlarının olduğu bilinmektedir. Çok yönlü ve geleneğe bağlı olarak ifade ettiğimiz Ankaralı Mustafa Doğan Dikmen’in sanatsal yaşantısının birikimi ile doğru orantılı tecrübe ettiği; Ses icracılığı-Yorumculuk-Solistlik alanlarda olan tespitleri ve önerileri önem arz etmektedir. Dikmen, Türk müziğinin saz icrasında sazendelerin her boşluğu doldurma merakı dışında, sözlü eser icrasındaki kadar sorun olmadığını, sazendelerin tek sorunun yeni bestelerin artık Türk müziği tavrından uzaklaşmış, tarzından uzaklaşmış yeni bir tarz olarak ortaya çıkmış olmasından kaynaklı bir icra içinde olmalarından söz eder. Sözlü eser icrası hakkında ise kendi ifadesiyle;

“Çöplükte eşeleniyoruz. Rezil-üstü-rezil bir sözlü eser icramız var. Ben bunun neresindeyim bununla ilgili bir şey söylemiyorum. Gelelim icra konusuna, üslup; bilmediğimizden değil, bilmememiz mümkün değil, bilmemek büyük bir garabet çünkü ortalıkta çok örneği var yani internette de her türlü örneği bulabilirsiniz. Bütün icralar bir tık mesafesinde önemli olan dinlemek öğrenmektir. Ben daha başlarda arz ettiğim gibi, Kani Karacayı çözdüğüm zaman, çözdüğümü zannettiğim zaman önümde bambaşka bir ufuk açıldı. Ben o zaman Münir Bey’de, Bekir Beyi’de, Alâeddin Beyi’de, Meral Hanımı da, sabite hanımı da, safiye hanımı da daha net anladım. Sanatkârlığın şarkı söylemekten ibaret olmadığını, bir müzik yaşamı biçimi olduğunu ve ciddi çalışma, dinleyerek çalışmak gerektiğini

ve bu yola ram olmak gerektiğini bilmek ve buna inanmak lazım. Hangi yola? Gelenekten gelen yola ram olmak lazım. Hani dedik ya “*dün dün de kaldı can-cazım, bugün yeni şeyler söylemek lazım*” elbette yeni şeyler söylemek lazım ama Niyazi Sayın’ın tabiriyle; “*Klasliğini bilmezsen moderninden hayır gelemes.*” Tabi bu klasik hep tırnak içindeki klasiktir. Geleneği bilmiyorsanız, gelenekli okuyuş üslubunu bilmiyorsanız yaptığımız modernizede hiçbir şekilde yerli yerine oturmaz. Siz oturduğunu zannedersiniz. Şekilde ifade eder.”

Dikmen, müziğin hangi alanında olursa olsun icra edenin, dinleyicilere karşı bazı sorumlulukları olduğundan söz eder. Her ne sebeple olursa olsun, Halk’ın müziği bilmek zorunda olmadığı, sanatçıdan onun ruhunu tezyin etmesi için hizmet beklediğini belirtir. Halkın kültür düzeyinin düşük olması ve müzikten zevk alacak bilgi ve görgü seviyesine çıkamamış olmasının, radyo ve televizyon aracılığıyla her türlü müzikle karşı karşıya kalmasının, ticari amaçlı müziklerin toplumun dimağına zarar vermesi gibi olumsuz sonuçlardan icra eden sanatçılarında sorumlu olduğunu, aksi takdirde dinleyicinin ruhunun hastalanmaya devam edeceğini belirtir.



Şekil: 4. Mustafa Doğan Dikmen

Sonuç

Çok yönlü bir sanatçı, fem-i muhsin ses icracısı, gelenekten gelen, geleneğe bağlı, titiz ve disiplinli, konuları ayrıntılı ve çok yönlü bir bakış açısıyla ele alan, akademik, analitik bir yapıya sahip olan M. Doğan Dikmen hayatını sürdürmektedir. Ankara’da başlayan, başarılı ve örnek sanat hayatı, genç kuşaklara ve meslektaşlarına rol model olmaya devam etmektedir. Huzurlu bir aile ortamında yetişmiş olması, çocukluk ve gençlik yıllarında hedefini belirlemesi, döneminin önde gelen sanatçıları ile meşklere, mesleki hayatı ve geleceği ile ilgili alınan kararların hepsi, doğup büyüdüğü, sevdalı olduğu Ankara’da alınmıştır. Öğrenim gördüğü ve meslek hayatına atıldığı, hizmet ettiği süre boyunca, Türk müzik sanatının doğrudan içerisinde bulunarak, değişim ve dönüşümleri bizzat yaşamış, birçoğuna yön vermiş, önderlik etmiş, başarıya ulaşmasında katkıda bulunmuştur.

Birçok ses san'atçısının yetişmesine liderlik etmiş, alanında müzik san'atının farklı boyutlarında çok yönlü çalışmalarla ve bulunduğu ortamın gereklerini dikkate alarak hizmet etmiştir. Üstün ve farklı üslubu ve icralarıyla genç kuşağın benimsediği dinlediği, beğenilen, gelenekçi bir ses icracısı ve müzik adamı olduğu anlaşılmıştır. Ulusal ve Uluslararası alanda Türkiye'yi birçok kez temsil etmiş, TRT'de, konservatuvarlarda, özel kurumlarda hazırlamış olduğu programlarda şef, sanat yönetmeni, program yapımcısı, proje yönetmeni, solist, sazende ve hanede olarak bulunmuş, Çeşitli yarışmalarda ve seçmelerde Jüri olarak katılmış, birçok akademik makale ve yazılar yayınlamış ve ödüllere layık görülmüştür. Azimli, çalışkan ve disiplinli yönü ile de gelecek kuşaklar için örnek teşkil eden bir sanatçı olduğu sonucuna varılmıştır. Türk insanın hayatında önemli bir yeri olan, Türk mûsikî san'atının geçmişten günümüze parlayan ve hâlâ ışığı üzerinde olan, unutulmayan yıldızları vardır. Bu yıldızların başında ses icracıları, yani günümüz değimiyle solistler yer almaktadır. Geçmiş dönemlerdeki ses icracıları hafızlardı. Cumhuriyet döneminden sonra Türk san'atında ve mûsikîsinde gerçekleşen bazı yeniliklerden sonra, özellikle bu yönde birçok ses icracısı yetişmiştir. Bunların başında kuşkusuz Münir Nurettin Selçuk gelmektedir. Daha sonraları gelenekten kopmayan, yüksek seviyede bir üsluba ve tavır'a sahip olan, hemen hemen her formda eseri başarıyla yorumlayan Bekir Sıtkı Sezgin, Aleaddin Yavaşca, Safiye Ayla, Kani Karaca gibi Fem-i Muhsin ses icracıları yetişmiştir. Günümüzde de aynı özellikleri taşıyan son dönemin dikkat çekici ses icracısının Mustafa Doğan Dikmen olması en önemli sonuçtur.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Y. (2014). *Üslup ve Repertuvar Dersi Alan Öğrencilerin Başarılarını Etkileyen Frustrasyonlar*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış, Sanatta Yeterlilik Tezi., Afyonkarahisar
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. (1.Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*. Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Berker, E. (2010). *Prof. Dr. Ercüment Berber ve Yazıları*. İstanbul, Europrint Matbaacılık.
- Çevikoğlu, H. (1999). *Kuran-ı Kerimde Edebi Üslup*. Harran Üniversitesi. İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı. Doktora Tezi, Şanlıurfa.
- Dikmen, D.M. (10.11.2017). Odaklanmış Görüşme, TRT İstanbul Radyosu
- Dikmen, D.M. (11.11.2017). Odaklanmış Görüşme, Bahçeşehir İstanbul
- Durgutlu, M. (2013). *Sözlü Türk Musikisi'nde Solistik İcra Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Üslup Açısından Benzerlik ve Farklılıkları*. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi.
- Kazan, R. (2005). *Edebi Üslup Açısından Hadis Metinleri*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bil. Enst. Temel İslam Bilimleri Ana sanat Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Isparta.
- Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*, Ötügen Yayıncılık, s.65.
- Paçacı, G. (2001). *Türk Müzik Geleneğini Yaşatanlar*, Bekir Sıtkı Sezgin", İstanbul, Boyut Yayın Grubu
- Saraçoğlu, A. (2000). *Dil ve Edebiyat Terimleri Söz*. Etam Yayınları, Eskişehir.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Müzik, Kültür, Dil*. (1. Baskı). Dergâh Yayınları
- Tura, Y. (1988). *Türk Musikisinin Meseleleri*. İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Uçar, F. (2017). *Türk Siyasal Hayatında İktidarların Dil ve Sanat Politikalarına Bir Örnek: Milliyetçi Cephe hükümetleri Dönemi* Asya Studies Dergisi, C.2, S.2, s.1.

Bölüm 7

KOMBUCHA VEGAN DERİSİNİN FARKLI TASARIMLARDA KULLANIMI



Fatoş Neslihan ARGUN¹

Meruyert KAYGUSUZ²

Selime ÇOLAK³

1 Öğr. Gör., Pamukkale Üniversitesi, Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Geleneksel El Sanatları Bölümü, fargun@pau.edu.tr

2 Doç. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü, meruyertk@pau.edu.tr

3 Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Geleneksel El Sanatları Bölümü, scolak@pau.edu.tr

GİRİŞ

Günümüzde deri benzeri malzemeler arasında sayılan sentetik ve doğal kaynaklı çeşitli ürünler bulunmaktadır. Bu malzemelerin tasarımlarda deri yerine tercih edilmelerinin maliyet, işleme kolaylığı, yapı (strüktür) homojenliği, kullanım ömrü, vb. gibi sebepleri vardır. Bunların ötesinde son yıllarda dikkate alınan önemli sebeplerden biri de doğaya karşı olan sorumluluktur. Bu bölümde doğa bilinci taşıyan bir deri benzeri malzemeden bahsedilecek ve tasarımlarda kullanımı sergilenenecektir. Bu malzemenin Geleneksel Türk Sanatlarında ilk kullanımının örnekleri de bu bölümde aktarılacaktır. Bölümde konu edilen deri benzeri bu malzeme Kombucha mantarı kültüründen elde edilmiş, üretim aşaması çay, sirke, şeker, su gibi basit malzemelerle, bakteri ve mayalara yaptırılmış, dolayısı ile doğaya benzeri ve muadili ürünler ile karşılaştırılamayacak kadar zararsız ve bol bulunan bir malzemedir ve kaynağı dolayısıyla vegan deri olarak adlandırılmaktadır. Vegan derinin canlı organizmalara ürettirilmesi tasarımlara eşsizlik kazandırırken, basit, zararsız ve bireysel üretilebilir oluşu küresel ısınma tehdidine karşı bireysel sorumluluk bilincini geliştirmeye destek olmaktadır.

Küresel ısınma, sera etkisine sebep olan gazların atmosferdeki oranlarının, insan aktivitesi sebebiyle artması sonucu hava, deniz suyu ve karanın ortalama sıcaklıklarının artmasıdır (Houghton, 2005). Kyoto Protokolü'nde sera gazları: Karbondioksit (CO_2), Metan (CH_4), Nitröz Oksit (N_2O), Hidrofluorokarbonlar (HFCs), Perfluorokarbonlar (PFCs), Kükürt heksaflorür (SF_6) olarak listelenmiştir (TC Çevre ve Orman Bakanlığı, 2009). Yeryüzündeki insan aktivitelerinin sonucu sera gazlarının artırmasıyla, insanlığın kendi felaketini hazırladığı uzun yıllardır bilinmektedir. Yaklaşan felaketin farkındalığı ile bu artış, “karbon ayak izi” olarak isimlendirilen bir hesap ile takibe alınmış, kontrol altına alma yöntemleri tartışılıp, araştırılmaya başlanmıştır. Karbon ayak izi, bir süreç ya da ürünün toplam yaşam süresi boyunca yaydığı toplam karbondioksit ve diğer sera gazları miktarı olarak ifade edilmektedir. EN 16887:2017 Deri- Çevresel Ayak İzi- Ürün Kategori Kuralları Avrupa Standardı'na göre dericilikte karbon yayılımını önemli ölçüde belirleyen faktörler şöyle sıralanmıştır: taşıma, su tüketimi, kullanım verimliliği, enerji ayak izi, ham maddenin doğası, biyo-bozunurluk, kullanım/geri dönüşüm (UNIDO, 2017).

Deri, günümüzde milyonlarca dolarlık bir endüstri olarak belki de insanoğlunun kullandığı en kadim malzemelerden biridir. Her ne kadar deriye olan talep artsa da, uygun şartlarda üretilmediğinde çevre kirliliği yaratmaktadır (Çolak et al., 2005(a,b); Kiliç et al., 2011(a,b); Özgünay et al., 2007(a,b)). Deri üretimi sırasında ortaya çıkan sıvı ve katı atıklar nedeniyle, çevreye, çalışanlara ve hayvanlara olan kötü etkileri kullanımı konusundaki sert eleştiriler de artırmaktadır. Çevremiz, günümüzde

tüketilen büyüklükte bir kaynağı ve sonucunda tüketimin yarattığı çevre kirliliğini telafi edememektedir. Hayvancılık ve yan ürünlerinin doğaya yüklediği yıllık karbondioksit yayılımı miktarı en azından 32.000 tondur, başka bir deyişle, dünya çapındaki sera gazı yayılımının %51'idir (Cliffe, 2019). 2020 yılında, COVID-19 pandemisi süresince insanların zorunlu olarak evlere kapandığı dönemde, sanayinin büyük ölçüde durması ile bile ulaşılabilen CO₂ yayılımı düşüşü yeterli olamamakta ve kalıcı bir sonuca ulaştıramamaktadır. Quéré ve çalışma arkadaşlarının, 2020 yılında Nature Climate Change dergisinde, COVID-19 mecburi sınırlandırmaları sırasında meydana gelen geçici günlük küresel CO₂ yayılımı düşüşünü değerlendirdikleri yayınlarında, COVID-19 pandemisi ile kısıtlanan insan aktivitesinin karbon ayak izinin azalması yönünde nasıl büyük bir etkiye sahip olduğu gözler önüne serilmiştir. Yayında, pandemi öncesi dönemde yıllık küresel CO₂ yayılımı artışının %1 olduğu ve bu artışın sadece insanların pandemi kaynaklı küresel hareket sınırlamalarına tabi olduğu dönemde (2020 Nisan ayı başına kadar toplanan verilere göre) %17 oranında düştüğü rapor edilmiştir. Bu düşüşün bile bizi ancak 2006 yılı değerlerine geri götürecek kadar bir geçici düşüş olabildiği de belirtilmiştir (Le Quéré et al., 2020). Bu durum, pandemi öncesinden beri süregelen, “küresel ısınmanın artışında kalıcı bir çözüme ulaşmak için acilen bir uyanışın gerekliliği” fikrini ciddi şekilde desteklemektedir. Pandemi gibi olumsuz bir koşul gereği evlere kapanmak zorunda kalındığında ortaya çıkan bu gerçek aslında, bireysel değişimin bütünde bir CO₂ yayılımı düşüşüne önemli katkı sağlayabileceğini göstermiştir.

Son yıllarda pek çok ülke sanayisi, çevreci hassasiyetler geliştirmiş, farkındalığı artmış bir tüketici kitlesi artışına ayak uydurma çabası içerisine girmeye başlamıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) bu farkındalık “yeşili koru”, “yerel ürün satın al”, “etsiz pazartesi” gibi sloganlarla pekiştirilmiştir (Cherry, 2014). Pek çok Avrupa ülkesinde de veganlığa yönelim artışı gözlemlenmiştir. Son üç yılda kendini vegan olarak tanımlayan bireylerin sayısı ABD'de %600, Hollanda'da son iki yılda %48 ve İngiltere'de son on yılda %350 artmıştır. Gıda dışı sektörlerde de, üretim süreçlerinde veganlıkla uyumlu uygulamalar hayata geçirilmeye başlanmıştır (Cliffe, 2019). Örneğin, yüksek performanslı elektrikli araçlar üreten ünlü otomotiv firması Tesla'nın CEO'su Elon Musk'a 2015'de, Hayvanlara Etik Muamele için Mücadele Edenler (People for the Ethical Treatment of Animals-PETA) tarafından, araçlarda hayvan derisi kullanılmaması konusunda baskı yapılmıştır. Ardından vegan üretim fikrine olumlu bakan CEO tarafından, bir sosyal medyailetisinde, aktivistlere ve tüketicilere vegan üretim vaat edilmiştir. Bugün, direksiyon kaplamasında dahi deri kullanmayan Tesla, tamamen vegan araçlarla yoluna devam eden, daha çevreci bir firma olmayı seçmiştir. Alman spor araba üreticisi Porsche'da yeni elektrikli modeli Taycan'da vegan deri seçeneği sunacağını bildir-

miştir. Benzer şekilde Bentley, Mercedes, Volvo, Nissan gibi önemli araba markaları da elektrikli arabalarında çevre dostu vegan deri seçeneklerini bulundurmaktadır (Anonymous, 2020). İlk vegan defilesi de 2019'da Los Angeles 'da yapılmıştır. Üst gelir düzeyine hitap eden ünlü giyim markası Stella McCartney tüm ürünlerini, PETA'nın etkisinde kaldığını ve aydınlandığını açıkça belirterek, vegan üretmektedir. Benzer şekilde son yıllarda pek çok marka ve tasarımcı ürünlerinde deri dışı alternatiflere ve özellikle deri benzeri vegan ürünlere yönelmektedir. Grand Viet Research (GVR) iş danışmanlığının raporuna göre, 2025'e kadar dünya çapındaki vegan deri pazarının değerinin 85 milyar doları bulması beklenmektedir (Cliffe, 2019).

Vegan Derneğine göre genel olarak veganlık, besin, giyim elde etmek amacıyla ya da her hangi başka bir amaçla hayvanlara yapılan her türlü sömürü ve zulmü, insanın mümkün olduğunca ve uygulayabildiği ölçüde hayatından dışarladığı, bir yaşam şeklidir (TVS, 2020). Türkiye Vegan Derneği'ne (TVD) göre ise veganlık, tüm vegan beslenme biçiminin yanında, her türlü hayvansal ürünün kullanımına karşı olmayı (yün, deri, ipek vb) ve hayvanlar üzerinde deney uygulanmış ürünlerin tüketimine/kullanımına karşı olma felsefesini benimsemektir (TVD, 2020). Bu iki tanım da, veganlığın temelinde olabildiğince hayvana yapılan zulümden kaçınmaya vurgu yapıldığını görebiliriz. Bu sebeple petrokimyasal ürünler vegan sayılmaktadır. Ancak markalar ve tasarımcılar için, giderek yükselen çevre bilincinin de etkisi ile vegan deriyi ilginç kılacak olan ölçütler, daha düşük çevresel negatif etkilerinin olması, sürdürülebilir kaynaklarının olması ve hali hazırda uygulamaya yakın olabilmesidir.

Günümüzde yaygın olarak bilinen vegan deriler PVC (polivinil klorür) ve PU (poliüretan) isimli iki sentetik malzemedir. Her ne kadar PVC ve PU deriye kıyasla çok daha tercih edilir iseler de, PVC toksik dioksinler üretir ve toksik kloru kullanır. Bu sebeple Greenpeace PVC'yi çevreye en zararlı plastik tipi olarak adlandırmıştır. Günümüzde yıldan yıla düşen talep ile PVC giyim için giderek daha az yaygın kullanılmaya başlanmıştır. PU çok az toksin üretmekte ve hayvan derisine kıyasla en az çevresel zararı vermektedir ancak yine de bu, PU'nun da çevre sorunları yaratmadığı anlamını taşımamaktadır. PU biyo-bozunur değildir, yenilenebilir kaynaklardan üretilmez ve yaşam döngüsü içerisinde kirliliğe yol açan mikro-plastiklere dönüşür (Cliffe, 2019). Bu mikro-plastikler gıda zincirine katılarak hem insan hayatını tehdit etmekte hem de deniz canlılarının hayatını tehlikeye atmaktadır. Mikro-plastiğe dönüşmesi göz önüne alındığında, deniz canlılarına verdiği zarar ile bu petrokimyasal kaynaklı sentetik malzemelerin vegan deri olarak isimlendirilmesinin ne kadar doğru olduğu veganlık tanımları çerçevesinde yeniden değerlendirilmelidir.

Vegan deri olarak isimlendirilen petrokimyasal kaynaklı sentetik ürünlere alternatif olarak kullanılabilecek malzemeler, oldukça çevre dostu olan doğal vegan derilerdir. Bu doğal vegan derilere verilebilecek, çeşitli markalarda kullanımı denenmiş, ilginç örneklerden bazıları şişe mantarı, elma, mantar, kâğıt, üzüm atığından elde edilen deri benzeri malzemelerdir. Bu ürünler atıklardan elde edilir ve sadece doğru koşullar olduğunda biyo-bozunurdurlar. Mantar, şişe mantarı ve kâğıt ile üretilen vegan deriler ile yapılan bir deneyde malzemelerin yıpranma dirençleri, çekme mukavemetleri ve ayrıca 15 katılımcının desteği ile görsel ve dokunsal puanlamaları değerlendirilmiş ve karşılaştırılmıştır. Sonuçlara göre kâğıt ve mantar ile üretilen vegan deriler görüntü olarak en çok hayvan derisi benzeri bulunmuş ve kâğıt ile üretilen derinin dayanıklılığı en yüksek olan malzeme olduğu belirlenmiş ancak, mantar ile üretilen malzemenin oldukça kırılgan olduğu ve geliştirilmesi gerektiği ifade edilmiştir. Şişe mantarı ile yapılan derinin ise diğer ikisine kıyasla ortalama bir özellik gösterdiği belirtilmiştir (Cliffe, 2019). İngiltere kaynaklı vegan ayakkabı markası Bourgeois Boheme ananas yapraklarından yapılan Piñatex deri kullanmaktadır. Derinin oldukça deri benzeri bir yapıda olduğu, kolay bükülebilir ve yumuşak olduğundan bahsedilmektedir. 1 metrekare Piñatex 16 ananas atığı olan 480 adet yapraktan elde edilmektedir ve fiyatı 18 sterlindir. Aynı yüzey alanına sahip inek derisinin İngiltere’deki fiyatının 20-30 sterlin olduğu belirtilmiştir. Alman markası Nat-2’nin piyasaya sürdüğü mantar ile yapılan deri ayakkabının satış fiyatı ise 525 Sterlin olarak belirtilmiş ve büyük fiyat farkının sebebi, üretim aşamasındaki şu zorluklarla açıklanmıştır: “malzeme, huş ağacında yetişen bir mantar olan, kav mantarından özütlenir (Klein, 2018). Mantarlar elle toplanır, bir yıl boyunca kurutulur ve sonra elle soyulur.” Görsel 1’de mantar ile yapılmış deri benzeri malzemeden üretilmiş ayakkabı gösterilmektedir.



Görsel 1. Mantardan üretilen vegan deriden imal edilen ayakkabı (Klein, 2018).

Günümüzde tasarımcılar pek çok örnekle de bahsedildiği gibi, farklı uygulama ve bilim dallarından yararlanarak yeni malzemeler ile yeni tasarımlar sunmaktadır. Böylece, tasarımda giderek bilinen anlayışın dışına çıkılabilmekte ve gelişip değişen dünyaya ayak uyduran yeni malzemelerle, çeşitlenen uygun tasarımlar öne sürülebilmektedir. Farklı amaçlar için geliş-

tirilmiş malzeme ve tekniklerle ulaşılan bu oldukça çeşitli tasarım yelpazesine yol alınma hali giderek sanat ve bilim arasındaki köprüyü güçlendirmekle birlikte, bilimler arasındaki etkileşimden de faydalanmaktadır. Bugün pek çok bilim alanının birbiri ile etkileşimi ile gelişen teknikler ve sanatın da bu tekniklerden faydalanarak zenginleşmesi ile kullanılan yüzeyler, dokular, materyaller geleneksel yöntemlerin çok ötesine geçmiş ve farklılaşmıştır. Buna verilebilecek önemli örneklerden bir tanesi vegan deri örneği olan, ve doğal vegan deri türleri arasında farklı bir sınıf olarak değerlendirilebilecek bir malzeme olan biyo-deridir. Biyo-hücre ile yapılan mühendislik çalışma sayesinde, maya hücrelerinin hayvan derisine yapısını veren protein olan kolajen üretmesi sağlanmış ve birkaç hafta içerisinde elde edilen vegan deri, hiçbir hayvansal kaynak kullanılmadan üretilmiştir. Böylece, bir hayvanın yıllar süren yetiştirme süreci ve getireceği çevre sorunu yüküne kıyasla çok önemli ölçüde çevre dostu kazançlar sağlanmıştır. Modern Meadow şirketi tarafından üretilen malzeme, istenilen kalınlık, doku ve renkte elde edilebilen ilk ürünü ZOATM'yı 2017 yılında henüz ticari kullanıma sunmadan önce bir tişört tasarımı ile New York Modern Sanatlar Müzesi'nde (MoMA) sergilenmiştir (Klein, 2018; MIM, 2020; Anonymous, 2020a). Görsel 2'de dünyanın ilk biyo-fabrikasyon, protein içerikli, ancak hayvansız üretilen vegan derisi ZOATM ve MoMA'da sergilenen tişört gösterilmiştir.



Görsel 2: Biyoderi, ZOATM ve MoMA'da sergilenen, ZOATM kullanılarak üretilmiş tişört (MIM, 2020; BOF, 2020).

En geleneksel tasarım metotları tasarımı rasyonel analitik problem çözme faaliyeti olarak tanımlarken, ilham, hassasiyet ve yaratıcılık da dâhil olmak üzere tüm dikkatler tasarımcının kimliği üzerinde toplanmaktadır. Oysa ürün tasarımın yüzü değişmektedir. Geçtiğimiz son yüzyıl içerisinde fiziksel form ve teknik fonksiyon tasarım teorisine ve uygulamalarına egemen olmuştur. Son otuz yılda ise kullanım ve kullanıcıda gerçekleşen değişimden dolayı teknoloji güdümlü, ürün merkezli yaklaşımdan kullanıcı merkezli, kullanım merkezli ve etkileşim merkezli diye açıklanabilecek yaklaşımlara doğru yön değiştirmektedir (Gürcüm vd., 2016). Modern Meadow'un ZOA™ ürününün arkasında da değişen kullanıcıya hitap etmek konusunda birikimli bir moda tasarımcısı olan Suzanne Lee ve liderlik ettiği grup vardır. Suzanne Lee'nin biyoderi (bioleather) girişimini geliştirmesinin kaynağında yatan birikim ve fikrin temeli daha önce "kendi kumaşını kendin yetiştir" sloganı ile önderlik ettiği Biocouture girişimidir. Bu girişim dâhilinde Suzanne Lee simbiyotik bir kültür kullanarak mikroorganizmaları yetiştirmekte, birkaç hafta içerisinde elde edilen doku katmanını kurutup şekil vererek deri benzeri bir kumaş oluşturmaktadır (Fairs, 2014). Bu araştırmaya benzer şekilde 2014 yılında Queensland Teknoloji Üniversitesi'nde öğrenci projesi olarak başlatılıp büyüyen bir çalışma ile ilk defa Kombucha çayı mantarından elde edilen deri-benzeri malzeme (vegan deri) ile deri kıyafet, ayakkabı, aksesuar ve çanta üretilmiştir (Payne et al., 2014). Görsel 3'de bu çalışma dâhilinde elde edilen deri benzeri malzemenin üretim aşamasındaki görüntüsü ve bu malzeme ile tasarlanan ürünler görülmektedir.



Görsel 3: *Queensland üniversitesinde yapılan çalışmada elde edilen deri benzeri malzemenin üretim aşamasından bir görüntü ve bu malzeme ile tasarlanmış ürünlerin görseli (Ragtrader, 2016; Payne et al., 2015).*

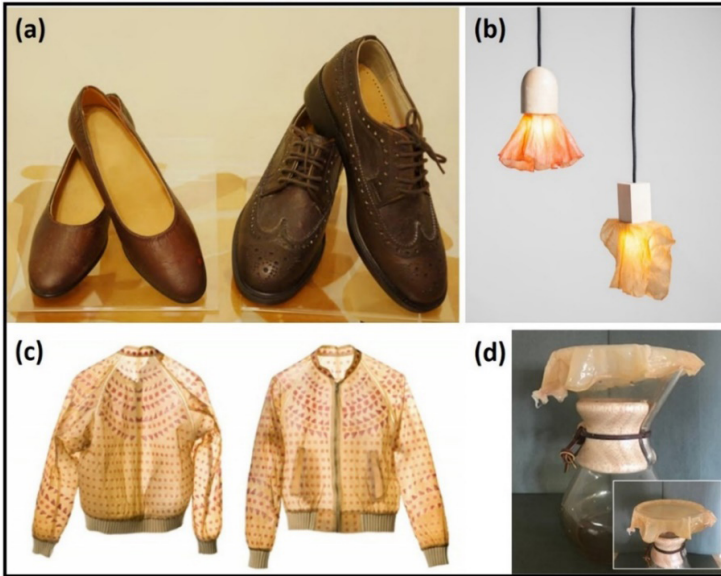
Bu çalışma, moda tasarımının biyoteknoloji ile kesiştiği gelişmekte olan bir uygulama alanı içinde yer almakta ve hem “kurbansız deri” akımı içerisinde yer almakta hem de evde üretilebilmesi ile pek çok kullanıcıyı cezbetmektedir. Biyo-tekstil olarak da adlandırılan bu vegan deriler sürdürülebilirlik için moda tasarımcılarına büyük kazançlar sağlamaktadır (Payne et al., 2015).

Kullanımından bahsedilen pek çok vegan deri örneği arasında, çalışmamız dâhilinde incelenen ve özgün örnekleri de verilecek olan vegan deri türünün bir anlam karmaşası içerisinde kalmamasını sağlamak için Kombucha mantarından elde edilmiş deri benzeri malzemenin ve çalışmamızda kullanılsa da bahsedilen ZOA™’nin neden diğer vegan derilerden farklı olduğuna açıklık getirelim. Vegan derilerden bahsederken endüstriyel anlamda en çok kullanılan ürünlerin petrokimyasal kaynaklı poliüretan (PU) ve polivinil klorür (PVC) gibi sentetik malzemeler olduğundan bahsetmiştik. Henüz gelişmekte olan doğal, sürdürülebilir ve sıfır atık amaçlı deri benzeri malzemelerde ise bitki atıkları kullanılmaktadır. Suzanne Lee ve Queensland Üniversitesi’ndeki araştırmacıların öncülük ettiği çalışmalarda elde edilen deri benzeri malzemeler ise biyo-fabrikasyon tekstiller, bakteriyel selülozlar gibi çeşitli isimlerle anılan özel bir sınıftır. Bu grubu diğerlerinden ayıran temel özellik, malzemeyi inşa eden selüloz yapının, bakteri, maya, algler ve mantarlar gibi mikroorganizmalara imal ettirilmesidir. Bu yolla da bitki atıklarından elde edilen malzemelerde olduğu gibi sürdürülebilir, sıfır atık üreten, çevre dostu vegan deriler elde edilebilmekte, ayrıca bu malzemeler pek çok geliştirilip değiştirilebilen fiziksel, mekanik özelliği ile küçük çapta üretilse de oldukça iyi verim alınan sonuçlar vermektedir. Henüz uzun süreli kullanımlarının dayanıklılığı konusunda kesin sonuçlar verilemeyecek kadar yeni bir uygulamadır. Ancak, bu konuya eğilmiş ve uygulamaya alan markaların zararlı kimyasaldan kaçınmada ve su kullanımını düşürmede başarı sağladıkları, enerji kullanımında tasarruf edip, karbon yayılımında düşüş sağlayabildikleri ve atıktan kurtuldukları yönünde olumlu bilgilendirmelere rastlanmıştır (Anonymous, 2020b).

Kombucha çayı mantarından elde edilen vegan deri Alice Payne’e göre, içeriğindeki yüksek selüloz içeriği ve görüntüsündeki deri dokusu benzerliği ile kâğıt ile derinin kesiştiği bir malzemedir. Dean Brough’un açıklamasında geleneksel moda endüstrisinde kıyafet tasarımında kumaşın %20-30’unun atık olarak kaybedildiği belirtilmektedir. Kombucha mantarı ile elde edilen malzemede ise Brough, hem derinin üretim aşamasında şekillendirilebilir olmasının, hem de en küçük bir atığının bile yeniden kılıplanıp kullanılabilir olmasının heyecanını taşıdığını aktarmaktadır (Hinchliffe, 2014). Kombucha mantarından elde edilen deri benzeri malzeme Avustralya’da Queensland Üniversitesi’ndeki araştırmacılar tarafından elde edildikten sonra İngiltere’de Suzanne Lee, ABD’de Sacha Laurin tarafından da çalışılmıştır. Dr. Payne’a göre bu ürünün en güzel tarafı herkesin kendi derisini kendisinin yetiştirebilecek olması, istediği tasarımı

kendi kendine uygulayabilecek olması ile oldukça demokratik olmasıdır. Payne, ürünün bugünün üretici kültürüne uygun olduğunu düşündüğünü belirtmektedir (Payne et al., 2015).

Doğa, atık üretmediği için, sürdürülebilirliğin en üst düzey örneklerini üretmektedir. Ticari canlılığı ve çevresel kabul edilebilirliği olan; geri dönüşüm kapasitesi ve tetiklenebilir biyo-bozunurluğu olan (ör. talep edilen kullanım süresince kararlı kullanım süresi sonunda çürütme/bozundurma koşullarında biyo-bozunur) yenilenebilir kaynaklardan türetilmiş biyolojik kaynaklı malzeme ya da ürün, “sürdürülebilir biyolojik kaynaklı malzeme” olarak tanımlanır (Frankie et al., 2016). Kombucha çayı da sürdürülebilir biyolojik kaynaklı bir malzemedir; elde edilen deri benzeri malzemenin üretim sürecinde kimyasal bir süreç yoktur ya da bir hayvana zarar verilmemektedir. Yaşam süresi boyunca ölçülen karbon ayak izi hayvansal kaynaklı deriye kıyasla önemli ölçüde düşük olduğu ve çok ucuz bir üretim süreci olduğu için son yıllarda bu deri benzeri malzemenin çeşitli alanlardaki tasarım çalışmaları yoğunluk kazanmıştır. Su arıtmak için kendini yenileyip tekrar tekrar kullanılabilen bir membrandan (Eggensperger et al., 2020), şık kıyafet (FC, 2014), ayakkabı (Nam and Lee, 2016), aksesuar (Payne et al., 2014), iç mekân aydınlatma aksesuarı (Faidi, 2017) tasarımlarına uzanan pek çok alanda kullanımı denenmeye ve geliştirilmeye başlanmıştır. Kombucha çayı mantarından elde edilen ürün/tasarım örnekleri Görsel 4’de verilmiştir.



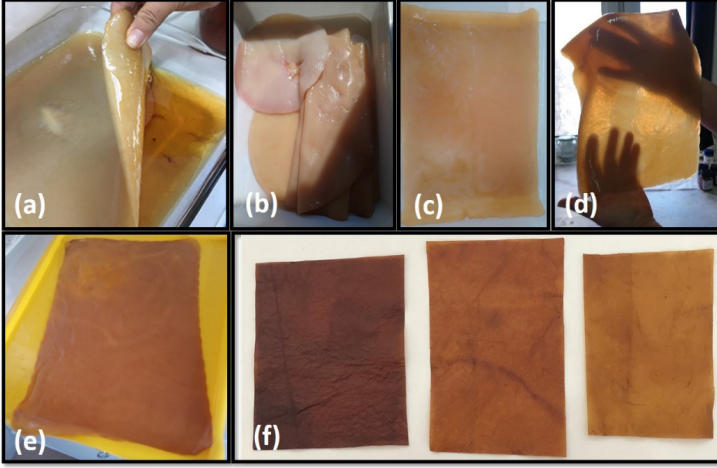
Görsel 4: Kombucha mantarı ile elde edilmiş malzemelerden hazırlanan çeşitli ürünler (a) kadın ve erkek ayakkabı tasarımı (Nam and Lee, 2016), (b) iç mekân aydınlatma aksesuarı (Faidi, 2017), (c) ceket tasarımı (FC, 2014), (d) su arıtma membranı (Eggensperger et al., 2020).

Kombucha çayı mantarı; bakteri ve mayalardan oluşan, ortak yaşam kültürünün antik saf bir akrabasıdır. İlk olarak Doğu Asya bölgesinde keşfedildiği, daha sonra Rusya üzerinden Almanya'ya ulaştığı bilinmektedir. Bu antik kültür, çay ve şekerden oluşan besleyici bir çözeltinin içinde üremekte ve mayalanma sonucu oluşturduğu çözeltinin ilaç niyetine bütün rahatsızlıklara karşı kullanımı dünyadaki diğer ülkelerde de yaygınlaşarak artmaktadır (Tietze, 1996). Bu mantar, düz bir disk yapısında olup, kurutulduğunda deriye benzeyen sağlam selüloz yapıda bir zara dönüşmektedir. İlk önce çayın bütün yüzeyine yayılan malzeme, üretimi yapılan kabın üst yüzey formunu almakta ve daha sonra giderek kalınlaşmaktadır. Üretimi bir-dört hafta kadar sürebilmekte ve disk kalınlığı 10 mm'ye kadar artabilmektedir. Elde edilen bu malzeme esnek, kesilip dikilebilen, yapıştırılabilen bir levha halinde elde edilebilmektedir (Payne et al., 2016).

Bu bölüm dâhilinde, Kombucha çayı mantarı ile elde edilen deri benzeri malzemelerin, pazen kumaş, ham keçe gibi malzemelerle birleştirilerek, yelek, takı ve Geleneksel Türk Sanatları uygulamaları gibi alanlarında çalıştığımız özgün tasarımlarla kullanımı aktarılacaktır. Kombucha çayı mantarından elde edilen bu vegan derinin Geleneksel Türk Sanatlarında kullanımı, bizim bilğimiz dâhilinde, literatürde ilk defa bu bölüm dâhilinde sergilenecektir. Bu çalışma dâhilinde yapılan bütün eserler Pamukkale Üniversitesi, Denizli Teknik Bilimler Yüksekokulu, Geleneksel El Sanatları Bölümü Öğretim Görevlisi Fatoş Neslihan Arğun tarafından tasarlanmış ve hazırlanmıştır.

VEGAN DERİ (KOMBUCHA) ÜRETİMİ

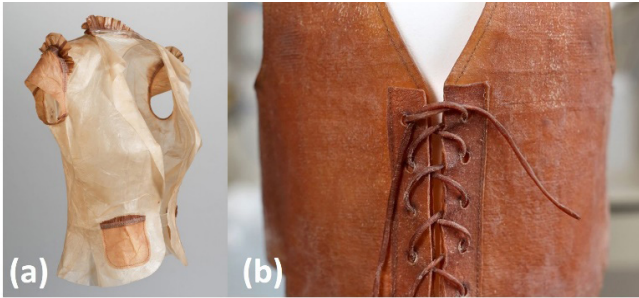
Çalışmamızda deri benzeri malzeme üretimi için Kombucha mantarı kültürü kullanılmıştır. Bu antik kültür, çay (yeşil çay, siyah çay, hibiskus) ve şekerden oluşan besleyici bir çözeltinin içinde sürekli olarak üremekte ve çayın bütün yüzeyine yayılarak üretimi yapılan kabın formunu alarak, giderek kalınlaşmaktadır (Faidi, 2017). Bu işlem taze hava altında, karanlık bir ortamda yapılmaktadır. İstenmeyen mikroorganizmaların gelişiminin önlenmesi için, kültürleme işleminin başında besi yerine sirke (beyaz, üzüm, elma) eklenmiştir. Bu mantar, düz bir yapıda olup, kurutulduğunda deriye benzeyen sağlam selüloz özellikte bir zara dönüşmektedir. Literatürde deri benzeri malzemenin kurutulma ortamı, sıcaklığı ve hızının derinin gözenek yapısını, kıvrışma oranını etkilediğinden bahsedilmiştir. Canlı hücreleri içeren kaygan, ıslak malzemenin renginin kuru malzemeye kıyasla daha açık renkte olduğu, kurdukça su kaybı ile renginin koyulaştığından söz edilmiştir (Domskiene et al., 2019). Görsel 5'te kombucha mantarı ile elde edilen deri benzeri malzemenin (vegan deri) çeşitli üretim aşamalarındaki görüntüleri verilmiştir.



Görsel 5: *Kombucha mantarı ile elde edilen vegan derinin çeşitli üretim basamaklarındaki görüntüleri (a) Gelişim aşamasındaki bakteri ve maya kültürü (SCOBY), (b) uygun kalınlığa ulaşmış zar halindeki kombucha, (c) kurutma için ayrılıp hazırlanmış malzeme, (d) kurutma öncesi malzemenin görüntüsü, (e) etüvde kurutulmuş malzeme, (f) 3 farklı tonda elde edilmiş kuru haldeki kombucha deri (vegan deri) görüntüsü (F.N. ARĞUN arşivinden, 2017).*

Vegan Deri ve Pazen Kumaş Kombinli Yelek Tasarımı

Biyolojik kaynaklı vegan derilerin şekil verilebilirliği son zamanlarda çokça araştırmaya konu olmuş ve kıyafet tasarımında kullanımı da denenmiştir. Biyologların da katkısı ile yeni malzeme arayışında olan tasarımcılar tarafından üzerinde oluşan selüloz madde keşfedilmiş ve deri-benzeri bir malzeme olarak kullanılmaya başlanmıştır. Hayvansal kaynaklı deriye kıyasla kısa sürede elde üretilebilmesi, çevre dostu olması, görünümü ve esnekliği, kolay kullanımı ve sürdürülebilirliği malzemenin avantajlarındandır. Dünyada farklı tasarımcılar tarafından selülozik deri-benzeri malzemenin tasarlanan yelek örnekleri Görsel 6’da verilmiştir.



Görsel 6: *Dünyada, selülozik deri-benzeri malzemenin tasarlanan yelek örnekleri (a) (Llanos, 2012), (b) (Krishnamurthy, 2016).*

Bu malzemenin farklı bir ürününe dönüştürülebilmesi için farklı teknikler ile işlenmesi, süslemesi veya çeşitli kumaşlar ile kombinlenebilirliği düşünülmüştür. Bu nedenle çalışmamızda, bakteri ve mayalar ile üretilen vegan derinin görünümü ve esnekliği, kullanım kolaylığı ve sürdürülebilirliği kıyafet yapımı için uygun bulunarak söz konusu malzeme geleneksel pazen kumaşı ile kombinlenerek yelek tasarlanmıştır (Arğun ve Kaygusuz, 2018). Görsel 7’de hazırlanan pazen kombinli özgün yelek tasarımı çeşitli açılardan çekilmiş fotoğrafları ile sergilenmiştir.



Görsel 7: Deri benzeri selülozik malzeme (vegan deri) ve pazen kumaşı ile tasarlanan yelek (F.N. ARĞUN arşivinden, 2017).

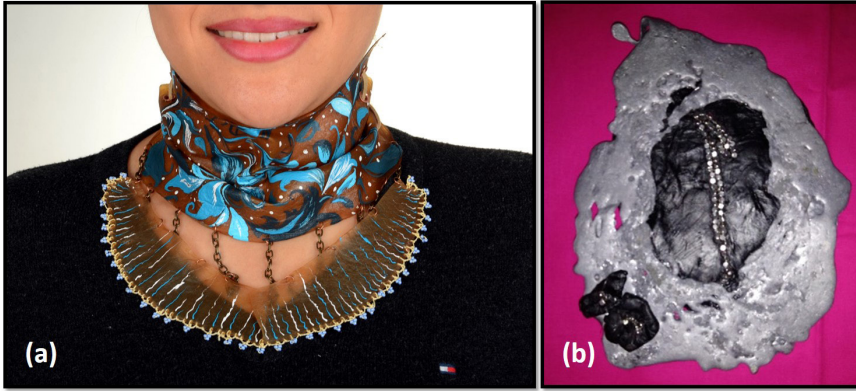
Yelek 42 beden kadın yeleğidir. Ön kısmının sol tarafına akrilik boya ile kumaş deseni ile uyumlu renklerde çiçek motifli süslemeleri yapılmıştır. Sağ alt tarafında ise aynı renklerde tığ motifleri kullanılmıştır. Tasarlanan yeleğin arkası sadece etek kısmı dışında tamamen pazen kumaş ile hazırlanmıştır. Yeleğin kol ve yaka biyeleri yine pazen kumaştan dikilmiştir.

Vegan Deri ile Aksesuar Tasarımı

Moda aksesuarları tasarımında sürdürülebilirlik uygulaması analizi yapan Wu, çalışmasında yeni trendlerin öncüsü modanın dünyanın en çok kirliliğe sebep olan ikinci büyük endüstrisi olduğunu belirtmiştir. Uluslararası Doğayı Koruma Birliği (International Union for the Conservation of Nature - IUCN), Dünya Vahşi Yaşam Fonu (World Wildlife Fund – WWF) ve diğer organizasyonların 1980’de ortaklaşa yayınladığı “Dünya’yı koruma stratejisi” ve özellikle bunun dahilinde önerdikleri “sürdürülebilir gelişim” bir konsept ve slogan olarak büyük ilgi görmüştür. Bu konseptin yansımaları, moda için, çevre sorunları ve insan gelişimini bir araya getiren:

“Sürdürülebilirlik için Tasarla” (DSF-Design For Sustainability) olmuştur. DSF akımı temelindeki “bugünkü neslin ihtiyacını gelecek neslin ihtiyaçlarından ödün vermeden tasarla” fikri ile gelişime ilham verici bir zemin yaratmıştır (REDINE, 2019). Günümüzde aksesuarlar, değerli madenler, taşlar, deri, plastik, ahşap gibi pek çok malzeme kullanılarak üretilmektedir. Fakat her zaman farklı malzemeler ve dolayısı ile elde edilebilecek yeni tasarım fikirleri ve pazarları arayışında olan üreticiler, müşteri taleplerini karşılamak amacı ile son yıllarda doğal malzemelere daha fazla rağbet göstermeye başlamışlardır.

Son zamanlarda daha çok sürdürülebilir tekstil malzemesi olarak ön plana çıkan, bu çalışma dâhilinde temel tasarım malzemesi olarak kullanılan, bakteri ve mayaların ürettiği deri benzeri malzemenin aksesuar tasarımı uygulamaları yapılmıştır (Arğun vd., 2018). Görsel 8, (a) ve (b) ‘de iki farklı aksesuar tasarımı görülmektedir.



Görsel 8: Aksesuar tasarımları (a) vegan deri ile yapılmış gerdanlık , (b) kurşun üzerine vegan deri ile yapılmış kolye ucu (F.N. ARĞUN arşivinden, 2018).

Görsel 8, (a)’da görülen aksesuar boyun ve zincirlerle boyna bağlanmış gerdan kısmı vegan deriden yapılmış bir gerdanlıktır. Boyun kısmındaki motifler ve gerdandaki parçayı süsleyen modernize edilmiş tığ motifleri akrilik boya ile renklendirilmiştir. Gerdan kısmının dışa bakan uçları iğne oyası ile süslenerek, gerdanlığa geleneksel bir görünüm kazandırılmıştır.

Görsel 8, (b)’de ise kolye ucu sergilenmiştir. Aksesuar olarak tasarlanan siyah renkte deri-benzeri malzeme (vegan deri) üzerine metal boncuklar kullanılarak “Elif” harfi işlenmiş ve kurşun dökme ritüelinden elde edilen kurşun ile etrafındaki süsleme yapılmıştır. Vegan deriye siyah renk, derinin alüminyum kap içerisinde elde edilmesi ile verilmiştir.

Vegan deri ile yapılan moda aksesuar tasarımları hâlihazırda yapılmış ve bazı örnekleri yenilenebilir tasarımlar olarak da sınırlı sayıda tüketiciye

sunulmaya başlamıştır. Ancak, vegan derinin Geleneksel Türk Sanatı öğeleriyle birleştirilerek moda aksesuarı tasarımında kullanımının örnekleri verilmiştir.

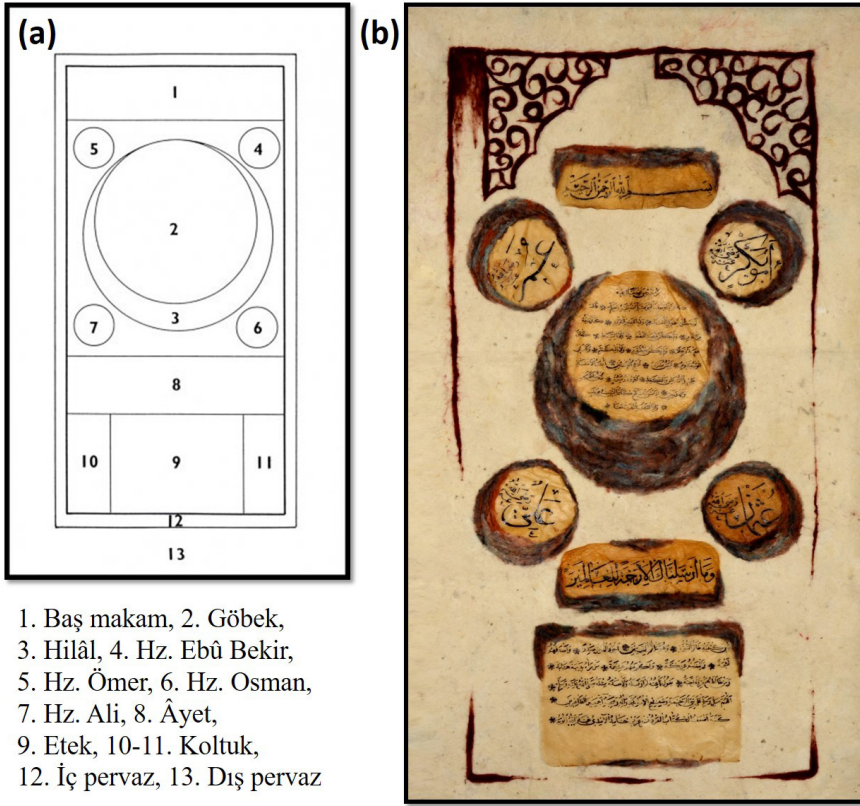
Vegan Deri ile Hilye-i Şerif Tasarımı

Hilye sözlükte “süs, ziynet ve kolye” anlamlarını taşır. Mecazen ise bu kelime “yaratılış, suret ve güzel vasıflar” anlamlarına gelmektedir (Uzun, 1998). Ancak hilye, bu başlık altında da incelendiği haliyle, Hz. Muhammed (sav)’den sonraki dönemlerde yaşayıp onu görmemiş insanlara Hz. Muhammed (sav)’i daha iyi tanıtabilmek amacıyla oluşturulmuş kitap, şiir ve tablolar olarak da açıklanabilir (Mutluel, 2013).

Hilye yazıldığı tüm dönemlerde rağbet görmüştür. Hilyeye olan ilginin sebeplerinden biri, Hz. Ali (ra)’den rivayet edilen, “Hilyemi gören beni görmüş gibidir. Beni gören insan muhabbetle bağlanırsa Allah ona cehen-nemi haram kılar; o kişi kabir azabından emin olur, mahşer günü çıplak olarak hasredilmez” mealindeki hadistir. Bir diğer sebep de, her ne kadar dini bir kaynağı olmasa da, hilye bulunan evin ve hilye taşıyan kişinin her türlü felaket ve musibetten korunacağına inanılmasıdır. Müslümanlar arasında önceleri bir saygı göstergesi olarak göğüs cebinde taşınmak üzere nesih hatla yazıldığı görülen bu metinlerin daha sonra kaynaklarda açıkça yer almamakla beraber ilk defa hattat Hafız Osman tarafından levha şeklinde yazılmış olduğu kabul edilmektedir. Hilyenin tablo halinde yazılması sadece Osmanlılara özgü bir gelenektir (Derman, 1998).

Tablo halinde yazılan klasikleşmiş bir hilye Görsel 9’da da verilen şu bölümlerden oluşmaktadır: 1. Baş makam, 2. Göbek, 3. Hilâl, 4. Hz. Ebû Bekir, 5. Hz. Ömer, 6. Hz. Osman, 7. Hz. Ali, 8. Âyet, 9. Etek, 10. ve 11. Koltuk, 12. İç pervaz, 13. Dış pervaz (TDV, 2020). Hilyenin “Başmakam” adı verilen kısmında “Besmele”, Güneşe benzetilen “Göbek” kısmında, Hz. Muhammed’in fiziksel özelliklerinin anlatıldığı hadis bulunmaktadır. Hz. Ali’den rivayet edilen bu hadis, Hz. Muhammed’in fiziksel görünüşünü tanımlamaktadır. Göbek, Hilyenin görsel merkezini oluşturur. Göbek kısmının altındaki hilal ve dört köşede dört halifenin isimlerinin bulunması da tablo içerisinde dengeli bir bütünlük sağlamaktadır (Mutluel, 2013; Özkafa, 2012). “Hilâl” ile çevrelenmiş “Göbek” kısmının altında “Âyet” kısmı bulunur. Burada “Biz Seni Ancak Âlemlere Rahmet Olsun Diye Gönderdik” (Embiya, 107) ayeti bulunur. Hilyenin alt kısmına “Etek” adı verilir ve bu kısımda Hz. Ali’den rivayet edilen hadisin devamı olan ve Hz. Muhammed’in ahlaki yetkinliklerinden söz eden şu hadis yazılır: “O, insanların en cömert gönüllüsü, en doğru sözlüsü, en yumuşak huylusu, en arkadaş canlısıydı. Kendilerini ansızın görenler O’nun heybeti karşısında sarsıntı geçirirler, fakat üstün vasıflarını bilerek sohbetinde bulunanlar ise, O’nu her şeyden çok severlerdi” (Mutluel, 2013). Hilyenin etek kısmında bulunan hadisin sağ ve solundaki kısma “Koltuk” denir ve süsleme yer alır (Derman, 1998).

Bu bölümde anlatılacak olan ve yapımında vegan deri kullanılan “Emanet” isimli Hilye-i Şerif klasik forma (Görsel 9,(a)) uygun, tablo şeklinde tasarlanmıştır (Görsel 9, (b)). Eser, Kombucha mantarı kültüründen elde edilen vegan deri kullanılarak yapılan ilk Hilye-i Şerif olma özelliğini taşımaktadır. Daire ve dikdörtgen şeklinde üretilen deri benzeri malzemenin üzerine mürekkeple, hat sanatı ile yazılmış ve ham keçe üzerine yerleştirilip iğneli keçe tekniği ile birleştirilerek hazırlanmıştır. Kullanılan materyallerin doğal olması ve birleştirilmesinde yapıştırıcı kullanılmamasına dikkat edilmiştir (Arğun ve Kaygusuz, 2018a).



1. Baş makam, 2. Göbek,
3. Hilâl, 4. Hz. Ebû Bekir,
5. Hz. Ömer, 6. Hz. Osman,
7. Hz. Ali, 8. Âyet,
9. Etek, 10-11. Koltuk,
12. İç pervaz, 13. Dış pervaz

Görsel 9. (a) Klasikleşmiş Hilye-i Şerif şablonu (TDV, 2020), (b) “Emanet” isimli, deri-benzeri selülozik malzeme (vegan deri) kullanılarak keçe tabaka üzerine işlenmiş, Hilye-i Şerif (Boyut(cm): 132 x 77, F.N. ARĞUN arşivinden, 2018)

Hattatlar kâğıt, kamış kalem ve mürekkep seçiminde çok titiz davrandıkları için, eskiden Hilye-i Şerif kompozisyonu, farklı materyallerde uygulanmış olmasına rağmen âharlanmış kâğıt üstünde daha çok tercih edilmiştir. Âharlanmış ve mühürlenmiş kâğıdın dayanıklılığının arttığı bi-

linmektedir. Kullanılmadan önce âharlanan ham kâğıdın, bu işlemle gözenekleri dolmakta, yüzeyindeki pürüzler giderilmektedir. Mühürleme ise, âharlanmış kâğıdı parlatma işlemidir; mühürleme sayesinde mürekkebin yayılması önlenir, kâğıt kalemin hareketi kolaylaşır ve yazarken yapılan hatalar düzeltilebilir (SÜ, 2020). Görsel 10'da vegan deri üzerine mürekkep kullanılarak hat sanatı ile yazılmış Hilye-i Şerif parçaları ayrıntılı olarak görülmektedir. Vegan derinin âharlanmış ve mühürlenmiş kâğıt gibi davrandığı, üzerinde kâğıt kalemin kolay hareket edebildiği, mürekkebin ise yayılmadığı ve hatta hataların da düzeltilebilir olduğu gözlemlenmiştir. Bu özellikleri ile hat sanatı uygulamalarına oldukça uygun olmasının yanında, rengi ve dokusu ile esere malzeme kaynaklı bir eşsizlik de katmaktadır. “Emanet” isimli özgün Hilye-i Şerif tasarımında geleneksel ile günümüzün malzeme biliminin kullanımı birleştirilmiş ve orijinal bir örneği sergilenmiştir.



Görsel 10. (a) “Emanet” isimli Hilye-i Şerif çalışması ve detaylı (b) Baş makam, (c) Ayet, (d) Etek, (e) Göbek, (f) Hz. Ömer, Hz. Ebû Bekir, Hz. Ali, Hz. Osman (soldan sağa, sırasıyla), görselleri (F.N. ARĞUN arşivinden, 2018).

Genelde hat sanatı, soyut sanat olarak adlandırılmaktadır. Mutluel’e göre ise hilyeler doğada herhangi bir örneği olmadan oluşturulup, tablo halinde ve görsel bir ifade olarak sanatsevere ulaştırıldığı için soyut sanat olarak ele alınmalıdır. Sanat felsefesi açısından hilyeleri değerlendirdiği çalışmasında Mutluel, sanatçının hilye oluştururken genelde amacının kendi mesajını üçüncü kişilere ulaştırmak, ölümsüz olmak, faydalı bir eser bırakmak ve yazdığı hilye ile toplum estetiği oluşturmak olduğunu belirtmiş, her sanat eserinde olduğu gibi hilyeler açısından da her hilyenin önce sanatçının duyguları ve yaşadığı zaman dilimi açısından, sonra sanatseverin duyguları ve yaşadığı zaman dilimi açısından tek olduğunu aktarmıştır (Mutluel, 2013). “Emanet” isimli Hilye-i Şerif tasarımı da (Görsel 9,10) başta malzeme tercihi olmak üzere fikir, teknik ve estetik değerleri ile sa-

natçının duyguları ve yaşadığı zaman dilimini yansıtmaktadır. Vegan deri bu çalışmada, içinde bulunduğumuz zaman diliminde Dünyanın içine sürüklendiği çevre sorunlarına dikkat çekmesi bakımından yapıldığı dönem ile ilgili gelecek dönemlere bir fikir bırakmaktadır. Ayrıca, bu alanda daha önce hiç kullanılmayan, biyoloji ve malzeme bilimi kaynaklı elde edilmesi ile yenilikçi bir malzeme kullanılması, hem eserin bırakıldığı dönem hem de eserin sanatçısının, dolayısı ile içerisinde yaşadığı toplumun da, bu sorunlarla yüz yüze geldiği, çözümler aradığı ve sanatçıların duyguları üzerinde de kalıcı izler kaldığına dair dönemsel bilgiler kaydedilmesine olanak tanımakta ve resmi olmayan, toplum hafızasına dair tarihi bir belge niteliği de yüklemektedir. Hilye-i Şerif'in klasik bir şablonu takip ederek, hat sanatı ile mürekkep kullanılarak yazılması, kullanılan malzeme ile getirilen çağdaş yoruma rağmen, gelenekselin 21. yüzyıldaki sanatçı için halâ var olan, eskimeyen değerini ortaya koymaktadır. Eserin isminin “Emanet” olmasının temelinde ise birkaç farklı fikir yatmaktadır. Bu sebeplerden ilki Hilye-i Şerif'in Hz. Muhammed'in, O'nu görmeyen gelecek nesiller için bir emaneti olarak hazırlanmış ve aslında nesillerce sürdürülmüş bir emanet etme geleneği olmasıdır. Bu gelenek dâhilinde sanatçı Hilye-i Şerif eserine kendi duygu ve yorumunu yün ve vegan deri gibi kaynağı bakımından birbirine aykırı iki malzeme kullanarak katmıştır. Görsel 10, (b-f)'da görüldüğü gibi eserin yazma parçalarının hepsi vegan deri üzerine işlenmiştir. Görsel 10 (a)'da ise esere tabaka şeklinde bütün formunu veren ve bütün süslemeleri içeren kısmının yün keçeden hazırlandığı görülmektedir. Esere ismini veren bir diğer fikrin kaynağı da bu aykırı iki malzemenin birleştirilmesi yorumudur. Hilye'nin “Etek” kısmında (Görsel 10, (d)) Hz. Muhammed'in ahlaki yetkinliklerinden söz eden hadiste geçen: “... Kendilerini ansızın görenler O'nun heybeti karşısında sarsıntı geçirirler, fakat üstün vasıflarını bilerek sohbetinde bulunanlar ise, O'nu her şeyden çok severlerdi” (Mutluel, 2013) sözleri Hilye-i Şerif'in sanatçının duygu dünyasındaki yorumunu yaşadığı dönemle birleştirerek anlatmasına ön ayak olmuştur. Hadiste Hz. Muhammed'in ilk bakışta görüntüsünün yarattığı heybet ve tanıyıp konuşulunca farkına varılan ve hayran bırakan alçak gönüllük ve sadeliğine vurgu yapılmıştır. Yün yaşadığımız dönemde insanoğlu için, hayvanlar üzerinde hayvancılık faaliyetleri ile kurduğu egemenliğin bir göstergesi, dolayısı ile bir güç, heybet göstergesidir. Vegan deri ise, yünün bütün heybetine ve üzerindeki süslemelere rağmen, onun önünde duran, dokusu ve rengi ile dikkat çeken, sadeliğine rağmen, geçmiş dönemlerde bir saygı göstergesi olarak taşınmasına sebep olan bilgiler ile Hilye'nin en önemli parçası olan kısmını oluşturmaktadır. Vegan deri bu çalışmada, insanoğluna Hilye-i Şerif ile örnek olması gereken, Hz. Muhammed'in heybetli görüntüsü altında yatan, ahlaklı sadeliği ifade aracıdır. Bu erdemi ulaştırma emeli sanatçı için bir emanet olarak bu eser içerisine yorumlanarak sanatseverin sanat zevkine hitap ederek ulaşmak üzere yoğunlaştırılmış ve eseri bir “Emanet” yapmıştır. Mutluel'de sanat

felsefesi açısından Hilyeleri değerlendirdiği çalışmasında bu durumu şu sözlerle anlatmıştır: “Hilyelerin, soyut veya non-figüratif sanatının ifade edemediği ve bu sanatın ortaya çıkış amacı içinde bulunmayan hedefi, insanlara davranış estetiği kazandırmaktır. Bu hedef, insanların örnek alma bakımından en etkili kişi olan Hz. Peygamber aracılığı ile yapılmış olması, son derece olumlu sonuçlar ortaya koyacağı açıktır. Bu açıdan bakıldığında hilye sanatı, diğer soyut veya non-figüratif sanatlardan, gerçekleştirmek istediği hedef itibarıyla, bir adım öndedir.” (Mutluel, 2013).

“Emanet”, sanatçının süslemelerinde ve şablon yerleşiminde asimetriyi, özel bir kusurluluğu seçtiği orijinal bir Hilye-i Şerif yorumudur. Asimetri ve kusurluluk seçimi hem hilyenin geleneksel ve köklü anlamı hem de hilye içeriğindeki dini alt yapıyı destekler nitelikte olması göz önünde bulundurularak yorumlanmıştır. Hilyenin “Göbek” kısmında Hz. Muhammed’in fiziksel özelliklerinin hiçbir abartı ve gerçeküstü bir anlatıma yer verilmeden aktarıldığı şu hadis bulunmaktadır: “Hazreti Peygamberin boyu ne çok kısa, ne de çok uzundu, orta boyluydu. Ne kıvrıcık kısa ne düz uzun saçlı; saçı, kıvrıcıkla düz arasında idi. Değirmi (yuvarlak) yüzlü, duru beyaz tenli, iri ve siyah gözlü, uzun kirpikliydi. İri kemikli ve geniş omuzluydu. Göğsü, ortadan karnına doğru çizgi halinde kılları vardı. İki avcu ve tabanları dolgundu. Yürüdüğü zaman, sanki yokuş aşağı iner gibi rahatlıkla ilerlerdi. Sağına ve soluna baktığında bütün vücuduyla dönerdi. İki omuzu arasında “Nübüvvet Mührü” vardı. Bu Onun sonuncu peygamber oluşunun nişanesi idi.” (Mutluel, 2013). Oysa evrende tekrarlanan örnekler, orantıların kusursuzluğu ve simetri İslam dini de dâhil olmak üzere bütün din ve inançlarda Tanrı’nın mükemmelliği ile eş tutulmaktadır. Platon da geometrinin kutsal yaratıcının doğasını anlamak için bir yöntem olarak kullanılabileceğini ileri sürmüştür. Geometrik şemaların ritmik tekrarlı kullanımına cami gibi dini mekânların içerisinde de hatlar, halılar gibi farklı sanat formları ile yer verilmiştir (Durukan, 2017). Diğer yandan, hilye sanatçıları eserlerinin altına imza atarken hep kendi acziyetini dile getiren ifadeler kullanmaya özen göstermişlerdir. Örneğin, ilk hilye yazarı olarak kabul edilen Hafız Osman’ın yazdığı hilyenin alt kısmındaki imzasında “Bunu “Kur’an hafızı” diye tanınan fakir Osman yazdı. Allah onun annesinin, babasının ve bu (yazıya) bakanların günahlarını bağışlasın” sözleri yer almaktadır (Derman, 1990). Mutluel bu ifadeleri gerçek sanatçıda olması gereken tevazuun güzel bir örneğini ortaya koymak olarak ifade etmiştir (Mutluel, 2013). Bütün bu anlamları içeren Hilye, “Emanet” isimli eserde sanatçının duyguları ile yeniden yorumlandığında, Hz. Muhammed’in Hilyede de geçen “Biz Seni Ancak Âlemlere Rahmet Olsun Diye Gönderdik” (Embiya, 107) ayetine rağmen sonraki nesillere aktarmak istediği sadeliğini ve Allah’ın kusursuzluğunun ulaşılmazlığını ifade etmek için asimetrik ve özellikle kusurlu hazırlanmıştır.

Vegan Deri ile Kalem İşi Tasarımı

Vegan derinin Geleneksel Türk Sanat'ındaki ilk kullanımlarından biri olan Kalem İşi ilk defa bu bölüm dâhilinde sergilenecektir. “Sır” isimli bu kalem işi eser, ebru, hat ve kalem işi sanatlarının vegan deri ile birleştirilmiş özgün bir kompozisyonudur.

Kaya Üçer günümüzde kalem işini: “yarı geçirgen kâğıtlara (eskiz kâğıdı) kurşun kalem yardımı ile çizilen kurallı ve gelenekli desenlerin, aynı yarı geçirgen kâğıt üzerinde iğnelenerek delinmesi ve uygulanacağı yüzeye, tercihen söğüt ağaçlarından elde edilen kömür tozundan yapılan taponla silkelenip (sepilenip) yüzeye aktarılmasından sonra çeşitli renkler ve muhtelif fırçalar yardımıyla boyanıp, yine ince fırçalar ile kontürlenmesiyle (tahrirlenmesi) elde edilen kurallı süsleme tarzı” şeklinde anlatmaktadır. Günümüzde sanata “Kalem işi”, yapan kişiye de “Kalemkâr” ya da “Nakkaş” denmektedir. Bu sanat yüzyıllar boyunca Türk Klasik Sanatlarının bir kolu olmuş, sivil, dini, askeri mimari yapıların iç ve dış mekân süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Orta Asya'dan Anadolu topraklarına uzanan yaşamışlıklar ve tarihsel süreç, İslam'ın kabulü ile gelişen klasik sanatlar ve bu sanatların merkez kollarından kalem işi sanatı, Büyük Selçuklu, Selçuklu, Beylikler Dönemi, Erken Osmanlı, Osmanlı İmparatorluğu Klasik Dönem, Eklektik (Barok, Rokoko, Ampir sentezi) Dönem, Neo klasik, Cumhuriyet sonrası ve de günümüze kadar gelen bir tarihsel bir tarz süreci yaşamıştır. Mekânların tavan, duvar, kubbe, kemer, tonoz, gibi yüzeylerinde çalışılan kalem işi süslemeleri sıva, ahşap, taş, bez, deri, metal gibi pek çok değişik yüzeyde uygulanmıştır (Üçer, 2017). Bu eserde Kalem işi uygulamanın merkezinde yer alan hat ile yazılmış Basmelenin etrafını bezemek için, vegan deri yüzeyinde işlenmiştir.

Sabancı Müzesi'nin web sitesinde, “Güzel yazıda çağdaş yorumlar” başlığı altında yeni güzel yazı sanatının değişimi şöyle anlatılmıştır: “Son yüzyılın hüsnühat sanatkârları kimi zaman eski üstatların eserlerini çeşitli boylardaki kâğıtlara kopya ederek, halkârla ve ebrularla süsleyerek geleneksel biçimleri uyguladılar. Bu gelenek, bugün de devam ediyor. Kimi çağdaş sanatçılar geleneği yepyeni, özgün tasarımlarla birleştiriyor. Mürekkep ve yağlıboya ile veya akrilik boya ile çalışıyor, bazen dijital ortamda çalışıyor, bazen özgün baskı tekniğiyle hat tasarımlarını kâğıda geçiriyor, bazen bir ayetin, hatta bir surenin tamamını çağdaş bir yorumla büyük boyutta dokuma olarak tasarlıyorlar. Kimi çağdaş sanatçılar ise, günümüzün teknolojik imkânlarından yararlanarak geçmişin güzel yazı ve yazı-resim örneklerini video ya da enstalasyon olarak tasarlıyor, onları hareketlendiriyor, insanı büyüleyen, hayrete düşüren görüntülere dönüştürüyorlar.” (SÜ, 2020a). “Sır” isimli Kalem işi eser de günümüz biyoloji ve malzeme bilimi bilgisi ile elde edilen vegan derinin geleneksel sanatlarla bütünleştirilmesinin özgün ve eşsiz bir örneğidir. Tasarımda kullanılan

Hat ile yazılmış Besmele ve etrafını süsleyen çember şeklindeki Kalem İşi kompozisyonunda Hakkı Bey’in, Sami Tokgöz koleksiyonuna ait bir eserden yararlanılmıştır. Eser keten kumaş üzerine yapılmış battal ebru ile vegan derinin birleştirilmesi ile kare formuna ulaşmıştır. Eserin merkez ve sağ çeyrek parçası vegan deriden oluşmaktadır. Görsel 11’de “Sır” isimli eser ve eserin yapım aşamasından bir görsel sunulmuştur.



Görsel 11. *Vegan deri üzerine Kalem İşi çalışması, “Sır” isimli eser (Boyut(cm): 58 X 58, F.N. ARGÜN arşivinden, 2018).*

Eser “Sır” ismini merkezinde taşıdığı Besmeleden almaktadır. Hâkânî Mehmet Bey’in 1007/1598-99 yılında yazdığı “Hilye” adlı eseri, Türk edebiyatında hilye türünün ilk ve en önemli örneğidir. Besmele hakkında bir manzume ile başlayan eseri, yirmi iki beyitte söze besmele ile başlamanın gereğinden ve besmelenin sırlarından bahsetmektedir (Memiş, 2020). B harfi İbnü’l-’Arabî’nin harf sembolizminde çokluğu ve âlemi ifade eder. İbnü’l-’Arabî, el-Fütühatü’l Mekkiyye’de bir Yahudi bilginle konuşmasını anlatır. Yahudi kendisine “Siz birlikten söz ediyorsunuz ama kitabınız B harfiyle başlıyor, bu nasıl birliktir?” der. İbnü’l-’Arabî bunun üzerine “Evet ama, bütün kitaplar B harfiyle başlar, başkası da düşünülemez” der ve B harfinin her şeyin ve her türlü çokluğun aslı olduğunu belirtir. Bu anlamda B insanı ifade eder. Hz. Ali “Bütün ilahî sırlar Bismillah’ın B’sinin noktası altındadır. Ben B harfinin altındaki noktayım” der (Demirli, 2008).

SONUÇ

Modern insanın giderek artan tüketim alışkanlıkları ile moda ve sanat da etkilenmekte ve içinden geçtiği zamanların izlerini üzerinde taşıyarak değişmeye, gelişmeye devam etmektedir. Modanın önceleri sahip olduğu

estetik yaratmak, dikkat çekmek ve temelde konforlu örtünme sağlamak gibi temel dertlerine değişen Dünya’da artan çevre sorunları ile bilinçli tüketime destek vermek, doğaya ve elemanlarına zarar vermemek gibi yeni sorumluluklar eklenmiştir. Bunlar da yeni malzeme arayışlarının önünü açmıştır. Moda için Kombucha mantarı kültüründen elde edilen deri benzeri selülozik malzeme, başka bir deyişle vegan deri kullanımı da bu noktada ortaya çıkmış ve bu çalışmada bir yelek tasarımı örneği ile gösterilmiştir. Çiçek desenli geleneksel pazen kumaş ile vegan derinin bir araya getirildiği yelek tasarımı akrilik boyama ile de süslenmiş ve özgün bir tasarım olarak benzerlerinden ayrılmıştır. Vegan derinin moda için başka bir kullanımı da aksesuar tasarımıdır. Bu bölüm dâhilinde de vegan deri kullanılarak tasarlanmış bir gerdanlık ve kolye ucu da sunulmuştur. Tasarlanan aksesuarlar üzerinde kullanılan geleneksel motifler ve işlemler ile eşsiz örnekler olmuştur. Geleneksel Türk Sanatı motifleri ve iğne oyası gibi bir el işinin, dökülmüş kurşun gibi bir geleneksel ritüelin ürününün vegan deri ile yapılan aksesuar tasarımlarına dâhil edilmesi bu tasarımlarla sergilenmiştir.

“Emanet” isimli Hilye-i Şerif tasarımı ve “Sır” isimli kalem işi çalışması da Geleneksel Türk Sanatlarında vegan derinin kullanımının ilk örnekleri olması ile önemli bir yere sahiptir. Bu eserlerdeki Hat sanatı çalışmaları sırasında mürekkep ve kâğıt kalemi kullanılması da vegan derinin Hat sanatı için oldukça uygun bir yüzey olduğunu ortaya koymuştur. Bu eserlerin, geleneksel yönleri ile taşıdıkları, özgün tasarımları ve dolayısı ile ulaşılan estetik ile kazandıkları değerler dışında, sanatçının içinden geçtiği dönemi kullandığı vegan deri ile eserine yansıtarak gelecek nesillere resmi ve yazılı olmayan tarihi bir kaynak ulaştırması nedeniyle de ilham verici oldukları düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Anonymous, (2020). Porsche's new electric car has a 100% vegan leather interior, <https://www.livekindly.co/2020-porsche-electric-taycan-vegan-leather-interior/> Erişim tarihi: 28.09.2020.
- Anonymous, (2020a). Livekindly, Vegan Biotech Company Poised to Disrupt \$100 Billion Leather Industry, <https://www.livekindly.co/vegan-biotech-company-disrupt-100-billion-leather-industry/> Erişim tarihi: 28.09.2020.
- Anonymous, (2020b). What are Biofabrics and How sustainable are they?, <https://www.commonobjective.co/article/what-are-biofabrics-and-how-sustainable-are-they> Erişim tarihi: 28.09.2020.
- Arğun F.N. ve Kaygusuz M. (2018). Selülozik Malzeme ve Desenli Pazen Kumaşı Kombinli Bir Tasarım, III. Uluslararası Türk Coğrafyası Sosyal Bilimler Araştırmaları Kongresi, 3-5 Eylül 2018, Almaty/Kazakistan.
- Arğun F.N. ve Kaygusuz M. (2018a). Hilye-î Şerif Tasarımında Deri-benzeri Malzeme Kullanımı, Inglobe Innovation and Global Issues in Social Sciences III, 26-29 Nisan 2018, Kaş, Antalya/Türkiye.
- Arğun F.N., Erdiren Y.O., Kaygusuz M., Işık N.O. (2018). Deri-Benzeri Selülozik Malzemeden Tasarlanan Geleneksel İşlemeli Gerdanlığın Estetik Açısından Yorumlanması, Akademik Bakış, 68, 75-82.
- BOF, (2020). With Lab-Grown Leather, Modern Meadow Is Engineering a Fashion Revolution, <https://www.businessoffashion.com/articles/fashion-tech/bof-exclusive-with-lab-grown-leather-modern-meadow-is-bio-engineering-a-fashion-revolution> Erişim tarihi: 28.09.2020.
- Cherry, E., (2014). I Was a Teenage Vegan: Motivation and Maintenance of Lifestyle Movements, *Sociological Inquiry*, 85(1), 55-75.
- Cliffe, V., (2019). The Rise of Vegan Leather, Research Report, *International Fashion and Management*.
- Çolak, S., Özgünay, H., Mutlu, M.M. and Akyüz, F. (2005,a). Reducing The Amount of Tanning Materias Passing into Wastewater in Post-Tanning Processes, *JALCA*, 100(3), 111-118.
- Çolak, S., Zengin, G., Özgünay, H., Sarıkahya, H., Sarı, O. and Yuceer, L. (2005,b). Utilization of Leather Industry Prefleshingsin Biodiesel Production, *JALCA*, 100(3), 133-164.
- Demirli, E. (2008). Normatif Geleceğe Karşı Sembolik Anlatım: İbnü'l-'Arabî'de Harf Sembolimi, *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17, 224-236.
- Derman, U. (1998). Hilye Maddesi, *DİA*, c.18, İstanbul.
- Derman, U. (1990). Türk Hat Sanatının Şaheserleri, *KB Yayınları*, Ankara.

- Domskiene, J., Sederaviciute, F., Simonaityte, J. (2019). Kombucha bacterial cellulose for sustainable fashion, *International Journal of Clothing Science and Technology*, 629051.
- Durukan, A. (2017). Cam İç Mekan Aydınlatma Tasarımına Kavramsal Bir Yaklaşım, *CEDRUS, The Journal of MCRI*, 531-541.
- Eggensperger, C. G., Giagnorio, M., Holland, M. C., Dobosz, K. M., Schiffman, J. D., Tiraferri, A., Zodrow, K. R. (2020). Sustainable Living Filtration Membranes. *Environmental Science & Technology Letters*, 7(3), 213–218.
- Faidi, M. (2017). Feasibility of Bacterial Cellulose in Furniture Design, Aalto University School of Arts, Design and Architecture-Interior Architecture, Bachelor Thesis.
- Fairs, M. (2014). Microbes are “the factories of the future”, <https://www.dezeen.com/2014/02/12/movie-biocouture-microbes-clothing-wearable-futures/> Erişim tarihi: 28.09.2020.
- Fashion Circuit (FC), (2014). Sustainable Fashion: Kombucha as Couture, <http://fashioningcircuits.com/?p=2127> Erişim tarihi: 28.09.2020.
- Frankie, M.C., Phoebe, Ng, Wang, W. (2016). Natural Self-grown Fashion From Bacterial Cellulose: A Paradigm Shift Design Approach In Fashion Creation, *The Design Journal*, 19(6), 837-855.
- Gürcüm, B. H., Seçim, E., Arslan, P., Bulat, F., Kuç, E., Yıldırım, Ş. (2016). Tekstil Tasarımında Yenilikçi Malzemelerin Keşfi, *İdil*, 5 (26), 1713-1742.
- Hinchliffe, J. (2014). ABC News, ‘Scary and gross’: Queensland fashion students grow garments in jars with kombucha, <https://www.abc.net.au/news/2014-09-24/brewing-clothes-queensland-fashion-student-grow-garments-in-jar/5765060?nw=0> Erişim tarihi: 28.09.2020.
- Houghton, J., (2005). Global Warming: The Complete Briefing (Third Edition), *Eos*, 86 (30).
- Kilic, E., Font, J., Puig, R., Colak, S., Celik, D. (2011,a). Chromium Recovery from Tannery Sludge with Saponin and Oxidative Remediation, *Journal of Hazardous Materials*, 185, 456–462.
- Kilic, E., Puig, R., Baquero, G., Font, J., Colak, S., Celik, G. (2011,b). Environmental Optimization of Chromium Recovery from Tannery Sludge Using a Life Cycle Assessment Approach, *Journal of Hazardous Materials*, 192, 393– 401.
- Klein, A. (2018). What not to wear- Insight Vegan Clothes, *New Scientist*, 22,23.
- Krishnamurthy, R. (2016). Growing Clothes From Your Cup of Tea, <https://www.permaculturenews.org/2016/06/16/growing-clothes-from-your-cup-of-tea/> Erişim tarihi: 28.09.2020.
- Le Quéré, C., Jackson, R.B., Jones, M.W. et al., (2020). Temporary reduction in daily global CO₂ emissions during the COVID-19 forced confinement, *Nature Climate Change*, 10, 647-653.

- Llanos, M. (2012). Suzanne Lee and her celluloid clothing. Trendland. <http://trendland.com/suzanne-lee-and-her-celluloid-clothing/> Erişim tarihi: 28.09.2020.
- Memiş, M. (2020). Osmanlı Hattatlarının Mürekkeat Meşklerinde Yazdıkları Metinler, *Lale Sanat Dergisi*, Ocak-Haziran, 40-51.
- MIM, (2020). Madisons Innovative Materials, ZOA - First Bio Fabricated Leather, <https://www.madisonsinnovative.com/blog/2017/12/27/zoa-first-bio-fabricated-leather> Erişim tarihi: 28.09.2020
- Mutluel, O. (2013). Sanat Felsefesi Açısından Hilyeler, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(12) 879-888.
- Nam, C., Lee, Y.A. (2016). RETHINK II: Kombucha Shoes for Scarlett and Rhett, *ITAA Proceedings*, #73, Vancouver, British Columbia.
- Özgünay, H., Çolak, S., Mutlu, M.M., Akyüz, F. (2007,a). Characterization of Leather Industry Wastes, *Polish J. of Environ. Stud.*, 16(6), 867-873.
- Özgünay, H., Çolak, S., Zengin, G., Sarı, Ö., Sarıkahya, H., and Yuceer, L. (2007,b). Performance and Emission Study of Biodiesel from Leather Industry Pre-fleshings, *Waste Management*, 27, 1897–1901.
- Özkafa, F. (2012). Hilye-i Şerife'nin Dinî, Edebî ve Estetik Boyutları, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7(3) 2041-2053.
- Payne, A., Brough, D., Musk, P. (2014). Australia-The Cutting Edge- Kombucha-The Potential of a Democratic Textile, *Feature*, 47-49.
- Payne, A., Brough, D., Musk, P. (2015). Harvest: A biotextile future, *Design*, <https://eprints.qut.edu.au/93547/> Erişim tarihi: 28.09.2020.
- Payne, A., Brough, D., Musk, P. (2016). Will we soon be growing our own vegan leather at home?, *The Conversation*, <https://theconversation.com/will-we-soon-be-growing-our-own-vegan-leather-at-home-68498> Erişim tarihi: 28.09.2020.
- Ragtrader, (2016). Is this the future of sustainable fabrics?, <https://www.ragtrader.com.au/news/is-this-the-future-of-sustainable-fabrics> Erişim tarihi: 28.09.2020.
- REDINE (Ed.). (2019). Conference Proceedings, CIVINEDU 2019, Madrid, Spain: Redine, p.333.
- SÜ, (2020). Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, <https://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/koleksiyonlar/sakip-sabanci-muzesi-kitap-sanatlari-ve-hat-koleksiyonu> Erişim tarihi: 28.09.2020.
- SÜ, (2020a). Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, Güzel Yazıda Çağdaş Yorumlar, <https://www.sakipsa->

bancimuzesi.org/tr/koleksiyonlar/sakip-sabancı-muzesi-kitap-sanatları-ve-hat-koleksiyonu Erişim tarihi: 28.09.2020.

T.C. Çevre ve Orman Bakanlığı, (2009). Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi Kyoto Protokolü, EK-A.

TDV, (2020). Türkiye Diyanet Vakfı, İslam Ansiklopedisi Test Yayını, Hilye Maddesi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hilye> Erişim tarihi: 28.09.2020.

Tietze, H. (1996). *Kombucha- Miracle Fungus*, The Hollies, Wellow, Bath, UK:- Gateway Books, 8-14.

TVD, (2020). Türkiye Vegan Derneği, <https://tvd.org.tr/2015/10/tanimlar/> Erişim Tarihi 02.06.2020

TVS, (2020). The Vegan Society, Definition of veganism, <https://www.vegansociety.com/go-vegan/definition-veganism> Erişim tarihi: 28.09.2020.

UNIDO, (2017). Leather Carbon Footprint, Review of the European Standard EN 16887:2017, Leather- Environmental footprint – Product Category Rules (PCR).

Uzun, M. (1998). Hilye Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (DİA) (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 18 (44).

Üçer, K. (2017). Türk Sanatının Yapıtaşları II Sergisi, *Bülent Ecevit Üniversitesi Yayınları* (26), Zonguldak, Bölüm Yazarı: 220-229.

Bölüm 8

**PANDEMİ SÜRECİNDE MEB' İN
UYGULADIĞI EĞİTİM BİLİŞİM
AĞI PROGRAMINDA EBA TV' DEKİ
DERS DAĞILIMINA MÜZİK
DERSİ AÇISINDAN
GENEL BAKIŞ**

Gökmen KARATAŞ¹

¹ Gökmen Karataş, Meb Müzik Öğretmeni, gkmnkrts@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0003-0854-7636

1. GİRİŞ

İlk kez Aralık 2019'da Çin'in Wuhan kentinde çıktığı düşünülen koronavirüs (Covid-19), bir süre sonra salgın halini almıştır. Yapılan araştırmalar, hastalığı geçirenlerin bireylerin büyük çoğunluğunun bu pazarı ziyaret ettikleri ve burası ile temasta oldukları yönündedir. Başlangıçta salgının görüldüğü hastalardan 7 tanesinin durumu ciddiye, bir hasta yaşamını yitirmişti.

Hastalığın ilk görüldüğü andaki olgu sayıları hakkında değişik kaynaklarda farklı yorumlar vardır. Bunlardan birine göre olgu sayısı 42 (Lu, Stratton, Tang, Akt: Üstün ve Özçiftçi) diğer bir kaynağa göre olgu sayısı 41 (Zhao, Musa, Lin, Ran, Yang, Wang, Akt: Üstün ve Özçiftçi) şeklindedir. Bu hastalardan Wuhan'dan Tayland'a seyahat edenler hariç, tümünün Çin vatandaşı olduğu bildirilmiş ve salgının yayılmasında bu kişilerin sorumlu olabileceği belirtilmiştir (Hui, Azhar, Madani, Ntoumi, Kock, Dar, Akt: Üstün ve Özçiftçi).

2019 yılının sonunda başlayıp dünyayı etkisi altına koronavirüs (Covid-19) pandemisi, dünyayı sadece sağlık konusunda olumsuz etkilemiştir. Eğitim, ekonomi, politika ve sosyokültürel alanların dışında şu anda öngöremediğimiz pek çok konuda dünyayı etkisi altına alabileceğini söyleyebiliriz.

Sürecinin olumsuz etkilerinin görülebileceği alanların başında eğitim gelmektedir. Covid 19'un bulaşıcı ve ölümcül olmasından dolayı dünya genelinde bir tedirginlik oluşturmuş ve ülkelerin okullardaki yüz yüze eğitimlerine geçici bir süre ara vermelerine veya uzaktan eğitime geçmelerine neden olmuştur.

1.2. Uzaktan Eğitim

Uzaktan eğitim; geleneksel öğrenme-öğretme yöntemlerinin sınırlılıkları nedeniyle sınıf içi etkinliklerini yürütme olanağının bulunmadığı durumlarda, eğitim etkinliklerini planlayıcılar ile öğrenciler arası, iletişim ve etkileşimin özel olarak hazırlanmış öğretim üniteleri ve çeşitli ortamlar yoluyla belirli bir merkezden bir öğretim yöntemidir (Kaya, Akt: Kılınç, 2015).

Uzaktan eğitim öğrenci merkezli bir yapıya sahiptir. İçinde bulunduğu şartlar gereği örgün eğitime devam edemeyen kişilerin, eğitim görebilmesi adına ortaya çıkmış bir uygulama olması bu düşüncemizi desteklemektedir.

Uzaktan eğitimin gerçekleştirilmesi tamamen iletişim teknolojisinin gelişmişliğine bağlıdır. Buradan hareketle, iletişim teknolojisinin gelişimiyle uzaktan eğitimin doğru orantılı olduğunu söyleyebiliriz. Uzaktan eğitim, eğitimin sınırlarını mekan açısından sınırsız, zaman açısından iste-

nilen zamana, maliyet açısından da en ucuz maliyete indirgemıştır. Böylece öğrenci kendine ait bir zamanda ve kendi seçtiği bir öğrenme ortamında öğretmenle yüz yüze iletişim kurmadan ve en az maliyetle eğitim alabilmektedir.

1.3. Uzaktan Eğitimin Faydaları

Fiziki yapı: Genellikle ülkemizde sınırlı sayıda okul ve sınıf bulunmaktadır. Öte yandan okul binalarının nüfus yoğunluğuna göre dağılım göstermediği bir gerçektir. Uzaktan Eğitim sayesinde sanal sınıf ve okullar kurularak milyonlarca öğrencinin eğitim görmesi sağlanabilir.

Araç gereç: Her okul ihtiyacı olduğu miktarda araç gereci bünyelerinde bulunduramamaktadır. Uzaktan eğitim ile laboratuvarlar sanal olarak kurularak, öğrencilerin istifadelerine sunulabilir.

Kaliteli öğretmen: Her okul bünyesinde kaliteli öğretmen bulunduramamaktadır. Uzaktan eğitim ile kaliteli öğretmenlerden birçok öğrencinin yararlanması sağlanabilir.

Kaliteli eğitim: Her okul aynı kalitede eğitim verememektedir. Uzaktan eğitim ile kaliteli eğitim veren okullardan tüm öğrenciler yararlanabilir.

Standart eğitim: Her okul aynı standartta eğitim vermemektedir. Uzaktan eğitim ile öğrenciler aynı standartta eğitim alabilir.

Öğrenci sayısı: Bazı sınıflarda 50 öğrenci eğitim almaktadır. Uzaktan eğitim ile kalabalık sınıflarda eğitim alma sorunu ortadan kalkmaktadır.

Okula devamlılık: Ülkemizin bazı bölgelerinde bilhassa kız öğrenciler ekonomik ve kültürel sorunlar nedeniyle eğitim alamamaktadır. Uzaktan eğitim ile okula gitmekte sorun yaşayan öğrenciler eğitim alma şansı yakalamaktadır.

Hızlı nüfus artışı: Ülkemizin her geçen gün nüfusun artıyor olması beraberinde eğitime olan gereksinimi de artırmaktadır. Nüfusun hızlı artışına paralel olarak eğitim sistemi aynı oranda kendini güncelleyememektedir. Uzaktan eğitim sayesinde artan nüfusa eğitim verme fırsatı yakalanmaktadır.

Ailelerin eğitime ilgisizliği: Ülkemizdeki birçok ebeveyn, çocukların eğitimine gereken hassasiyeti göstermemektedir. Uzaktan eğitim ile ailelerin bilinçlenmesini sağlayacak eğitimler verilebilir böylece çocuklarının eğitimi ile ilgilenmeleri sağlanabilir.

İlgi ve yetenekler: Öğrenciler ilgi ve yeteneklerine göre eğitim almamaktadırlar. Uzaktan eğitim ile öğrencilerin ilgi ve yetenekleri göz önünde bulundurularak gerekli eğitim verilebilir.

Öğrenme düzeyi: Bireylerin ihtiyacı olan öğrenme miktarları tam ola-

rak netlik kazanmamıştır. Uzaktan eğitim ile istenilen miktarda öğretim sağlanabilir ve bilgi yoğunluğu ortadan kaldırılabilir.

Çağdaş yöntemler: Eğitim sistemimizde çağdaş öğretim yöntemleri etkin bir biçimde kullanılmamaktadır. Ne yazık ki ülkemizde öğretmenlerin çağdaş üretim yöntemleri bakımından zayıf olduğu görülmektedir. Uzaktan eğitim ile öğretmenlerin çağdaş öğretim yöntemleri açısından eğitilmesi sağlanabilir veya çağdaş yöntemler uzaktan eğitim sistemi içerisinde kullanılabilir.

Kalıcılık: Öğrenciler kalıcı izli bir eğitim almamaktadır. Öğrencilerde kalıcı izli istendik davranış farklılıkları sağlanamamaktadır. Ezbere dayalı eğitim yaygın olarak kullanılmaktadır. Uzaktan eğitim öğrenmeyi kalıcı hale getirebilir. (İşman, 2011)

1.4. Uzaktan Eğitimin Sınırlılıkları

Yüz yüze eğitim ilişkilerinin zor olması: Uzaktan eğitimde yüz yüze iletişim olmadığından, iletişim problemleri görülebilmektedir.

Kendi kendine çalışma yeteneği gelişmemiş ve böyle bir alışkanlığı olmayan bireylerin planlama sorunu: Grup olarak çalışmaya alışmış bireyler uzaktan eğitimde sorun yaşayabilmektedir.

Öğrenme sürecinde öğrenme güçlükleri ile karşılaşıldığı anda sorunun çözülememesi ve bu sorunun akabinde karşılaşılan problemler: Öğretmen ve öğrenci farklı yerlerde olduğu için, öğrenci bir sorunla karşılaştığında öğretmen anında müdahale edemeyebilir. Bu sorun da beraberinde öğrencinin uzaktan eğitimden vazgeçmesine varan sonuçlar doğurabilir.

Öğrencilerin sosyalleşmesine engel olması: Uzaktan eğitimi kullanan bireyler aynı mekânda bulunmadıklarından sosyalleşme problemleri görülebilmektedir.

Kendi kendilerine öğrenme alışkanlığı olmayan öğrenciler için uygun olmaması: Uzaktan eğitimde özel gereksinimleri olan öğrencilere yardım edilmesinde zorlanılmaktadır.

Uygulama içeren derslerden yeteri kadar faydalanamama: Uzaktan eğitim kullanıcıları, laboratuvarında yapılan deneyler gibi uygulama gerektiren eğitimlerden yeteri kadar faydalanamamaktadır.

Beceri ve tutuma dönük davranışların gelişmesinde eksiklik görülmesi: Uzaktan eğitim beceri ve tutuma dönük öğrenme faaliyetleri konusunda yeteri kadar başarılı değildir.

Yüz yüze etkileşim eksikliği: Örgün eğitimde çok önemli bir yere sahip olan yüz yüze etkileşim, uzaktan eğitimde bulunmamaktadır. Bu sorun beraberinde bazı iletişim sorunlarını getirmektedir.

Çalışan kişilerin dinlenme vakitlerini ders çalışarak geçirme problemi: Uzaktan eğitimi kullanan öğrenciler dinlenmek için ayırdıkları vakitlerde ders almak zorunda kalabilmektedir.

Öğrenci sayısındaki fazlalık, iletişimde sınırlılıklara yol açabilir: Öğretmen, çok fazla sayıda öğrenciye cevap vermek zorunda kaldığı durumlarda birtakım aksaklıklar yaşanabilmektedir (İşman, 2011)

1.5. Eğitim Bilişim Ağı (Eba) Programı

Eğitim-öğretim sürecinde teknolojinin kullanılmasıyla öğrencilerin derse olan ilgilerinin artırılması ve kalıcı öğrenmelerin sağlanması amaçlanmıştır. Birden fazla duyu organına hitap eden resim, video, ses gibi uygulamaların öğrencilerin bilgi, beceri ve tutumlarında olumlu yönde katkı sağlamasının dışında kalıcı öğrenmelerin sağlanmasında da etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Pandemi sürecinde virüsün yayılma riski göz önünde bulundurularak birçok alanda önlemlere ve kısıtlamalara gidilmiştir. Milli Eğitim Bakanlığı’da bu önlemler doğrultusunda okullarda yüz yüze eğitime ara vermiştir. MEB, bu aranın telafisi ve eğitim sürecin devamlılığı için internet altyapılı kullanılabilen “eğitim bilişim ağı” (Eba) sistemi ile evden eğitimin verilmesi sağlanmıştır.

MEB tarafından Fatih projesi kapsamında hazırlanan bir eğitim platformu olan Eba, eğitimi kolaylaştıran teknolojik bir uygulamadır. Öğretmenler ve öğrenciler tarafından şifre ile girilen Eba platformunda derslere ait kaynaklar, kazanımları ölçen sorular, videolar, sesler, etkinlik ve ödev paylaşımlarının yanında görüntülü canlı dersler de yapılabilmektedir.

MEB, internet altyapılı kullanılan Eba’ya erişim sağlayamayan öğrencilerin eğitim-öğretim sürecinden geri kalmamaları için Trt Eba Tv üzerinden ders içerikli yayınlar yapmıştır. Her sınıf düzeyinde müfredat programına uygun ders videoları hazırlayarak eğitimde fırsat eşitliği sağlanmıştır.

1.6. Eba’nın Faydaları

- Eğitimde fırsat eşitliğini sağlayan önemli araçtır.
- Ezberci zihniyetten uzak, araştıran, sorgulayan, bilgiden bilgi üreten bireylerin yetiştirilmesine yardımcı olmaktadır.
- Öğrenci merkezli ders işlenmesini hedef almaktadır.
- Öğrenciler, Türkiye’nin her yerindeki akranlarıyla bilgi alış-verişinde bulunabilmekte ve ekip çalışması yapabilmektedir.
- Eğitimin kapılarını bütün insanlara açarak hem dört duvar içinde hem de dört duvar dışında gerçekleştirilmektedir.

- Öğrenmeye hevesli bireylerin kullanması için EBA ile bir kaynak havuzu oluşturulmuştur.
- Hem öğretmen hem de öğrenci ürettikleri fikirleri ve yaptıkları çalışmaları bu eğitim portalına yükleyebilmektedir (Sarıkaya,2020).

1.7. Müzik Dersi Öğretim Programının Özel Amaçları

- Müzik yoluyla estetik yönünü geliştirmek,
- Duygu, düşünce ve deneyimlerini müzik yoluyla ifade etmelerine imkân sağlamak,
- Yaratıcılığını ve yeteneğini müzik yoluyla geliştirmek,
- Yerel, bölgesel, ulusal ve uluslararası müzik türlerini tanıyarak farklı kültürlerle ait öğeleri zenginlik olarak algılamasını sağlamak,
- Müzik aracılığıyla zihinsel becerilerinin gelişimini sağlamak,
- Müzik yoluyla bireysel ve toplumsal ilişkilerini geliştirmek,
- Müzik ile ilgili çalışmalarda bilişim teknolojilerinden yararlanmalarını sağlamak,
- Bireysel ve toplu olarak nitelikli farklı türlerde şarkı dinleme ve söyleme etkinliklerine katılımlarını sağlamak,
- Müziksel algı ve bilgilerini geliştirmek,
- İstiklâl Marşı başta olmak üzere marşlarımızı özüne uygun olarak seslendirmelerini sağlamak,
- Müzik yoluyla sevgi, paylaşım ve sorumluluk duygularını geliştirmek,
- Millî birliğimizi, bütünlüğümüzü pekiştiren ve dünya ile bütünleşmemizi kolaylaştıran müzik kültürü ve birikimine sahip olmalarını sağlamak,
- Atatürk'ün Türk müziğinin gelişmesine ilişkin görüşlerini kavramak amaçlarına ulaşmalarının sağlanmasıdır(Müfredat).

1.8. Eba Tv Eğitim Yayınında İlkokul Ders Dağılımı

Sınıf	Saat	Tekrar Saati	Pazartesi	Salı	Çarşamba	Perşembe	Cuma
1-2-3-4	08.50	-	TBA SPOR	TBA SPOR	TBA SPOR	TBA SPOR	TBA SPOR
4	09.00	15.00	TÜRKÇE-4	SOSYAL BİLGİLER-4	TÜRKÇE-4	İNGİLİZCE-4	SOSYAL BİLGİLER-4
4	09.30	15.30	MATEMATİK-4	FEN BİLİMLERİ-4	MATEMATİK-4	DİN KÜLTÜRÜ VE AHLAK BİLGİSİ-4	FEN BİLİMLERİ-4
3	10.00	16.00	TÜRKÇE-3	HAYAT BİLGİSİ-3	TÜRKÇE-3	HAYAT BİLGİSİ-3	İNGİLİZCE-3
3	10.30	16.30	MATEMATİK-3	FEN BİLİMLERİ-3	MATEMATİK-3	FEN BİLİMLERİ-3	TÜRKÇE-3
2	11.00	17.00	TÜRKÇE-2	HAYAT BİLGİSİ-2	TÜRKÇE-2	HAYAT BİLGİSİ-2	İNGİLİZCE-2
2	11.30	17.30	MATEMATİK-2	MATEMATİK-2	MATEMATİK-2	TÜRKÇE-2	HAYAT BİLGİSİ-2
1	12.00	18.00	OKUYORUM YAZIYORUM	OKUYORUM YAZIYORUM	OKUYORUM YAZIYORUM	OKUYORUM YAZIYORUM	OKUYORUM YAZIYORUM
1	12.30	18.30	TÜRKÇE-1	HAYAT BİLGİSİ-1	TÜRKÇE-1	HAYAT BİLGİSİ-1	TÜRKÇE-1
1	13.00	19.00	MATEMATİK-1	MATEMATİK-1	MATEMATİK-1	TÜRKÇE-1	HAYAT BİLGİSİ-1
ÖZEL EĞİTİM	13.30	19.30	TÜRKÇE	TÜRKÇE	BİLİŞSEL BECERİLER	TÜRKÇE	BİLİŞSEL BECERİLER
ÖZEL EĞİTİM	14.00	20.00	MATEMATİK	HAYAT BİLGİSİ	MATEMATİK	HAYAT BİLGİSİ	TÜRK İŞARET DİLİ
1-2-3-4	14.30	20.30	YABANCI ÖĞRENCİLER İÇİN TÜRKÇE	YABANCI ÖĞRENCİLER İÇİN TÜRKÇE	YABANCI ÖĞRENCİLER İÇİN TÜRKÇE	TBA	TBA
YETİŞKİN KUŞAĞI	21.00	-	BİZDEN	ÖĞRETMENLER ODASI	BİZDEN	ÖĞRETMENLER ODASI	BİZDEN

Tablo1:05-09 Ekim 2020 İlkokul Ders Programı(Eba)

Yukarıdaki Eba Tv ders programında ilköğretim özel eğitim, 1.2.3. ve 4. sınıf haftalık ders programı dağılımı verilmiştir. MEB’ in belirlediği bu programa göre her sınıf düzeyinde haftalık 10 dersin, 1. sınıflarda da 15 dersin yapılmasının planlandığı görülmektedir. Tüm program incelendiğinde ders programının Türkçe, Matematik, Fen Bilimleri, Sosyal Bilgiler, İngilizce, Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi(4. Sınıf), Hayat Bilgisi, Okuyorum Yazıyorum(1. Sınıf), Bilişsel Beceriler ve Türk İşaret Dili (özel eğitim) derslerinden oluştuğu görülmektedir. Bu derslerin dışında tüm sınıflara hafta içi her gün TBA (Temel Beceri Atölyeleri) dersi adı altında spor eğitiminin etkinliğine yer verildiği görülmektedir. Ayrıca bu süreçteki eğitim-öğretimde, yabancı uyruklu öğrencilerin de faydalanabilmeleri için onlara özel ders planı yapıldığı görülmektedir.

1.9. Eba Tv Eğitim Yayınında Orta Okul Ders Dağılımı

Sınıf	Saat	Tekrar Saati	Pazartesi	Salı	Çarşamba	Perşembe	Cuma
5-6-7-8	08.50	-	TBA SPOR	TBA SPOR	TBA SPOR	TBA SPOR	TBA SPOR
5	09.00	15.00	TÜRKÇE-5	SOSYAL BİLGİLER-5	İNGİLİZCE-5	TÜRKÇE-5	İNGİLİZCE-5
5	09.30	15.30	MATEMATİK-5	FEN BİLİMLERİ-5	MATEMATİK-5	DİN KÜLTÜRÜ VE AHLAK BİLGİSİ 5	FEN BİLİMLERİ-5
6	10.00	16.00	TÜRKÇE-6	SOSYAL BİLGİLER-6	İNGİLİZCE-6	TÜRKÇE-6	İNGİLİZCE-6
6	10.30	16.30	MATEMATİK-6	FEN BİLİMLERİ-6	DİN KÜLTÜRÜ VE AHLAK BİLGİSİ 6	MATEMATİK-6	FEN BİLİMLERİ-6
7	11.00	17.00	TÜRKÇE-7	SOSYAL BİLGİLER-7	İNGİLİZCE-7	TÜRKÇE-7	İNGİLİZCE-7
7	11.30	17.30	MATEMATİK-7	FEN BİLİMLERİ-7	MATEMATİK-7	DİN KÜLTÜRÜ VE AHLAK BİLGİSİ 7	FEN BİLİMLERİ-7
8	12.00	18.00	TÜRKÇE-8	TC İNKILAP TARİHİ VE ATATÜRKÇÜLÜK-8	İNGİLİZCE-8	TÜRKÇE-8	İNGİLİZCE-8
8	12.30	18.30	MATEMATİK-8	FEN BİLİMLERİ-8	DİN KÜLTÜRÜ VE AHLAK BİLGİSİ 8	MATEMATİK-8	FEN BİLİMLERİ-8
5-6-7-8	13.00	19.00	ARAPÇA-5	ARAPÇA-6	ARAPÇA-7	ARAPÇA-8	TBA
ÖZEL EĞİTİM	13.30	19.30	TÜRKÇE	TÜRKÇE	SOSYAL BİLGİLER	TÜRKÇE	BE CERİ ÖĞRETİMİ
ÖZEL EĞİTİM	14.00	20.00	MATEMATİK	FEN BİLİMLERİ	MATEMATİK	BE CERİ ÖĞRETİMİ	TÜRK İŞARET DİLİ
5-6-7-8	14.30	20.30	YABANCI ÖĞRENCİLER İÇİN TÜRKÇE	YABANCI ÖĞRENCİLER İÇİN TÜRKÇE	TBA	TBA	KUR'AN-I KERİM
YETİŞKİN KUŞAĞI	21.00	-	BİZDEN	ÖĞRETMENLER ODASI	BİZDEN	ÖĞRETMENLER ODASI	BİZDEN

Tablo2:05-09 Ekim 2020 Orta Okul Ders Programı(Eba)

Yukarıdaki Eba Tv ders programında orta okul özel eğitim, 5.6.7. ve 8. sınıf haftalık ders programı dağılımı verilmiştir. MEB' in belirlediği bu programa göre her sınıf düzeyinde haftalık 10 dersin yapılmasının planlandığı görülmektedir. Tüm program incelendiğinde ders programının Türkçe, Matematik, Fen Bilimleri, Sosyal Bilgiler, İngilizce, Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi, TC İnkılap Tarihi ve Atatürkçülük(8.sınıf), Beceri Öğretimi ve Türk İşaret Dili (özel eğitim) derslerinden oluştuğu görülmektedir. Bu derslerin dışında tüm sınıflara hafta içi her gün TBA (Temel Beceri Atölyeleri) dersi adı altında spor eğitiminin etkinliğine yer verildiği görülmektedir. Ayrıca bu süreçteki eğitim-öğretimde, yabancı uyruklu öğrencilerin de faydalanabilmeleri için onlara özel ders planlarının yapılmasının yanı sıra oluşturulan ders programında İmam Hatip Orta Okulları için Arapça dersine de yer verildiği görülmektedir.

1.10 . Eba Tv Eğitim Yayınında Lise Ders Dağılımı

Sınıf	Saat	Tekrar Saati	Pazartesi	Salı	Çarşamba	Perşembe	Cuma
9-10-11-12	08.50	-	TBA SPOR	TBA SPOR	TBA SPOR	TBA SPOR	TBA SPOR
9	09.00	17.00	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI-9	TARİH 9	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI-9	COĞRAFYA 9	BİYOLOJİ 9
9	09.30	17.30	MATEMATİK 9	FİZİK 9	MATEMATİK 9	KİMYA 9	İNGİLİZCE 9
9-10	10.00	18.00	DİN KÜLTÜRÜ VE AHLAK BİLGİSİ 9	DİN KÜLTÜRÜ VE AHLAK BİLGİSİ 10	TBA	TBA	BİYOLOJİ 10
10	10.30	18.30	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI-10	TARİH 10	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI-10	COĞRAFYA 10	FELSEFE 10
10	11.00	19.00	MATEMATİK 10	FİZİK 10	MATEMATİK 10	KİMYA 10	İNGİLİZCE 10
11	11.30	19.30	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI-11	TARİH 11	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI-11	COĞRAFYA 11	BİYOLOJİ 11
11	12.00	20.00	MATEMATİK 11	FİZİK 11	MATEMATİK 11	KİMYA 11	FELSEFE 11
11. Ara	12.30	20.30	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI-12	12. İNKILAP TARİHİ VE AKATÜRKÇÜLÜK 12	DİN KÜLTÜRÜ VE AHLAK BİLGİSİ 11	COĞRAFYA 12	İNGİLİZCE 11
12	13.00	21.00	MATEMATİK 12	FİZİK 12	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI-12	KİMYA 12	BİYOLOJİ 12
9-10-11-12	13.30	21.30	YABANCI ÖĞRENCİLER İÇİN TÜRKÇE	YABANCI ÖĞRENCİLER İÇİN TÜRKÇE	MATEMATİK 12	DİN KÜLTÜRÜ VE AHLAK BİLGİSİ 12	İNGİLİZCE 12
9-10-11-12	14.00	22.00	KUR'AN-I KERİM	SİYER 10	AKAİD 11	DİNLER TARİHİ 12	ARAPÇA 10
9-10-11-12	14.30	22.30	ARAPÇA 9	FİKİH 10	TEFSİR 11	İSLAM KÜLTÜR VE MEDENİYETİ 12	MESLEKİ ARAPÇA 11
9-10-11-12	15.00	23.00	TEMEL DİNİ BİLGİLER 9	HADİS 10	HİTABET VE MESLEKİ UYGULAMA 11	KELAM 12	MESLEKİ ARAPÇA 12
9-10-11-12	15.30	23.30	ÇOCUK GELİŞİMİ VE EĞİTİMİ 9	MUHASEBE VE FİNANSMAN 9	ELEKTRİK ELEKTRONİK TEKNOLOJİSİ 9	ELEKTRİK ELEKTRONİK TEKNOLOJİSİ 9	MESLEKİ GELİŞİM ATÖLYESİ 9
9-10-11-12	16.00	00.00	MUHASEBE VE FİNANSMAN 9	MAKİNE TEKNOLOJİSİ 9	ÇOCUK GELİŞİMİ VE EĞİTİMİ 9	SAĞLIK HİZMETLERİ 10	SAĞLIK HİZMETLERİ 10
9-10-11-12	16.30	00.30	MAKİNE TEKNOLOJİSİ 9	ÇOCUK GELİŞİMİ VE EĞİTİMİ 9	MUHASEBE VE FİNANSMAN 9	BİLİŞİM TEKNOLOJİLERİ 10	BİLİŞİM TEKNOLOJİLERİ 10

Tablo3:05-09 Ekim 2020 Lise Ders Programı(Eba)

Yukarıdaki Eba Tv ders programında lise 9.10.11. ve 12. sınıf haftalık ders programı dağılımı verilmiştir. Tüm program incelendiğinde TBA (Temel Beceri Atölyeleri) dersi adı altında spor eğitimi etkinliğine (10 dak) yer verilmiştir. Lise ders programında ilkokul ve orta okuldaki gibi yabancı uyruklu öğrencilere özel ders konulduğu görülmektedir. Programda, meslek liselerinde yer alan ve meslek dersleri olarak nitelendirilen derslere yer verildiği görülmektedir.

2.Sonuçlar

- Okul öncesi hariç bütün kademelerdeki öğrencileri kapsayacak şekilde bir programlama yapılmıştır.
- Uzaktan eğitim sürecine, özel eğitime dahil olan öğrenciler de dahil edilmiştir.
- Meslek liselerinde meslek dersleri olarak nitelendirilen derslere yer verildiği görülmektedir. Ancak, Güzel Sanatlar Liseleri de meslek liseleri statüsünde olmasına rağmen, bu okulların meslek derslerine yer verilmediği sonucuna ulaşılmıştır.
- Tüm sınıflar düzeyinde sadece akademik başarıyı arttırmaya yönelik ders planlamasının yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

- Pandemi sürecinde öğrencilerin en fazla ihtiyaç duyabileceği ve akademik başarı gözetmeksizin, onları mutlu edebilecek ders olan müzik dersine yer verilmediği sonucuna ulaşılmıştır.

3. Öneriler

- Eba Tv üzerinden yürütülen uzaktan eğitim programında sınıf düzeyi ve ırk ayrımı yapılmaksızın özenli bir ders planlaması yapılmıştır. Fakat okul düzeyinde bakıldığında meslek liselerinden, sadece Güzel Sanatlar liselerinin meslek derslerine yer verilmediği saptanmıştır. Güzel Sanatlar Liselerinin meslek dersleri içeriği incelenerek uzaktan eğitim sürecine meslek dersleriyle de dahil edilmeleri sağlanmalıdır.

- Akademik başarı odaklı derslerin yanında etkinlik ağırlıklı derslere de yer verilmelidir.

- Pandemi sürecinden en fazla etkilenen grupların başında öğrenciler gelmektedir. Pandemide yüz yüze eğitimden uzak kalan öğrencilerin sosyal yönleri geliştirmek ve sürecin psikolojik etkilerini az da olsa azaltmak için her sınıf düzeyinde müzik dersine yer verilmelidir.

KAYNAKÇA

- Hui DS. Azhar EI. Madani TA. Ntoumi F. Kock R. Dar O. et al. The continuing COVID-19 epidemic threat of novel coronaviruses to global health — The latest 2019 novel coronavirus outbreak in Wuhan, China. *International Journal of Infectious Diseases* 91. 2020;264-266
- İşman A. (2011). Uzaktan Eğitim (4. Baskı). Pegem Akademi Yayıncılık. Ankara. 1- 15.
- Kaya, Z. (2012). Uzaktan Eğitim. Web: <http://www.canaktan.org/egitim/egitim-metodoloji/uzaktan-egitim>.
- Kılınç, M. (2015). Uzaktan Eğitim Uygulamalarının Etkililiği Üzerine Bir Araştırma “İnönü Üniversitesi Uzaktan Eğitim Merkezi İlahiyat Lisans Tamamlama Programı Örneği” Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Lu H. Stratton CW. Tang YW. Outbreak of pneumonia of unknown etiology in Wuhan, China: The mystery and the miracle. *J Med Virol*. 2020;92:401–402.
- Sarıkaya, D. (2020). “Eğitim Bilişim Ağı (EBA) Deney Destekli Etkinliklerin 7. Sınıf Elektrik Devreleri Ünitesinin Öğretimine Etkisinin İncelenmesi ve Öğrenci Görüşleri”, Yüksek Lisans Tezi, Kastamonu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Uçan A. İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1996.
- Üstün Ç, Özçiftçi S. “COVID-19 Pandemisinin Sosyal Yaşam ve Etik Düzlem Üzerine Etkileri: Bir Değerlendirme Çalışması”, *Anadolu Kliniği Tıp Bilimleri Dergisi*, Ocak 2020; Cilt 25, Özel Sayı 1
- Zhao S. Musa SS. Lin Q. Ran J. Yang G. Wang W. Et al. Estimating the Unreported Number of Novel Coronavirus (COVID-19) Cases in China in the First Half of January 2020: A Data-Driven Modelling Analysis of the Early Outbreak. *J. Clin. Med*. 2020; 9, 388.

<https://www.eba.gov.tr/#/anasayfa>

<http://mufredat.meb.gov.tr/>

Bölüm 9

“PHİLİP GLASS VE YİNELENEN MÜZİK” ÜZERİNE BİR ANALİZ YAKLAŞIMI

Mehmet Güneş AÇIKGÖZ¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi M. Güneş AÇIKGÖZ, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
Müzik Bilimleri Bölümü Battalgazi/MALATYA

Minimalizm

Modern ve postmodern düşünce yapısı içinde özellikle postmodern felsefe alanında yer alan düşünceleri ile Lyotard, Nietzsche, Foucault gibi düşünürler postmodern dönem felsefe alanında yer almamaktadır. Postmodern felsefe belli bir düşünce ve felsefik bir eğilimin bir arada toplandığı bir düşünce biçimi değil birden çok felsefe eğilimleriyle bir arada buluşan bir düşünce biçimidir. Minimalist düşünce de bu felsefe eğilimlerinin bir türü olarak karşımıza çıkmaktadır (Songür, 2007).

Minimal müzik, gelişiminde her bir terime estetik stil ve teknik açıdan tanım yapılabilen bir tür olarak tanımlanmaktadır (Johnson, 1994). Uzun soluklu arpej ve süren seslerin yer aldığı müzikte, aralıkların ve ezgilerin tekrarına sıkça rastlanmaktadır. Modern dönem ile birlikte tekrarlı ve uzun soluklu cümleler içeren deneysel müzikler minimalist müzik olarak tanımlanmaktadır (Songür, 2007).

John Adams, Steve Rich ve Philip Glass gibi Amerikalı besteciler ile birlikte Arvo Part ve Luis Andriessen gibi Avrupalı bestecilerin kullandığı teknik, stil ve estetik açıdan Amerika ve Avrupa olarak birbirinden ayrılmaktadır (Cervo, 1999). Ancak bu gelişmeler ile birlikte minimalist müziğin her türlü stil ve teknikle kullanıldığı ve günümüz müziğinde yer aldığı bir gerçektir.

Adams, Rich ve Glass kuruculuğunda gelişen bu düşüncenin Amerika ve Avrupa tarzı olarak ikiye ayrıldığı bilinmektedir. Ancak Andriessen, Nyman ve Part'ın müzikleri Amerika ve Avrupa minimalizm ayrımını kılarak aynı zamanda minimalizm sınırlarını geliştiren çalışmalarda bulunmuştur.

Glass

1937 yılında Baltimore, Maryland'de doğmuştur. Eğitimine Chicago Üniversitesi ve Juilliard Okulu'nda devam etmiştir. 1960'lı yıllarda ünlü orkestra şefi Nadia Boulanger ile kompozisyon çalışmıştır.

Philip Glass'ın 1992 yılında verdiği bir röportajı, 1975 ve 76 yılları arasında herkesin minimalizmi biraz daha farklı stillerde kullanmaya başladığını bildirmektedir (Cervo,1999). Aslında bu açıklama ile birlikte minimalizmin kendi içinde değiştiğini ve modern ve postmodern dönem ayrımından etkilendiğini göstermektedir. Glass'ın röportajın devamında bildirdiği "...on iki yıldır minimal müzik yazmadım..." ifadesi eserlerini yinelenen müzik olarak kabul ettiği ayrıca minimal eserleri tarif edebilmenin ne kadar zor olduğuna dikkat çekerek sadeliğin, tekrarın ve indirgemeci bir üslubun minimalizmde oldukça önemli olduğunu bildirmektedir.

Glass'ın Nadia Boulanger, ve Ravi Shankar ile ilişkileri hemen hemen tüm eserlerinde görülmektedir. Boulanger'dan aldığı eğitimi eserlerinin alt metnini dayandıran Glass, Shankar ile “raga” ve “tata” Hint müziği hakkında önemli bilgiler edinmiş ve eserlerine yeni bir kimlik kazandırmıştır (Glass, 2016). Tiyatro, film, orkestra opera ve solo piyano vb. çalışmalarında Philip Glass minimal müziğin öncüsü olarak tanınmaktadır.

Modern Love Waltz

Modern Aşk Valsi olarak adlandırdığı eser birçok düzenleme ile farklı besteciler tarafından tematik kimliği kullanılarak üzerine varyasyonlar yazılmış ve yeniden seslendirilmiştir. İçinde bulundurduğu ritimsel varyasyonlar ve sabit bir armoni eşliği ile minimal müziğe gösterilecek en güzel örneklerden kabul edilebilir. Ritim öğelerinin her bir düzlemde tekrar hatırlatılması arpejlerin sınırsız bir düzlem üzerinde devam etme hissi yaratması, dinleyicide hipnotik etkiler yaratmaktadır. Eserin $\frac{3}{4}$ ölçü biçiminde yazılmasına rağmen ritimsel öğelerin $\frac{6}{8}$ ölçü biçiminde kullanılması modern döneme bir vurgu yapmaktadır. Glass'ın eserlerinde yinelenen müzik kavramı bu örnek üzerinde de belirtilerek her varyasyon ile birlikte gelen hatırlatıcı ritimsel öğeler kendi müziğini minimalizmden çok yinelenen müzik olarak tanıtmalarının bir örneği olarak kabul edilebilir.

Yinelenen Müzik ve Analiz

Müzikte birçok analiz yöntemi kullanılmaktadır. En önemli analiz tekniklerinden tonal müziği analiz edebilmek için kullanılan Schenkerian analizi, müziği üç boyutta ele alarak derinlemesine bir düzende ses ve akorların önem ve kullanım derecesini belirlemeyi amaçlayan grafiksel bir yaklaşım; form ve yapı analizi ise eserin biçim yönünden incelendiği, kullanılan tematik grupların düzeni ve tekrarı ile eserin yapısı hakkında fikir edinmeyi amaçlayan bir analiz yöntemi olarak tanımlanmaktadır.

Yinelenen müziğin analizinde ise temelde kullanılan armoni ve yapı analizi ile tekrar eden tüm ifade, akor ve motiflerin meydana çıkarılması üzerine bir analiz sıralaması düşünülmüştür.

İfadelerin daha detaylı tespit edilmesi için tüm tekrar işaretleri kaldırılarak ifadelerin belirlenen düzlemde tekrar yazılması ile bu ifadelere daha farklı açıdan bakılabileceği düşünülmüştür.

Bu nedenle “Yinelenen Müzik” analizi ile uygulanan basamakların ilki tekrarların kaldırılması ve belirlenen düzeleme yeniden yazılması olarak ifade edilmektedir. İlgili sıralama şu şekilde devam etmektedir;

- Eserde yer alan tekrar işaretlerinin kaldırılarak aynı düzlemde yeniden yazılması.

- Eserde kullanılan dizinin tespit edilmesi.
- Akorların tespiti.
- Akorların armonik yapıda incelenmesi.
- İfadelerin ilgili armoni yapısında tekrarı ve analizi
- Form Analizi
- Tekrar eden akor ve motiflerin karşılaştırılması

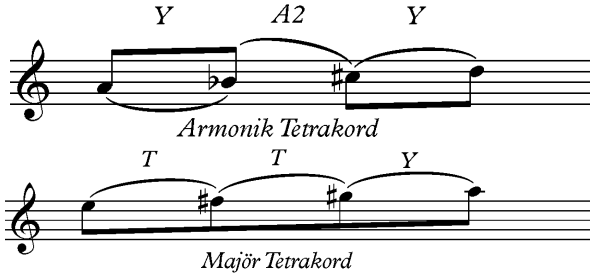
İfade edilen bu sıralama yeni bir analiz oluşturmamaktadır. Aksine müzikte kullanılan analiz yöntemlerinin Glass'ın "minimalizm" yerine "yinelenen müzik" olarak ifade ettiği müziğinde nasıl uygulanabileceği üzerine bir yaklaşım sergilemektedir. Müzikte alışılmışın dışında olan "yinelenen müzik" aynı ifadelerin tekrarı olsa dahi eserin özünde mutlaka bir form ve bu forma eşlik eden armonik bir yapı yer almak zorundadır. Bu nedenle ilgili yaklaşım "yinelenen müzikteki" armoni ve form biçimini açığa çıkarabilmek üzere düşünülmüştür.

Eserde Kullanılan Tetrakord Düzeni ve Dizi



Eserde kullanılan tetrakordlar ve aralıklar incelendiğinde iki farklı tetrakordun ve farklı aralık yapısının oluşturulduğu tespit edilmiştir. Kullanılan dizilerde tetrakordlar ilgili eşliğe göre notasyonda farklılık göstermektedir.

İncelenen diziye göre ilk tetrakordun armonik ikinci tetrakordun majör olduğu tespit edilmiştir. İlgili Majör tetrakordda (G#) olarak gösterilen ses eserde Bb majör akor üzerinde kullanıldığı için (Ab) olarak gösterilmiştir. Bu da (Bb dominant7) akorunu oluşturmaktadır. Ancak koda bölümünde (G#) gösterilerek dizide yer alan değiştirici işarete vurgu yapılmıştır.



Kullanılan dizi Glass'ın eserinde iki akor üzerinde değişmektedir. İlk akorun ifadesi fa anahtarında (A-E-A) sesleriyle (1-5-8) sesleriyle la sesi temeline kurulmuş olarak kullanılmaktadır. Bu akor üçlü aralığın kulla-

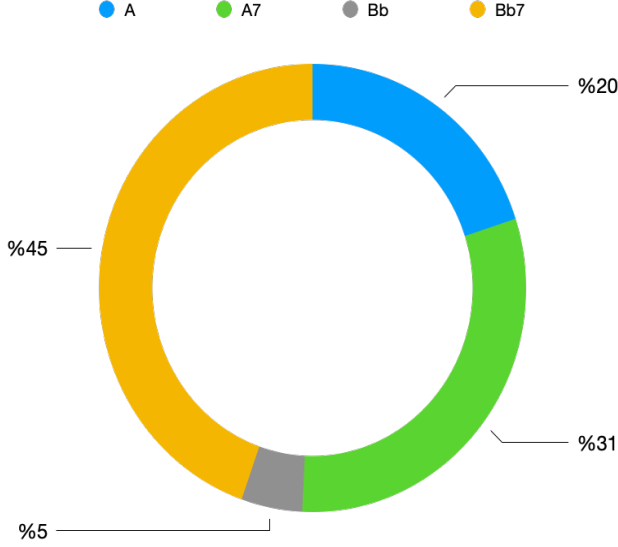
nılmamasıyla majör veya minör etkisi yaratmamaktayken ezgi de yer alan sesler bu ifadeyi majör ve dominant7 akor olarak tamamlamaktadır. İkinci akor ise ilk akorun yarım perde üstüne kurulmuştur. Bu sesler (Bb-F-Bb) olmakla birlikte aynı şekilde (1-5-8) sesleriyle si bemol temeline kurularak kullanılmaktadır. İfadede üçlü aralık kullanılmadığı için majör veya minör etkisi yer almamaktadır. Ancak bir önceki ifadede belirtildiği gibi aynı şekilde ezgide yer alan sesler ile bu akorun si bemol temel sesi üzerine kurulmuş majör ve dominant7 akoru olarak kullanılmaktadır.

Armoni ve Yapı

Tablo 1. Ölçülere göre akor dağılımı

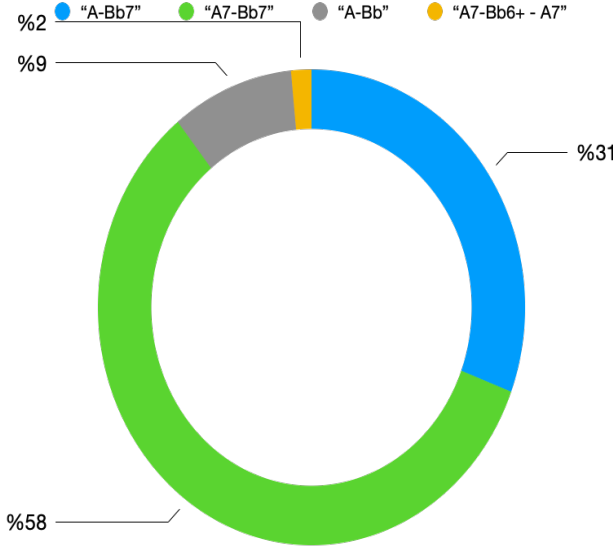
1	A	20	Bb7	39	A	58	Bb7	77	A	96	Bb7	115	A7
2	Bb7	21	A7	40	Bb	59	A7	78	Bb	97	A	116	Bb7
3	A	22	Bb7	41	A	60	Bb7	79	A	98	Bb7	117	A7
4	Bb7	23	A7	42	Bb	61	A7	80	Bb	99	A	118	Bb7
5	A	24	Bb7	43	A	62	Bb7	81	A7	100	Bb7	119	A7
6	Bb7	25	A7	44	Bb	63	A7	82	Bb7	101	A	120	Bb7
7	A	26	Bb7	45	A7	64	Bb7	83	A7	102	Bb7	121	A7
8	Bb7	27	A7	46	Bb7	65	A	84	Bb7	103	A	122	Bb7
9	A	28	Bb7	47	A7	66	Bb7	85	A7	104	Bb7	123	A7
10	Bb7	29	A7	48	Bb7	67	A	86	Bb7	105	A	124	Bb7
11	A	30	Bb7	49	A7	68	Bb7	87	A7	106	Bb7	125	A7
12	Bb7	31	A7	50	Bb7	69	A7	88	Bb7	107	A	126	Bb7
13	A	32	Bb7	51	A7	70	Bb7	89	A7	108	Bb7	127	A7
14	Bb7	33	A	52	Bb7	71	A7	90	Bb7	109	A	128	Bb7
15	A	34	Bb7	53	A7	72	Bb7	91	A7	110	Bb7	129	A7-Bb6 ⁺
16	Bb7	35	A	54	Bb7	73	A7	92	Bb7	111	A	130	A7
17	A7	36	Bb7	55	A7	74	Bb7	93	A7	112	Bb7		
18	Bb7	37	A	56	Bb7	75	A7	94	Bb7	113	A7		
19	A7	38	Bb	57	A7	76	Bb7	95	A7	114	Bb7		

İncelenen eser birçok tekrar işareti ile yazılmış olup cümle yapılarının daha net belirlenebilmesi amacıyla tekrar işaretleri kaldırılarak ilgili ifadeler ölçü üzerine tekrar yazılmıştır. Bu düzende eser “coda” ile birlikte 130 ölçüden oluşmaktadır. Bu ölçü düzenine göre belirlenen armonik yapı tekrar eden ikili akor düzeninin farklı biçimlerine göre belirlenerek tablo 1’de yer almaktadır. Ölçülerin süre değerleri göz önüne alındığında “129” numaralı ölçü hariç her ölçüde bir akor değişimi oluşturulmuştur. Eserin tekrar işareti kaldırılıp yeniden yazım yapıldığında hesaplanan 130 ölçünün sekizlik notaya indirgenmesi ile eserin 780, sekizlik notadan oluştuğu tespit edilmiştir. Bu akorlar aynı düzlemde yazılan ölçülere göre Tablo 1’de verilmektedir.



Grafik 1 "Akor Dağılımı Pasta Grafiği"

Bu hesaplama göre her ölçü de 6, sekizlik nota olduğu bilinerek her akor 6 sekizlik süre değeri kadar hesaplanmıştır. Buna göre "A" akoru 26 tekrar kullanım ile 156 sekizlik alandan oluşarak eserin %20'lik bölümünü, "A7" akoru 40 tekrar kullanım ile 240 sekizlik alandan oluşarak eserin %30'luk bölümünü, "Bb" akoru 6 tekrar kullanım ile 36 sekizlik alandan oluşarak eserin %bölümünü, "Bb7" akoru 58 tekrar kullanım ile 348 sekizlik alandan oluşarak eserin %45'lik bölümünü, "Bb⁶⁺" akoru 0,5 kullanım ile 3 sekizlik alandan oluşmaktadır. Ancak belirtilen Bb⁶⁺ akoru bir notasyon farklılığı olduğu için işitmede duyulan ses olan Bb7 akor içeriği ile hesaplanmıştır.



Grafik 2 "Akor Devamlılığı Pasta Grafiği"

Akor dağılımı grafik 1’de yüzdelik değerler olarak ifade edilmiştir. Bu grafiğe göre eserin en büyük alanı %45’lik alanı kapsayan “Bb7” akoru oluşturmaktadır. Bu sıralamayı %31 ile “A7”, %20 ile “A” ve %5 ile “Bb” akorları takip etmektedir.

Aynı zamanda ilgili armoni “A” ve “Bb” iki temel majör akorun devamlılığı ile oluşturulmaktadır. Bu nedenle ilgili devamlılık tabloda “A-Bb7” “A7-Bb7” “A-Bb” ve yalnızca kodada kullanılan “A7-Bb⁶⁺ - A7” devamlılığı ayrıca hesaplanmıştır.

Bu hesaplama göre “A-Bb7” ikilisinin eser içerisinde 20 kez tekrar edildiği, “A7-Bb7” 38 kez tekrar edildiği, “A-Bb” 6 kez tekrar edildiği ve son koda içerisinde “A7-Bb⁶⁺ - A7” akorlarının 1 kez kullanıldığı tespit edilmiştir. Akor devamlılığı grafik 2’de yüzdelik değerler olarak ifade edilmiştir. Bu grafiğe göre eserin en büyük alanı “A7-Bb7” akor devamlılığı %58’lik bir alanı kapsamaktayken bu sıralamayı “A-Bb7”, “A-Bb” ve “A7-Bb⁶⁺ - A7” akor devamlılığı takip etmektedir.

Aynı zamanda eserin armonik analizine örnek oluşturacak notasyon, akorlar ve akor devamlılığına yönelik incelenmiş olup aşağıdaki akor isimleri ile yer almaktadır. Bu ilgili örnekler herhangi bir yapısal öğeyi temsil etmemektedir.



A

A7



Bb

Bb7

Form Analizi

Tablo 2. Form analizi

Sergi						
A		B				
a	b	a	b			
1-8	9-16	17-24	25-32			
Gelişme						
C		B		D	B	
a		a	b	a	a	b
33-48		49-56	57-64	65-80	81-88	89-96
Sergi Tekrarı				Coda		
A		B				
a	b	a	b			
97-104	105-112	113-120	121-128		129-130	

Tablo 2’de belirtilen ve incelenen yapı analizine göre 3 bölmeli şarkı formu ile kendi içerisinde bir tekrara yönelik düzenlenmiş eserin tekrar ifadesi “B” harfi ile gösterilmiştir. Yapıda görüldüğü gibi her 16 ölçü sonrasında yinelenen ifade kendini göstermektedir. Öyle ki eser kendi içinde her 2 ölçünün tekrar edilmesiyle en küçük formda yinelenme üzerine kurularak oluşturulmuştur. Bu durum eserin sonuna kadar devam etmesi; her akorun, her ölçünün, her motifin, her cümleinin, her periodun ve her

Tablo 3. Motif 1'in eser üzerinde dağılımı

SERGİ				GELİŞME								SERGİ TKR.				CODA
A		B		C		B		D		B		A		B		
a	b	a	b	a		a	b	a		a	b	a	b	a	b	

Motif 2**Şekil 5. Motif 2'nin orjinal biçimi**

Motif 2'de diziye göre (G#) sesi (Ab) olarak kullanılmıştır. Bu notasyon ile ilgili akoru tamamlayarak (Bb7) si bemol temel sesi üzerine kurulmuş dominant7 akorunu oluşturmuştur.

Motif 2'in farklı kullanım biçimleri ile eser içerisinde kullanıldığı alanlar tablo 4'te gösterilmiştir.

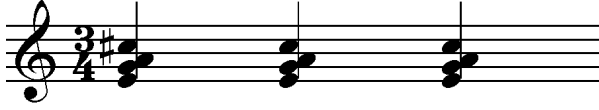
Tablo 4. Motif 2'nin eser üzerinde dağılımı

SERGİ				GELİŞME								SERGİ TKR.				CODA
A		B		C		B		D		B		A		B		
a	b	a	b	a		a	b	a		a	b	a	b	a	b	

Motif 3**Şekil 6. Motif 3'ün orjinal biçimi**

Motif 3 eserin tekrara yönelik düzenlenmiş bölmesinin temel biçimidir.

**Şekil 7. Motif 3'ün farklı biçimi**



Şekil 8. Motif 3'ün farklı biçimi



Şekil 9. Motif 3'ün farklı biçimi

Motif 3 farklı kullanımlarında motif 1'de olduğu gibi motifin dörtlük sus ifadesi giderek motife dahil olmaya başlamaktadır. Bu durum motifin ritimsel öğelerinde giderek küçülmeye ve en son gelişimde motifin orijinal biçimine dönerken tekrar akorunun daha baskın ritimsel öğelerle vurgulandığı tespit edilmiştir.

Motif 3'ün farklı kullanım biçimleri ile eser içerisinde kullanıldığı alanlar tablo 5'te gösterilmiştir.

Tablo 5. Motif 3'ün eser üzerinde dağılımı

SERGİ				GELİŞME								SERGİ TKR.				CODA
A		B		C		B		D		B		A		B		
a	b	a	b	a		a	b	a		a	b	a	b	a	b	

“B” bölmesinin iki ayrı cümleden oluştuğunu düşündüren motif 3 üzerindeki gelişmeler olarak belirtilmelidir. Motif 3'ün orijinal biçiminde dörtlük susun öncelikle motif melodisine dahil edilerek ilgili akoru seslendirmesi birinci cümle olarak “a” ile ifade edilirken; motif 3'ün dörtlük vuruşlar ile seslendirildiği ifadenin bir sonraki gelişimi olan sekizlik biçim ile birlikte ise ikinci cümle olarak “b” ile ifade edilmiştir. Bu cümle ayrımı motifin biçiminde yer alan ritim öğelerinin değişimi ile düşünülmüştür.

Motif 4



Şekil 10. Motif 4'ün orijinal biçimi

Motif 4, motif 1'in gelişmeleri içinde yer alan bir bölümden oluşmaktadır. Bu durum Glass'ın motif gelişmesinde kullandığı bir ögeyi, daha sonra ayrı bir motif olarak tekrar hissini kuvvetlendirmek için kullandığı düşünülmektedir.



Şekil 11. Motif 4'ün farklı biçimi

Motif 4'ün gelişiminde ezginin inici ve çıkıcı yönlü olması yer almaktadır. Seslerin aşağı yönlü ve yukarı yönlü tekrarı ile motifin geliştirildiği tespit edilmektedir.

Motif 4'ün farklı kullanım biçimleri ile eser içerisinde kullanıldığı alanlar tablo 6'da gösterilmiştir.

Tablo 6. Motif 4'ün eser üzerinde dağılımı

SERGİ				GELİŞME								SERGİ TKR.				CODA
A		B		C		B		D		B		A		B		
a	b	a	b	a	a	b	a	a	b	a	b	a	b	a	b	

Motif 4 müziksel yapı içerisinde belirlenen gelişme bölmesinin ilk periodu içerisinde yer almaktadır.

Motif 5



Şekil 12. Motif 5'in orijinal biçimi

Motif 5 motif 4'ün gelişme süreci ile devam ederken sürekli çıkıcı olan 3'lü yapı ile tamamen farklılaşarak yeni bir motif olduğu tespit edilmiştir. Aynı zamanda motif 5'in farklı kullanım biçimi kullanılmamaktadır.

Motif 5'in farklı kullanım biçim eser içerisinde kullanıldığı alanlar tablo 7'de gösterilmiştir.

Tablo 7. Motif 5'in eser üzerinde dağılımı

SERGİ				GELİŞME								SERGİ TKR.				CODA
A		B		C		B		D		B		A		B		
a	b	a	b	a	a	b	a	a	b	a	b	a	b	a	b	

Eser 5 farklı motif ile oluşturulmaktadır. Bu motifler farklı bölmeler içinde yer alırken her biri bir sonrakine hazırlık yaparak geliştirilmiştir. Ancak her biri birbirinden ayrı düzende kullanılmış ve oluşturulmuştur. Bu durum minimalizm açısından oldukça önemli bir yapıyı gösterirken Glass'ın yinelenen müzik kavramını da bizlere bu açıdan tanıtmaktadır.

5 motifin eser içerisinde kullanıldığı alanlar ve eser içinde kapsadığı yüzdelik değerler tablo 8'de yer almaktadır.

Tablo 8. Motiflerin eser üzerinde dağılımı

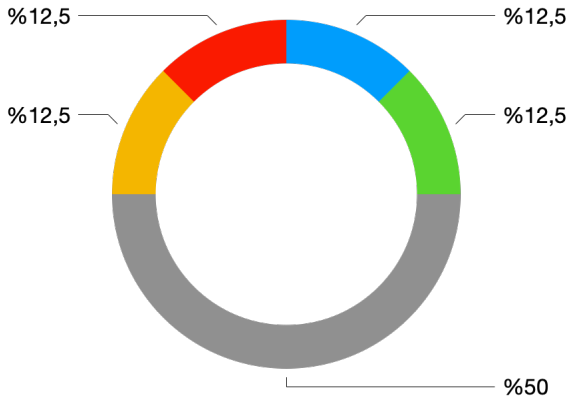
SERGİ			GELİŞME				SERGİ TKR.			CODA
A		B	C	B	D	B	A		B	
Motif 1	Motif 2	Motif 3	Motif 4	Motif 3	Motif 5	Motif 3	Motif 1	Motif 2	Motif 3	

Eser "Coda" hariç 128 ölçüden oluşmaktadır bu ölçülerin dağılımı yüzdelik değeri ve tekrar sayısı tablo 9'da belirtilmektedir.

Tablo 9. Motiflerin eser üzerinde tekrar ve yüzdelik dağılımı

Motif Adı	Motif 3	Motif 1	Motif 2	Motif 4	Motif 5
Tekrar sayısı	64	16	16	16	16
Yüzde %	50	12,5	12,5	12,5	12,5

● Motif 1 ● Motif 2 ● Motif 3 ● Motif 4 ● Motif 5



Grafik 3 "Motif Dağılımı Pasta Grafiği"

Grafik 3'e göre belirlenen dağılımda eserin en çok tekrar eden motifi %50'lik bir oranla motif 3 olarak belirtilmiştir. Bu diğer motiflerin değeri kadar bir alanı kapsayarak Glass'ın eser gelişiminde tekrarlayan motifin temel yapının yarısını oluşturduğu ve diğer yapılar kendi içinde en küçük birimin tekrar ederek devam ettiğini göstermektedir.

Form ve Armoni Yapısının Karşılaştırılması

Tablo 10. Form ve armoni yapısının karşılaştırılması.

A															
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
A	Bb7	A	Bb7	A	Bb7	A	Bb7	A	Bb7	A	Bb7	A	Bb7	A	Bb7
M1	M2	M1	M2	M1	M2	M1	M2	M1	M2	M1	M2	M1	M2	M1	M2
B															
17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7
M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3
C															
33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
A	Bb7	A	Bb7	A	Bb	A	Bb	A	Bb	A	Bb	A7	Bb7	A7	Bb7
M4	M4	M4	M4	M4	M4	M4	M4	M4	M4	M4	M4	M4	M4	M4	M4
B															
49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64
A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7
M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3
D															
65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
A	Bb7	A	Bb7	A	Bb7	A	Bb7	A	Bb7	A	Bb7	A	Bb	A	Bb
M5	M5	M5	M5	M5	M5	M5	M5	M5	M5	M5	M5	M5	M5	M5	M5
B															
81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96
A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7
M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3
A															
97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112
A	Bb7	A	Bb7	A	Bb7	A	Bb7	A	Bb7	A	Bb7	A	Bb7	A	Bb7
M1	M2	M1	M2	M1	M2	M1	M2	M1	M2	M1	M2	M1	M2	M1	M2
B															
113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128
A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7	A7	Bb7
M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3	M3
CODA															
								129	130						

Glass'ın yinelenen müzik olarak adlandırdığı örneklerinden “Modern Love Waltz” adlı eserin yeni yaklaşımla incelenmesi sonucu tablo 10'da hangi motifin hangi ölçüde kullanıldığı ile hangi armoni düzeninin hangi bölme ve motifte kullanıldığı aynı anda görülebilmektedir. Bu yaklaşım

sonucu “Yinelenen Müzik” erin analizi; yapı ve armoni ile birleştirilerek tek düzlemde gösterilmiştir.

Sonuç

Sanatta yeniği arama çabalarının sadece modern dönem ile anılması oldukça yanlış olacaktır. “Yeni” sanatın her döneminde sanatçılar ile birlikte olmuştur. Günümüz sanat akımları her an yeniği arayan sanatçılar ve düşünürler tarafından geliştirilmiştir. Müzikte “Minimalizm” yapısı ile başlayan besteleme teknikleri gün geçtikçe geçmişten gelen yeniği arama çabası ile değişime ve gelişime uğramıştır. Her ne kadar minimal eserlerin öncüsü olarak Philip Glass gösterilse de Glass’ın kendi müziğini “Yinelenen Müzik” olarak adlandırması aslında bu gelişimin sonucudur. Bu farklılık üzerine “Yinelenen” kavramının eser üzerindeki etkisini araştırabilmek üzere düşünülmüş bu analiz yaklaşımı ile birlikte modern dönemde yapı ve armoni analizine yönelik farklı bir bakış açısı getirildiği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Ashby, A. (2005). Minimalist Opera.
- Atkinson, S. (2009). Analytical Model For The Study Of Multimedia Compositions: A Case Study In Minimalist Music.
- Berki, O. T., & Yüksel, M. (2002). Beethovenın Opus 14e1 Piyano Sonatının Üçüncü Muvmanına İlişkin Motifsel Yapı Analizi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(2).
- Cervo, D. (1999). Post-Minimalism: A Valid Terminology?. *Ictus*, 1, 37-52.
- Chapman, D. A. (2013). Collaboration, Presence, And Community: The Philip Glass Ensemble In Downtown New York, 1966-1976.
- ÇağlakK, A., & Şendurur, Y. Philip Glass' In Keman Piyano Sonatı'nın Form Ve Armonik Analizi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 6(12), 242-265.
- Eatron, R. M. D. (2008). Unheard Minimalisms: The Functions Of The Minimalist Technique In Film Scores. 2008 (Doctoral Dissertation, Tese (Doutorado Em Música)-University Of Texas Austin).
- Elif, Z. A. (2016) Philip Glass 'Opera Üçlemesi Örneğinde Opera Sanatında MİNİMALİZM. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (9), 31-39.
- Force, K. A. (2004). La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, And Philip Glass: The Evolution Of Minimalism And Audience Response (Doctoral Dissertation, University Of Ottawa (Canada)).
- Glass, P. (2016). Müziksiz Sözler. İstanbul: Alfa.
- Johnson, T. A. (1994). Minimalism: Aesthetic, Style, Or Technique?. *The Musical Quarterly*, 78(4), 742-773.
- Köksal, A. (2007). Minimalist Sanatta Bir Ressam Ve Bir Besteci: Stella Ve Glass.
- Pestana, P., & Pestana, D. (2012). Philip Glass' Façades—A Case Study On The Complexity Of Music Scores. In *Proc. 5th Chaotic Modeling And Simulation International Conference, Athens* (Pp. 459-467).
- Potter, K., Wiggins, G. A., & Pearce, M. T. (2007). Towards Greater Objectivity In Music Theory: Information-Dynamic Analysis Of Minimalist Music. *Musicae Scientiae*, 11(2), 295-324.
- Schwarz, D. (2009). The Aesthetics Of Minimalist Music And A Schenkerian-Oriented Analysis Of The First Movement "Opening" Of Philip Glass' glas-works (Doctoral Dissertation, University Of North Texas).
- Songür, T., & Feridunoğlu, L. Minimalist Müziğin Çağdaş Müzik Dünya'sındaki Yeri.

- Vanceenoo, C. (2011). Minimalism İn Art And Design: Concept, İnfluences, İnplikations And Perspectives. *Journal Of Fine And Studio Art*, 2(1), 7-12.
- Vaughn, J. L. (2016). Violin Periphery: Nuevo Tango İn Astor Piazzolla's Tango-Études And Minimalism İn Philip Glass' Sonata For Violin And Piano.

Piano

Modern Love Waltz

Philip Glass

$\text{♩} = 72$

4

7

10

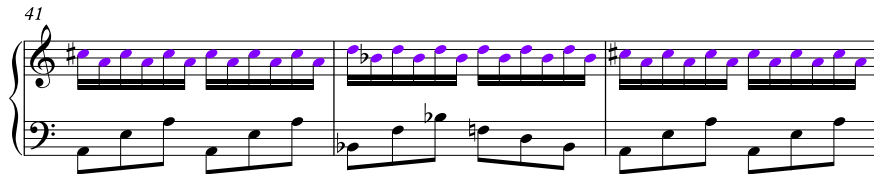
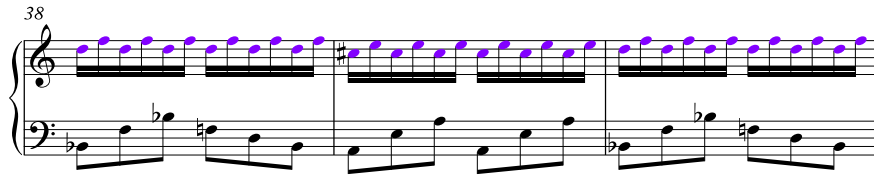
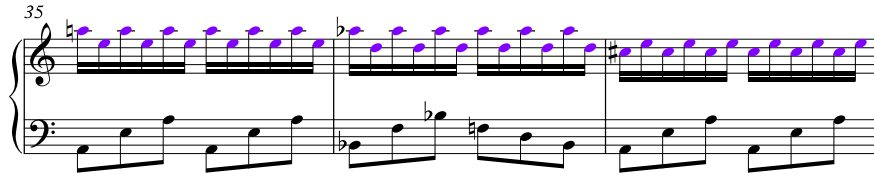
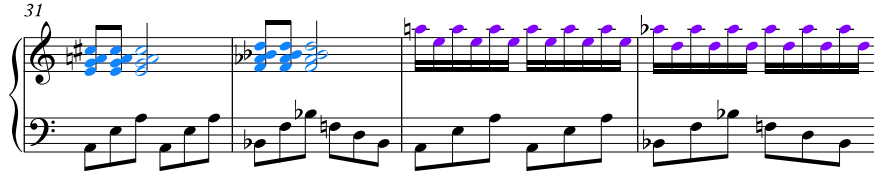
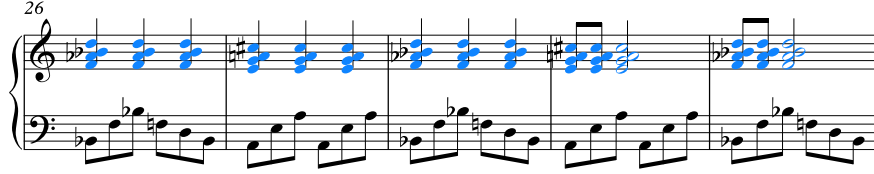
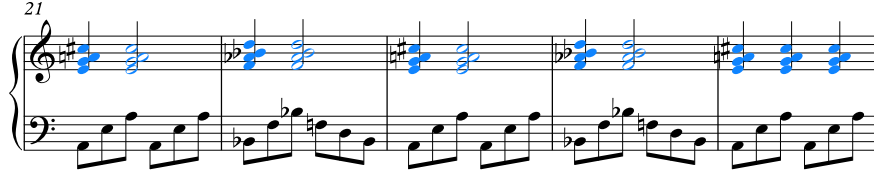
13

16

V.S.

2

Piano



Piano

3

44

47

51

56

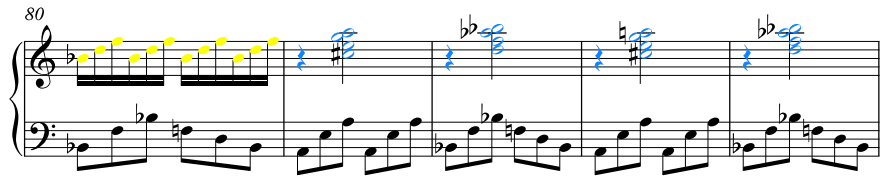
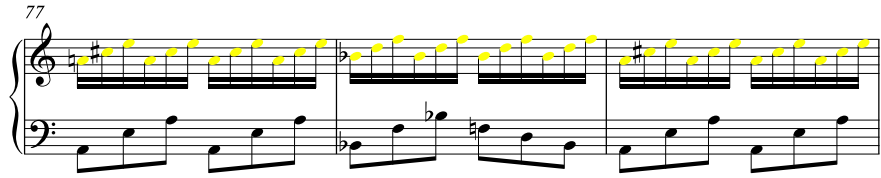
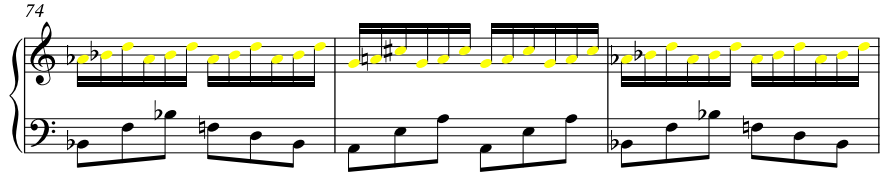
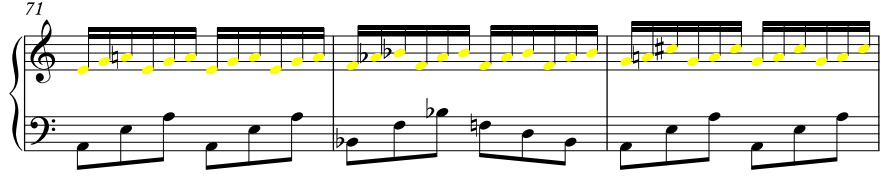
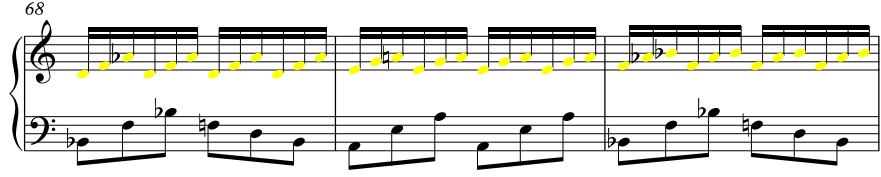
61

65

V.S.

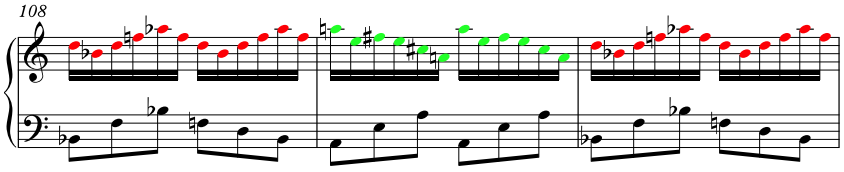
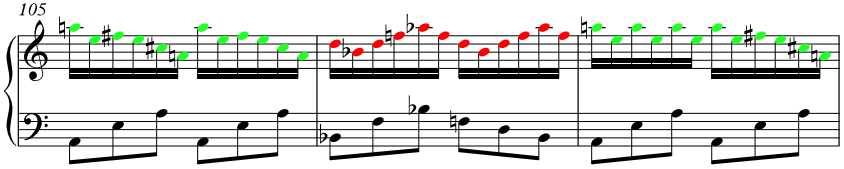
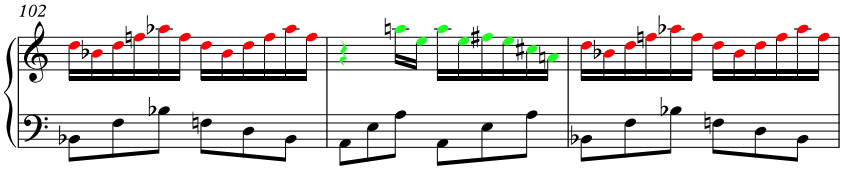
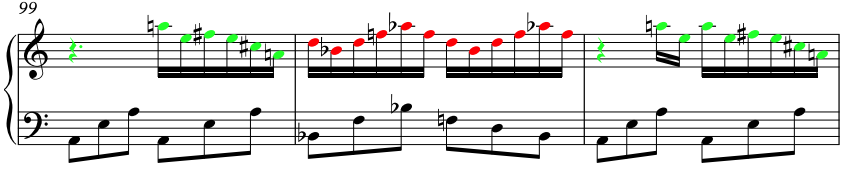
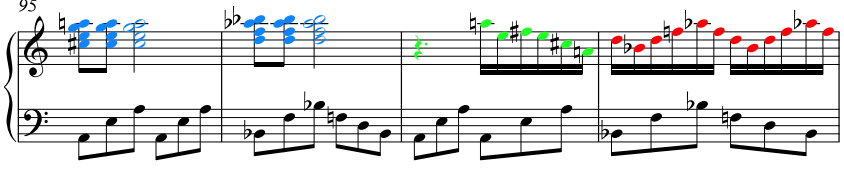
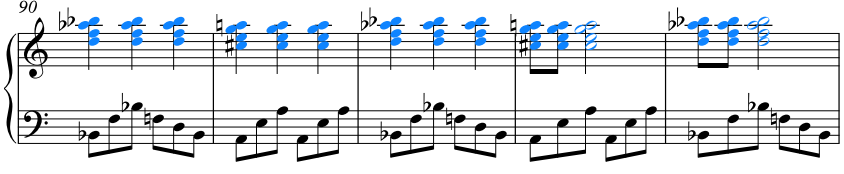
4

Piano



Piano

5



V.S.

6

Piano

115

115

120

Musical score for Example 120, showing a piano accompaniment for a vocal line. The score is in 4/4 time, key of B-flat major, and features a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The tempo is marked 120.

125

125

128