



# GÜZEL SANATLARDA Akademik Çalışmalar

Editör

Prof. Dr. Hüseyin Bülent Akdeniz

Güzel Sanatlar



LIVRE DE LYON

Lyon 2020

# GÜZEL SANATLARDA

## Akademik Çalışmalar


Editör

Prof. Dr. Hüseyin Bülent Akdeniz



Lyon 2020

**Editör/Editor** • Prof. Dr. Hüseyin Bülent Akdeniz

 ORCID 0000-0003-4128-898X

**Kapak Tasarımı/Cover Design** • Aruull Raja

**Birinci Baskı/First Published** • Aralık/December 2020, Lyon

**ISBN:** 978-2-38236-047-7

© copyright

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the publisher's permission.

The chapters in this book have been checked for plagiarism by  intihal.net

**Publisher** • Livre de Lyon

**Address** • 37 rue marietton, 69009, Lyon France

**website** • <http://www.livredelyon.com>

**e-mail** • [livredelyon@gmail.com](mailto:livredelyon@gmail.com)



LIVRE DE LYON

## ÖN SÖZ

Günümüz dünyasında Güzel Sanatlara yönelik araştırmalar ve çalışmaların sayısı maalesef diğer bilim dallarına göre oldukça azdır. Elsevier ürünü olan Digital Commons bünyesinde bulunan Uluslararası Livre de Lyon Yayınevi'nin basımını gerçekleştirdiği ‘‘Güzel Sanatlarda Akademik alışmalar’’ adlı kitabımız Güzel Sanatlar Alanında olan eksiklikleri bir nebze gidermek için katkıda bulunmak, araştırmacılara kaynak sağlamak ve birbirinden değerli kitabımıza katkı sunan yazarlarımızın da dünyaya açılımını sağlamak gibi önemli amaçlar ve misyon üstlenmektedir.

Kitabımızda, farklı araştırma alanlarını bilimsel yöntemlerle irdelenmesini sağlayan çok değerli kitap bölümlerine yer vermemizde büyük emeği geçen tüm yazarlarımıza, titiz ve özenli incelemeleri için editör ve hakemlerimize, kitabımızın tasarımını gerçekleştiren tasarım ekibine ve size ulaşmasında, hazırlık süreçlerinde özverili bir emek ortaya koyan çok değerli ekibimize teşekkür ediyorum.

Prof. Dr. Hüseyin Bülent Akdeniz



## İÇİNDEKİLER

<b>ÖN SÖZ.....</b>	<b>I</b>
<b>HAKEM KURULU.....</b>	<b>V</b>
<b>Bölüm I E. B. Savçın</b>	
YENİ TÜRK SİNEMASININ YAPISAL BİÇİMİ, ÇOKLU KATMAN ÖRNEĞİ; DERVİŞ ZAIM'İN RÜYA FİLMİNİN İNCELENMESİ.....	<b>1</b>
<b>Bölüm II H. B. Akdeniz &amp; A. Ö. Akdeniz</b>	
KEMAN EĞİTİMİNDE VİBRATO ÇALIŞMALARI.....	<b>15</b>
<b>Bölüm III H. B. Akdeniz &amp; A. Ö. Akdeniz</b>	
JOHANN SEBASTIAN BACH'IN AİLESİ, YAŞAMI VE FÜG SANATININ İNCELENMESİ.....	<b>41</b>
<b>Bölüm IV U. Çit</b>	
HALK ŞAİRİ, BESTECİ VE YAZAR BEKİR ÜSTÜN'ÜN MÜZİK ESERLERİNİN İNCELENMESİ.....	<b>59</b>
<b>Bölüm V Z. Hasırcı &amp; B. Coşkun Onan</b>	
KÜLTÜRLERARASI BAĞLAMDA TÜRKİYE'DE ARAZİ SANATI UYGULAMALARI.....	<b>81</b>



## HAKEM KURULU

Prof. Alper Mfettioğlu, Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Hüseyin Bülent Akdeniz, Anadolu Üniversitesi

Doç.Arman Artağ, Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Berceste Glđin zdemir, İstanbul Üniversitesi

Doç.Dr. Asu Perihan Karadut, Anadolu Üniversitesi

Doç. Aye zlem Akdeniz, Anadolu Üniversitesi






## BÖLÜM I

### **YENİ TÜRK SİNEMASININ YAPISAL BİÇİMİ, ÇOKLU KATMAN ÖRNEĞİ; DERVİŞ ZAIM'İN RÜYA FİLMİNİN İNCELENMESİ**

*Structural Form of New Turkish Cinema, Multi-Layer Example; Review  
of Derviş Zaim's Dream Film*

**E. Begüm Savçın**

*(Arş.Gör.Dr.), Kocaeli Üniversitesi e-mail: begum.savcin@kocaeli.edu.tr*

 ORCID 0000-0001-5305-2267

#### **1.GİRİŞ**

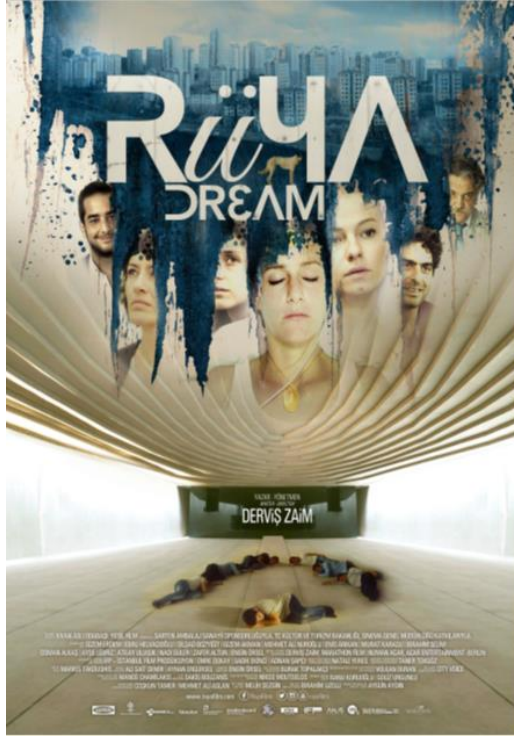
Yeni Türk Sinemasının öncülerinden biri olan Derviş Zaim'in ikinci üçleme film serisinin son filmi olan 'Rüya' filmi kendi içerisinde birbirinden farklı disiplinleri barındırması, biçimsel olarak, klasik müzikte trio'nun eser icraları ya da resim sanat tarihinde sanatçıların kullandıkları triptik grup resimleri gibi Yeni Türk Sinema sanatına yansması etkileyici ve heyecan verici. Kısaca Yeni Türk Sinemasının trio' ları diyebileceğimiz bu filmlerinden farklı olarak Rüyada, Rönesans döneminde yaşayan bir sanatçının günümüze yansması gibi filmin her bir katını oluşturduğunu görmekteyiz. Geçmişle ve kültürle bağını koparmayan Zaim, çağdaş sanatla onu harmanlayıp izleyiciye sunmuştur. Dolayısıyla, bu inceleme yazısı, filmin içerdiği katmanları sanat, tarih, sosyoloji, psikoloji, göstergebilim ve kültürel çeşitliliği içermesinden dolayı farklı yöntemler kullanılarak incelenmiştir.

Türk Sineması son dönem filmlerinden biri olan Rüya filmi, Derviş Zaim'in üçleme filmlerinden ikinci üçlemenin son filmidir. İlk üçleme filmi, Geleneksel Türk Sanatlarından yola çıkılarak merkezinde minyatür, hat ve gölge oyunu yer alırken, ikinci üçleme filmi İnsan-doğa ilişkisi üzerinden, merkezinde geyik, balık ve köpek vardır. 21 Ekim 2016 tarihinde vizyon'a giren film, Box Office kayıtlarına göre 18.994 seyirci izlemiş, sinema eleştirmenlerince 59 puan almıştır. (Rüya, 2016) Zaim'in Rüya filmi Klasik Türk Sineması'nın senaryo anlayışından daha farklı bir senaryo biçimi ile karşımıza çıkmaktadır. İçerdiği üst ve alt metinlerle, rüya, ütopya, yedi uyurlar efsanesini kişisel ve kolektif bilinçdışına temas ederek, seyirciye rüya içerisinde rüya yaşatmaktadır.

## 1.2.Amaç ve Yöntem

Türk Sineması tarihinde bir tema üzerine üçleme olarak çekilen Rüya filmi, ilk film serisi olma özelliğindedir. Derviş Zaim, özellikle ikinci üçlemesindeki insan-doğa ilişkisi üzerine tematik anlatımında, İnsanın insana, insanın doğaya karşı tutum ve davranışlarının, vahşi hayatın içerisinde karşılaşılmasına imkân olmayan durumlara özellikle dikkat çekmek istemiştir. Evrenin bir parçası olan insanoğlu, umarsızca hem kendini hem de dünyayı yok etmektedir. İnsanın doğaya karşı olan bu davranışı zaman içerisinde kendisine geri dönecektir. Sinema Eleştirileri yöntemleriyle Rüya filmi incelediğimiz zaman yalnızca tek bir eleştiri yönteminin yetersiz olduğunu, film içerisindeki katmanlardan ve katmanların derinleşmesinden anlarız. Dolayısıyla, inceleme, sosyolojik, psikanaliz, tarihsel, gösterge bilimsel, ideolojik bakış açılarıyla ve auteur film eleştiri yöntemleri ile yapılmıştır.

## 2.RÜYA FİLMİ'NİN KÜNYESİ



Şekil 1 Derviş Zaim, Rüya filmi'nin afişi

Yazar-Yönetmen: Derviş Zaim  
Yapımcı: Kıvanç Aslı Odabaşı  
Yapım: Yeşil Film

Ortak Yapımcı: Derviş Zaim, Marathon Film / Numan Acar, Acar Entertainment-Berlin  
Uygulayıcı Yapımcı: İFP-İstanbul Film Prodüksiyon / Emre Oskay,  
Sadık Ekinci, Adnan Şapçı  
Sanat Yönetmeni: Natali Yeres  
Görüntü Yönetmeni: Taner Tokgöz  
Müzik: Marios Takoushis  
Kurgu: Ali Sait Demir-Ayhan Ergürsel

## 2.1.RÜYA FİLMİNİN ÖYKÜSÜ

1990 sonrası Yeşilçam'ın geleneksel usta- çırak ilişkisinde yetişmeyen, tüm riskleri göze alarak biçim ve içerik olarak 1990 öncesi projelere benzemeyen projeler gerçekleştiren (Alıcı, 2014) Derviş Zaim, Doğa ve İnsan ilişkisi üzerine gerçekleştirdiği üçlemenin sonuncusu olan Rüya filmi, Yedi uyurlar efsanesi ile başlar. Efsaneye göre; Yemliha, Mekselina, Misliha, Mernuş, Debernuş, Şazenuş isimli altı genç putperestliği bırakarak din değiştirirler. Fakat putperest kral herkesin putperest olmasında ısrar edince bu altı genç hükümdardan kaçıp ibadet etmek için dağın yolunu tutarlar. Yolda Kefeştetayyuş isimli çoban ile köpeği Kıtmir bu gençlere katılarak yedi uyurları oluştururlar. Yedi uyurlar dağda bir mağaraya giderek ibadet ederler bu sırada kralın askerleri, gençleri mağaraya hapsederek onları ölüme terk eder. Yaklaşık olarak 300-309 yıl arası uyuyan gençler uyanır. İçlerinden şehre dönmek için yola çıkan Yemliha karşısında başka bir şehir görünce bir şeylerin ters gittiğini anlar. Dönemin hükümdarı ile görüşüp tekrar uyumak istediğini söyler ve arkadaşlarıyla birlikte yeniden uykuya dalar.

Film, boğaz köprüsünün hemen önünde hikâyede yer alan Kıtmir'in (köpek) görüntüsüyle devam ediyor. Bir inşaat firmasında çalışan mimar kovulmasına çok içerleniyor ve patronunu maket bıçağıyla yaralayarak işyerinden ayrılıyor. İyileşme süreci boyunca zor durumda kalmak istemeyen Şirket sahibi yeğeni olan mimar Sine'yi yardım etmesi için teklifte bulunuyor. Aslında mesleğini çok da severek yapmayan ve performans sanatçısı olmak isteyen Sine amcasını kırmak istemiyor. Çalışmaya başladıktan kısa bir süre sonra daha önce yaptıkları toplu konut sakinleri tarafından ikamet ettikleri mevki'ye camii yapımları için teklif geliyor. Sine keşif için gittiği arazide annesinden ona hatıra kalan izohips kolyesini kaybediyor. Camii tasarımını yaptığı süre içerisinde, firmanın aşırı borçlanması dolaylı kaldığı zor durum içerisinde çıkabilmek için Sine'nin bankadan borç alması kesinleşmiş ve devletin vereceği toplu konut ihalesini almaları artık şart oluyor.



**Şekil 2 Derviş Zaim, Rüya filminden bir sahne**

Bu ihaleyi alabilmeleri için toplu konut yapılacak yere bir park ve camii de tasarımları gerekiyor. Yalnızca camii'nin, Süleymaniye Camii'nin bir benzeri olması isteniyor. Tasarımı yapacak olan Sine, tüm şartları kabul ederek çalışmalara başlıyor. Bir gün, toplu konutların istinat duvarında çatlaklar oluşuyor önlem alınması gerektiğini düşünüyorlar. Hem toplu konut projesi hem de Camii projesi üzerinde çalışmasına hızla devam eden Sine geleneksel mimari anlayışının aksine çok farklı bir camii tasarımının sunumu için toplu konut sakinleriyle görüşüyor. Her ne kadar tasarımı beğenmeyenler de olsa da oylamayla tasarım kabul ediliyor. Camii'nin inşaatı başladığı esnada aşırı yağış nedeniyle dere yatağına yapılan toplu konutlar toprak kaymasıyla çok ciddi bir hasara uğruyor. Sine, dere yatağına toplu konutların onarımının yapılmasının gerekliliğini amcasına söylüyor ve böyle bir hatayı nasıl yaptıklarını sorguluyor. Mahkemelik olan firma her şeyi ihaleye uygun yaptıklarını belirtip davadan aklanıyor. Bu duruma çok kızgın olan halk evsiz kalıyor. Büyük bir vicdan azabı çeken Sine halktan özür dilemek için yanlarına gidiyor fakat çok büyük bir tepki görüyor. Ona yardım eden Yaren Sine'yi işyerine bırakıyor. İşyerinde Hakan Sine'nin üzüntüsünün neden kaynaklandığını anlamak için neler olduğunu soruyor ve Sine yaşadıklarını ağlayarak anlatıyor. Uzun zamandır yaşadıklarından dolayı uykusuzluk çeken Sine'yi Hakan uyku merkezine götürüyor. Burada ilk rüyasını gören Sine Kıtırmir ile birlikte tasarımını yaptığı camii'ye gidiyor. Caminin içerisinde yedi uyurları gören Sine onları teker teker uyandırıyor ve çok uzun süre yani yüzyıllardır uyuyan halkın ellerine para verip fırından ekmek almalarını söylüyor. Uyandığında değişen Sine Toplu konut ihalesinin projesini tamamlamış olarak amcası, hakan avukatları ve kendisi devlet görevlisiyle görüşmeye gidiyor. Süleymaniye Camii'nin aynısını yapmadıklarını bahane eden görevli ihaleyi vermek istemiyor. Sonrasında verdikleri rüşveti beğenmediklerini anlıyorlar. Firma iyice batma noktasına gelince Sine'nin amcası tekrar bankadan yüklü miktarda borç alması için Sine'den yardım istiyor. Ret edilen amca Hakanın kredi

almasını istiyor. Biçimsel olarak değiştiğini gördüğümüz Sine hayallerini gerçekleştirmek için projeksiyon kiralıyor. Sine tekrar uyku merkezine gittikten sonra yeniden değişiyor. Yaren'den özür dilemek için yanına gidiyor onu takip eden Hakan hem kıskandığı hem de yüklü bir kredinin altına girmek istemediği için ihaleye fesat karıştırıldığına dair polise ihbarda bulunuyor. Hakandan şüphelenen Sine, ona hesap sormak için şirkete gider. Artık tamamen değişmiştir. Hayalini gerçekleştirmek üzere boğaza gider.

### **3.GÖRSEL VE SÖZEL KÜLTÜRÜN SİNEMANIN BİÇİMİNE VE İÇERİĞİNE ETKİSİ**

Derviş Zaim kendisiyle yapılan bir röportajında, Balık filminden sonra aklında birkaç film alternatifi olması ve insan-doğa ilişkisini sorgulayan eserler üretmek üzerine hareket ettiğini, tesadüf eseri Sancaklar Camiini öğrenmesiyle Rüya filminin senaryosuna başladığını dile getirmiştir. Genel olarak sanatçılar, çevresiyle ilişkili, gözlemleyen, kültürel, sanatsal ve toplumsal olaylarda aktif ya da pasif katılımcı olarak bulunan duyarlı bir kişilik sergilerler. Esin kaynakları çevresi ve yaşadığı, hissettiği, etkilendiği, araştırdığı, depoladığı birikimleridir. Derviş Zaim'in, doğa ve insan ilişkisiyle ilgili eser üretme arzusuyla birlikte keşişen Emre Arolat'ın sergisi Rüya filminin doğuşuna sebep olmuştur.

Üçlemenin son filmi olan Rüya'da doğa ve insan ilişkisi olarak temellendirilen filmin içeriğine derinlemesine baktığımız zaman tıpkı Sine'nin kolyesinde olduğu gibi birçok katman olduğunu ve bu katmanların gittikçe daha derinlere indiğini görürüz. Lale Kabadayı'nın Film Eleştirisi kitabında, filmin gerçek kültürel niteliğini ortaya çıkarmak için sosyolojik yaklaşımdan bahseder ve ekler, bu yaklaşımın yapabilmesi için ulusal ve uluslararası kültürel kodların hâkimiyetinin öneminden bahseder ki filmin tam anlamıyla reel kültürel kodlara erişilebilsin. (Kabadayı 2013:54)

Bu kültürel kodlardan ilki aşuredir. Aşure, Hem İşlam hem de Hristiyan ve Musevi inançlarına göre birbirinden farklı isimler altında yapılmaktadır. Ortak bir kültürün parçası olan bu yemek Nuh tufanından (Büyük Tufan) sonra Nuh peygamberin karaya ayak basmasıyla birlikte, elinde bulunan son besin kaynaklarıyla ürettiği bir yiyecektir. İşlam inancında Muharrem ayının onuncu gününde yapılmaktadır. Sanat galerisinde ikram edilen Aşureyi yemek istemeyen Sine galeriden ayrılır. Nuh tufanı ile bir gönderme de yapılmaktadır. İşlam, Hristiyan ve Musevilik inançlarında her tür sapkınlık, kötülük ve doğaya karşı düşüncesizce davranan insanoğlunun cezalandırıp yok edilmesini ve yeniden temiz bir yaşam döngüsünün başlangıcı sayılan Tufanı çağrıştıran Aşure, Sine'ye ikram edilirken, izleyiciye de tufan habercisi niteliğindedir.

İdeolojik yaklaşım, film eleştirilerindeki önemini vurgulayan Kabadayı, ideolojik yaklaşım kendi içerisinde görülmeyeni sosyolojik eleştirel vasıtasıyla açığa çıkarır, her ikisi de içerisinde fazlasıyla kavram barındırır. (Kabadayı 2013: 59)

Bu kavramlar temsil, gerçek, alegori, toplum, ritüeller, mit, gelenek, kültürel değerler, küreselleşme, kapitalizm, kötülük, kitle, aile, gündelik hayat, yaşam biçimi, kimlik, öteki, sınıftır. Derviş Zaim'in rüyası bu kavramlarla ele alındığında ideolojik yaklaşımın sembol ve film içerisindeki söylemlerle analizini mümkün kılar. Berna Moran göre, ideolojide söylenenlerin değil de söylenmeyenlerin olduğunu belirtir. Bu durumda eserlerde ideolojik okumalar için belirsiz, suskun ve aralıklar daha dikkate değer olacaktır. Bu bakış açısıyla, Sine evinde sabah uyandığında salonundaki ekranda Holbein'in Elçiler resmi (Şekil3) görülmektedir. Rönesans ustalarından biri olan Hollandalı Holbein'in bu resminde yer alan Türk Halı'sı literatürde III.tip Holbein Türk Halısı (SAVÇIN & ÇİMEN, 2005, s. 46-53) (Şekil 4) olarak yer almaktadır.



Şekil 3 Hans Holbein, Elçiler



Şekil 4 Hans Holbein,  
Elçiler (detay)



Şekil 5 Hans Holbein, Elçiler (detay)

Genel olarak bakıldığı zaman iki genç insanın tasviri olarak nitelendirilse de aslında resim okumalarında içerik olarak sembollerle yoğunlaştırılmış, belli bir döneme atıfta bulunan, döneminde ilk kez rastlanılan farklı bir bakış açısıyla üretilmiş değerli bir eserdir. Buradaki en önemli bulgu, her iki figürün önlerinde bulunan biçimsiz olarak algılanan lekedir. Bu leke resme karşıdan bakıldığı zaman belli bir açıda görülmektedir. İzleyici ancak bakış açısını değiştirdiği zaman ki bu da ancak resme yandan bakıldığında gerçekleşir. Görülen leke toparlanıp kafatasını oluşturur. (Şekil 5) Resim sanatında kullanılan bu perspektif tekniğine anamorfoz denmektedir. Rüya filminin de habercisi Holbein'in bu resmidir. Filmi izlerken bakış açımızı değiştirmemizi söyler. İzlediğimiz film diğer filmlerden farklı olarak karşımıza çıkacaktır. Bu da ancak bir olaya birbirinden farklı Sine'lerle olabilir. Aynı hikaye, dört zaman farklı dört sonuç. Fakat yaşanan içerik aynı.

Vanitas resimlerinde olduğu gibi metaforlar vasıtasıyla Memento Mori geleneğini hatırlatmak ve insanı doğruya davet etmek. İnsanoğlunun faniliğinin temsili olan kurukafa (Özgenç Erdoğan, 2018, s. 145) betimlesinin dışında, Her iki insan figürünün ortasında bulunan masanın üzerinde olan birbirinden farklı nesnelerin bize anlattığı çok daha fazla içeriğe ve katmana sahip bir eser olduğudur. Dönem olarak ele almak istersek Hans Holbein bir Rönesans dönemi ressamlarından. 'Yeniden Doğuş' Olan Rönesans'ın sonuçlarından bir tanesi de Hümanist düşüncenin gelişmesidir. (Hümanizma; insan ve doğa sevgisinin ön plana çıkması) (Sosyal Bilgiler ve Tarih Sitesi, 2010) Derviş Zaim'in son üçlemesi Balık, Devir ve Rüya çağdaş hümanist düşüncenin resimsel bir dille triptik versiyonu olarak karşımıza çıkmıştır. Hümanist bir düşünceyle, kamerasıyla adeta Rönesans sanatçıları gibi resmetmiştir üçlemenin her bir filmini.

Sanat Galerisinde Yedi Uyurlardan bahseden Sine, Rüyaları bir nevi dondurarak depolandığından bahseder ve der ki, insanların hayallerini ve ütopyalarını gerçekleştirebilsinler. Rüya deposu, Jung Psikolojinde, Kişisel Bilinçdışı (Sine'nin Rüyası) Kolektif Bilinçdışı (Yedi uyurlar efsanesi üzerinden arketipler) (Ukray 2017: 30) olarak iki şekilde incelenebilir. Sanat Galerisiyle görüşmeğe giden ilk Sine, gerçekleştirmek istediği performansı filmin sonunda gerçekleştirememişken, bu rüyayı 3.Sine gerçekleştirmiştir. Paralel evrende eş zamanlı gelişen olaylar örgüsü her bir evrende farklı sonuçlanmıştır. İnsanların genel olarak yaşadıkları olay ya da olay örgülerinden çıkardıkları dersler sonucu türettikleri alternatif olay örgüleri gibi Derviş Zaim bize Sine'nin psikolojik yaklaşımına göre olay örgüsünün sonucunu birbirinden farklı Sineler vasıtasıyla göstermiştir. (ubsd.org.tr, 2016)Kısaca Sine'nin Rüya'sı değişmektir. Değişirken de sistemi de (toplu konut projeleri) değiştirmek ister, bunu ancak halkı, başka bir boyutta olan 3. Sine, üç boyutlu



yansıtıcıyla uyararak (belki de uyandırarak) yapmak istemektedir. Tıpkı Rönesans dönemi İngiliz yazar, devlet adamı ve hukukçu olan Thomas More'un , 1516'da yazdığı Ütopya adlı eserinde olduğu gibi. (Wikipedia, 2020)

**Tablo1:** Karşılaştırmalı Göstergeler ve Anlamları

<b>Gösterge</b>	<b>Düz anlam</b>	<b>Yan anlam</b>	<b>Derin anlam</b>
<i>Köpek</i>	<i>Hayvan</i>	<i>Sadakat</i>	<i>Türk Kültürü ve İslam'da koruyucu (Yedi uyurlar efsanesi)</i>
<i>Kafatası</i>	<i>İnsan Kemiği</i>	<i>Ölüm</i>	<i>Dünya'nın faniliği(Resim sanatı; Holbein, Elçiler resmi)</i>
<i>İzohips Kolye</i>	<i>Yeryüzü katmanları</i>	<i>Caminin örtüsü</i>	<i>Filmin katmanlarını ve derinliğini ifade eder</i>
<i>Duvar süsü</i>	<i>Dairesel form</i>	<i>Mekan dekorasyonu</i>	<i>Mandala Sembolik içeriği</i>
<i>Yılan</i>	<i>Hayvan</i>	<i>Dairesel şekil</i>	<i>Ouroboros Sembolik içeriği</i>
<i>Yasemin Top Çiçek Çayı</i>	<i>Bitki, Çiçek</i>	<i>Rahatlama</i>	<i>Değişim</i>
<i>Para</i>	<i>Ticari meta</i>	<i>Zenginlik</i>	<i>Devlet politikaları</i>
<i>Anahtar</i>	<i>Açmak, Kapamak</i>	<i>Sahip olmak</i>	<i>Yeni başlangıçlar, yeni anlayışlar, yeni bir dönemin başlamakta olduğunun ve o kişinin yeni bilgilerle açacağı kapılar olduğunun simgesi anlamına gelir. (ubsd.org.tr, 2016)</i>

<i>Ying Yang</i>	<i>Koyu-Açık zıtlığı, denge</i>	<i>Sembol (Taoizm)</i>	<i>Evrenin ve doğanın işleyiş düzeneklerini anlatan bir öğretilerdir. Evrenin dinamiğini karşıt kutuplarla açıklar. Bu kutupların birbiriyle etkileşiminin evreni, her şeyi nasıl oluşturduğunu ortaya koyar.</i>
<i>Ay Yıldız</i>	<i>Türk Bayrağı sembolü</i>	<i>Güneş sisteminde yer alan Dünya'nın uydusu ve kutup yıldızı</i>	<i>Camii içerisinde, yedi uyurlar konum olarak altısı üstte yarım daire şeklinde konumlanırken bir figür aşağıda ortada tek olarak yer alır. Gestalt psikolojisine göre figürlerin pozisyonu Türk bayrağını temsil etmektedir.</i>

Kaynak: Savçın 2020.

Uyku merkezine her gittiğinde aynı rüyayı gören Sine, her rüyadan uyandığında değişime uğrar. 2016 Boğaziçi Film Festivalinde Derviş Zaim'le yapılan söyleşide, Emre Arolat'ın Sancaklar Vakfı için tasarladığı camii arazinin eğimine göre tasarlanmış olduğunu, Hz.Muhammedin Hıra dağında mağarada saklanmasından esinlenilerek camiiin mağara hissi verilmesine dikkat edilmiş olduğunu söylemiştir. Kuranda Kehf suresine baktığımız zaman

*Ey Muhammed! Baksaydın güneşin doğduğu zaman mağaranın sağ tarafına yöneldiğini, batarken de sol taraftan onları makaslayıp geçtiğini görürdün. Onlar, mağaranın geniş bir yerinde idiler. İşte bu Allah'ın mucizelerindendir.* (kuran.gen.tr, 2019)

Devamında ise; *Bir de onları mağarada görseydin uyanık sanırdın. Halbuki onlar uykudadırlar. Biz onları sağa sola çevirirdik. Köpekleri de girişte ön ayaklarını ileri doğru uzatmıştı. Eğer onları görseydin, arkana bakmadan kaçardın ve için korku ile dolardı.* (kuran.gen.tr, 2019)Diyerek yedi uyurlardan bahseder. Camii içerisinde yedi figür, altısı yarım daire şeklinde, bir figür ise dairenin alt ortasına gelecek şekilde konumlanmıştır. Yedi Uyurların içlerinden birinin adı Yemlihadır. Fakat Soyadı Yemliha olan Sine, yedi uyurların yanına giden sekizinci kişidir. (Şekil 1)

Yine Kehf suresinde, *Ashab-ı Kehf'in sayılarında ihtilaf edenlerden bazıları: Onlar, üç kişidir, dördüncüleri köpekleridir" diyecekler. Diğer bazıları da "Onlar, beş kişidir, altıncuları köpekleridir " diyecekler. Her*

*ikisi de bilinmeyen hakkında tahmin yürütmektir. (kimileri de:) "Onlar, yedi kişidir; sekizincisi köpekleridir" derler. De ki: "Onların sayılarını Rabbim daha iyi bilir." Onları ancak pek azı bilir, Bu sebeple onlar hakkında bu bildirilenler dışında bir münakaşaya girişme ve bunlar hakkında hiç kimseye de bir şey sorma! (kuran.gen.tr, 2019) der.*

Hikaye'nin orijinalinde, Yedi Uyurları kimse uyandırmaz. Kendileri uyanır. Yanlarında gümüş para vardır. Fakat filmde, Gestalt psikolojine göre, yerleştirilen yedi figür Türk bayrağını sembolize eder ve Sine, uyandırdığı Yarene (dostların oluşturduğu topluluk), üzerinde Atatürk ve camii resmi olan kağıt para verir. Devletlerin sembolleri ilk olarak bayrakları diğeri ise paralarıdır. Bu filmde iki camii projesi vardır. Biri halkın kendi topladıkları parayla yapılan camii diğeri ise devlet görevlisi tarafından yapılması istenip, yolsuzluğa alet edinilen proje. Her ikisi de dini amaçlarla, halkın kullanımı için parayla yaptırılmış projelerdir.

Diğeri bir taraftan filmde Sine, Yarene ekmek alması için parayı verirken aşağıda fırın var oradan kendinize ekmek alın der. Ekmek, hem ucuz hem de doyurucu bir besin kaynağı olmakla birlikte aynı zamanda kültürümüzde kutsal sayılan sembollerden biridir. Halkımız yere düşen ekmeği üç kere öpüp başına koyar. Bu ritüeli dini kitap olan Kur'anı Kerime karşıda yapar. Kitabına duyduğu saygıyı, besinine karşıda yapar. Mevlana'nın ekmek ve fırıncıyla yaşamış olduğu bir hikâye şöyledir: Mevlâna, çok zor zamanlar geçiren halka gider. Dua ederek yardım dilediklerinin Tanrı tarafından kabul etmediğini sandıklarını söyler. Oysa durum farklıdır. Ekmek almak için fırıncıya gittiklerini, yapmış oldukları hoş sohbetten fırıncının mutlu olduğunu, fırıncının sizin oradan gitmemeniz için istediğiniz ekmeği vermeyip, sizi beklettiğini, her ne kadar bu durumdan sıkılmış olsanız da aslında fırıncının sizi bekletmesinin en büyük sebebinin, size en güzel, en sıcak, fırından yeni çıkmış ekmeği vermek istediğini bilemezsiniz. (iha.com.tr, 2018) Der. Halk tarafından inanılan her iki mit de ortak nesnel simge olan ekmek, Jung'un kolektif bilinçdışı, "nesnel ruh" aracılığıyla anlatılır. Nesnel ruh, toplum içerisinde her bir bireyin ortak geçmişinde ve aynı zamanda kültüründe de varolan sembolik nesnelere ve imgesel arketiplerle dolu olmasıdır. (JUNG, 2018)Aşurede, ekmek gibi aynı benzerliği gösterir. Filmin başında aşureyi yemeyen Sine, filmin sonunda aşureyi yer.

Yaşam döngüsünü de anlatan film boyunca, İnsan –doğa ilişkisi başta olmak üzere, Derviş Zaim izleyiciye bir rüyayı yaşatmış olur.

## Rüya Filminin Üç Ana Başlığı

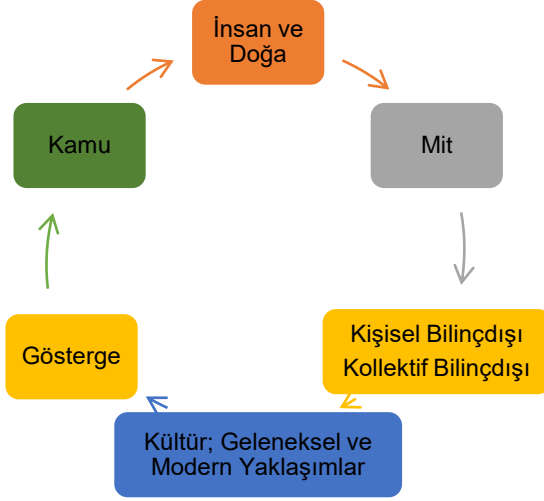


### Şekil 6 Rüya Filminin Üç Ana Başlığı

Kaynak: Savçın, 2020

Rüya filmi genel olarak üç ana başlık içermektedir. Derviş Zaim, İnsan doğa ilişkisi üzerine yapmış olduğu üçlemenin son filmidir dolayısıyla ana tema olarak belirlenen İnsan-doğa ilişkisi piramidin en tepesinde bulunmaktadır. Ardından, bu ilişkiden yola çıkılarak devletin inşaat politikaları, hukuk sistemi, para politikaları ve ihale kanunları yani devlet politikaları ele alınmaktadır. Son olarak, Kişisel ve kolektif bilinçdışı (rüyalar, mitler) kısaca Jung psikolojisi başlığı altındadır. Filmin olay örgüsünün içerisinde birbirinden farklı sahnelerde birçok sembol kullanılarak tematik konu döngüsü oluşturulmuştur.

## Rüya Filminin Olay Örgüsünün İç İçe Geçmiş Tematik Konu Döngüsü



### Şekil 7 Rüya Filminin Olay Örgüsünün İç İçe Geçmiş Tematik Konu Döngüsü

Kaynak Savçın, 2020

Filmin içerisinde iç içe geçmiş olan bu konu döngüleri birbirleriyle semboller aracılığıyla bağlanmakta olay örgüsündeki geçişler sağlanmaktadır. İnsan doğa ilişkisini temel alan üçlemde devir filmde geyik, balık filmde balık, rüya filmde köpek varken her üç filmde de sembolik hayvan figürleri, mitlerdeki sembolik hayvan figürleriyle ilişkilendirilerek mitlere geçiş yapılır. Rüya filminde yedi uyurlar miti içerisinde Kıtmir farklı boyutlarda olayların olay örgüsünü birlikte yaşayan 'Sine'lere eşlik eder. Ana teması tek bir konu olan yaşanan olay örgüsü zaman içerisinde birbirinde farklı kollara ayrılarak farklı boyutlarda yaşanarak devam eder. Her boyuttaki konu döngüleri ortak olurken yalnızca 'Sine'lerin kaderi farklılaşır.

#### 4.SONUÇ

Rönesans döneminde bir çok alan iç içe geçmiş durumdaydı ve sanatçıların büyük bir kısmı birbirinden farklı disiplinlerde eser üretebilmekteydiler. Yüzyıllar geçtikçe yaşanan toplumsal olayların etkisi ve teknolojinin gelişimiyle insanoğlu da kendini geliştirmiş, beraberinde günümüzde sanat alanında birçok akım ve tür meydana getirmiştir. Son yüzyılda sinema, diğer plastik sanatların geçirmiş olduğu gelişim hızı içerisinde meydana gelmiş ve diğer tüm sanatlardan hem

etkilenmiş hem de bu sanatları içine dahil etmiştir. Bugün, sanat denilince akla tek bir disiplin gelmemektedir. Sanatçının kendini, düşlerini, fikirlerini hangi disiplinle veya disiplinlerle ifade ettiği gelmektedir. Türk Sinemasının Autor yönetmenlerinden biri olan Derviş Zaim, Rüya'sında, içerisinde birbirinden farklı disiplinleri barındırırken izleyicisinin de zaman içerisinde yolcu yapmasını sağlıyor. Onların belleklerinin derinliklerine ayna tutuyor ve bunları yaparken, Rönesans sanatçıları gibi, birbirinden farklı disiplinleri içine tema olarak alan eserleri, günümüz sanatlarıyla ilişkilendirerek, yüzyılları birbirine bağlayan bir köprü görevi görüyor. Sonuç olarak, bu eserin incelemesinde Derviş'in Rüya'sının derinliklerine çeşitli yöntemler kullanılarak bir bakış atılmış oluyor.

## KAYNAKÇA

ALICI B. , Bağımsız Sinema ve Derviş Zaim, Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, Ekim / Kasım / Aralık - Güz Dönemi Cilt: 2 Sayı: 5 Yıl:2014 Jel Kodu: Z11, ID:92 K:116 SYF. 51 Erişim adresi: UHİVE,www.uhedergisi.com,

<http://seyahat.mynet.com/300-yillik-olumsuz-uykunun-hikayesi-yedi-uyurlar-1185718> 18.03.2018 22:40:16

Kabadayı Lale, Film Eleştirisi, Ayrıntı Yayınları, 2013, syf:54,59 İstanbul

<http://www.wikizero.com/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQcWfdXJl> 18.03.2018 01:36:13

<http://www.wikizero.com/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQiVDMyVCQ3klQzMIQkNrX1RlZmFu> 18.03.2018 01:42:32

KABADAYI L., Film Eleştirisi, Ayrıntı Yayınları, 2013, syf:62, İstanbul, Alıntı; Moran Berna, Edebiyat Kuramı ve Eleştiri, İstanbul, Cem Yayınevi, 1994

SAVÇIN E.B., ÇİMEN E. Avrupa Resim Sanatında Türk Halılarının Kullanılışı, I. Halı Kongresi Bildiri Kitabı, 2005, Kocaeli

<http://www.tamsanat.net/yayinlar/sozluk.php?sozcuk=517> 17.03.2018 17:11:54

<http://www.sosyalbilge.com/index.php/zaman-icinde-bilim/260-ronesansreform-ve-aydinlanma-cagi> 18.03.2018 03:30:30

Ukray Murat,Jung Psikolojisi, Yason Yayınları, syf.30, Eylül 2017, Ankara

[http://www.ubsd.org.tr/assets/upload/basin/2016\\_Bogazici\\_Film\\_Festival\\_i\\_25.pdf](http://www.ubsd.org.tr/assets/upload/basin/2016_Bogazici_Film_Festival_i_25.pdf)

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_More](https://tr.wikipedia.org/wiki/Thomas_More) 28 Kasım 2020 Cumartesi

[http://www.kuran.gen.tr/?x=s\\_main&kid=325](http://www.kuran.gen.tr/?x=s_main&kid=325) Kas 2019 16:11:21

<http://kuran.diyabet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/isra-suresi-17/ayet-105/diyabet-isleri-baskanligi-meali-1> 25 Kas 2019 16:15:55

Gibson Clare, Semboller Nasıl Okunur?, Yem Yayın, syf.23, Şubat 2016, İstanbul

<http://www.iha.com.tr/erzurum-haberleri/kisisel-gelisimde-mevlana-yontemi-erzurum-64291/> 18.03.2018 02:55:42

JUNG C. GUSTAV, Jung Psikolojisi: "Bir Psikoloji & Modern Psikanaliz Kurami", E-kitap,

[https://books.google.com.tr/books?id=SDwAAQBAJ&pg=PT12&dq=Jung+Psikolojisi:+%22Bir+Psikoloji+%26+Modern+Psikanaliz+Kurami%22&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwjCiua6-d\\_nAhXMyKYKHWgABg8Q6AEIKTAA#v=onepage&q=Jung%20Psikolojisi%3A%20%22Bir%20Psikoloji%20%26%20Modern%20Psikanaliz%20Kurami%22&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=SDwAAQBAJ&pg=PT12&dq=Jung+Psikolojisi:+%22Bir+Psikoloji+%26+Modern+Psikanaliz+Kurami%22&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwjCiua6-d_nAhXMyKYKHWgABg8Q6AEIKTAA#v=onepage&q=Jung%20Psikolojisi%3A%20%22Bir%20Psikoloji%20%26%20Modern%20Psikanaliz%20Kurami%22&f=false) 20 Şub 2020 14:49:43

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Film Afişi,

[https://www.intersinema.com/film/resimler/11/11468\\_8262\\_enbuyuk.gif](https://www.intersinema.com/film/resimler/11/11468_8262_enbuyuk.gif) 29.03.2018 15:57:08

Şekil 3. <http://filoji.com/holbeinin-elciler-tablosundaki-gizli-mesajlari-bulabilir-misiniz/> 28 Kas 2019 12:44:02

Şekil 4. <http://filoji.com/holbeinin-elciler-tablosundaki-gizli-mesajlari-bulabilir-misiniz/> 28 Kas 2019 12:44:22

Şekil 5. <http://filoji.com/holbeinin-elciler-tablosundaki-gizli-mesajlari-bulabilir-misiniz/> 28 Kas 2019 12:55:33

Şekil 6. Kaynak: Savçın, 2018

Şekil 7. Kaynak: Savçın, 2018


## BÖLÜM II

### KEMAN EĞİTİMİNDE VİBRATO ÇALIŞMALARI


#### *Vibrato Studies in Violin Education*

**Hüseyin Bülent Akdeniz<sup>1</sup> & Ayşe Özlem Akdeniz<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>(Prof. Dr.), Anadolu Üniversitesi, e-mail: hbakdeniz@anadolu.edu.tr

 ORCID 0000-0003-4128-898X

<sup>2</sup>(Doç. Dr.), Anadolu Üniversitesi, e-mail: ozakdeniz@anadolu.edu.tr

 ORCID 0000-0003-2383-7121

### 1. GİRİŞ

Müzik zamanın başlangıcından beri insanoğlu tarafından merak konusu olmuştur. Önemli düşünürler, felsefi, ruhani vb. boyutlarda müziği anlamlandırmaya çalışmışlardır. Müziğe yüklenen çeşitli anlamlar, müziğin yaşama olan ayrılmazlığının ve insanoğlunun dünyasında kapladığı alanın da bir açıklamasıdır.

Yaşamın bir parçası olan müzik aynı zamanda etkili bir eğitim aracıdır (Ergen, Bilen, 2010:24). Müzik eğitimi denilince notaların, seslerin adları, yerleri, incelik kalınlık farklarının öğrenilmesi gibi kavramlar düşünülmemelidir. Çünkü sanat olarak müzik; bireylerin ve toplumların içinde yaşadıkları çevreye yeterince duyarlı olabilmesini, çevreyle çok yönlü, kapsamlı ve yararlı iletişim ve etkileşimde bulunabilmelerini, estetik gereksinmelerini giderebilmelerini, estetik zevklerini geliştirebilmelerini, sanatsal yaratma ve yorumlama güdülerini doyurabilmelerini, kendilerini ifade edip gerçekleştirebilmelerini, yaşamlarını daha anlamlı daha yetkin duruma getirebilmelerini ve bu yolda sanattan en iyi biçimde yararlanabilmelerini esas alır (Uçan, 1994:13).

Platon, müziğin “eğitim için diğerlerinden daha güçlü bir araç” olduğunu söylemiştir. Son zamanlarda yapılan araştırmalar, müziğin beynin her iki tarafını da kullandığını, bunun da gelişimin her alanında değerli kılan bir gerçek olduğunu kanıtlamıştır. Müzik, çocuğun beyninin akademik, duygusal, fiziksel ve ruhsal olarak gelişimini doğrudan etkilemektedir.

Müziğin iki eğitimsel işlevi vardır:

**Eğitim aracı olma:** Eğitim alanında önem kazanan müzikli eğitim, müzikle eğitim, müzik yoluyla eğitim kavram ve uygulamaları, temelde müziğin etkili ve verimli bir eğitim aracı olmasından kaynaklanır.



**Eğitim alanı olma:** M¼zik için eğitim, m¼zikte eğitim kavram ve uygulamaları temelde m¼ziđin önemli bir eğitim alanı olmasından kaynaklanır. M¼ziđin insan yaşamındaki öteki işlevlerinin d¼zenli, etkili ve verimli olarak işleyebilmesi için insanların m¼zik yoluyla yetiştirilmeleri yeterli olmamiş, bunun yanında bazı insanların m¼zik alanının belirli dallarında yetiştirilmeleri zorunlu olmuştur (Uçan, 1994:13) .

## 2. ÇALGI EğİTİMİ

M¼zik eğitimi, okul m¼fredatındaki yerini savunmak için uzun yıllar m¼cadele vermiştir. Araştırmacılar, gençlerin hayatlarındaki m¼ziđin yaratıcı, sosyal ve bilişsel yararlarını yıllardır tartişmaktadırlar.

Neredeyse toplumdaki her birey dinleyerek, şarkı söyleyerek ya da bir enřtr¼man alarak m¼zik ile etkileşime girer. Peki, m¼zik eğitimi neden bu kadar önemlidir ve kendisinin ötesinde ne gibi faydalar sağlar:

M¼ziđin dışsal yararları için t¼m bu kanıtlar, m¼zik eğitiminin önemi için g¼l¼ bir örnek teşkil eder, fakat t¼m bunlar insanların m¼zik yapma deneyiminin ya da sanatın kendisinin ne kadar değerli olduğunu gölgelememelidir.



**Görsel 1.** algı (Keman) eğitimi. **Kaynak:** (Kişisel arşiv).

Müzik eğitiminin en önemli dallarından biri de çalgı eğitimidir. Çalgı eğitiminin önemli alanlardan biri ise “Keman Eğitimi”dir Özen (2004: 58). Kemanın her türlü müzik eğitiminde önemli bir çalgı konumunda oluşunu; etkili sesi, geniş kullanım alanı, taşınma ve satın alınabilme kolaylığı, eğitim çalgısı olarak kullanılmasındaki etkililiği, dünya müziğindeki yeri ve zengin repertuarıyla açıklamaktadır. Çalgı eğitimi, ilk plânda zihin ve kasların birlikte çalışması sonucu meydana gelen psiko-motordavranışların bilişsel, duyuşsal ve devinişsel davranışlarla desteklenerek beceriye dönüştürüldüğü bir faaliyettir. Özellikle meslekî müzik eğitimi veren kurumlarda önemli bir yer tutan ve bilişsel, duyuşsal ve devinişsel davranışları içinde barındıran çalgı eğitiminde; öncelikli amaçlardan biri daha çok psikomotor yönü geliştirmeye yöneliktir. Çalgısal davranışlardaki bu gelişim, duyu organları, zihin ve kasların işbirliğinin doğru olarak öğretilmesiyle sağlanır. Psiko-motor davranışların doğru, birbiriyle koordineli, hızlı ve otomatik olarak yapılmış şekline “beceri” (Fidan, 1996:201) denir. Müzik eğitimi temelde bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış geliştirme sürecidir. Müzik eğitimi yalın ve özlü anlamıyla, ‘bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma, ya da bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel değişiklikler oluşturma süreci’ olarak tanımlanabilir (Uçan, 1980:19-27). Müzik eğitiminin en temel boyutlarından birini, davranışsal boyutunu çalgı eğitimi oluşturmaktadır. Çalgılar, farklı müzikal kapasiteleri ve ilgi çekici tınılarıyla çocukları müzik eğitimine çekmekte oldukça etkili materyallerdir. Çalgıların çocuklara müzik eğitiminin kapısını açan bir anahtar olduğu söylenebilir. Çalgı eğitimi bu özelliğiyle çocukların birçok olumlu kazanım edinmesine olanak sağlamaktadır (Ergen, Bilen, 2010:24).

Çalgı; müzikal sesler üretmek amacıyla yapılmış, belirli biçim, kullanım ve tını özellikleri olan alettir (Say, 2002:2). Çalgı çalma becerisi, çeşitli düzeylerde ve güçlüklerdeki davranışların organik bir örüntüsü (Ercan, 1995:3) olduğuna göre, çalgı eğitimi de; çeşitli düzeylerde ve güçlüklerdeki bilişsel, duyuşsal ve devinişsel davranışların kazandırılma sürecidir (Yağışan, 2008:6).

Klasik bir tanıma göre, çalgı eğitimi ise; çalgı öğretimi yoluyla bireylerin ve onların oluşturdukları toplulukların devinişsel, bilişsel ve duyuşsal davranışlarında kendi yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istedik değişiklikler oluşturma bu nitelikte yeni davranışlar kazandırma sürecidir (Uçan, 1980:19-27). Bir başka tanıma göre çalgı eğitimi; çalgıyla ilgili karmaşık davranışların öğretilmesi ve bu davranışların beceriye dönüştürülmesi işidir (Çilden, 2001:27-30).

Müzikte yetenekli olmak, çalgısında kolay yapabilirliğe sahip olmak elbette çok önemli bir özelliktir. Ancak bu yetilere sahip olmak tek başına bir şey ifade etmez. Her düzey ve yetenekteki bireylerin kendilerine ait olan özgür zamanlarını en etkili bir şekilde değerlendirmeleri kaçınılmaz bir gerekliliktir (Şendurur, 2001:162).

Müzik eğitiminin hangi dalı olursa olsun amaç güzel müzik yapmak ise; bu, büyük oranda fiziksel ve teknik problemleri yenme durumuna bağlıdır. Eğer çalgıdan istenilen verim kısıtlanmadan rahatça alınmak isteniyorsa, bu noktada rastgele hareketlerin yerini bilinçli hareketlerin alması gerekir. O nedenle çalgı eğitiminin en başında teknik eğitim verilirken ileride karşılaşılabilecek teknik ve fiziksel problemler göz önüne alınarak kullanılan bedensel yapıların tanıtılmasına yönelik eğitime de yer ayrılmalıdır. Bu şekilde gereksiz efordan ve sakatlanmalardan uzak bir çalma hayatı sağlanmış olacaktır (Yağışan, 2008:11).

Müzik eğitiminin boyutlarından biri olan çalgı eğitimine ilişkin amaçlar öğretmen açısından aşağıdaki biçimiyle sıralanabilir:

- Çalgı sevgisini kazandırabilmek,
- Özenen müzik eğitimine uzanmak,
- Meslekî müzik eğitimine yönlendirmek,
- Çalgı eğitiminin öğrenciler üzerindeki etkilerini araştırmak,
- Çalgıların çalınma tekniklerine ilişkin bilgi aktarmak,
- Çalgı öğretimini kolaylaştırıcı ve aşama kaydetmeyi sağlayıcı yöntemler geliştirmek. Çalgı eğitiminde çalgı terimlerinin öğrenilmesi ve çalgı çalmada gereken tekniklerin kavranması bilişsel alanı,
- Çalgının sevilmesi, çalmaya ilişkin disiplinli çalışmaya yönelik bir tutum geliştirilmesi ve çalgı çalmaya yaşantıda yer verilmesi duyuşsal alanı,
- Çalgı çalmada iki elin eş güdümünün sağlanması, çalgı çalmada karşılaşılan problemleri çözmeye yönelik davranışların kazanılması ise devinışsel alanı kapsamaktadır (Özen, 2004:59-60).

İnsan sesine en yakın ses rengine ve tınısına sahip olan “yaylı çalgıların eğitimi” çalgı eğitiminin alt kollarından biridir. Keman, viyola, viyolonsel ve kontrbastan oluşan yaylı çalgıların eğitim süreçleri de kazandırdıkları yönünden önemlidir.

Yaylı çalgı eğitimiyle kazanılmış müziksel yetiler temel öğrenme becerilerinin gelişimine yarar sağlar. Duyuşsal algıyı ve beğeniyi (güzel-cirkin ayırımı) geliştirir. Aynı zamanda kol-vücut kontrolünün

bağımsızlığı gibi küçük ve büyük motor koordinasyonuna (devinişsel eşgüdüm) da yarar sağlar ( Klotman, 2000: 44).

### 3. KEMAN VE KEMAN EĞİTİMİ

Hornbostel ve Sachs (1914) enstrümanları yaylı, üflelemeli ve vurmali olarak üç ana kategoriye ayırmışlardır (Baines & Wachsmann, 1961, s. 5). Keman yaylı çalgılar ailesinin en küçük, en kıvrak ve ifade açısından virtüöziteye en uygun üyesidir. Tını güzelliği ve geniş anlatım olanakları onun ideal bir solo ve orkestra çalgısı olmasını sağlamıştır. Kemanın ses rengi, ses sınırı ve insan duygularını müzik aracılığı ile ifade edebilmek için uygun ses çeşitliliği onun birçok besteci için gözde bir enstrüman olmasında etkili olmuştur. XV. yüzyılın başından beri sesi ve yapısı ile kendisini kabul ettirmiş, Barok dönemden bu yana da klasik müziğin en önemli müzik enstrümanlarından biri olmuştur. Günümüzde müziğin hemen her türünde yaygın olarak kullanılarak etkinliğini devam ettirmektedir.



**Görsel 2.** Ünlü Polonyalı kemancı Roman Totenberg'e ait Stradivarius keman.

**Kaynak:** <http://kanalb.com.tr/haber.phpHaberNo=68936>

Bugün kemani bilmeyen ve duymayan birisine rastlamak zordur. Sesindeki etkileyici güzelliğiyle keman en sevilen çalgılardan biridir. Değişen ruh durumları ve ya doğa güzelliklerini canlandırabileceği zengin imkânları kemani ideal bir solo çalgı simgesine yükseltmiştir. Çeşitli yorumlama imkânları kemanın orkestradaki rolüne da büyük önem arz

etmektedir. Etkileyici ve sıcak bir ses tonu ile keman çağımızın yaygın ve gelişmiş çalgılarından olup senfoni orkestrası, oda orkestrası ve yaylı kuartet gibi müzik topluluklarının temelini oluşturmakla birlikte, avangart müzikten elektronik müziğe kadar çeşitli türlerde kullanılmaktadır (Kerimov, 2015:248). Keman ayrıca oda müziği edebiyatının da en önemli elemanları arasındadır. İtalyanca Violino (küçük viyol) denen bu çalgı Türkçeye Farsça ‘*Kemangeh*’ sözcüğünden geçmiştir. İran’da yay anlamında kullanılmaktadır (Göbelez, 1996:65).

Keman, ses üretimi ve tını yönünden bütün çalgıların en esnek ve en verimli örneğidir. Bu konuda neredeyse, insan sesine yaklaşıp. On yedinci yüzyıldan beri gelişen zengin bir keman edebiyatı, sanatçının eğitimini, parmaklarına ve yaya hâkim olmasını mümkün kılar. Keman çalmada sağ ve sol elin kendi işlevlerine tam uyumuyla insan beyninin üst merkezlerinden gelen uyarılar, istenen tını, gürlük ve karakterde keman sesinin oluşumuyla sonuçlanır (Yüreğir, 1997).



**Görsel 3. Keman Konseri sonrasında bir kesit** *Kaynak: Kişisel arşiv*

Yaylı çalgılardan şüphesiz ki en çok bilineni kemandır. Kemanın evrimi konusunda çok fazla görüş olmasıyla birlikte, “keman gelişim sürecinde birkaç telli çalgının karmaşık etkileşimi sonucu oluşmuştur.

Atasının gitara benzer fidel çalgısı olduğu düşünülse de kemanın evrimi Batı Avrupa’da bilinen rebec ve lira de braccio çalgısıyla ilerlemiştir” (Struve, 1959, s. 211, aktaran Kerimov, 2015, s. 248).

Kemanın tarihçesine baktığımızda pek çok kaynakta, 15./16.yy.da İtalya’da ortaya çıktığı belirtilse de, insanların ok ve yayı bulmasıyla yaylı çalgıların, aynı zamanda da kemanın temellerinin o dönemlerde atıldığı (Şekerkarar, 1996:28) söylenebilir.

Keman, 1500’lerin orijinal enstrümanı viyola ailesinin soyundan gelmektedir. Bu ailenin soprano larını oluşturan yaylı bir çalgıdır. Yüzeysel olarak bakınca kemanın yüzyıllar boyunca değişmeden kaldığı düşünülebilir fakat gerçekte birbirini izleyen, besteci ve yorumcuların ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde gözle görülür bir evrim geçirmiştir (Fayez, 2001:7). Yüzlerce yıllık araştırmaların ardından uzman sanatçılar tarafından yavaş yavaş günümüzdeki bildiğimiz şeklini alarak mükemmelleştirilmiştir.

Rönesans kemanın doğuş dönemi olarak düşünülürse, bu dönem daha çok bu çalgının yapısal gelişimiyle geçen bir dönem olmuş, pek çok başarılı çalgı yapımcısı yetişmiş ve öğrenciler yetiştirmiştir. Bunlardan, Kaspar Tieffenbrucker (1514-1570) birçok müzik tarihçesine göre kemana son şeklini veren kişidir. Dönemin çalgı yapımcı ve eğitimcilerinin başında Gasparo da Salo, öğrencisi Giovanni Paola Maggini (1580-1632) ve Andre Amati (1505-1577) gelmektedir (Ergün, 2006:30).

Kemanın mükemmel hale gelmesi 1600 yılları sırasında İtalya’da başlamıştır. Cremonalı çalgı yapımcıları Amati, Guarnerius ve Stradivarius 1600 ve 1700 yılları arasında ünlü çalgılarını yapmışlardır.

Keman çalmada önemli bir unsur olan yay ise Fransız yay yapımcısı François-Xavier Tourte tarafından 1785-1790 yıllarında geliştirilerek günümüzdeki şeklini almıştır. Yaydaki biçimin bugünkü aşamaya gelmesi, kemanda çok önemli yay tekniklerinin ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Halen kullanılan zıplatmalı teknikler, yayın biçiminin değişmesinden sonra gerçekleşmiştir (Çuhadar, 2009:121).

On sekizinci yüzyılın ortasına kadar, keman serbest pozisyonda çalınmıştır. Bu tarihe kadar çene altındaki yeri hala sabit bir kural değildir. İlk 1830’da üretilmiş olan çene koruyucunun eklenmesiyle keman omuz ve çene arasında tutulmuş, böylece klavyede kayma sağlanmış ve sol el destek görevinden kurtulmuştur.

### **3.1. Kemanın Yapısı**

Aslında keman bir rezonans kutusudur. Bir sap, dört tel ve telleri tutan parçalardan meydana gelmiş, basit yapıya sahip bir çalgıdır. Keman yaklaşık olarak yetmiş ayrı ağaç parçasının akustik değerlere göre bir araya getirilmesiyle oluşmuş bir çalgıdır.

Kemanın güzel tasarımı ve şekli sadece süs değil, aynı zamanda kemandan güzel bir ses ve tını elde edebilmek için son derece önemlidir. Sırt ve göbek tonoz gücü ve güç için çok önemlidir. Akustik olarak ise tüm gövde sesin en iyi şekilde güçlendirilmesini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır.

Keman gövdesi diğer tüm parçaları üzerinde taşımakla birlikte, akça ağaç, çam, ladin vb. ağaçlarda yapılır. Keman gövdesinin rolü tel titreşimlerinin oluşturduğu sesi yükseltmek ve etrafındaki hava aracılığıyla iletmeektir. Bir kemanı iyi yapan şey, telin titreşimlerini iletme derecesidir. Keman gövdesi kemanın ses karakteristiğini belirleyen ana etmendir denebilir. İyi bir gövdeyi belirleyen unsurlardan bahsedildiğinde, kemanın yapıldığı ağacın çeşidi ve üzerine uygulanan cilanın kalitesi önem kazanmaktadır.

Gövde asıl titreşimi sağlayan bir üst kapak, bir dip kapak ve her iki kapağı çevreleyen kasnaklardan oluşur. Yayın daha kolay işleyebilmesi için, kapakların orta kısımları daraltılmıştır. Ses eşiğinin iki yanında *f* biçiminde delinmiş kulaklar bulunur. Alt ve üst kapaklara köprünün tel basıncına direnebilmesi için tonoz biçimi verilmiş ve çevresi tahta kaplama ile işlenmiştir. Sap kendisini kuşatan besleme takozlarının içinden çıkar. Bu takozlar kasnağın üst ucundaki kasnakları da pekiştirir ve sap zarif bir kıvrımla son bulur (Fayez, 2001:7).

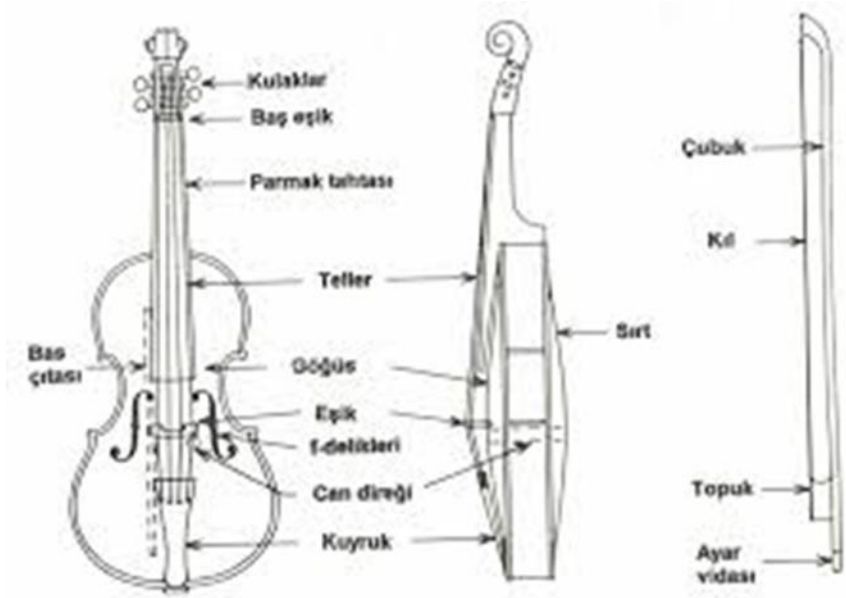
Çalgının uzunluğu, yapısına göre değişmekle birlikte Stradivarius, yumuşak çam türü ladinden yapılan göğüs (üst tahta ya da titreşim tahtası), kelebekten yapılan yanlık ve sırttan oluşan gövdeyi 35 cm., tüm boyu 59 cm. olarak belirlemiştir. Başesik, abanoz ağacından yapılır ve tuşenin burgulukla birleştiği yerde yükselen küçük bir parçadır. Bu başesığe dört küçük çentik (vvvv) açılır. Ve teller gerginlikleri düzenleyen düzen burgularına bu çentiklerden geçerek ulaşırlar (Göbelez, 1996:65).

Kemanın dört teli vardır ve tellerin bir ucu gövdenin alt kısmında bulunan tel takacağına diğer ucu ise burgulara takılır. Tellerden üçü sargılı, biri sargısızdır. Sargısız olanı kemanın en ince telidir. Teller, sargıda kullanılan maddenin yapısına göre, bağırsak tel, çelik tel, alüminyum kaplama tel ve vb. çeşitlilik gösterirler. Bağırsak tel, çelik tele göre daha yumuşaktır ancak çelik tel, bağırsak tele göre genellikle daha dayanıklıdır. Tellerin kalitesi ve malzemesi de kemanın sesi açısından önemlidir.

Kemanın ses düzeni ya da başka bir 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).

Boş tellerin parmak basılmaksızın ürettikleri titreşim sayısı başeşikle seseşiği arasındaki uzaklıkla belirlenir. Bu sesler inceden kalma doğru numaralanırlar. Tellerin toplam çekme gücü yaklaşık 30 kg. ve eşik üzerine yaptıkları basınç 12 kg'dır.

- I. mi teli 660 frekans,
- II. la teli 440 frekans,
- III. re teli 293,3 frekans,
- IV. sol teli 196,6 frekans olarak akortlanır.



**Görsel 4.** Kemanın yapısı ve parçaları **Kaynak:** Akdeniz Keman Eğitimine Yeni Bir Yaklaşım s:41

Tanimi, Casturicci, Biber, Nardini, Barbella, Campangolî, Lolli, Ch. de Beriot, Prume, Paganini ve Bailot gibi kemancılar 10 değişik akort sistemini kullanmışlar, ancak bunların hiçbiri benimsenmemiştir.

Ara sıra özel amaçlar için modern çalışmalarda bir çalgıcı ya da bir grup çalgıcı tarafından bir telin akordu değiştirilebilmektedir. Bu değişikliğin kalımlaştırma doğrultusunda ve kemanın diğer tellerinin akordunu bozacak oranda olmaması gerekmektedir (Göbelez, 1996:65-66).

Kemanın Yapısını Oluşturan Parçalar; Keman; salyangoz, can direği, basbalkon (bas çıtası), ses eşığı (köprü), baş eşik, kuyruk (tel takacağı),



kuyruk bağı, fiks (ince düzen burgusu), sap (boyun), tuşe, burğu (kulak), burguluk, surdın (susturucu), çenelik, omuzluk ve tellerden oluşur.

### 3.2. Keman Eğitimi

Müzik eğitimi alan olarak kendine özgü bir bütünlük göstermesine rağmen yönelik olduğu amaca göre, genel, özengen ve mesleksel müzik eğitimi olmak üzere üç bölüme ayrılmaktadır. Bu üç tür müzik eğitiminin ortak yönleri olması ile birlikte farklı yönleri de bulunmaktadır (Uçan, 1996:70–71). Bu üç tür müzik eğitimi içerisinde önemli bir dal olan çalgı eğitimi ülkemizde ve dünyada çok küçük yaşlardan başlayarak uzun bir eğitim sürecini gerektirmektedir. Çalgı eğitiminde önemli alanlardan biri de “Keman Eğitimi” dir (Tanrıöver, Tanrıöver, 2015:556).

Çalgı eğitimi yoluyla öğrenci yeteneğini geliştirecek, müzikle ilgili becerilerini zenginleştirecek, müzik beğenisini yüksek bir düzeye çıkarmaya çalışacaktır. Ayrıca çalgı eğitimi yoluyla öğrenciler müziksel işitmelerini, birlikte müzik yapma yeteneklerini geliştirecekler, düzenli ve disiplinli çalışma alışkanlıklarını edineceklerdir. Ulusal ve evrensel müzik sanatını çalgı eğitimi yoluyla tanıma fırsatı bulacaklar, izledikleri konserler ile eleştirme gücü kazanacaklardır (Milli Eğitim Bakanlığı, 1996). Müzik eğitiminin en önemli parçalarından biri olan çalgı eğitimi ve bunun paralelinde keman eğitimi, bireyin gelişim sürecinde önemli katkılar sağlamaktadır (Tanrıöver, Tanrıöver, 2015:556).

Yaylı çalgı eğitimiyle kazanılmış müziksel yetiler temel öğrenme becerilerinin gelişimine yarar sağlar. Duyuşsal algıyı ve beğeniyi (güzel-çirkin ayırımı) geliştirir. Aynı zamanda kol-vücut kontrolünün bağımsızlığı gibi küçük ve büyük motor koordinasyonuna (devinişsel eşgüdüm) da yarar sağlar (Koltman, 2000: 44 ).

Ülkemizde mesleki müzik eğitimi alanında uygulanan çalgı eğitiminin önemli bir boyutunu keman eğitiminin oluşturması, dolayısıyla bu alanda pek çok bireyin yetişmesi, bu eğitim ve öğretimi o oranda önemli kılmaktadır (Yağışan, 2008:VII).

Keman insanın yarattığı en gelişkin ve müziksel anlatım gücü en yüksek çalgıların başında gelir. Kemanın; tek sesli/çok sesli, geleneksel/klasik/modern, ulusal/evrensel, solo/eşlik/orkestral vb. boyutlarda kullanım amaçlarına ve hemen hemen bütün kültürlerde, zengin bir literatüre sahip olması müzik eğitimi kurumlarında etkili bir eğitim aracı, önemli bir eğitim alanı haline gelmiş olmasının başlıca nedenleri arasında sayılabilir (Yağışan, 2008:6).

“Keman eğitimi ile bireyin bedensel, devinişsel (hareki), duyuşsal (hissi) ve bilişsel (zihni) yapılarıyla, yönleriyle dengeli birer bütün halinde en uygun ve ileri düzeyde yetiştirilmeleri amaçlanır. Keman öğretimi, “öğrenciyi, kendisi için hazırlanmış olan çevrenin öğeleriyle etkileştirerek,

davranışında kemanla ilgili istendik değişmeyi gerçekleştirmeye yönelik öğrenme yaşantısı oluşturma süreci” diye tanımlanabilir” (Uçan, 1994:53-55).

Bu örüntü içerisinde elbette ki devinışsel davranışlar daha baskındır. O nedenle keman çalma, bu çalgıda etkin olarak kullanılan bedensel yapıların işbirlikçi çalışmalarının ürünü olan belirli hareketlerin art arda tekrarlanmalarıyla oluşan, doğrudan bir bedensel aktivite olarak düşünülebilir (Yağışan, 2008:7).

Keman eğitimi, bireylere önceden belirlenmiş amaçlar ve materyaller kapsamında bireysel yetenekler temel alınarak beceri, bilgi, tutum ve yanı sıra bireysel ve toplumsal değerler kazandırılan süreçtir. Keman eğitimi mesleki ve özengen keman eğitimi olarak iki türde ele alınabilir. Her iki türde de keman eğitiminin sürdürülmesinde temel anlayışta bir farklılık yoktur. Ancak eğitim türü ve bireysel özelliklerdeki değişkenlik eğitimin sürecini ve eğitimin durumunu etkilemektedir. “Keman örgün ve yaygın eğitim kapsamında, çalgı eğitiminin yapıldığı çoğu ortamlarda sıkça öğretilen bir çalgıdır. İnsan sesine en yakın sese sahip olması, ses renginin etkileyici, geniş ses alanı, güçlü yorum olanakları sağlayan çeşitliliği, zengin ve kullanışlı bir dağara sahip olması, dünyanın pek çok ülkesinde kullanılan yaygın, sevilen ve ayrıcalıklı bir çalgı durumuna gelmesinde etkili olmuştur. Hem solo çalgı özelliği taşıması hem de müzik topluluklarında kullanımı kemanın diğer ayrıcalıklarındandır” (Uslu, 2012:2).

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).

Keman öğretimi, teorik ve pratik yönleri bulunan, ancak uygulamaya dayalı fiziksel ve psikolojik bir süreçtir. Keman öğretiminin temel ilke ve kuralları bilimsel bir niteliğe sahiptir. Keman öğrenimi sürecinde öğrenmeye ilişkin bilimsel verilerden yararlanılmaya dikkat edilmesi, keman öğretiminde de yol göstericidir (Tarkum, 2006:172).

Keman eğitiminin zorlu bir süreç olduğu bilinen bir gerçektir. Fiziksel yapısı gereği üzerinde perde bulunmayan ve sadece dört tel bulunmasına rağmen, yaklaşık 53 farklı nota ve perde üretmek mümkün

olan (Flesch, 2000) keman eğitiminde entonasyon olgusu önemli bir problem oluşturmaktadır. Entonasyon; “İnsan sesinin ya da herhangi bir çalğının, istenen perdeyi (ton) tam ya da tama yakın verebilmesidir” (Sözer, 1986: 346).

Eğitimci, keman eğitimi sürecinde keman öğrencilerinin yeteneklerine, öğrenme ihtiyaçlarına, ilgi ve deneyimlerine ilişkin farklılıkları kabul ederek öğretim sürecini planlamalıdır (Akıncı, 1998:4). Ayrıca öğrencilerin ihtiyaçlarının dışında çalğıya isteklilik de oldukça önemlidir. Öğrencilerin müzikal yetenek, algılama ve fiziksel farklılıklarından dolayı bireysel olarak yapılması zorunlu olan çalğı eğitiminde dolayısıyla keman eğitiminde, öğrencide çalğı çalmaya yönelik ilgi ve sevgi uyandırılması ve bunun sürekliliğinin sağlanması, motivasyonun her aşamada yüksek tutulması, belki de öğretmenin başarması gereken en önemli faktördür (Çilden, 2016:2209).

Çalğı öğretiminde süreklilik ilkesi öğrencinin derslere tam devamını ve her gün programlı olarak bireysel çalışma yapmasını gerektirmektedir. Bu nedenle her gün belirli bir çalışma süresi ayrılmalı ve ona uyulmaya çalışılmalıdır. Çalışmaya başlamadan önce çalışma süresinin akıllıca planlanması çok önemlidir. Günlük çalışmada teknik konulara, alıştırmaya, etütler ve yapıtlar ile eskiden çalışılan parçaların tekrarına ve deşifreye (ilk bakışta okumaya) yer verilmelidir (Çimen, 1994:137).

Bireysel çalışma sürecinde her öğrenciye her gün belirli bir çalışma süresi önerilmesi uygun değildir. Bireylerin yetenek, gereksinimler, ilgiler, tecrübeler sabır ve dayanıklılık bakımından birbirlerinden farklı olduklarından, bir öğrenci için iki saatlik bir çalışma o günün planlanmasında yeterli olurken, diğeri için yeterli olmayabilir. Önemli olan çok çalışma değil, (örneğin günde 7-8 saat gibi) öğrencinin kendine ayırdığı zamanı en etkili ve verimli şekilde kullanmasıdır.

İnsan yaşamının ilk beş yılı beyin ve motor beceri gelişimi için çok önemli olsa da, müzikal duyarlılık geliştirme fırsat penceresinin dokuz yaşına kadar var olduğu söylenmektedir. Tabii ki, müzikal öğrenme yaşamının ilk yıllarıyla sınırlanamaz, ancak yaşamın ilk dokuz yılı müzikal yetenek ve fiziksel olarak keman derslerine başlamak için en uygun zaman olarak kabul edilir. Bunlar göz önünde bulundurulduğunda da keman çalmayı öğrenmeye olabildiğince erken yaşta başlanmalıdır.

Rubinstein’a göre müzik dilini sadece çocukluğundan beri öğrenenler ona sahip olabilirler ve yaşı ilerlemiş olanlar için onu öğrenmek çok güçtür. Mason ise her bireye çocukken okuma yazma öğretildiği gibi müziğin de öğretilmesi gerektiğini vurgulamış ve bunun gerçekleşmesindeki en önemli etkenin çocuk yaşlarda eğitime başlamak olduğunu belirtmiştir. Tüm bunlardan daha iddialı olan Kodaly ise; onbeş yaşın altındaki herkesin, bu yaşın üstünde olanlardan daha fazla yetenekli

olduğunu ileri” sürmüştür ( Fayez, 2001:11). Suzuki’ye göre ise üç yaşından küçük çocuklar küçültülmüş enstrümanlar sayesinde profesyonel bir keman öğretmeni ile çalışmaya başlayabilir.

Ancak, büyüklük ve yaştan daha önce çocuğun keman dersleri için hazır olup olmadığına karar verirken dikkate alınması gereken bazı unsurlar vardır:

Genç bir keman öğrencisinin, derslere devam edebilmesi için asgari düzeyde akademik yeteneğinin olması gerekmektedir. Sayma yeteneği çok önemlidir ve genellikle okumayı öğrenmeye başlamış olmaları gereklidir. Bununla birlikte çocuğun bu şeyleri yapabilmesi onun mutlaka keman derslerine başlamaya hazır olduğu anlamına gelmez. Ayrıca, psikomotor gelişimi yeterli bir seviyeye ulaşmış, el ve parmaklarını kullanma becerileri gelişmiş olmalı, hangi elin kemanı ve hangi elin yayı tuttuğunu anlayabilmeli, sağ ve sol kavramları gelişmiş olmalıdır.

Her keman öğrencisi aynı zamanda odaklanmış olarak en az 30 dakikalık bir ders süresince öğretmenleriyle çalışmak için duygusal olgunluğa sahip olmalıdır. Ayrıca dersleri geliştirebilmek ve verimli dersler alabilmek için, dersler başladıktan sonra her gün en az 15 dakika uygulama yapmaları gerekecektir.

Çocuk henüz dersler için hazır değilse zorlanmamalı, bunun yerine rahat ve konforlu bir ortamda onu derslere hazırlamak için çalışmalar yapılmalıdır.

### **3.3. Keman Çalma Teknikleri**

Keman çalmayı öğrenmenin doğru notaları doğru zamanda çalmakla ilgili olduğu düşünülebilir. Ancak, çeşitli teknikleri öğrenmek ve daha uzun süre ve daha güzel keman çalabilmek için her öğrencinin ustalaşması gereken başka beceriler de vardır.

Keman, öğrenilmesi ve icrası oldukça zor olmakla birlikte, nitelikli bir keman icrası, karmaşık bedensel hareketlerin uyumlu bir birlikteliğiyle mümkün olmaktadır. Keman eğitiminin oldukça uzun bir sürede gerçekleşmesi nedeniyle eğitimin başlangıç aşamalarında öğrencilerin teknik problemlerine anında müdahale edilmesi ve onlara doğru bir teknik kazandırılması önem taşımaktadır (Duru, 2016:262). Yeni başlayanlara keman öğretirken etkili uygulama alışkanlıklarının gelişimini vurgulamak önemlidir.

İcra problemleri büyük ölçüde yanlış duruş ve tutuştan kaynaklanmaktadır. Bu yaygın olarak parmak ve yay tekniklerinin keman başlandığında düzgün şekilde çalışmasını engelleyecektir.

Bir kemancının kol ve parmaklarının, kontrol duyarlılığına, hareket hızına ve atak gücüne gereksinimi vardır. Sağlam bir keman tutuşu, aleti

sol el ile desteklemekten tamamen kurtarır. Pozisyon geçişi yaparken iyi bir kas dengesi gereklidir. Denge; kasların koordinasyonu, doğru ve etkin kullanımını sağlar, uygun bir sekansta kullanılan kasların verimini artırır. Denge ile kas gevşemesi ve keman çalarken hareketin yapılandırılması arasında bir etkileşim söz konusudur.

Müzikal bir eylem yaparken bedenin bütünüyle göz önünde bulundurulması önemlidir. Vücudu tek bir bütün olarak düşünmek, vücudun algılanamayan hareketlerinin farkına varabilmek yani bedenini duyumsayabilmek ve bedeninin daha fazla bilincinde olabilmek vücut kontrolünün temelidir. Bu durum keman çalmada önemli bir olgudur. Kolay kazanılan bir meziyet olmamakla beraber, keman eğitiminin ilk aşaması olarak kabul edilmelidir.

Çalışmalar esnasında vücut dengeli ve bilinçli kullanılarak kas yorgunluğu en aza indirilmelidir. Vücudun herhangi bir noktasında oluşan bir kilitlenme veya kasılma diğer bölgeleri de kolayca etkileyecektir. Bilinçsizce yapılan hareketler gerilime sebep olacak ve omuzlar, boyun, dizler ve ayak bilekleri gibi vücudun bazı bölgelerinde sorunlar ortaya çıkacaktır. Bu sorunun devam etmesi kemancıların kollarını, ellerini, parmaklarını ve pozisyona geçiş sürecini etkileyecektir.

Flesch prensip olarak, vücutla birlikte keman çalmayı ele almıştır. Keman çalarken hareketten kaçınmanın dayanılmaz bir kısıtlama hissi oluşturabileceğine fakat her yay hareketinde alışkanlık haline gelen bir sallanmanın müziği olumsuz yönde etkileyebileceğini öngörmüştür.

Sadece içsel dürtülere bağlı olarak yapılan bilinçsiz hareketlerin görsel olarak çekici olduğu sürece faydalı olabileceğini ileri sürmüştür. Ayrıca, vücudun üst kısmının sallanmasının yay devinimini ve enstrüman hâkimiyetini olumsuz yönde etkilemesi bakımından kötü bir alışkanlık olduğu yönünde uyarılarda bulunmuştur (Arney, 2006: 42).



**Görsel 5.** *Keman ve yay tutuşu* **Kaynak:** *Kişisel arşiv*

En iyi çalma pozisyonu mümkün olduğunca az miktarda kas aktivitesini sağlamak için iyi bir dengeye sahip olmaktır. İyi bir dengeye sahip olmanın yollarından biri ise iyi bir duruşa sahip olmaktır. Keman çalarken iki temel duruş vardır: Ayakta durmak veya oturmak. Kemancı çalarken otursa da ayakta da dursa beden rahat, doğal ve dengeli bir pozisyonda olmalıdır. Keman çalma eylemini fiziksel bir rahatsızlık olmadan gerçekleştirebilmek için gerekli olan duruşun belirli şartları vardır.

### **3.4. Kemanda Sol El Teknikleri**

İyi keman çalmanın en önemli koşullarından biri de iyi bir sol el tekniğine sahip olmaktır. Doğru sesler basmak ve kaliteli müzik yapabilmek için sol el tekniği mümkün olduğunca eksiksiz öğrenilmelidir.

Sol el tekniği; omuz, üst kol, dirsek, alt kol, bilek ve parmakların birbiriyle etkileşimli ve eşzamanlı hareket etmesidir. Elin keman tuşesi üzerindeki doğal parmak basma hareketleri, tel değişimleri, pozisyon geçişleri, gerektiğinde el çabukluğu ve parmak kuvvetinin kullanımı ve nitelikli vibrato icracının sol el tekniğini oluşturan başlıca etkenlerdir (Akdeniz, 2019:97).

Sol el tekniğinde başparmağın yüksekliği önemli bir unsurdur. Sol elimiz doğal bir şekilde kemanın sap kısmında, başparmak tuşenin yanında (hafifçe tuşeden yukarı çıkmış bir şekilde), avuç içimiz keman sapına mümkün olduğunca değmeden tuşeye dönük olarak pozisyonunu almalıdır. Başparmağın yüksekliği kişinin anatomik yapısına göre değişir. Tuşe üzerinde yumuşak bir kayma (pozisyon geçme) sağlamanın önündeki en büyük engellerden birisi sol eldeki başparmağın kasılmasıdır. Bunu önlemek için öğrencinin başparmağını bir asansör gibi görmesi yararlı olacaktır.

Keman eseri icrasında yorumcu için ses renklerine fiziksel yaklaşım öğrenilebilir bir olgudur. Bu olguyu ifade edebilen teknik ise vibrato tekniğidir. Vibrato sadece anlatım gereksinimi olan yerler için kullanılmalıdır. Titreşim anlamına gelen vibrato hızı parmak tarafından ayarlanacak şekilde üretilir. Çoğunlukla dramatik ifadeleri canlandırmak için kullanılır.

Kemanda doğru ve güzel vibrato yapabilmek için; sol el bilek ve parmak duruşunun keman sapına paralel bir konum alması, sol dirsek pozisyonunun içeri doğru olması ve başparmak sıkılmadan el serbestliği sağlanarak elin yarım daire çizecek şekilde parmakların ileri ve geriye doğru seri olarak hareket ettirilmesi gerekmektedir.

Kemanda sol el tekniğinde sıkça yapılan hatalar:

- Kemana çene ile omuz arasında sağlam bir şekilde sabitleyememek
- Sol el parmak, bilek ve dirseğin keman sapı ve tuşe üzerinde yanlış konumlanması
  - Başparmağın yanlış yerleşimi
  - Entonasyon hataları
  - Sol elin fazla kasılması
  - Tel geçişlerinde yaşanan sorunlar
  - Pozisyon geçişleri sırasında kaydırmanın doğru yapılmaması
  - Vibrato sırasında yaşanan el kasılması
  - Doğru yapılamayan vibrato v.b.

### **3.5. Doğru Vibrato Yapma**

Keman eğitiminde sol elin duruşu ve parmakların basışı ile ilgili birçok teknik vardır. Bu teknikler sol elin tuşe üstündeki hâkimiyetini sağlamak için önemlidir. Sol elin doğru duruşu ve parmakların doğru basışı kemandan daha nitelikli ve kaliteli bir ses çıkması, ajelite'yi arttırması, elin kalıbını bozmadan doğru pozisyonlara geçilebilmesi, vibratonun bütün parmaklarda eşit hızlarda doğru bir biçimde kullanımı ve iki tele aynı anda

eşit kuvvetle basınç uygulanması açılarından önem taşır (Akdeniz, 2019:101).

Günümüzde halen kullanılmakta olan sol el tekniklerinin birçoğunda 3. ve 4. parmaklar zayıf kalmakta, dolayısıyla kaliteli ses elde edilememekte, doğru pozisyon geçişleri yapılamamakta ve müziğin gerektirdiği nitelikte vibrato kullanımı sağlanamamaktadır. Bu sorunun en büyük sebebi sol el duruş ve tutuş pozisyonunun birinci parmak eksenli olmasıdır. Şimdiye kadar yazılmış olan etüt ve egzersizlerin birçoğu birinci parmaktan başlatıldığından dolayı elimiz geriye doğru düşmekte, başparmak ve 1. parmağımız keman sapına yapışmaktadır. Bu yanlış tutuş el hareket kabiliyetinin ciddi anlamda kısıtlanmasına neden olur. Bu sebeple 1. parmağın kullanılmadığı veya çok az kullanıldığı, 2.3. ve 4. Parmağın sıklıkla kullanıldığı etüt ve egzersizlere ihtiyaç vardır. 2.3. ve 4. Parmakların güçlenebilmesi keman eğitiminde sol el tekniği için son derece önemlidir.

Bu problem birçok öğrencinin çabuk yorulmasına, ellerinin ve kollarının kasılmasına, parmaklarını kontrol edememesine ve entonasyon problemleri yaşamasına sebep olmaktadır. Bunların sonucunda da öğrenci kendisini psikolojik olarak yetersiz hissetmektedir. Öğrencideki güven eksikliği çalışma motivasyonunu etkilemektedir. Öğrenci doğru sol el pozisyonuyla çalıştığında kendisinde olan ilerlemeyi fark etmesi kendine olan güvenini ve dolayısıyla motivasyonunun artmasına sebep olacaktır. Bu sebeple teknik çalışmalar büyük ölçüde önem kazanmaktadır. Ancak, teknik çalışmalar sürekli tekrar ve dikkat gerektirmesi, egzersizlerin eğlenceli melodiler içermemesi sebebi ile küçük öğrencilerin çalışmaktan çabuk sıkılmalarına sebep olmaktadır. Bu teknikte yer alan egzersizler düzenli bir şekilde her gün 15-20 dakika arası yapıldığı takdirde sol elin doğru tutuş-duruş pozisyonu, etüt-sonat-konçerto-piyano eşlikli parçalar v.b. icrası için zamandan tasarruf etme açısından büyük faydalar sağlayacaktır (Akdeniz, 2019,101).

Keman sol el tutuş pozisyonunda, sol kolumuzun insan fizyolojisine aykırı bir şekilde zorlayarak dirseğimizi kolumuz ile birlikte tuşeye doğru dönmeye zorlamak doğru duruş tekniğini sürdürebilir kılmamız için çok önemlidir. Özellikle küçük öğrencilerde bu çalışmanın önce kısa sürelerle başlanarak yavaş yavaş arttırılması suretiyle, öğrencinin kondisyon kazanması sağlanmalıdır. Kemanı doğru tutabilmek keman çalabilmenin önemli kurallarının başında gelir. Tellere paralel basılmalı, basılan telin dışında başka bir tele değmemeli, parmaklar dik bir konumda olmalı, avucumuzun içinde yuvarlak bir top varmış gibi hareket edilmeli, bilekten dirseğe kadar olan bölüm düz olmalı, bilek ne içeri ne de dışarı yönde kavisli durmamalıdır (Akdeniz, 2019:102).



Keman eğitiminde sol el tekniğinde yapılan önemli yanlışlıklar şunlardır:

- Başparmağın sıkı olması
- Sol elin yanlış tutuştan dolayı kasılması
- Sol el dirseğinin yeterince tuşeye dönük olmaması
- Bütün parmakların eşit kuvvete sahip olmaması
- Yanlış pozisyon geçişleri
- Doğru ve nitelikli vibrato yapılamaması

Bu sorunların çözümüne yönelik egzersizlerin, 1. parmağın da dâhil olduğu temel keman eğitimini tamamladıktan sonra yapılması daha uygundur.

Bu yeni tekniği benimsediğimizde sol elimize hâkimiyeti kolaylıkla sağlayabileceğimizden dolayı çaldığımız esere daha çok odaklanabilir, eseri daha kolay ve çabuk çözümleyebilir, daha kaliteli ve etkili bir biçimde icra edebiliriz (Akdeniz, 2019:99).

### **3.6. Vibrato Çalışmaları ve Egzersizleri**

Kemanda doğru vibrato yapabilmek için öncelikle dikkat etmemiz gereken unsurlar:

1. Kemanı çene ile omuz arasında sağlam bir şekilde sabitlemek;
2. Temiz bir entonasyona sahip olmak;
3. Parmak basış pozisyonunun dik bir şekilde çalışılan tele paralel olması;
4. Sol el bilek ve parmak duruşunun keman sapına paralel bir konum alması;
5. Sol dirsek pozisyonunun içeri doğru olması;
6. Başparmağı sıkımadan el serbestliğinin sağlanması ve avuç içinin keman sapına değmemesi.

Bu edinimler sağlandıktan sonra sol el pozisyonun 4. Pozisyonda daha doğal durmasından dolayı egzersizlere bu pozisyonda başlanması önerilir (Akdeniz, 2019:119).

1, 2 ,3 ve 4 numaralı La teli üzerinde 4. pozisyonda başlayan egzersizde olduğu gibi, sol el 1. parmak olan Mi notası serbest ve yuvarlak (çeyrek daire çizerek) bir hareketle Mi diyez notasına gitmeli, tekrar çeyrek daire çizerek Mi notasına geri dönmeli ve daha sonra da geriye doğru çeyrek bir daire çizerek Mi bemole gelmelidir. Geri dönüşte çeyrek daire çizerek tekrar mi notasına dönmeli ve bu seste karar kılmalıdır. Bu egzersiz en fazla 40 metronom hızı ve 4 bağlı başlamalı, 8 bağlı 80 metronom ve 16 bağlı 160 metronom olarak geliştirilmelidir. Sonrasında metronom

kullanımı bırakılarak ses dalgalarının eşitliği, sürekliliği ve doğallığı sağlanmalıdır.

Aynı çalışmalar 4. Pozisyonda 2., 3. ve 4. Parmaklar üzerinde de tekrar edilmelidir. Sonrasında Re, Sol ve Mi tellerinde de egzersizler aynı çalışma tekniği ile sırasıyla tüm parmaklarla uygulanmalıdır.

Bu egzersizler yapılırken zayıf olan parmaklarda çalışmaların ilk aşamasında zorlanma yaşanması normaldir. Bu doğrultuda çalışmada ısrarcı olmak ve süreklilik önemlidir (Akdeniz, 2019: 119).

Bu egzersizler parmak-bilek-kol vibratosunun doğal olarak gelişmesini sağlamaktadır. Çalışmaların başlangıç aşamasında öğrencinin bu vibrato çeşitlerinden sadece bir tanesini yapabiliyor olması doğaldır. Öğrenci öğretici tarafından zorlanmamalıdır.

H.BÜLENT AKDENİZ

Violin

III. m

1

2

3

4

**Görsel 6.** İkilik notalarla vibrato çalışması **Kaynak:** Kişisel arşiv

Violin

The image shows a violin sheet music exercise for vibrato. It consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff is labeled 'Violin' and has a treble clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff has a 'III. m' marking above the first measure and a 'V' marking above the second measure. The first measure contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a '1' below the first note. The second measure contains a triplet of eighth notes (B4, C5, B4) with a '1' below the first note. The third and fourth measures each contain a triplet of eighth notes (A4, G4, F#4) with a '1' below the first note. The second staff starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a '2' below the first note, followed by three measures of eighth notes (B4, C5, B4) with a slur over each measure. The third staff starts with a triplet of eighth notes (A4, G4, F#4) with a '3' below the first note, followed by three measures of eighth notes (B4, C5, B4) with a slur over each measure. The fourth staff starts with a triplet of eighth notes (B4, C5, B4) with a '4' below the first note, followed by three measures of eighth notes (A4, G4, F#4) with a slur over each measure.

*Görsel 7. Dörtlük notalarla vibrato çalışması **Kaynak:** Kişisel arşiv*

Violin

III. V

1 1 1 1

2 2 2 2

3 3 3 3

4 4 4 4

*Görsel.8 Sekizlik notalarla vibrato çalışmaları. Kaynak: Kişisel arşiv*

Violin

III. V

1 1 1 1

2 2 2 2

3 3 3 3

4 4 4 4

Violin

*Görşel 9. Onaltılık notalarla vibrato çalışması*  
*Kaynak: Kişisel arşiv*

## KAYNAKÇA

- Akdeniz, A.Ö.& Akdeniz, H.B. (2020). Nitelikli Keman Eğitiminde Öğretmen Faktörü. *Journal of Social and Humanities Sciences Research* 7(54), 1338-1347.
- Akdeniz, H.B. (2019). *Keman Eğitimine Yeni Bir Yaklaşım*. Ankara: Gece Akademi.
- Akıncı, S. (1998). Keman Eğitimine, "Öğrenmenin Geliştirilmesini Sağlayan Koşullar" Açısından Bakışı. *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, Sayı:7, s.1-10.
- Arney, K. M. (2006). *A Comparison of the Violin Pedagogy of Auer, Flesch And Galamian: Improving Accessibility And Use Through Characterization And Index-ing*, Yayımlanmış, Yüksek Lisans Tezi, The University Of Texas.
- Çimen, G. (1994). Piyano Eğitiminde Bireysel Çalışma Süreci *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayfa 138, Ankara.
- Çilden, Ş. (2016). Çalgı Eğitiminde Usta-Çıracak Yöntemi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı:16 (İpekyolu Özel Sayısı), s. 2208-2220.
- Çuhadar, H. (2009). Kemanda Çalma Teknikleri. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 18, Sayı 1, s.121-132.
- Duru, E.G. (2016). Keman Eğitiminde Sol El Tekniği. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 4, Sayı: 35, s.262-268.
- Ergen, D. & Bilen, S. (2010). İlk Öğretim Sürecinde Eşlikli Çalmaya Dayalı Keman Eğitiminin Entonasyon, Özgüven ve Tutum Üzerindeki Etkisi. *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi*, Cilt: 01, Sayı: 01, s. 23-32.
- Ergün, G. (2006). *Kemanın tarihsel gelişimi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Fayez, S. (2001). *Kuramdan Uygulamaya Başlangıç Keman Eğitimi*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi Pozitif Matbaacılık
- Flesch, C. (2000). *The art of violin playing: Book one*. (Rev. ed.). Carl Fischer. New York.
- Fidan, N. (1996). *Gelişim Öğrenme ve Öğretme*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Göbelez, C. (1996). *Çalgılar Dünyasında Keman*. İstanbul: Litz Müzikevi Yayınları.

- Kerimov, R. (2015). Kemanın Oluşum Süreci Bağlamında Eski Çalgıların Etkisi Üzerine Genel Bir Değerlendirme. *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science*, 40, 247-258. Doi number: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS3167>.
- Klotman, R. H. (2000). Why String. *Music Educators Journal*, Vol.87, Issue 3, p:44-45, Item: 3735869.
- Özen, N. (2004). Çalgı Eğitiminde Yararlanılan Müzik Eğitimi Yöntemleri. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt:24, Sayı 2, s.57-63. Ankara.
- Şendurur, Y. (2001). Keman Eğitimi Dersine Etkili Hazırlanma Süreci. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt:21, Sayı 2, s.161-168. Ankara.
- Tanrıöver, A. U. & Tanrıöver G. (2015). Genel, Özengen ve Mesleki Müzik Eğitimi Süreci İçinde Verilen Keman Eğitiminde Karşılaşılabilecek Olası Güçlükler. *The Journal of Academic Social Science Studies*, Number: 32, p. 555-567.
- Uçan, A. (1994). *Müzik Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uslu, M. (2012). Nitelikli Keman Eğitimine Yönelik Yaklaşımlar. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi Araştırmaları Dergisi*, Cilt:1, Sayı:4. S.63-65
- Yağışan, N. (2002). *Keman çalmada Etkin Bedensel Yapıların Hareket Analizi ve Fiziksel-Metodik Özelliklerin Geliştirilmesinin Öğrencilerin Çalma Performansına Yansımaları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, G.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.






## BÖLÜM III

# JOHANN SEBASTIAN BACH'IN AİLESİ, YAŞAMI VE FÜĞ SANATININ İNCELENMESİ


*Investigation of The Family and Life of Johann Sebastian Bach As Well As Fugue Art*

**Hüseyin Bülent Akdeniz<sup>1</sup> & Ayşe Özlem Akdeniz<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>(Prof. Dr.), Anadolu Üniversitesi, e-mail: hbakdeniz@anadolu.edu.tr

 ORCID 0000-0003-4128-898X

<sup>2</sup>(Doç. Dr.), Anadolu Üniversitesi, e-mail: ozakdeniz@anadolu.edu.tr

 ORCID 0000-0003-2383-7121

## 1. BAROK MÜZİĞİ

Rönesans'la birlikte Avrupa'da yaşanmaya başlanan felsefik, toplumsal ve siyasi süreçlerin sanatı etkilemesi gibi, başta Barok dönem olmak üzere bütün müzik dönemlerindeki gelişmeler de birbiri üzerinde adeta domino taşı etkisi yapmıştır. 17.yüzyıldan itibaren İtalya'da ünlü besteci ve sanatçı Cladio Monteverdi ile başlayan Barok dönem müziği, Avrupa'nın çeşitli ülkelerini etkisine alarak yayılmıştır. Saray soylularının da desteği ve himayesiyle birçok ünlü besteci ve sanatçı bu dönemde yetişmiş, müzik tarihi içerisinde kendilerine yer edinmişlerdir.

Portekizce “çarpık inci” anlamına gelen Barok terimi 18.yüzyılın ikinci yarısında kullanılmıştır. Barok müziği Rönesans'ın çok sesli eğilimine bir tepki olarak gelişen tek ses eğilimiyle opera, oratoryo ve kantat gibi müzik biçimlerinin belirmesiyle başlamıştır. Özellikle Giovanni Galerielli'nin simgelediği Venedik okulunun gösterişli ve tantanalı müziği Rönesans sınırlarını aşmış ve Barok üslubunun temelini atmıştır. Bununla birlikte Barok çağı süresince Rönesans geleneğinin Roma okulunda devam etmiş olduğunu da belirtmek gerekir (Akdeniz,1999:7).

Barok özünde saray sanatıdır. Rönesans ve Klasik dönem arasında, soyluların estetik anlayışını yansıtan bir duyarlılık kategorisidir. Başka bir deyişle Rönesans dönemindeki toplumsal ve ekonomik bunalıma karşı, soyluların kültürel ve sanatsal anlamda egemenliğini ilan etmesidir (Say, 1995:174). Rönesans'ın sona ermesinden bu yana kesintiye uğramadan gelişimini sürdüren saray sanatı, 18. Yüzyılda duraklayarak yerini

günümüz sanat anlayışına bile egemen olan burjuva öznelliğine bırakmıştır (Hauser,1884:17).



**Görsel 1.** Müzikte Barok dönemi tasviri ( 1600-1750)

Barok Müziği Rönesans'ın çok sesli ve karmaşık yapısına bir tepki olarak gelişmiş, eşlikli tek ses eğilimi ile opera, kantat gibi biçimlerin belirmesiyle başlamıştır. Öte yandan özellikle Giovanni Galarielli'nin simgelediği Venedik okulunun gösterişli ve tantanalı müziği Rönesans sınırlarını aşmış ve Barok üslubunun temelini atmıştı (Akdeniz,1999:7).

Barok müzik, 1600'lü yıllarda ilk opera denemesi olan Dafne operası ile başlamış ve 1750 yılında Johann Sebastian Bach'ın ölümüne kadar sürmüştür. Barok çağ bütününü taşkınlık, gerginlik ve aşırılık çağıdır. Özellikle erken Barok eserlerinde görülen bu nitelikler Giacomo Carissimi ve Arcangelo Corelli gibi bestecilerin müziğinde bir durgunluğa ve düzene ulaşmıştır.

Müzikte Barok çağı Roussau'ya göre; armoni bilimindeki tırmanışını, disonansın artışını, melodinin daha da ağırlık kazanışını ve süslemeci anlayışın önemsenmesini yansıtır (Michels, 1977:301 ).



**Görsel 2.** Barok döneminde soylulara verilen Oda Müziği konseri

İtalya'nın Avrupa müzik yaşamına etkileri 16. yüzyılın ortalarından 18. yüzyıla kadar sürmüştür. Venedik, Napoli ve Floransa 17. yüzyılın başlarında Avrupa'nın diğer ülkelerini etkileyen önemli müzik merkezleri olmuştur. Barok dönemde müziği başlatan Cludio Monteverdi, keman çalma tekniğinin kurucusu olarak bilinen İtalyan besteci ve keman virtüözü Arcangelo Corelli, konçerto stiline öncüsü İtalyan kemancı ve besteci Antonio Vivaldi, eski çok sesli müziği ustaca birleştirmesi ve müziğin babası lakabıyla anılan Johann Sebastian Bach ve dramatik öğeler içeren müzikler yazan George Frideric Handel Barok dönemin en önemli besteci ve sanatçılarıdır (Akdeniz & Akdeniz, 2020:1).

Barok müziğinin yapısında en belirgin özellik, müzikte "kontrast"lar kullanılması olmuştur ve bununla birlikte konçertolar devri başlamıştır. Müziksel ifadeyi güçlendirmek için kullanılan ses düzeyinin alçalıp yükselmesi Barok dönemde keşfedilen ve gelişen işaretlerle başlar. Ortaçağ ve Rönesans'ta ses şiddeti hep aynı seviyede kullanılmaktaydı. Barok dönemde "Piyano - düşük ses" ve "forte - gür ses" terimleri ile eserlerde ses şiddetinin önemi ve katkısı görülmeye başlamıştır. Barok

dönemin en gözde çalgıları klavsen ve harpsikorttu. Bunlar seslerin hafif veya kuvvetli çıkmasına olanak sağlamayan bir düzeneğe sahiptiler.



*Görsel 3. Barok dönemden klavsen*

Barok dönemin bir diğer yeniliği de bu döneme kadar olan müzikal yapıda bulunmayan ve eserin başka bir bölüme geçeceğini veya bittiğini belirten bir olgunun kullanılmasıdır. Eserlerde kapanışlar ve geçişler daha güçlü yer alır. Sonat, konçerto ve vokal formları gelişiminin ortalarında, Barok dönemin bir başka önemli özelliği olan tonalitede de gelişmelerin ortaya çıkmaya başlamasıdır.

Bütün bu değişiklikler birbirlerine paralel olarak geldi ve barok dönemi oluşturdu. Eski kurallardan ve polifonik takıntılardan kurtulması, yeni bir tarz ve kurallar geleneğinin oluşturulması ile Barok dönem, kendisinden sonra gelen Klasik dönem bestecilerine ilham kaynağı olmuştur. Nihayetinde Bach'ın ölümü ile birlikte de Barok dönem yerini Klasik döneme bırakmıştır.

## 2. JOHANN SEBASTIAN BACH

### 2.1.Bach Ailesi

J.S. Bach, yarı dindar yarı profan müzisyen bir aileden geldi. Soyu kuşaklardan beri Thüringen'e yerleşmişti. Bach sülalesinin bilinen en eski bireyi Veit Bach 1555-1619 yılları arasında yaşamıştır. Fırıncı ve değirmenciydi. Katolik Macaristan'dan Protestan mezhebine olan bağlılığını zedelememek için Almanya'ya göç edip Weimar'a yerleşmişti. "Cythringen" denen bir tür küçük lavta çalardı (Oransay, 1986:7). Kendisinden sonra gelen müzisyenlerin ve müzikseverlerin büyük babası olarak ve aynı zamanda J.S. Bach'ın kusursuz müzik ustalığının "İncilini" Weser'den Oder'e, Orta Almanya dağlarından Baltık denizi kıyılarına kadar yayılan düzlüğe taşıyan adam olarak tanınmıştır (Loon, 1996:10). Bach ailesinin ilk müzisyeni olan Veit Bach'ın oğlu olan Hans Gotha da 1580 yılında doğup 1626 yılında vebaya yakalanarak ölmüştür. Halıcı ustasıydı ve aynı zamanda köy çalgıcılığı yapardı. Bir amcasının yanında müzik öğrenmiş hayatı boyunca komşu şehirlerdeki yerel orkestralarda gerektiği zaman "takviye eden müzisyen" olarak çalışmıştı (Tarcan, 1987:16).

Oğullarından biri Christoph Bach (1613-1661) Erfurt ve Eisenach' da müzisyenlik yapardı. Hans'ın ikiz oğullarından biri olan Johann Ambrosius (1645-1695) kemancıydı ve Johann Sebastian Bach'ın babası, Johann Ambrosius Hans Bach'ın torunuydu (Oransay, 1986:7). İkiz kardeşi ile birlikte birbirlerine çok benzedikleri ve giysilerinden ayırt edilebildikleri söylenirdi. Bu müşterek dış görünüş iç dünyalarına ve uyumlarına da yansımıştı. Bu iki ikiz müzisyen bestelerini de o kadar benzer yapmışlardı ki, kimin hangi parçayı bestelediği, hangi eserlerinin kime ait olduğu anlaşılmazdı. Yaşadığı şehirde müzik toplumunun yararlı ve güvenilir bir üyesi olan A. Bach, sanat kabiliyetini kanıtlayıcı yeterince eser besteleyemeden erken yaşta öldü (Loon, 1996:10).



*Görsel 4. Bach Ailesi toplantılarından bir tasvir*

Bach sülalesinde o kadar çok müzisyen vardı ki Bach sözü sanki müzisyen demekle eş anlamlı hale gelmişti. Oralarda genellikle müzisyenlere “Bach’lar” denirdi. Bach’lar kendi aralarında sık sık toplanır, müzik ve sanat ile ilgili toplantılar yaparlardı. Bu toplantılarda yalnız Bach sülalesinden 120 kadar müzisyenin bir araya geldiği olurdu. İçlerinden hiç biri varlıklı değildi. Bununla birlikte kalıtım yoluyla geçmiş olan neşeli halleri ve geniş yüreklilikleri nedeniyle servet aramaya da gerek duymazlardı (Oransay, 1986:8).

## **2.2. Johann Sebastian Bach’ın Yaşamı**

Hemen hemen bütün bireyleri müzisyen olarak yetişmiş ve etkisi yüzyıllarca sürmüş bir sülalenin en tanınmış ferdi olan J.S Bach 1685 yılında Almanya’nın Eisenach kasabasında doğdu. Dokuz yaşındayken annesini on yaşındayken babasını kaybetti. Bunun üzerine kendisinden 14 yaş büyük ağabeyi olan ve org çalan Johann Christoph Bach küçük kardeşini büyütme görevini üstlendi (Oransay,1986:8). Kültürlü bir burjuva ailesinin kızı olan annesi Elisabeth Laemmerhirt dolayısıyla gerek sanatsal gerek entelektüel açıdan yüklü bir mirasa sahip olan J.S. Bach hayatının ilk yıllarında müziğe başlayarak ilk enstrümanı olan kemani öğrendi (Tarcan, 1987:16).

J.S Bach, Lüneburg’daki Sankt Michael kilisesine giderek genel eğitimini burada tamamlayarak Latince, matematik ve fizik eğitimi aldı. Geçimini sağlamak için de soprano olarak girdiği kilise korosu üyeliğinin yanında org çalmaya da başladı. O devirde kompozisyon ve org hocaları arasında bilhassa Bruxtehude ve Reinken Lüneburg’da çok takdir ediliyorlardı. Bu müzisyenlerden yaptığı çalışmalarda oldukça yardım alan

J.S. Bach Yahya Kilisesi'nin orgçuluğunu yapan George Bohm' dan da çok yararlanmıştır (Oransay, 1986:8).



*Görsel 5. Johann Sebastian Bach org çalarken*

1708'de Bach Weimar dükünün sarayında orgçuluk görevine, 1714'de saray orkestrasının birinci kemancılığına atandı. O yıllarda başkemancılar orkestra yöneticisinin yardımcısı sayılırdı. Bach 1714'de usta bir org çalıcısı olarak turneye çıkıp birçok kentte konserler verdi. Prusya'nın Kassel kentinde bir konseri sırasında İsveç Kralı, Bach'ın ustalığına hayran olmuş ve kendinden geçerek parmağındaki değerli yüzüğü çıkarıp ona hediye etmiştir (Oransay, 1986:8). Başka bir ilginç nokta ise Bach'ın şimdi bile çok az kişinin itibar ettiği doğaçlama sanatını (emprovizasyon) Weimar'da öğrenmiş olduğudur (Van Loon, 1996:50).

1717 yılında Anhalt-Cöthen Prensi Leopold'un davetini kabul edip Weimar'dan ayrılan Bach, çok verimli geçen Cöthen yıllarında en güzel oda müziği eserlerini, 2 keman için konçertosunu Brandenburg konçertolarını ve orkestra sütünlerini bestelemiştir. Sarabande, Gigue, Minuet vb. yabancı kaynaklı dansların Alman karakterine bürünmeye başladıkları ve formlarında o devrin Alman şehirlerinin aktüel müziğinin etkisi olduğu görülmektedir (Tarcan, 1987:18). Bach'a derin bir saygı ve sevgi besleyen Prens Leopold'un 1721 yılında Anhalt-Bernburg soyundan gelen bir prenses ile evlenmesi sonucu, müzik sanatından ziyade başka konulara yönelmesiyle Bach, Cöthen sarayından soğuyup ayrılmaya karar verdi (Oransay, 1986:10).





*Görsel 6. Saray müzisyenlerinin provaları*

1723 yılında Leipzig’de Sankt Thomas kilisesinin kantoru Johann Kuhnau’nun ölümü üzerine boşalan kantorkluk kadrosuna George Philipp Telemann ve Christoph Graupner’in de yardımıyla Bach atandı. Sankt Thomas Okulu 1212 yılında kurulmuştu ve Bach’ın kantorkluğa atanması sırasında yönetim kurulu kantorun da bulunduğu 5 kişiden oluşuyordu. Bach, okulundaki öğrencilere Perşembe günü dışında her gün toplu olarak ders veriyordu. Perşembe günleri ise öğrencileri ile birlikte kiliseye gidiyorlardı. Bach’ın kantorkluk görevinden başka Thomas okulunda Latince dersi vermekle de yükümlüydü. Ayrıca görevleri arasında koro ve orkestrayı yönetmek, resmi törenlere okulun sanat yöneticisi olarak katılmak ve öğrencilere org, çembalo ve keman öğretmek de vardı (Oransay, 1986:11).

1723-1733 yılları arasında Bach yaratıcılığının ve dehasının en üst noktasına çıktığı bu yıllarda Mattheus-Passion, Magnificat, tüm piyano konçertoları, partitalar ve motetler gibi pek çok eserler bestelemiştir (Tarcan, 1987:21). 1733’den sonra da büyük si minör Messe, Goldberg varyasyonlar ve nihayet Kunst der Fuge (Füg sanatı) ile ilgili pek çok eser besteleyen Bach 1749 yılında çok çalışmaktan gözlerini kaybetti ve daha sonra da 28 Temmuz 1750 yılında yaşamını yitirdi. Naaşı Johannis-Kirche kilisesinin güney kapısı yakınındadır (Oransay, 1986:17).

J.S. Bach yaşamı boyunca opera dışında her türde eser vermiştir. Konservatif yapısından dolayı hiçbir yenilik yapmamasına rağmen, çalıştığı her türde en üst seviyeye ulaşmıştır. Wagner'e göre o müzik tarihinin en büyük bestecisidir (Sachs, 1965:173).

### 3. FÜG SANATI

Latince kaçma anlamına gelen füg belli bir armoni temeli üzerinde gelişen kontrapunktal bir kompozisyon tekniğidir. 14. yüzyıl boyunca müzikal terim olarak iki ya da daha fazla sesin kanonik biçimde kullanılması bu kelimelerle ifade edilir. 15. yüzyıldan itibaren füg, yeni anlamlar kazanır. Kanonik olmayan melodiler de eserler içinde kullanılmaya başlar. Johannes Tinctoris 1472 yılında yazdığı müzik terimleri sözlüğünde bir kompozisyonu oluşturan melodinin, nota ve eslerin değiştirilmeden tekrarlanmasına füg denildiğini yazmıştır (Gençgönül, 2015:23).

Tek sesle verilen bir küçük bir müzik cümlesi olan temanın ve bu temanın ardından gelen aynı konunun diğer seslerde de ilk sesin kontrapunkt olarak yinelenmesiyle meydana gelir. Böylece bütün parça bir kaçma –kovalama havası içinde konuya bağlı kalarak onun çevresinde gelişir. Füg, 2 ya da daha çok sesli olabilir. Parça süresince konu değişikliklere uğrayabilir ya da yeni konular girebilir. Fügde hiçbir ses çizgisi ikinci plana düşmez. Her biri bütün parça süresince birey olarak varlığını sürdürür (İpşiroğlu, 2002:8).

Başka bir deyişle füg, kontrapunkt tekniklerini en yoğun ve ustaca kullanabilme olanağı sunabilen bir yazı türüdür (Büke, Aydın, Altınel, İpek, 2006:281).

Bu form, 18. yüzyıldan itibaren imitasyona dayanan riçerkolar, kapriçyolar, kanzonalar ve fantaziler gibi daha erken kontrapunktal türlerden gelişmiştir.

#### 3.1.Fügün Yapısını Oluşturan Öğeler

Fügün yapısını oluşturan öğeler başlıca şunlardır;

- Konu
- Ana tema
- Öncü

Fügün çekirdeğini oluşturan ezgidir. Kendine özgü ezgisel ve ritimsel görünüm içinde olan tema, tam bir cümleden ya da bir dönemden oluşan melodik bir olgudur. Tek ölçüden sekiz ölçüye kadar olabilir. İlk dinleyişte anlaşılır ve akılda kalır bir özelliği vardır. Tonun 1., 3. ve 5. seslerinden başlayabilir ve çoğu kez ses alanı bir oktavı geçmez. Aynı şekilde tonalitenin 1., 3. ve 5. sesinde biter.

Tema hangi partide olursa olsun, her zaman aynı karakterde ve ritimde çalınır. Sadece nüanslar farklı olabilir (Özer, Demirbatır, 2017:832).

Fügün bölümleri ayrı ayrı incelendiğinde ise basit füglardan karmaşık füglere doğru gözlenmektedir. Bu bölümler temel olarak tek bir tema üzerine kurulmuştur ve bu tema birçok değişikliğe uğrayarak karşımıza çıkar (Bahar, Yücetoker, 2012:96).



**Görsel 7.** Bach Violin solo Sonatas no 1 Füg g minör

Birçok füg kısa bir tema ile başlar. 1. ses temayı tek ses olarak sunduktan sonra başka bir ses farklı bir aralıkta 1. sese katılarak temayı başka aralıklarda tekrarlar ve diğer seslerde aynı şeyi yaparlar. Bütün seslerde tema sunulduktan sonra sergi tamamlanır. Bu kısım sıklıkla bir bağlayıcı pasaj ya da önceki bölümdeki materyalden geliştirilmiş bir müzik cümlesi takip eder. Daha sonraki gelen temanın melodisi ilgili tonlarda duyulur ve böylece füg teması gelişmeye başlar. Bu gelişmenin en önemli özelliklerinden biri, ara müzikler ile komşu tonalitelere yapılan modülasyon değişiklikleridir. Diğer bir özelliği de, tema üzerinde yapılan değişiklikler ve tema-cevap sıkışmalarıdır. Şekil bakımından yapılan değişikliklerin başında temanın ters hareketleri gelir. İnci aralıklar çıkıcı, çıkıcı aralıklar ise inici olur. Temanın, daha sonraki partilerde gerçek değerlerinin büyütülmüş olarak duyurulması genişleme, küçültülmüş olarak duyulması ise küçülme olarak adlandırılır (Özer, Demirbatır, 2017:830).

Son bölüm dönüş veya sonuç bölümüdür. Tema üzerinde yapılan değişikliklerle, sıkışmalar ve modülasyonlar fazlalaşarak, canlılık ve gerginliğin artmasıyla füg doruk noktasına ulaşır. Ana temanın dominant tonunda duyurulduğu bu son bölümde eserde artık en yüksek noktaya gelmiş olur (Aktüze, 2010:226).

Fügde bütün temalar, hiçbir değişiklik gerektirmeden iki el ve tek el klavyeyle çalınabilmektedir. Zaten geleneksel füg kurallarındaki sesler arasındaki aralıklar az ya da çok ellerin açılımına göre yazılmışlardır.

Günümüzde füg sanatının baskılarının hemen hemen hepsinde farklı bir sıralama göze çarpar. Kimi baskı örneklerinin tümünü “Contrapunctus” adlandırıp 1’den 19’ a kadar numaralandırmakta, kimi de 13’den sonra numara vermeden yalnızca bölüm başlıklarını kullanmaktadır (Burrows, 1996:183). Ayrıca füg yazılmak istendiği takdirde konunun şiirsel veya dramatik bir içeriği olması gerekir.

Füg sanatının Barok müziğinin stilistik, polifonik, kompozisyonel özelliklerinin kavranmasında, tematik yapının ve tema takibinin öğrenilmesi ve öğretilmesinde, parti duyma becerilerinin müzikal çalmanın ve önceden edinilmiş becerilerin geliştirilmesinde, sistematik bir işleyişin öğrenilmesi ve çalışma becerisinin ve alışkanlığının kazandırılmasında önemli bir eğitim aracı olduğu da görülmektedir (Kaya, 2009:62).

### **3.2. Johann Sebastian Bach’ın Füg Anlayışı**

Füg sanatı daha erken dönemlerde ortaya çıkmasına rağmen 18.yüzyıldan itibaren konturpantal türlerden gelişimini sağlayan Bach ile doruk noktasına ulaşmıştır. Gerek enstrümantal sanatta gerek dini vokal eserlerde ve füg sanatında yüce bir ustalığa ve fikir yoğunluğuna sahip olan Bach, bestelediği başta birbirine benzemeyen füg örnekleri olmak üzere sanatının tüm imkanlarını kullanmış ve yaratıcılık hüneri ile birleştirmiştir.

Bach, köklü Alman stillerine özellikle İtalya ve Fransa gibi ülkelerden aldığı ritimlerin, formların ve müzik yapılarının adaptasyonu, kontrpuan, armoni ve müzikal motiflerin organizasyonundaki ustalığıyla Barok müziğine yeni bir soluk ve heyecan katmıştır. Bach’ın müziği, o erişilmez anlatım gücü, teknik hâkimiyeti gerektirmesi, koyu ve sık dokunmuş yoğun bir polifoni ve entelektüel derinliği içeriyordu. Küçükken kilisede pazar ayinlerinde orgculuk görevi yapmasının etkisiyle eserlerindeki ilahi güzellik ve dinsel anlatım, o çağa değin görülmemiş büyüklükte ve güzellikte eserler ortaya koymasındaki dehası, onun dünyanın en büyük bestecilerinden biri olmasını sağlamıştır.

**Fuga X**  
a 2 voci

Johann Sebastian Bach (1685–1750)  
BWV 855



*Görsel 8. J.S.Bach BWV 855 Fuga X. notası*

Fügün sanatının altın çağını yaşadığı 18. yüzyılın ilk yarısında Bach, artık tınılarla duyulara etki yapma özelliğinden sıyrılmış, tamamen arınmış, en soyut, en içe dönük ve en saf müzik biçimine ulaşmıştır (Tarcan, 1987:17). Alman besteci Johann Pachelbel'den etkilenerek kanonik yapıdan ziyade kontrpuantal stilde ilk füglerini yazmış, daha sonraki füglerinde ise karşı tema kullanımını ve ilgili tonlara modülasyonları arttırmıştır. Birçok fügünü bir prelüd ile birleştirmiştir. Fügün bir prelüd ile birleştirilmesi bu alanda yapılmış en ilginç değişikliklerden birisi olmasını sağlamıştır (Gençgönül, 2015:26).

Müzik tarihinin en büyük dâhilerinden olan Bach'ın kilise orgçuluğu ve saray orkestrası yöneticiliği sırasında en başta gelen görevi de beste yapmak, kilise ayinleri için kantatlar ve messler yanında org eserleri de yazmaktı. Org için yazdıkları toccata ve fügler de tüm org repertuarının odak noktası sayılır (Aktüze, 2002:97). 'Offrande müsical' den sonra yazılmıştır. Bach'ın polifonik yazısının bir sentezi olan bu eser, insan zekâsının yarattığı en büyük başarıtlardan biri olarak kabul edilir. Aynı konuya sahip dört sesli ve aynı tonalitede ondört füg vardır. Bu eserde karşıt konu Bach'ın ismini sembolleştiren dört notadan meydana gelir; B: si bemol, A: la, C: do, H: si natürel. Bach bu füglere 'contrapunktus' adını vermiştir (Tarcan, 1987:46). Bach füglerinde füg sanatının tüm imkânlarını kullanmış ve yaratıcılık hüneri ile birleştirmiştir.

Bach'ın füglerinden hiçbiri birbirine benzemez. Bunun nedeni, bu eserler klasik okul fügü anlayışıyla dar kalıplar içinde tıkanıp kalmış birer zihinsel jimnastik değil, insandaki müzik dehasının o güne kadar görülmemiş en yüce sanatsal örnekleridir. Beethoven'la birlikte füglerde virtüöziteye yer verilmeye başlanmıştır (Tarcan, 1987:99).



**Görsel 9.** J.S. Bach'ın orijinal el yazması (A minör prelüde-füg BWV 543)

1724'de yayımlanan bir el yazması notada başlıksız olarak, daha sonra Füg sanatında yer alacak 14 füg bulunuyordu. 1746 yılına kadar eserine çeşitli eklemeler ve düzeltmeler yaptı. Bazı bölümlerin yerlerini, bazı bölümlerin de temalarını değiştirdi. Yaşamının son yıllarını da bu eseri baskıya hazırlayarak geçirdi (Dürr, 1988:107).

Bach, sonradan Füg Sanatı adını alacak yeni bir yapıt üzerinde çalışmaya büyük olasılıkla 1740'ların ilk yıllarında başladı. Aynı tarihlerde Goldberg çeşitlemelerini de bestelemiştir. Yeni yapıtında, Godberg Çeşitleri'nde kullandığı yöntemi füge uyarlamış, tek bir temadan yola çıkarak kontrpuan yazısının tüm olanaklarını zorlamıştı. Bach 1742 yılında tamamladığı varsayılan ve üzerinde hiçbir başlık olmadan günümüze kadar ulaşan el yazmasının bölümlerini Romen rakamıyla numaralandırmıştı. 16 bölümün 12 tanesi füg, 2 tanesi kanon şeklinde yazılmış ancak bunlara da herhangi bir başlık konmamıştı (Kaya, 2009:45). Bach bu konudaki çalışmalarını daha da derinleştirmek ve geliştirmek düşüncesiyle 1746 yılına kadar esere çeşitli eklemeler ve düzeltmeler yaptı ve bazı bölümlerin yerlerini, bazı bölümlerin de temalarını değiştirdi (Dürr, 1988:107). Bazı müzik tarihçileri, Bach'ın bu yapıtını 12 füg ve 2 kanon şeklinde tasarladığını, yedinci bölümün ritmik yapısının Fransız tarzı uvertürü çağrıştırmasının bilinçli bir seçim olduğunu sürüyorlardı. Bu sava göre on iki füğün tam ortasında yer alan yedinci füg, ikinci bölümü başlattığı için

bir çeşit uvertür gibi tasarlanmış ve bunu çağrıştıracak ritmik yapıda bestelenmiştir ( Bukofzer, 1947:145).

Bach'ın bitiremeden ve kesin biçimini veremeden öldüğü son büyük bestesi, bugün elimizde bulunan biçimiyle “contrapunctus” karşı ezgi başlığı verilmiş 13 füg ile ‘canon’ başlıklı 4 kanonsal fügden ve bir de bitmemiş dördül fügüdür (Oransay, 1986:60). Füg sanatının genelde pedagojik amaçla yazıldığı düşünülür. 1756’ da tanıtımını yaparken oğlu Philipp Emanuel, eseri o güne değin yapılmış en kapsamlı füg çalışması olarak nitelemiştir. Seçilen yazım tarzının, her partinin gelişimini göstermek isteyen bir öğretmenin görüş açısını yansıttığı ve bu bağlamda hemen bütün olasılıkları ortaya koyduğu söylenir. Belki de bu nedenle bestecinin ölümünden sonra çok uzun bir süre Füg sanatının icrasından çok analizine önem verilmiş, nota, eserin çalınması için bir araç olmak yerine, seslerin canlandığı bir metin olarak ele alınmıştır.

Bach'ın pek çok eserinde olduğu gibi, Füg sanatında da çalgılar ya da nüanslar açık değildir; pek çok bölümün dizilimi bile belirtilmemiştir. Her açıdan mükemmel olarak nitelendirilen bu eserin gerek çalgı seçimindeki gerekse bölümlerin konumlarının değiştirilebilirliği, dikkatsizlik ya da ilgisizlik olarak algılanmamalıdır. Büyük olasılıkla, çağın yorumcuları müzik cümlelerini, tempoyu ve nüansları nasıl belirleyeceklerini, süslemeleri nasıl kullanacaklarını gayet iyi biliyorlardı. Yine de bestecinin nota üzerinde bunlarla ilgili fazla bir şey göstermemesi ve her türlü değişime olanak verecek bir yazım biçimi kullanmasının, onun müziğini zenginleştirdiği ve zamana karşı dayanıklılık kazandırmış olduğu söylenebilir (Alpcan, 2009:41)

Bach'ın eserlerinin orijinallerinde bugün yazılan bestelerde olduğu gibi tempo, dinamizm, phrase (müzik cümlesi) ve yol gösterici işaretlere rastlanmazdı. Bunun nedeni, o devirde genellikle yorumcu ve bestecinin aynı kişi olmasıdır. Eserlerin yorumlanma üslubu, bir gelenek halinde hocalardan öğrencilere aktarılırdı (Tarcan, 1987:69).

#### 4. SONUÇ

Müzik tarihinin en önemli dönemlerinden biri olan Barok dönemde müzik, kiliselerin tekelinden çıkıp, orkestra ve solo çalgı performanslarının sergilendiği yenilikçi bir süreç içerisinde olmuştur. Barok dönem müziğinde yapılan yenilikler, kendisinden sonra gelecek dönemlere iyi bir örnek oluşturarak gelişmelerine büyük katkı sağlamıştır.

Barok dönemin getirdiği ve müzik tarihini derinden etkileyen yeniliklerden başlıcaları şunlardır:

- Konçerto grosso formunun ortaya çıkması
- Opera sanatının ortaya çıkması
- Enstrumanların gelişimi

- Kemanların solistlik bir enstrüman haline gelmesi
- Sürekli bas continuo kullanımı
- Polifonik yenilikler ve yaklaşımlar
- Klavye'nin birçok eserlerde yer alması
- İlk majör ve minör akorların kullanımı
- Müzikte abartılı olan süslerin kullanılması
- Sesler arasındaki kontrastlar ( forte- piano nüans kullanımı)
- Füg sanatının ortaya çıkması

Barok dönemde müzik, modern müzikal dilin gelişiminde kuşkusuz en önemli kilometre taşı olmuştur. Bu 150 yıl içerisinde müzikal formlar değişip geliştikçe bir yandan da daha sonrasının ve bugünün müzik standartlarını belirlemeye başlamıştı. Tonalite ve akor tonlaması çok büyük önem taşımaktadır. Bir başka önemli özellik ise müziğin, bu dönemde evrensel bir dil taşımaya başlaması, ulusallıktan çıkıp tüm Avrupa ve dünyaya seslenmesidir.

Bu dönemin özelliklerinden etkilenen birçok ünlü besteci, dönemin en ünlü ve önemli eserlerini yazmışlardır. Barok dönemin en önemli bestecisi olarak kabul edilen J.S. Bach'ın müzik anlayış stilinde yer alan matematiksel zekâ, zengin polifoni ve ilahi mistisizmi anlayabilmek için onun yaşadığı çağı çok iyi kavramamız gerekir. O çağda dine ve kiliseye olan bağlılık tüm gücüyle kendini hissettiriyordu. Bach'ın kilise orgçuluğu yapması sonucu edindiği kişisel bilgi birikimini ve üstün matematiksel müzik zekâsını füg sanatına da yansıtması sonucu ortaya birçok insanı ve besteciye derinden etkileyen yapıtlar çıkmıştır. Bach'ın orijinal el yazması eserlerinde tempo, dinamizm veya nüans gibi yol gösteren işaretlere pek rastlanılmaz. Onun eserlerini yorumlarken berraklık, sadelik ve doğallık ön planda olup, aşırılıklardan kaçmak yorumcu için gerekli unsurlardır. Bach'ın füglerini yorumlarken kontrpuan ve armoni kullanımının özelliklerine dikkat edilmeli, müziğin sade berrak, doğal, güçlü, dramatik ve sistematik noktaları da mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır. Nihayetinde Bach'ın ölümü ile birlikte de Barok dönem, yerini Klasik döneme bırakmıştır.



## KAYNAKÇA

- Akdeniz, A.Ö. (1999). *Müzikte Barok Dönem ve Önde Gelen Besteciler*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Akdeniz, A.Ö. ve Akdeniz, H.B. (2020). Barok Dönem Bestecilerinden A.Corelli ve Op.5 No 12 La Folia Adlı Eserinin İncelenmesi. *SHJR Dergisi*, (61, 1.ss.).
- Aktüze, İ. (2002) Müziği Okumak. *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık. (1, 97. ss.).
- Alpcan, F.B. (2009) *J.S. Bach'ın Geç Dönem Piyano Eserlerinin 20. Yüzyıl Sanatına Etkileri*. (S.Y. Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bölümü, İstanbul.
- Bahar, M. ve Yücetoker, İ. (2012). ‘‘İzler’’ *Türk Edebiyatı Penceresinden Klasik Batı Müziğine Bakış*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music In The Baroque Era*. U.S.A: Norton Press.
- Burrows, D. (1996). *Handel*. USA: Oxford University Press
- Büke, Aydın, Altınel ve İpek (2006). *Müziği Yaratanlar, Barok Dönem*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Dürr, A. (1988). *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*. (cilt 2, 301 ss.).
- Gençgönül, B. (2015). *Cesar Franck'ın Prelüd,Koral ve Füg Eserinin İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Çalışma Raporu). H.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Çeviri: Gönül, Y.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu, N. (2002). *20.Yüzyıl Sanatında J.S. Bach*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Kaya, D. (2009). *J.S. Bach'ın Füg Formlarının ve Füg Sanatı Adlı Eserinin Barok Dönem Müzik Anlayışına Göre İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Michels, U. (1977). Johann Sebastian Bach. *Atlas zur Musik* (2, 198 ss.).
- Oransay, G. (1986). *Johann Sebastian Bach*. İzmir: Küğ Yayınları
- Özer, N.ve Demirbatır, R.E. (2017). J.S.Bach'ın BWV Fa Minör Prelüd ve Fügünün Analizi ve Eğitsel Açından Öneriler. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. (10, 832 ss.).
- Sachs, C. (1965). *A Short History of World Music*. U.S.A: Music Library Association.

- Say, A. (1995). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Umut Yayıncılık
- Tarcan, H. (1987). *Johann Sebastian Bach Üzerine Bir Çalışma*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Van Loon, H.W. (1996). *J.S. Bach'ın Yaşamı ve Devri*. İstanbul: Çark Kitabevi ve Yayınları

### **GÖRSEL KAYNAKLAR**

- [https://imslp.org/wiki/Violin\\_Sonata\\_No.1\\_in\\_G\\_minor%2C\\_BWV\\_1001\\_\(Bach%2C\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_No.1_in_G_minor%2C_BWV_1001_(Bach%2C_Johann_Sebastian)) Erişim tarihi: 26.10.2020
- <https://wannart.com/icerik/693-barok-donemin-en-unlu-isimlerinden-biri-johann-sebastian-bach> Erişim Tarihi: 03.11.2020
- <http://karnavalsanat.com/blog/genel/muzik-tarihinde-barok-donem/> Erişim Tarihi: 18.10.2020
- <http://www.piyano.site/yeni-piano-bilgi-ve-piyanolar-haber-piyanist/4-barok-klasik-muzik-donemi-1600-1750klasik-bati-muzigi-donemleri/> Erişim tarihi: 19.11.2020




## BÖLÜM IV

### **HALK ŞAIRİ, BESTECİ VE YAZAR BEKİR ÜSTÜN'ÜN MÜZİK ESERLERİNİN İNCELENMESİ**

*The Research of Musical Pieces of Minstrel, Composer and Author Bekir Üstün*

**Uğur Çit**

<sup>1</sup>(Arş. Gör), Tunceli Munzur Üniversitesi, e-mail: ugur\_cit@hotmail.com

 ORCID 0000-0002-4822-4551

#### **1. GİRİŞ**

İnsanın iç dünyasını tüm yönleri ile ifade etme sanatının en önemlilerinden bir tanesi de müziktir. Neredeyse insanlığın varlığı kadar eski olan bu sanatın evrensel bir duygu ve düşünce yansıtma aracı haline gelmesi, benzer duygu ve düşünceleri, farklı dillerdeki insanların birbirine yansıtmasına olanak sağlamış ve bu yönü müziği kültürler arası etkileşimin en etkili araçlarından birisi haline gelmiştir. Halk müzikleri bir kültürün oluşması, o kültürün gelecek kuşaklara aktarılması ve kültürler arası duygu aktarımında önemli bir yere sahiptir. Çalışmamızda, ismi halk tarafından duyulmamış ve eserleri seslendirilmemiş olan şair, besteci, yazar ve ressam olan Bekir Üstün isimli sanatçının, hayatının ve eserlerinin araştırılması, bu eserlerin sanat eğitimi ve sanat icrası camiasına dolayısıyla topluma kazandırılması konusunu irdelemektedir. Bu çalışma alanında yapılacak birçok araştırmanın Türk Müzik kültürünün gelişimine ciddi katkılar sağlaması ve diğer çalışmalara da örnek olması düşünülmektedir.

#### **2. ÜLKEMİZDE MÜZİK KÜLTÜRÜ**

Kültür, kısaca halkın yaşayış tarzıdır. Bir toplumda insan davranışlarını düzenleyen, nizamlar, kaideler, örf ve adetler, inançlar, fikirler ve düşüncelerdir. Kültür bizim yaşam biçimimizdir. Değerlerimiz, inançlarımız, dillerimiz ve geleneklerimizi içerir ( Akdeniz, 2019: 11).

Evrensel boyutta bir anlatım gücüne sahip olan müzik, kültürel olarak başlayıp birikimli bir şekilde ilerlemek suretiyle zamanla büyük gelişimler kat etmiş ve bugünkü halini almıştır. Evrensel müzik dağarının oluşmasında katkı sağlayan yöresel ve ülkeye özgü müzik türlerinin, müziğin gelişimine sağladığı katkı büyüktür. Ülkemizde de Türk Sanat

Müziği ve Türk Halk Müziğinin hem müzik eğitimi alanına, hem de ulusal ve uluslararası kültürleşmeye ciddi katkılarının olduğu aşikârdır.

Müzik eğitiminin en önemli dallarından biri de çalgı eğitimidir (Akdeniz & Akdeniz, 2020:1339). Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin boyutlarından birisidir. Çalgı 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 (Akdeniz,2020: 35).

Ülkemiz müzik eğitimi, Batı ve Türk Müziği olarak ikiye ayrılmaktadır. Çalgı icrası ve şan dersleri vasıtasıyla sözlü ve sözsüz müzik eğitimi toplumumuzun erişimine açıktır. Bu müzik eğitim branşlarından olan sözlü müzik eğitimi alanında Batı müzik kaynaklarının neredeyse sınırsız sayıda bulunabilmesine karşın Türk Müziği kaynakları yeterli düzeyde bulunamamaktadır. Yeni sanatçıların ortaya çıkmaması ya da isimleri bilinmediği için eserleri hiç icra edilmemiş olan nice üstün sanatçılarımızın sessizce aramızdan ayrılması ve eserlerinin notaya alınmamış olması sebebiyle, kaliteli Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği eserleri kısır bir döngüye girerek kendilerini tekrar etmeye başlamıştır. Bu durum Türk Müziği eğitiminin olanaklarının sınırlandırılmasına sebep olmaktadır. “Kişinin kendi şahsına münhasır bir biçimde istedik davranışlar kazanma sürecine eğitim denir (Ertürk, 1997:12).

Bundan ötürü Batı müziği ülkemiz müziğinden daha fazla metrekareye yayılmış ve hala gelişimini sürdürürken, Türk Müziği kaynaklarının notaya alınmaması ya da yeni sanatçı ve eserlerin keşfedilmemiş olması sebebiyle, öz müziğimizin gelişimi yavaş bir şekilde ilerlemektedir. Bu da ülkemiz müzik kültürünün gelişimini engellemektedir.

Hali hazırdaki Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği eğitiminde kullanılan ya da topluma mal olmuş olan Türk Müziği eserlerinin, keşfedilen yeni sanatçıların oluşturmuş olduğu eserler ile desteklenmesi ve kendini tekrar etmekten kurtarılması, eser sayısının artması suretiyle öz müziğimizin ve dolayısıyla kültürel gelişimimizin sağlanması gerekmektedir.

Eserleri gün yüzüne çıkmamış Türk Müziği bestecilerinin keşfedilmesi, onların eserlerinin Türk Müziği eğitim ve icra sisteminde kullanılabilir şekilde notaya alınması, bu sayede icracı, eğitimci ve öğrencilerin geniş yelpazeli bir eğitim, icra materyaline sahip olması, öz müziğimizin daha geniş ölçekte ilgi görmesinin sağlanması ve dolayısıyla Türk Müziğinin gelişimine katkıda bulunabilmek amaçlanmıştır.

Türk Müziği eğitimi alan öğrencilerin, Türk Müziği icra eden bağımsız icracıların ve toplumun, kimliği gizli kalmış bestecilerin eserlerini ve hayatlarını tanımaları suretiyle Türk Müzik kültürüne duydukları ilginin artırılması ve öz müziğimizin yeni eserler ile renklendirilip toplumun ilgisinin yeniden öz müziğimize çekilmesi, keşfedilen eserlerin notaya alınıp makamlarının belirlenmesi sayesinde bir eğitim materyali olarak kullanılması ve dolayısıyla Türk Müziği eğitim sistemine katkı sunulması Türk Müziğinin gelişiminin sağlanması açısından önemlidir.

### **3. ULUSLARARASI SANAT/HALK MÜZİKLERİ ARASINDAKİ ETKİLEŞİM**

Sanat, duygu düşünce tasarım ve izlenimleri, belli durum, olgu ve olayları, belli bir amaç ve yöntemle, belirgin bir güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş gereçlerle anlatan özgür ve estetik bir bütündür (Uçan,1994:69). Ulusal sanat ekolleri toplumda biçimlenmektedir. Sanat değerleri ve sanat teknikleri kuşaktan kuşağa kalıt yoluyla değil, yalnız eğitim yoluyla gelmektedir (Baltacıoğlu, 1980:2).

Sanatın çeşitli dalları vardır: Plastik sanatlar, dramatik sanatlar ve fonetik sanatlar. Müzik fonetik sanatların başında yer alır (Akdeniz, 2019:16). İnsanlığın varoluşu ile yavaş yavaş gelişmeye başlayan müzik kendisini çeşitli şekillerde var etmiştir. Müzik gerek dini, kültürel, siyasal, gerekse dünyanın genel gidişatının etkisi ve coğrafya koşullarına göre şekillenmiş ve birikimli bir şekilde ilerleyişini sürdürmüştür. Her dünya ülkesinin kendi sanat müzikleri oluşmuş ve bu müzikler öncelikle ulusal olmak üzere aynı zamanda uluslararası etkiler yaratarak kültürleşmeye olanak sağlamış ve ulusların birbirini tanıması, anlaması yönünde ciddi bir adım olmuştur.

Cumhuriyet devriminin getirmiş olduğu bütüncül değişime müzik alanında yapılan değişimler de ayak uydurmuştur. Batı müziği tekniği ile kaynaştırılıp yeni bir biçime dönüştürülen Türk Sanat Müziği ile Türk Halk Müziğinin edimimleri, Cumhuriyetin ilk 20 yılı içinde görevli bürokratlar ve yetenekli yerli, yabancı sanatçılar tarafından uzun çalışmalar sonucunda opera, orkestra, konservatuvar, tiyatro gibi sanat kurumları neredeyse yoktan var edilmiştir (Etem, s: 1, 2018).

Müzik kültürünü paylaşan uluslar birbirinin müzikal birikimini sentezleyerek kendi müziklerini daha ileri noktalara getirmişlerdir. Ülkemizde müzik kültürleşmesine verilebilecek en iyi örnek insanlardan bazıları şunlardır: Cemal Reşit Rey, Ekrem Zeki Ün, Ulvi Cemal Erkin, Cezmi Erinç, Necil Kâzım Akses, Hasan Ferit Alnar, Cevad Memduh Altar, Ahmet Adnan Saygun, Halil Bedii Yönetken, Nurullah Şevket, Bayan Afife (Şahin, M. & Duman, s: 259-272, 2008).

Ulusal müziklerini en ileri seviyede geliştiren Batı ülkelerinin müzikleri uluslararası sanatçı alışverişi sayesinde ulusal sanatçılarımız tarafından incelenmiş ve bugünkü Türk Müziğinin yazılı temellerinin atılmasında ülkemize büyük bir katkı sağlamıştır.

#### **4. TÜRKİYE'DE VAR OLAN MÜZİK ÇEŞİTLERİ**

Ülkemizde bulunan müzik çeşitleri her yöreye ve sosyal yapıya göre kendisini şekillendirmiş ve bu durum müzikte birbirinden bağımsız çeşitli tatlar oluşmasına sebep olmuştur. Bu müziklerin farklı ortamlarda farklı kişiler tarafından seslendirilebilmesi olanak sağlamak için usta -çırak ilişkisi ile aktarılan müzikal tatlar yazılı olmayan bir eğitim sistemi ile kulaktan öğretilmiştir. Müzik eğitimi, müzikal edinimler oluşturma veya devinimsel süreci harekete geçirme süreci olarak tanımlanmıştır (Uçan, 1994:8). Ülkemizde oluşan çeşitli müzik türlerinin temelinde ulusal kültürleşmenin ciddi bir etkisi olduğu görülmektedir. Ulusal kültürleşmenin yanına uluslararası etkileşimde girmiş ve ülkemizde birçok Türk ve yabancı besteci sanatını öz müziğimizi geliştirmek için kullanmıştır. Bugün ülkemizde şu müzik türleri şekillenmiştir (Ülkemizde yaşamakta olan yedi müzik çeşidimiz vardır): Halk müziği, Sanat musikisi (tek sesli), Çok sesli Sanat müziği, Din musikisi, Hafif müzik, Tören müziği, Eğitim müziği. Bu çeşitlerden Halk müziği, Sanat musikisi, Din musikisi ile Tören müziğinin Mehter musikisi “gelenekseldir”. Diğerleri ise gelişim ve değişimleri sürekli olan müzik çeşitleri olup özellikle Cumhuriyet dönemimizde gelişmişlerdir (Yurga C. s: 6 2005).

#### **5. TÜRKİYE'DE BESTECİLİK**

Ülkemizin her bölgesi kendine has bir müzik yapısına sahiptir. Bu müzikle güler, ağlar, dinlenir, eğlenilir vs.. Tüm illerimiz neredeyse müzikal bir renk ile ulusal kültüre katkıda bulunur. Bu katkının yadsınamaz kısmı elbette ülkemiz bestecilerine aittir. Nota bilgisi genelde zayıf olan ya da hiç olmayan nice besteciler doğmuş ve hayata gözlerini yummuştur. Doğumlarından ölümüne kadar olan bu süreçte ne yazık ki yazılı eser bırakamadıkları için eserlerinin büyük bir bölümüne hatta sanatçılarımızın çoğunun kimlik bilgilerine dahi ulaşılammış ve müzikal değerlerimizin çoğu sanatçılarımızla beraber yok olup gitmiştir. Ne var ki az sayıdaki Türk Müziği araştırması yapan akademisyenler ve bağımsız çalışanlar sayesinde yitip gitmeye yüz tutmuş Türk Müziği eserlerimiz yeniden keşfedilmeye başlanmış ve notaya alınmak suretiyle müzik eğitim ve icra materyali olarak ülkemize sunulmaya devam edilmekte fakat bu araştırmaların sayısı oldukça yetersizdir. 20. Yüzyıldan başlamak kaydı ile Batı dünyasında gelişen Müzikoloji bilimi Avrupa'daki üniversitelerin birçoğunda ders programına eklenmiş ve yaşamı tam anlamıyla irdelenmeyen besteci ve yorumcu kalmamıştır. Batıda herhangi bir besteciye büyüteç altına almak için sayısız kaynaklar sizi beklerken bu

bilime yeni yeni ilgi duymaya başlayan ülkemizde geniş bilgi bulmak bir hayli zordur (Çalgan, 2001, s,7) .

Bu kapsamda düşünülduğünde bestecilerimizin ölmeden keşfedilip eserlerinin onların anlatmak istedikleri şekilde notaya alınması, Türk Müziği eğitim ve icra sistemine katkıda bulunulması, onların hak ettikleri değeri görmesi adına az sayıda da olsak araştırmacılar olarak bestecilerimizin izlerini sürmeye devam etmekteyiz.

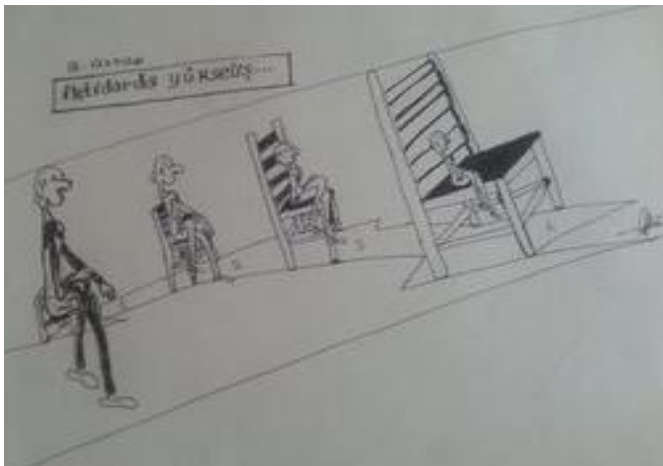
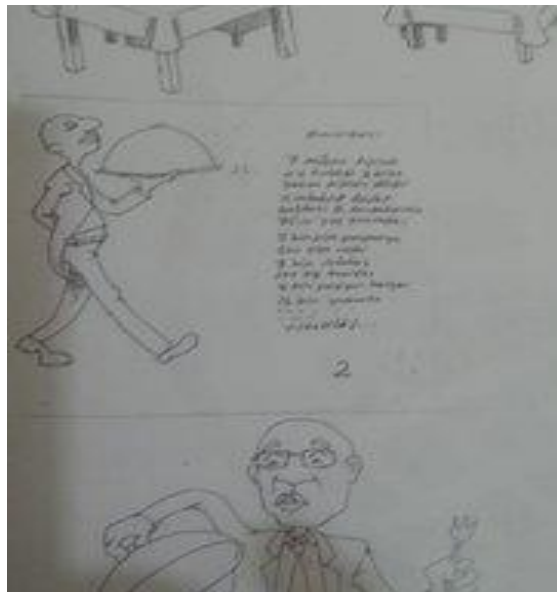
## **6. BEKİR ÜSTÜN**

### **6. 1. Bekir Üstün'ün Hayatı ve Tanışmamız**

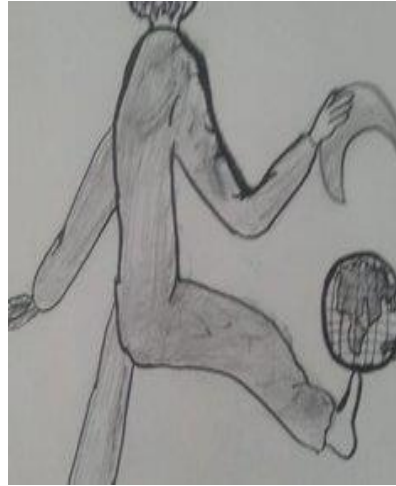
Müzikal kayıt teknolojileri ve derleme konusundaki ilgim dolayısıyla bana birkaç adet eseri olduğundan bahseden Bekir Üstün'ün sanatçı kimliği ile tanışmam onun eserlerini düzenlemeye başlamam ile gerçekleştirmiştir. Eserlerini düzenledikçe ülkemizin ne kadar büyük bir değeri neredeyse kaybedeceğinin farkına vardım ve eserlerinin notaya alınması için gerekli adımları atmaya karar verdim. Böylece eser düzenleme ve seslendirmesi tarafıma ait olmak üzere bestelerinin notaya alım süreci hızlanmış oldu. Üstün'ün eserleri dışında sosyal hayatına dair fazla bir bilgi yoktur. Tarafıma yollamış olduğu kısa hayat hikâyesi şudur:

Ankara'nın Kalecik ilçesi Kuyucak köyünde 1945 yılında dünyaya gelen Üstün, ilkokul üçüncü sınıfa kadar "Eğitmen" isimli okulda okudu. Üç, dört ve beşinci sınıfları Ankara Abidin Paşa İlkokulu sıralarında tamamlayan sanatçı, 1964-65 döneminde Aktaş Erkek Sanat Okulu Soğuk Demircilik bölümünü bitirdi. İstanbul Yıldız Teknik Üniversitesi Elektrik Bölümü'ne girdi. 1975-76 döneminde okulunu bitirdikten sonra, TEK (Türkiye Elektrik Kurumu) Giresun Doğankent Hidroelektrik Santralinde göreve başladı. Askerliğini 1977-79 yıllarında Çanakkale Hava Radar Mevzi Komutanlığı'nda teğmen olarak yapan Üstün, aynı yıl İskenderun Demir ve Çelik Fabrikalarının değişik ünitelerinde işletme sorumlusu olarak görev aldı. 1995 yılında uzman mühendis olarak Sanayi Bakanlığı elektrik bölümüne atanan sanatçının emekliliği de bu yılda gerçekleşmiştir. Biri kız, biri erkek iki çocuk babası olan Üstün; öykü, deneme, biyografi, kitap yazmanın yanında çeşitli resimler de kaleme almıştır bunlardan bazıları;







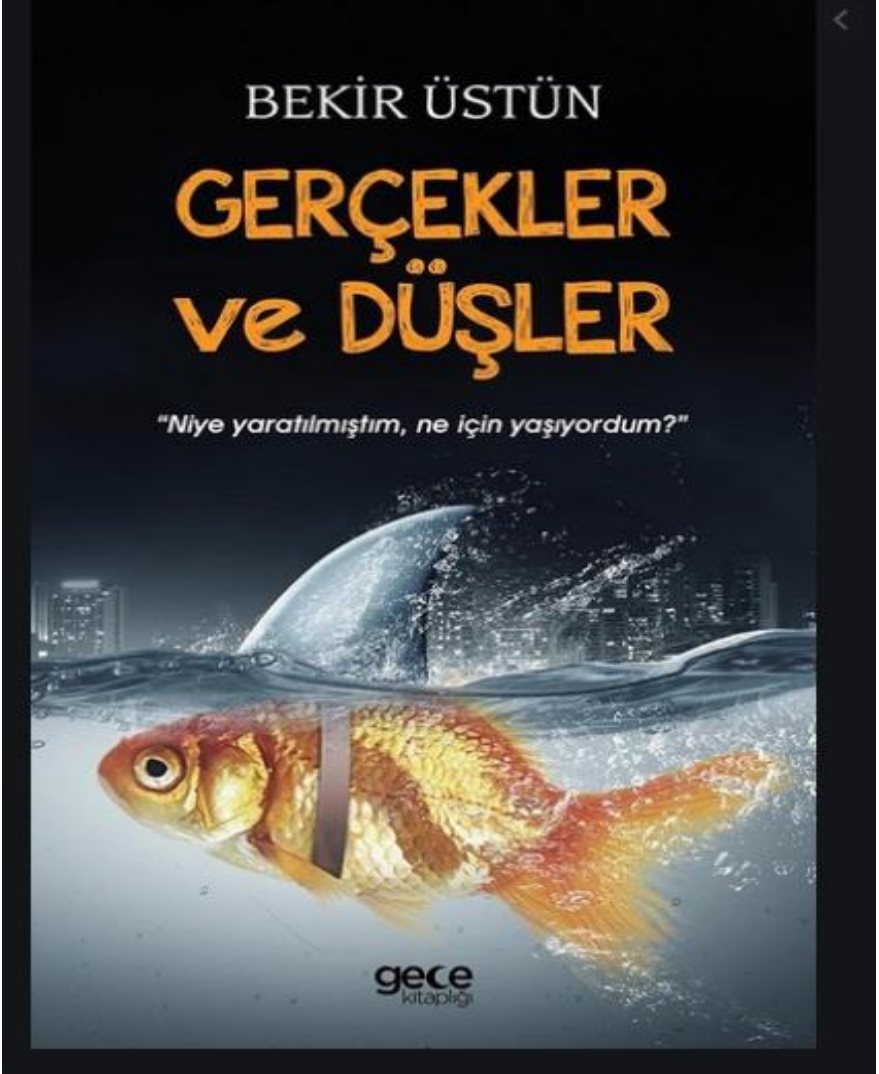




**Görsel 1-9.** Bekir Üstün'ün çizim ve resim çalışmaları. **Kaynak:** Bekir Üstün'ün izniyle kendi kişisel arşivinden alınmıştır.



**Görsel 10.** Bekir Üstün'ün Karikatür çizimi **Kaynak:** Bekir Üstün'ün izniyle kendi kişisel arşivinden alınmıştır.



*Görsel 11. Bekir Üstün (2018). "Gece Kitaplığı Gerçekler ve Düşler" kitabı*



*Görsel 12. "Dışarısı Leylak Kokuyordu" kitabı*

## **6.2. Bekir Üstün'ün Besteleri**

Sözü ve müziği kendisine ait olan 400 e yakın bestesi olan bestecinin eserleri, şarkı, türkü ve ağırlıklı olarak sanat müziği formatındadır. Eserleri belirli bir olgunluğa ulaşmış olan bestecinin 32 adet bestesinin notaya alınması sağlanmıştır. Diğer besteler ile ilgili çalışmalarımız devam etmektedir (Notaların ilk el yazması olması niteliği sebebiyle orijinal notalar paylaşılacaktır).

Burada paylaştığım eserler sırası ile Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, oyun havası, pop ve özgün müzik şeklinde yazılmıştır ama bu plan eserleri tarafımda düzenlerken değişebileceğinden ötürü kesin değildir.

Eserlerin makamları belli olmasına karşın kontrol aşamasındadır. Derleme süreci, makamsal yapılarının analiz edilmesi ve makamların doğruluğunun teyidi ile eserlere son halinin verilmesini mümkün kılacaktır. Notaya alınan eserlerden bazıları şunlardır:

Rast Şarkı VAZGEÇTİM.2

Vaz geç tim kendim den bi le ah

kendim den bi le sene ler dir ne ler geç tim

ah bi le bi le ah bi le bi le

bi sey dim ba kar mıy dım

o göz leri ne o göz le ri ne seni ni gin

vaz geç tim ken dim den bi le ah

ken dim den bi le

**Görsel 13.** Rast Şarkı "Vazgeçtim". **Kaynak:** Bekir Üstün'ün izniyle kendi kişisel arşivinden alınmıştır.



Rast şarkı

SEVMEK SUÇ

Hayat ta ki sevgi mi ömür e...  
 Ömür e...  
 Sevd a ba sa tac i miş Sevd a ba sa ta ci miş  
 Gönül ha yat yor gu nu  
 Kalpten yedik vur gu nu kim bulmuş um du gu nu  
 Sevmek ar tık suç i miş

Sevda gelince başa  
 Emeklerimle başa  
 Hepside başa gitmiş

Gönül hayat yorgunu  
 Saldan yedik vurğunu  
 Kim bulmuş umduğunu  
 Sevmek artık suç imiş

Sevda gelince başa  
 Emeklerimle başa  
 Hepside başa gitmiş

**Görsel 14** Rast Şarkı “Sevmek Suç”. **Kaynak:** Bekir Üstün’ün izniyle kendi kişisel arşivinden alınmıştır.

(3/8) AH EY GÖNÜL

Yine hic ran la dol dun ağla gö nül yan gö nül  
Gönül sen çok yo rul dun elden e le sav rul dun

yan gön lün den ko vul dun mihne te kat  
a teş ler de kav rul dun hasre te kat

lan lan gö nül hep çok tı gin ce fa yı sürmedigin  
lan lan gö nül görme di gin ve fa yı

se fa yı görme di gin ve fa yı  
düste gördüm san gönül

Yine hicranla doldun  
Ağla gönül yan gönül  
Yan gönlünden kavrıldun  
mihnete katlan gönül (ah) 2

Hep gördüğün cefayı  
sürmedığın sefa yı  
Görmedığın vefayı  
Düste gördüm san gönül

NAKARAT

Gönül sen çok yarıldın  
Elden ele savrıldın  
Ateşlerde kavrıldın  
Hasrete dayan gönül.

A B C D E F  
A B C D E F

**Görsel 14.** "Ah Ey Gönül". **Kaynak:** Bekir Üstün'ün izniyle kendi kişisel arşivinden alınmıştır.

③

♩ = 82

Acemkürdi

MAZİDE KALDI

Hepsi ma'izi de kal di ele le göz  
E li mi z ko nu muz da kaldık böy le

di gi mi z yandı a te se yan dı  
Şa re sı z gün a hi boy nu muz da

ah şu gö nül le ni mi z ah şu gö nül  
bi ten se ni mi z bi ten se ni

le ni mi z ate se at tın be ni

yaktın ağ lat tın be ni ben ko lay yi

kıl maz dim da sen yık tın at

tın be ni

Hepsi mazide kaldı el de gezdiğimiz  
Yandı ateşe yandı ah şu gönüllerimiz

{ Ateşe attın beni, Yaktın ağlattın beni } Nakarat  
{ Ben kolay yıkılmazdım, Sen yaktın attın beni }

Elimiz koynumuzda kaldık böyle şaresiz  
Günahı boynumuzda biten sevgilerimiz.

**Görsel 15.** Acemkürdi "Mazide Kaldı". **Kaynak:** Bekir Üstün'ün izniyle kendi kişisel arşivinden alınmıştır.

SEGÂH ŞARKI NE GÜNAHI VAR SÖZ, MÜZİK: BEKİR ÜSTÜN ①

Yi ne çok tü gön lü mü ze kör ka ran lik  
 Gözle ni mi z de ke der gü le mez ol  
 lar duk ha yal le ri ly le düş le rin  
 su ha ya tın gi di si ni  
 ne gü na hi var mevsim ler hep  
 bi le mez ol duk A kan göz yaş  
 ki şa dön dü gel me di ba har  
 la ri mi zi si le mez ol duk  
 Ha yal le ri ly le düş le rin ne gü na hi  
 var. SAZ  
 U nu tul mu ş he ce le rin yalnız ge çen  
 ge ce le rin gönül ler de a cı la rin  
 ne gü na hi var ne gü na hi var. DC.

**Görsel 16.** Segâh Şarkı “Ne Günahı Var”. **Kaynak:** Bekir Üstün’ün izniyle kendi kişisel arşivinden alınmıştır.

Slov (Düyek) RÜZGARLI TEPELER Söz, müzik: Bekir ÜSTÜN

Rüzgarlı tepelerde kendi şarkını söyle  
 İp isiz geçelerde hayat geçermi böyle

Rüzgarlı tepelerde kendi şarkını söyle  
 Aşksız meksiz yaşamız delir gönül uslanmaz

Dağlar taşlar dayanmaz hayat geçermi böyle  
 Rüzgarlı tepelerde kendi şarkını söyle...

Ne zenciler behtiyer ne sandanını adı var  
 Gözleri hareket eder yaşar mı yar böyle?

Rüzgarlı tepelerde kendi şarkını söyle  
 Rüzgarlı tepelerde kendi şarkını söyle

D-79  
 +16-41

**Görsel 17.** Slov Düyek "Rüzgarlı Tepeler". **Kaynak:** Bekir Üstün'ün izniyle kendi kişisel arşivinden alınmıştır.

(2)

Adem asirân sanki  
 usulü = Düyek YAKMA NE OLUR

Mahzun bakma gözle ni me bakma no' lur  
 bakma no lur el vurdu rup dizle ni me  
 su gön lü mü yık ma no lur el vurdu rup dizle ni me  
 su gön lü mü yık ma no lur. Tut ma saydım el le ri ni  
 duyma saydım dil le ri ni yak tın aş kin kül le ri ni  
 yak ma no lur yak ma no lur yak tın aş kin  
 kül le ri ni yak ma no lur yak ma no lur  
 A teş gi bi sin lav gi bi kor üs tünde a lev gi bi  
 a ci söz de söy ler gi bi yü re gi me ak ma no lur  
 a ci söz de söy ler gi bi yü re gi me  
 ak ma no lur tut ma saydım el le ri ni  
 duyma saydım dil le ri ni yak tın aş kin

kül te ni ni yakma no lur yakma no lur

Mahzun bakma gözlerime  
Bakma n'olur bakma n'olur  
El vurdurup dizelerime  
Şu göntümü yıkma n'olur

Tutmasaydım ellerini  
Daymasaydım dillerini  
Yaktın aşkın küllerini  
Yakma n'olur yakma n'olur

Ateş gibisin lav gibi  
Kor üstünde alev gibi  
Acı sözde söylet gibi  
Yüreğime akma n'olur.....

Nakarat

**Görsel 18.** Acem Aşiran Şarkı “Yakma Ne Olur”. **Kaynak:** Bekir Üstün’ün izniyle kendi kişisel arşivinden alınmıştır.

Görüldüğü gibi Bekir Üstün’ün bazı bestelerinin notaları düzenlenmiş ve makam çerçevesinde ele alınmıştır. Fakat bu makamların

kontrolü yapılarak hatalar var ise giderilecektir. 400 adet eserin notaya alınması zor bir süreç olduğundan yoğun çalışma aşaması titizlikle sürdürülecek ve notaya alınan eserler detaylandırılarak varsa eksikler giderilecektir.

Notaya alınmış bazı eserlerinin isimleri şunlardır: “Ne günahı var, Yakma ne olur, Mazide kaldı, İsyân, Yakma ne olur, Yine hazan, Unutmadım, Ah olmaz olsun, Yaz gülü, Sevmek suç, Ah ey gönül, Gel be yar, Ben eski ben, Yak gemileri, Serapmış meğer Vazgeçtim, Sevenler hep yanarmış, Rüzgârlı tepeler, Bize mi düşer, Kime ne, Unutulmaz, İzler kalacak, Hazin hazin, Hatıran yeter, Nerede sabahım, Al elma, Yaşamak Dediğin, Elbet gönüller bir gün, Ne güzelsin, Seven kalpler affeder, Aşk Gömülmesin, Seven birbirini bulur sevdiğim”.

Eser isimleri genel bilgi amaçlı verilmiş olup söz konusu eserler detaylı analizleri ile incelenip daha sonra kitap haline dönüştürülecektir.

## 7. SONUÇ

Araştırma; Müzikolog (Kırıkkale Yüksek lisans), müzik terapisti, müzik öğretmeni (Gazi Eğitim Fakültesi) ve keman sanatçısı ( Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı), Uğur Çit’in ülkemizin öz müziğinin gelişimi için arayıp bulduğu ismi bilinmeyen, kaybolma ihtimali yüksek olan değerlerimizden 400’ e yakın bestesi, resimleri, çizimleri ve kitapları olan ve birçok sanat kollarında da kendisini yetiştirmiş olan Bekir Üstün’ün eserlerinden bazılarını ve hayatını içermektedir. Türk Müziği konusunda uzmanlaşmış kişilerden destek alınarak oluşturulan bir ekip vasıtasıyla başlangıçta 32 adet eseri, sanatçının ifade etmek istediği şekliyle notaya alınmış ve öz müziğimize ciddi bir materyal sağlaması açısından arşivlenmiştir. Bu eser sayısı gün be gün artmaya devam etmektedir. Yapılan çalışmalar ile notaya alım süreci hızlanıp sanatçının 400 adet eserini de tamamlamak için var gücümüzle çalışmaktayız. Bazı eserlerinin notaya alınmış olmaları sebebiyle Türk Müziği eğitimi ve icrası sürecinde kullanılabilirliği ve makamsal değerler içermeleri sayesinde öz müziğimize ve müzik eğitimine materyal oluşturması açısından katkı sağladığı söylenebilir.

Bekir Üstün gibi gizli kalmış değerlerimizin kim olduğunun bilinmesi ve nasıl bir yaşam sürecinden geçtiği ile ilgili bilgilerin, bu çalışmayı okuyan gerek araştırmacı gerekse bağımsız okuyucuların, bir sanatçıyı keşfetmek için sadece müzik camiası değil, Anadolu’nun en ücra köylerine bile bakmaları ve yılmadan aramaları gerektiği konusunda ilham almalarını sağlayacağı, bu tip araştırmaların sayısının artmasının ülkemiz müzik eğitim ve icra hayatına ciddi katkılar sağlayacağı umulmaktadır.



## KAYNAKÇA

- Akdeniz, A.Ö. (2020). Güzel Sanatlar Alanında Teori ve Araştırmalar “Başlangıç Keman Eğitiminde Temel Özellikler” Kitap Bölümü: 3, s. 33-48. Gece Kitaplığı: Ankara.
- Akdeniz, H.B. (2019). *Keman Eğitimine Yeni Bir Yaklaşım*. Gece Akademi: Ankara.
- Akdeniz, A.Ö.& Akdeniz, H.B.(2020). Nitelikli Keman Eğitiminde Öğretmen Faktörü *Journal of Social and Humanities Sciences Research* 7(54), s.1338-1347.
- Baltacıoğlu, İ.H. (1971). *Türk Plastik Sanatları*. Milli Eğitim Basımevi: İstanbul.
- Çalgan, K. (2001). *Duyuşlar/ Ulvi Cemal Erkin*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları: Ankara.
- Ertürk, S.(1997). *Eğitimde Program Geliştirme*. Meteksan: Ankara.
- Etem, Z. İ. (2018). *Türk Beşlerinin Keman Yapıtlarının Araştırılması ve İncelenmesi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Şahin, M. & Duman, R. (2008). Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi. *Çağdaş Türkiye tarihi araştırmaları dergisi cilt 7*, s. 259-272.
- Uçan, A. (1994). *Müzik Eğitimi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları: Ankara.
- Yurga, C. (2005) *Dünya Coğrafyasında Uluslararası Sanat Müziği Türleri*, Pegem Akademi Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Hizmetleri: Ankara.


## BÖLÜM V

### **KÜLTÜRLERARASI BAĞLAMDA TÜRKİYE'DE ARAZİ SANATI UYGULAMALARI**


*Land Art Applications in Turkey within Intercultural Context*

**Zeynep Hasırcı<sup>1</sup> & Berna Coşkun Onan<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>(Yüksek Lisans Öğrencisi), Bursa Uludağ Üniversitesi, e-mail: zynphsrc@gmail.com

 ORCID 0000-0003-2542-6377

<sup>2</sup>(Dr. Öğr. Üyesi), Bursa Uludağ Üniversitesi, e-mail: onanberna@uludag.edu.tr

 ORCID 0000-0002-5218-5452

#### **ARAZİ SANATINI HAZIRLAYAN SEBEPLER**

İlk tezahürleri 1960'lı yıllarda Amerika'da başlayan arazi sanatı, 1970'lerde Avrupa ve Türkiye'ye yayılan öncü bir sanat yaklaşımıdır. Temelinde doğaya dönüş, doğada yaşanan duyum ile deneyimlerin geleneksel temsil biçimlerinin dışında ifade edilmesi bulunmaktadır. Sanayi Devrimi ve beraberinde yaşanan ekonomik gelişmeler, modern sanat akımları ve Vietnam savaşı arazi sanatının ortaya çıkmasında etkili olmuş koşullardandır.

Modernizm köklerini düşünsel olarak Aydınlanma Çağı'ndan, politik olarak Fransız Devrimi'nden, ekonomik olarak ise Sanayi Devrimi'nden almıştır. Bu dönemde, bilim ve teknoloji alanında yaşanan gelişmeler kentlere göçe neden olmuş ve nüfusu arttırmıştır. Kentlerde nüfusun artmasıyla daha fazla barınak, fabrika ve baraj kurulmuş, bunların karşılanması ve yaşanan teknolojik gelişmeler doğanın tahrip edilmesine, kaynaklarının yavaş yavaş tükenmesine neden olmuştur. Tüm bu yaşananlar, insanı doğadan uzaklaştırmış ve doğaya duyulan özlemi arttırmıştır. Ayrıca, üretim ve tüketimin öne çıkmasıyla toplumda sınıf ayrılıkları oluşmuş ve kapitalizm ortaya çıkmıştır. Toplumda varlıklı kimselerin egemen hale gelmesiyle, sanata da ticari olarak yaklaşmıştır. Yaşanan ekonomik gelişmeler, galeri ve müze mekanlarının kapitalist piyasaya hizmet etmesine ve sanat eserinin meta haline gelmesine yol açmıştır. Kâr sanatın amacı olduğunda, sanatsal üretim ve paylaşım süreçleri bundan etkilenmektedir. Bu durum, sanatın özgürleşmesinde engel teşkil etmekte ve sanatçının kendini, çevresini ve toplumsal sorunları özgürce anlatabilmesi olan temel amacıyla çelişmektedir (Giderer, 2003, s. 102).

Doğaya duyulan özlemin artması ve sanat eserinin meta haline gelmesinin yanı sıra, modern sanat akımları arazi sanatının yolunun açılmasında önemli bir rol oynamıştır. Geleneğin reddedilmesiyle yaşanan gelişmeler pek çok yeniliği ve değişimi beraberinde getirmiş ve sanatta yeni açılımlar sağlamıştır. İzlenimciler doğayı olduğu gibi taklit etmek yerine, doğa gezileri yaparak gün içerisinde ışığın doğa üzerindeki etkilerini konu alan resimlere yönelmiştir. Kübist resimlerde biçimin parçalanmasıyla Giotto'dan miras kalan tek kaçıslı perspektif anlayışı reddedilmiş, tuval üzerinde farklı malzemeler kullanılmaya başlanmış, geleneksel resim anlayışı yavaş yavaş terk edilmiştir. Böylece hem form, hem de resim yüzeyi olmak üzere sınırlar sorgulanmaya başlanmıştır. Bu sorgulamalar Dadaizm'le beraber, sanat eserinin ne olduğu sorununu meydana getirmiştir. Duchamp, porselen bir pisuvarı ters çevirerek imzaladığı *Çeşme* adlı yapıtıyla, sanat eserinin tuval ya da heykelden ibaret olmadığını göstermiş ve sınırları yıkmıştır. Dadaizm sonrasında ortaya çıkan Sürrealizm'de, Avrupa'nın dinsel ve ahlaksal görüşleri, aile anlayışı, milli devlet sistemi gibi geleneksel anlamda değerlerinin yıkılması söz konusudur (Hizmetli, 2009, s. 43).

Arazi sanatının ortaya çıktığı 1960'lı yıllarda Vietnam savaşının yoğun etkileri gündemdedir. Vietnam savaşı nükleer tehdit, nüfus patlaması, büyümenin dengesizliği ve çevre kirliliği gibi pek çok sorunu gündeme getirmiştir. Arazi sanatıyla birlikte "sanatçılar; galeri, müze ve stüdyoların dışına çıkarak harcanmış, kirlenmiş topraklara, tükenmiş kaynaklara, terk edilen maden ve taş ocakları gibi post-endüstriyel alanların yanında el değmemiş, işlenmemiş, yerleşim birimlerinden uzak, uçsuz bucaksız, çöl-dağ-kır-kırsal alan ve topraklara yönelmişlerdir" (Mergin, 2018, s. 2). Böylece, tarih boyunca doğadan esinlenen sanatçı, doğa ve kendisi arasındaki mesafeyi tamamen ortadan kaldırmıştır. Sanatçıları birleştiren ana kaygı, sanat ve doğa ile doğrudan resimsel olmayan bir ilişki kurmak, sanat eserini metalaştıran galeriden kurtarmaktır. Bu nedenle, galeri mekânları ifadeyi sınırlayan ve özgürleşmeye engel olan yerler olarak görülmüştür.

Arazi sanatçıları, sanat elemanları ve tasarım ilkelerinden yararlanmakta, sıklıkla geometrik formları ve özellikle de evrensel bir form olan daireyi kullanmaktadırlar. "Daire; organik formları, zamanı, değişimi, döngüyü, mevsimleri, yıldızları, astronomiyi, kökeni, başlangıcı ve bazı dinlerde kadınsılığı ve tanrıçayı çağrıştırmaktadır. Bu yüzden heykeltıraşlar ve yeryüzü sanatçıları için çalışmalarında yer verdikleri oldukça önemli bir formdur." (Kozlu, 2013, s. 361). Arazi sanatı eserlerinin insanların ulaşamayacağı alanlarda gerçekleştirilmesi, geçici doğası ya da galeriye taşınması gibi nedenlerle yazı, fotoğraf veya video aracılığıyla belgeleme önem taşımaktadır.

Arazi sanatının diğer sanat anlayışlarıyla yakınlığını açıklayan Antmen'e (2016, s. 253) göre:

Arazi sanatı, sade ve geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile taş/toprak gibi doğal malzeme kullanımı ve süreçselliği açısından Arte Povera ile, yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle 'Happening'le, hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı'yla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri 'artakalan' malzemeyle sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir.

Michael Heizer, Robert Smithson, Robert Morris, Walter De Maria vb. sanatçılarla Amerika'da başlayan arazi sanatı, 1970'li yıllarda Richard Long, Andy Goldsworthy, David Nash gibi sanatçılarla Avrupa'ya yayılmıştır. Agnes Denes, Nancy Holt, Ana Mendieta, Alice Aycock, Mary Miss vb. kadın arazi sanatçıların eserleri dönemin feminizm hareketleri içerisinde sürüklenerek anonim hale gelmiştir (Bjelicic, 2020). Türkiye'de arazi sanatı, Yücel Dönmez'in 1974 yılında oluşturduğu doğa düzenlemeleri ve bu çalışmanın kış versiyonu olarak 1975'te Bursa Uludağ'da gerçekleştirdiği kar resmi projesiyle başladığı düşünülmektedir (Aydın, 2014, s. 62). Mehmet Kavukçu, Varol Topaç, Mehmet Ali Uysal, Ayşe Erkmen, Cengiz Tekin, Mustafa Duyuluer, Alper Aydın, Esra Ertuğrul Tomsuk ve Elçin Ekinci arazi sanatına yönelik eserler vermişlerdir.

Mergin'e göre arazi sanatının belirli bir amacı ve manifestosu bulunmamaktadır (2018, s. 34). Bazı çalışmalarda taş, toprak, yaprak gibi tamamen doğal malzemeler kullanılırken, diğerlerinde; dinamit, çelik direk, buldozer gibi malzemeler kullanılmış, makine ve teknolojilerin gücünden yararlanılmıştır. Örneğin: İngiliz sanatçı Richard Long doğa dostu ve mütevazı işler yaparken, Amerikalı sanatçı Michael Heizer, iş makinelerinin kullanımına dayalı eserler gerçekleştirmiştir. Doğrudan doğada oluşturulan eserlerin dışında, doğanın galeriye taşınmasıyla elde edilen eserler de görülmektedir. Dolayısıyla, artık mekân sınırsızdır ve sanatçı düşüncelerini gerçekleştirebilmek için her türlü malzemeyi, mekânı ve doğayı kullanabilmektedir. Greenberg'in deyimiyle "Yetenek alanının ötesine geçen" çalışmalar, sanatın tanım ve uygulamasına farklı türden bir yaklaşım sunmaktadır (Kedik, 1999, s. 102). Ortaya çıkan çalışmalar, sanatçının doğayla iletişiminin ve çevreyi algılayışının bir ürünü olarak şekillenmekte; izleyici ve doğa ile beslenip gelişmektedir (Aydın, 2014, s. 62).

Kastner ve Wallis (2005), arazi sanatında doğaya olan yaklaşımları; *Entegrasyon*, *Müdahale*, *Katılım*, *Hayal Kurma* ve *Uygulama* olarak sınıflandırmıştır. *Entegrasyon*, manzara ve doğanın kendisinin malzeme olarak ele alındığı, lokal olan doğal malzemelerin eklenmesi, çıkarılması veya yerinin değiştirilmesiyle minimalizmin karakteristik özelliklerini taşıyan ve temel geometrik formlara vurgu yapan, heykel olarak da adlandırılan formların oluşturulduğu bir yaklaşımdır. *Müdahale* yaklaşımında, arazi sanatçıları üretilmiş materyal ve yapıları kullanarak ya da teknoloji ve makinelerin yardımıyla doğaya dokunarak büyük ölçekli işler üretirler. Bu eserlerin esasında doğanın sorgulanması vardır ve şehir yaşamı, endüstri, galeri mekanları doğa ile ilişkisi açısından sorunsallaştırılır. *Katılım*, doğa ile kişisel bir ilişki kurulan ve sanatçının bedenini performatif olarak kullandığı bir yaklaşımdır. Arazi sanatçıları bedenleriyle yeryüzünde izler bırakmış ve belgelemiştir. *Uygulama* yaklaşımına göre, doğa boş bir tuval veya sınırsızca faydalanılacak bir kaynak değildir ve sosyo-politik gerçekler dikkate alınarak, canlı ve etkileşimli bir sistem olarak ele alınmalıdır. Bu yaklaşım, heykelden performansa kadar uzanmaktadır. Son olarak *Hayal Kurma*, arazi sanatçılarının doğaya fiziksel özelliklerinden ziyade bir metafor ve sembol olarak yaklaşmasıdır. Bu sınıflandırmadaki sınırlar net olmamakla beraber, sanatçıların çeşitli yaklaşımlar sergilemesi ve eserlerinin kendi içerisinde çelişmesi söz konusudur. Bu konuyla ilgili Tiberghien (1995, s. 64), “Arazi Sanatı'nın sınıflandırmaya karşı olduğu ve kolaylıkla kurallara bağlı bir zaman çizgisine yerleştirilemeyeceği, her parçanın bir noktaya karşılık gelmese de, esnek bir varoluş sergilediği” görüşündedir. Arazi sanatında ortak bir amaç veya manifesto bulunmaması da yapılan uygulamaları birbirinden oldukça farklı ve çeşitli kılmaktadır.

Kozlu (2018) insanın doğayla kurduğu ilişkiyi, batı ve doğunun doğa felsefelerini karşılaştırmak yoluyla çözümlemeye çalışmıştır. Bu çözümlemede, batı anlayışına “akıl” kavramsallaştırmasıyla ve rasyonaliteye vurgu yaparak yaklaşmıştır. Asya ve Uzak Doğu uygarlıklarının kültürel çeşitliliklerini ise “sezgi” kavramsallaştırmasıyla açıklamıştır. Akıl ve sezgi kavramları üzerinden geliştirilen bu karşılaştırmalı perspektifi ile Kozlu, insan doğa ilişkisinde, bir üstünlük yarışını tartışmaya açar gibidir. Araştırmacı, dünyada gelişen arazi sanatını, değişimleri gösteren tarihsel bir bakışın yanı sıra temalar üzerinden açıklamıştır. Kozlu'nun bu yaklaşımı, sanatsal oluşumlarda coğrafya ve kültürlerin etkilerinin önemini bir kez daha ortaya koymaktadır.

Literatürde gerçekleştirilen incelemede, Türkiye'deki arazi sanatı uygulamalarının incelendiği çalışmaların azlığı dikkat çekmektedir. Bu incelemede, kültürlerarası bağlamda benzerlik ve farklılık gösteren

özelliklerine göre incelenmediği görülmüş ve bu durum, araştırmanın problem durumunu oluşturmuştur. Bu problem durumundan hareketle, Amerika ve Avrupa bağlamları üzerinden uluslararası sanatçıların öne çıkan eserleri ve Türkiye coğrafyasında üretimlerde bulunan ulusal sanatçıların eserlerinden oluşturulan bir veri seti temel alınmıştır. Araştırma, Türkiye'deki arazi sanatı uygulamalarını, Amerika ve Avrupa'da ortaya çıkan uygulamalarla benzerlik ve farklılık gösteren özellikleri üzerinden incelemeyi amaçlayan bir çözümleme olarak yapılandırılmıştır. Eserler, oluşum süreçlerinden ortaya çıkan temalar yoluyla sonuçlarda sunulmuştur. Araştırma, kültürün sanatsal farklılıkları oluşturan temel bir etken olduğunu ortaya koymak; yapıtların taşıdığı kültürel izleri kültürlerarası bağlamda değerlendirmek ve sonraki çalışmalar için bütüncül bir bakış sunabilmek açısından önem taşımaktadır.

### **AMERİKA'DA BÜYÜK ÖLÇEKLER, EKİP ÇALIŞMASI, TEKNOLOJİ ve SPONSOR DESTEĞİ**

Robert Smithson'ın 1969 yılında Amerika'nın Utah eyaletindeki Büyük Tuz Gölü kıyısında gerçekleştirdiği *Spiral Jetty* adlı yapıtı arazi sanatının simgesi haline gelmiştir. Eser 4,5 metre genişliğinde, 457 metre uzunluğunda olup, yapımında bölgenin yerel malzemelerinden olan bazalt, kireçtaşı ve topraktan oluşan 6.650 tonluk bir karışım kullanılmıştır (Uysal, 2009, s. 21). Bu karışım, iş makineleri ve buldozerler kullanılarak taşınmış, müteahhitlerin de içinde bulunduğu bir ekiple çalışılmıştır. Göldeki su yosunları ve bakterilerin miktarına bağlı olarak göl belirli dönemlerde kırmızı renge dönüşmekte, sarmaldaki kayalar tuz miktarına bağlı olarak beyaza dönüşmektedir. Eserin petrol çıkarmak için kullanılan bir bölgede yapılması insan ve doğa ilişkisine dikkat çekerek çevre bilincine farkındalık oluşturmaktadır. Eser üretildikten iki yıl sonra, göldeki su seviyesinin yükselmesi ile sular altında kalarak ulaşılamaz hale gelmiştir (Mergin, 2018, s. 83). Sanatçı, yapıtlarında sanatın metalaşmasına ve sanatçının sömürülmesine karşı bir duruş sergilemiştir. Robert Smithson'ın eşi olan Nancy Holt, çalışmalarına arazi sanatı eserlerini belgeleme ile başlamış, fotoğraf ve video çalışmalarından edindiği vizör yaklaşımı kendi eserlerinin kavramsal temelini oluşturmuştur. Holt'un dört beton tünelin açık X konfigürasyonu oluşturacak şekilde çöl zeminine yerleştirilmesiyle oluşturulan *Sun Tunnels* isimli çalışması, diagonal olarak 26 metre uzunluğundadır (Kastner ve Wallis, 2005, s. 88). Gün dönümünde güneşin doğuş ve batış açılarına göre ayarlanan tüneller, güneş ya da aydan gelen ışıkların deliklerden geçmesini daire şeklinde yansıtmaktadır. Güneşin ve ayın döngüleriyle sürekli değişen eser, izleyiciyi zamanın kozmik ölçüleri ile baş başa bırakmaktadır.

Michael Heizer, sanat eserinin metalaşmasından rahatsızlık duyan ve çalışmak için geniş alanları tercih eden Amerikalı bir sanatçıdır. Heizer 1969 yılında Nevada çölünde bir tepeyi satın almış, burayı açık bir atölye gibi kullanmıştır (Uysal, 2009, s. 21). Heizer'in en bilinen çalışması olan *Double Negative* bir vadinin iki yanında karşılıklı iki tane dikdörtgen yarık oluşturulmasıyla elde edilmiştir. Eser 9,14 metre genişliğinde, 15 metre derinliğinde ve 457 metre uzunluğunda olup oyuk açılması için dinamit kullanılmış, buldozer yardımıyla 240.000 ton toprak çıkarılmıştır. *Double Negative*, 1960'ların yaygın olan Zen Budizmi, varoluşçuluk, olumsuzluk ve boşluk gibi kavramlarla da ilişkilendirilmiştir. (Mergin, 2018, s. 99). Diğer bir Amerikalı sanatçı olan James Turrel, çalışmalarında ana malzeme olarak doğal ve yapay ışığı kullanmaktadır. En ünlü eserlerinden biri *Roden Crater* adlı çalışmasıdır. Sanatçı, Arizona'da 400.000 yıllık sönmüş bir volkanik krater keşfetmiş ve 1979 yılında 1625 metre yükseklikte bulunan 3 km. genişliğindeki krateri satın almıştır (Uysal, 2009, s. 28). Ziyaretçilerin volkanın tabanına inişini gerçekleştirmek için bir tünel inşa edilmiştir. Ziyaretçiler tünele inerek, gökyüzünü ve yansıyan ışığı deneyimlemektedir. Turrell, bu işi için "kişinin gördüğünün değil, hissettiğinin var olması" betimlemesini kullanmıştır (Uysal, 2009, s. 30).

Eserlerini eşi Jeanne Claude ile birlikte gerçekleştiren Christo'nun, 1972–1976 yılları arasında Kaliforniya'da gerçekleştirdiği 2 milyon dolarlık bir proje olan *Running Fence* adlı eseri; 5,5 metre yüksekliğinde ve yaklaşık 40 km. uzunluğunda olup, iki ay boyunca 65 işçinin haftada 60 saat çalışması sonucu bölgenin beyaz naylon kumaş ile kaplanmasıyla elde edilmiştir (Uysal, 2009, s. 31). Eserin yapımında çok sayıda kanca ve çelik direk kullanılmıştır. Bölgedeki işsizlik sorununa kısa süreli bir çözüm sağlanırken, eseri görmeye gelen turistler ve diğer sanatseverler bölge ekonomisini canlandırmıştır. Uzun bir hazırlık ve araştırma süreci içeren eserin yaşam süresi sadece iki hafta ile sınırlıdır. Sanatçı projenin çevreye etkisiyle ilgili eleştirilere ise eseriyle doğa arasındaki mükemmel uyumu koruduğunu ileri sürerek yanıt vermiştir. Amerikalı sanatçı Walter De Maria ise görünmeyeni görünür kılmayı hedeflemiştir. Sanatçının en bilinen eseri, *The Lightning Field* adlı yüksek maliyetli bir çalışmadır (bkz. Şekil 1). New Mexico'da 1 kilometre uzunluğunda olan bir tarlada; yıldırım çekmek için ucuna iğne eklenen 400 paslanmaz çelik direklerle, yapay bir yıldırım tarlası oluşturmuştur (Farthing, 2014, s. 532). Yılda en az 60 gün fırtına çıkan bölgede, çelik direklere yıldırım düşmesiyle eser tamamlanmış olmaktadır. Bu anların belgelenecek izleyiciye sunulması dışında, yağış aldığı dönemleri belirli olan bir bölge olduğu için izleyiciler için turlar düzenlenmekte ve korunaklı bölgelerde şimşek fırtınası izlenebilmektedir (Kastner ve Wallis, 2005, s. 107).

## AVRUPA'DA KÜÇÜK ÖLÇEKLİ, BÜTÇESİZ,

## DOĞA DOSTU BİREYSEL ÇALIŞMALAR

İngiliz sanatçı Richard Long, sanatını yürüyerek gerçekleştirmekte ve fotoğraf ya da video ile belgelemektedir. Onun için yürümek hayatı yalınlaştırmanın, dağınıklığı, karışıklığı düzenlemenin yollarından biridir (Mergin, 2018, s. 64). Bu yürüyüşler, doğada hoş vakit geçirmekten farklı olarak, duyum ve deneyimlerle içsel bir yolculuğa arz etmektedir. İngiltere, Japonya, İrlanda, Kanada, Afrika, Moğolistan, Bolivya gibi dünyanın farklı yerlerinde yapmış olduğu doğa yürüyüşlerinde çimen, su, taş, yosun, ağaç dalları, çamur, deniz kabukları gibi doğadaki malzemeleri kullanmış, doğaya küçük dokunuşlar yaparak sanatını gerçekleştirmiştir (Atakan, 1998, s. 63). Long *A Line Made by Walking* adlı eserini oluştururken arazi üzerinde aynı çizgi boyunca hızlı bir şekilde ileri ve geriye doğru yürümüştür. Düz bir çizgi çizmek için ayaklarını kullanmış, kendi varlığına duyum ve deneyimine dair geçici bir iz bırakmıştır. Long, çalışmalarını kozmik olaylarla da ilişkilendirmektedir. Yılın en uzun gecesinde dolunay ışığı altında yürüyerek bıraktığı izleri, Einstein'nin izafiyet teorisinden etkilenerek oluşturduğu bilinmektedir (Kınam, 2010, s. 37). Genellikle çizgi ve daire formundan yararlandığı eserlerini doğada ve doğal malzemelerin galeriye taşınmasıyla galeride gerçekleştirmiştir.

Hollandalı sanatçı Jan Dibbets, çalışmalarında yalın geometrik formlar kullanarak doğa üzerinde perspektif düzenlemeler yapmıştır (Mergin, 2018, s. 198). Bu geometrik formlar, üç boyutlu yanılısama ile elde edilmiş olup gerçekte yamuk veya eğik görünümde dirler. Sanatçı, bu illüzyon ile izleyicinin perspektif algısını değişime uğratmaktadır. Fin sanatçı Olavi Lanu ise sanat hayatına resimle başlamış ve yaptığı renk araştırmaları sonucunda siyaha yönelmiş, daha sonra ışık ile gölgeye yoğunlaşarak rölyef etkisini benimsemiştir. Sanatçı, bazen yolda bulunduğu bir taş dahil olmak üzere ağaç, yosun, kum gibi doğal malzemelerden eserlerini oluşturmuştur. Ormanın çeşitli kısımlarına yerleştiği figürler ile doğada yaşamı ve doğa ile bütünleşmeyi vurgulamaktadır. İzleyiciyi ürkütmeyen figürler, çoğunlukla sakin ve huzur verici bir görünümde dir (Hizmetli, 2009, s. 85).

İngiliz sanatçı Andy Goldsworthy, doğal unsurları estetik değeri yüksek biçimde yorumlamış ve doğaya müdahalesini en az seviyede tutmaya çalışmıştır. Çalışmalarında daire formunu çeşitli malzemeler ile defalarca kullanmıştır. Sanatını doğada bulunduğu malzemelerle gerçekleştirmesi açısından Richard Long'un yaklaşımı ile benzerlik göstermesine rağmen, ondan farklı olarak malzemeleri çok daha çeşitli, renkli ve plastik değerler taşıyan niteliktedir (Yılmaz, 2005, s. 252). Goldsworthy sanatına dair "...Mekân yürüyerek bulunur; yön, hava ve mevsim tarafından belirlenir. Ben bir avcıyım, her günün bana sunduğu fırsatları değerlendiririm. Eğer kar yağıyorsa, karla çalışırım, yaprak



dökümünde malzemem yapraklardır; devrilmiş bir ağaç dallar için kaynaktır.” demiştir (bkz. Şekil 2) (Grande, 2004, s. 92).



**Fotoğraf 1.** *Touching North*, Andy Goldsworthy, 1989, North Pole.

İngiliz sanatçı David Nash ise malzeme olarak ağaçları tercih etmiş ve şehir yaşamından uzak olan ormanlık bir vadiye eserlerini oluşturmuştur (Yılmaz, 2004, s. 253). Nash'in en bilinen eserlerinden biri 21. yüzyıl için 1977 yılında tasarladığı *Ash Dome* adlı çalışmadır. Eser 22 dişbudak fidanın yaklaşık 9 metre çapında bir daire oluşturacak şekilde dikilmesi ve budanarak 18 yılsonunda kubbe şeklinde büyümesi ile oluşturulmuştur. Sanatçı, *Ash Dome*'u geleceğe olan inancını yansıtan bir eylem olarak tasarladığını ifade etmiştir (Uysal, 2009, s. 95). Alman sanatçı Nils Udo da çalışmalarını benzer bir yaklaşımla sürdürmektedir. Sanatçının *Clay Nest* isimli eseri, bambuların 80 tonluk bir kuş yuvasına dönüştürülmesi ile elde edilmiştir. Udo, doğal olanı bir sanat eserine yükselterek doğanın canlılığına, sanat ve yaşam arasındaki boşluğa dikkat çekmiştir.

### **TÜRKİYE'DE FARKLI ÖLÇEKLER, MEKÂN ve MALZEME ÇEŞİTLİLİĞİ, BİREYSEL ÇALIŞMALAR**

Yücel Dönmez toz boya kullanarak gerçekleştirdiği kar resimleri ile kar üzerine resim yapan sanatçı olarak tanınmaktadır. İlk kar resmini 1975 yılında Uludağ'da gerçekleştiren sanatçı, 1976'da Palandöken'de, 1993 yılında Amerika'nın Chicago şehrindeki Milenyum Parkı'nda eserlerini gerçekleştirmiştir. Dönmez, 1996 yılında ikinci kez Uludağ'a çıkıp, 10.000 metrekaarelik karlı alanı boyamıştır. 2013 yılında Antalya Saklıkent Kayak Merkezi'nde Yücel Dönmez ve arkadaşları 'Unusual Care' isimli sanat grubuyla 'Land Art' projesini gerçekleştirilmiştir (bkz. Şekil 3). 2015 yılında ise Antalya'nın Akseki ilçesi Göktepe Yaylası'nda organik boyalar kullanarak kar üzerine resim yapmış, 'Sıradışı Sanat Grubu' üyeleriyle kar resimlerinin 40. yılını kutlamıştır (Kara renk veriyorlar, 2015). Sıklıkla dağ ortamını tercih eden sanatçı, *Barışın Kelebekleri* adlı yapıtını gerçekleştirmek için atölyesinde tasarladığı kelebek desenlerini sırt çantasına yerleştirmiş ve Artvin'in Yusufeli

İlçesi'nde 3400 metre yükseklikteki Kaçkar Dağlar'ına tırmanmıştır. Dönmez, bu eserle ilgili olarak “Kelebekler yaşamlarıyla barışın sembolüdür. Barış içinde yaşar ve erken ölürlür... Benim kelebeklerim uzun yaşayacak ve her fırsatta ve her yerde kendilerini göstererek, barış mesajları verecektir.” demiştir (Doğa düzenlemesi, 2011).



**Fotoğraf 2.** *Kar Resmi*, Yücel Dönmez, 2013, Saklıkent Antalya, Türkiye.

Mehmet Ali Uysal'ın çalışmalarında mekân ve mekân algısı ön plandadır. “Sanatçı, mekân ile iletişim yoluyla çalışmalarını var ederek, yaratıcı sürecin ve sanatı algılayış biçiminin zaman ve mekânla nasıl bir ilişki kurduğunu incelemekte ve araştırmalar yapmaktadır.” (Aydın, 2014, s. 30). Ayna ve metal kullanımıyla gerçekleştirdiği *Ayna* adlı eserinde, mekânı dönüştürerek izleyicinin mekân algısını değişime uğratmıştır. Kapadokya ilinde, ‘Dünyadan Çıkış Yolları’ temalı ‘Cappadox’ festivali kapsamında düzenlen güncel sanat sergisine *Kâğıt Gemi* adlı eseriyle katılan sanatçı, bu coğrafyanın bir dönem sular altındaki jeolojik geçmişine işaret etmektedir (Mehmet Ali Uysal-Kağıt gemi, 2018). Çocukluk nostaljisi olan kâğıt geminin, doğal oluşum gösteren peribacalarının yanında ve yüksek bir manzarada soyut bir form olarak yer edinmesi, izleyicinin mekân algısını etkilemektedir (bkz. Şekil 4).



**Fotoğraf 3.** *Kâğıt Gemi*, Mehmet Ali Uysal, Cappadox 2017, Kapadokya, Türkiye.

Varol Topaç, malzeme konusunda ayırım yapmaksızın doğada üretimler yapmaya özen göstermekte ve belgelemektedir. “Sanatçı doğada iz sürerken, varoluşsal arayışını, zaman ve mekân ayırımı yapmaksızın yok oluşlarla sürdürmektedir” (Tandoğan ve Es, 2018, s. 1364). Sanatçıya göre bu yok oluş, yaşam ve doğa ile bütünleşme çabasıdır. Finlandiya, Güney Kore, Hırvatistan dahil çeşitli ülkelerde eserlerini üretmiştir. Türkiye’deki ender eserlerinden biri olan *Fermuar* adlı çalışması, doğanın galeriye taşınmasıyla oluşturulmuştur ve insanın doğaya yabancılaşmasına, doğadan uzaklaşmışlık durumuna göndermede bulunmaktadır (bkz. Fotoğraf 5).



**Fotoğraf 4.** *Fermuar*, Varol Topaç, 2018, İzmir, Türkiye.

Mehmet Kavukçu, çalışmalarıyla halk mekânlarına müdahalede bulunmakta ve yaşadığı coğrafyanın zorlu iklim şartlarını, sanatsal üretim için avantaja dönüştürerek günümüz insanının doğa ile olan ilişkisini

sorgulamaktadır. Anadolu’da Erzurum ilinde eserlerini üreten sanatçının, arazi sanatı uygulamalarına performans sanatı da eşlik etmektedir. Örneğin, *Şiddeti Düşünmek 2* adlı çalışmasında iki metreküplük demir düzenek ve sakatat malzemeler kullanarak gerçekleştiren sanatçı, Türkiye’nin gündeminde bulunan terör ve şiddet olaylarına dikkat çekme isteğini vurgulamış ve parçalanmış organların terör ve şiddetin hedefindeki kadın, çocuk, hayvan ve doğayı temsil ettiğini belirterek kullandığı materyalleri su ile dondururken, terör ve şiddeti dondurduğunu ifade etmiştir (Terör ve şiddeti dondurdu, 2017). Kavukçu’nun trafik kazalarına dikkat çekmek için gerçekleştirdiği *Mevsimler ve Biçimler* adlı çalışmasında, trafik kazalarında hurdaya çıkmış 4 otomobile itfaiye yardımıyla akşam saatlerinde su sıkılmıştır (bkz. Fotoğraf 6). Gece saatlerinde -20 derecelere ulaşan soğukla otomobiller ve üzerine yerleştirildikleri çelik konstrüksiyon buz tutmuş, sarkıtlar oluşturmuştur (Erzurum’da otomobil ve ağaçlar buz tuttu, 2013).



**Şekil 5.** *Mevsimler ve Biçimler*, Mehmet Kavukçu, 2013, Erzurum, Türkiye.

Alper Aydın’ın eserleri, dünyaya farklı bir bakış açısıyla nasıl bakılabileceğini gösterme çabası içerisindedir. İnsanın doğayı keşfetmesi ve çevreyle barış içinde olması amaçlanmaktadır. ‘İnsan Varlığının Sembolü Olarak Yeryüzünde Geometri’ temalı uygulamalardan biri olan *Yeşil Müdahale* isimli eser, doğanın kendi kendine oluşturduğu organik dokuların yorumlanıp toz boya ile renklendirilmesiyle elde edilmiştir (bkz. Şekil 7). Doğa içerisindeki güzelliğe sanatsal bir bakış açısıyla farkındalığı arttırmak için odak noktaları oluşturulmuştur (Aydın, 2014, s. 70). Sanatçı ‘Bir Meta Olarak Doğa’ temalı çalışmalar da gerçekleştirmiştir. Örneğin, *Taşların Gerçek Ölçütü* adlı çalışmasında, Ordu sahilindeki kayalıklara gerçek ölçüleri su bazlı boya ile yazılmıştır. Hayatımızdaki sınır ve ölçütlere dikkat dikkat çeken çalışma tepki niteliğindedir.



**Fotoğraf 6.** *Yeşil Müdahale*, Alper Aydın, 2010, Yason sahili, Ordu, Türkiye.

Mustafa Duyuluer, çalışmalarında doğa ile insanın uyumluluk gösteren yaşam ve üretim ilişkileri kurabileceği yaklaşımını benimsemiş, doğanın yaratıcı süreçte imgelemi harekete geçirdiğini belirtmiştir. Sanatçının tohum ekilmeye hazırlanılan bir tarlaymış gibi tasarladığı *Düş Tarlası* adlı eseri, 1000 metrekarelik açık alanda düz bir yüzey elde edilmesi ve 10 cm yükseklikte 3'er metrekarelik homojen alanlar oluşturulmasıyla elde edilmiştir (Duyuluer, 2014, s. 47). 20 metre uzunluğundaki *Dalga* adlı eserinde ise 15 kamyon toprak rampanın üzerine taşınmış ve iş makinesiyle müdahale edilerek dalga formu verilmiştir (bkz. Fotoğraf 8) (Duyuluer, 2014, s. 53).



**Fotoğraf 7.** *Dalga*, Mustafa Duyuluer, 2013, Hatay Türkiye.

Esra Ertuğrul Tomsuk, doğaya mütevazı dokunuşlarda bulunarak eserlerini oluşturmuştur. Doğada insanın kalıcı bir katkısını amaçlamak yerine, doğanın içinde bütün canlıların geçiciliğini ve doğadaki değişimi simgeleme isteğini vurgulamıştır. Bu bağlamda, doğaya ait malzemelerle eklenme diyalektiğinin kurulmasıyla sürece dahil olmayı hedeflemiştir (Tomsuk, s. 2018, 152). *Barınak* adlı eseri, doğal atık birikintilerinden oluşan kuru ot yığınlarının birbirini takip eden dairesel formlar halinde şekillendirilmesiyle oluşturulmuştur (bkz. Fotoğraf 9). Yeryüzü ile gökyüzü arasındaki sınır halinde yer alan çalışma, ölüm ve

yeniden doğuş arasındaki döngüsellğe vurgu yapmaktadır. *İsimsiz* adlı başka bir çalışmasında, balmumu ile kaplanan dallardan oluşturulan bir düzenleme, altın sarısı bir geyik boynuzu gibi çatallanarak gökyüzüne doğru uzamakta ve ait olduğu yere yeni kimliğiyle dönerek dik başlı bir duruş sergilemektedir.



**Fotoğraf 8.** *Barınak*, Esra Ertuğrul Tomsuk, 2015, ODTÜ, Ankara, Türkiye.

Elçin Ekinci doğa, kültür ve var olan ile tasarlanmış arasında dengelenmeye çabalayan ruh hali üzerinden çalışmalar üretmektedir. İzleyicisini doğa ve kendi ile kurduğu ilişki üzerinden henüz hiçbir şeyin tasarlanmadığı ilksel belleği ve özü düşünmeye davet etmektedir. Ekinci, geometrik biçimlendirme, mimari unsurlar, ölçme, sınıflandırma, doğal olanın kalıba sokulması, şablonlarla tanımlaması, tasnif edilmesini mesele edinerek bu niyetlerin görünmez sonucu olan iktidar biçimlerine eğilmektedir (Düzenin doğası daire galeride, t.y.). Sanatçının *İnşa* adlı çalışması, temsili yapıların yeniden inşa edilmesi üzerinden temel geometrik formların kullanılmasıyla elde edilmiştir (bkz. Şekil 10).



**Fotoğraf 9.** *İnşa: Bilincin Daire ve Kareleri*, Elçin Ekinci, 2013, Kilyos, İstanbul, Türkiye.

Cengiz Tekin, çalışmalarında çözüm üretmek yerine daha çok soru ve sorun üretmenin önemine inanan bir sanatçıdır. Bu konuda, “Bir şeyin

anlamı konusunda fikir sahibi değilsek veyahut anlamlandırmak için soru sormuyorsak o şey hiçbir şey değildir” demiştir (Aydın, 2014, s. 39). Susma ve beklemenin şiddetli bir eylem olduğuna inanan sanatçı, *Kırmızı Halı* adlı eserinde bekleyen, beklentisi olan meraklı kimseler için umudun devam ettiğine gönderme yapmaktadır (bkz. Şekil 11).



**Fotoğraf 10.** *Kırmızı Halı*, Cengiz Tekin, 2012, Diyarbakır, Türkiye.

## SONUÇ

Bu araştırmada, Türkiye’deki arazi sanatı uygulamaları, Amerika ve Avrupa’da ortaya çıkan uygulamalarla benzerlik ve farklılık gösteren özellikleri üzerinden incelenmiştir. Aynı kültürde ortaya çıkan yapılarda benzerliklere rastlanmış, kültürler arasında ise coğrafi, ekonomik ve pratik olarak yaşamsal farklılıklar olduğu görülmüştür. Arazi sanatı uygulamalarında, çoğunlukla daire olmak üzere geometrik formlardan yararlanılması ve doğrudan doğada çalışılan eserlerin yanı sıra doğanın galeriye taşınmasıyla elde edilen eserlerin olması, incelenen üç kültürün ortak yönleridir. İlk olarak Amerika’da başlayan arazi sanatı uygulamalarında, teknolojinin vurgulandığı eserler ortaya çıkmıştır. Büyük tuz gölü, çöl, tarla, krater gibi uçsuz bucaksız mekânlar tercih edilmiş veya satın alınmıştır. Dinamit, çelik direk, beton tünel, kanca, naylon kumaş ve yapay ışık kaynakları kullanılan malzemelerdendir. Ulaşılması güç bölgelerde oluşturulan ve sponsor desteği gerektiren eserler, ekip çalışması ve iş makinelerinin kullanımıyla çok büyük ölçeklerde gerçekleştirilmiştir. Bu yönüyle, Amerikan arazi sanatı kapitalist bir sanat formu olarak tanımlanmış, sanatçılar yer yer doğaya karşı duyarsız ve kibirli olmakla suçlanmıştır (Mergin, 2018, s. 50).

Avrupa’da arazi sanatı kar, su, taş, yosun, ağaç, ağaç dalları, yaprak, kum, çamur ve deniz kabukları gibi doğal malzemelere ve doğal süreçlere dayanan uygulamalarla karakterizedir. Bütçe veya sponsor gerektirmeyen doğa dostu eserler, çoğunlukla küçük ölçekli, kısa ömürlü ve bireysel olarak gerçekleştirilmiştir. Amerikalı sanatçılar sıklıkla çöl gibi uçsuz bucaksız alanlarda çalışmayı tercih ederken, Avrupalı sanatçılar ormanlık arazilerde, kırsal alanlarda çalışmış, teknoloji

kullanımından uzak durarak, doğaya küçük dokunuşlarda bulunmuş ve ekosisteme karşı duyarlı bir tavır içerisinde olmuştur.

Türkiye’de arazi sanatı, Yücel Dönmez’in 1974 yılında oluşturduğu doğa düzenlemeleri ve bu çalışmanın kış versiyonu olarak 1975’te Bursa Uludağ’da gerçekleştirdiği kar resmi projesiyle başlamıştır. Türkiye’deki arazi sanatı uygulamalarında; araba, ayna, çelik konstrüksiyon, metal, halı, toz boya, sakatat gibi malzemelerin yanı sıra; toprak, kum, saman, balmumu, ahşap, çim, kaya, kar, buz gibi tamamen doğal olan malzemelerin de kullanıldığı görülmüştür. Dağ, sahil, kırsal alan ve kamusal alanlar üzere çeşitli mekânlar tercih edilmiştir. Bütçesiz veya küçük bir bütçeyle oluşturulan eserler, farklı ölçeklerde ve bireysel olarak gerçekleştirilmiştir. İş makinesi kullanımına ve ekip çalışmasına nadiren gidilmiştir. Benzer bir şekilde Tandoğan ve Es (2018) araştırma sonucunda, Türkiye’de arazi sanatında fikrin öne çıktığı, anıtsal olmayan, makine ve işçi gerektirmeyen çalışmalar yapıldığına değinmiştir.

Sonuç olarak, Türkiye ve Avrupa’daki arazi sanatı uygulamaları; sponsor destekli, teknoloji kullanımına ağırlık veren büyük ölçekli çalışmaları ile Amerika’da ortaya çıkan ve yaygınlaşan arazi sanatı uygulamalarıyla büyük ölçüde farklılık göstermiştir. Türkiye’deki arazi sanatı uygulamalarıyla, Avrupa’da bütçe veya sponsor gerektirmeyen, bireysel, kısa ömürlü, çoğunlukla küçük ölçekli, doğal süreç ve malzemelere dayanan uygulamalar ile anlayış ve çalışma prensipleri bakımından benzerlikler bulunmaktadır. Avrupa’dan farklı olarak Türkiye’deki arazi sanatı uygulamalarında, çeşitli mekânlar, farklı ölçekler ve doğal malzemelerin yanı sıra yapay malzemelerin de kullanıldığı görülmüştür. Türkiye’deki arazi sanatçıları, Avrupalı sanatçılar gibi teknoloji kullanımından ağırlıkla uzak durmuş ve doğaya küçük dokunuşlarda bulunarak ekosisteme karşı duyarlı bir tavır sergilemiştir.

Türkiye’de arazi sanatı örneklerinin kısıtlı olmasıyla ilgili olarak Aydın (2014), kavramsal bilgilerin ve uygulamaların kayıt altına alınması konusunda eksiklikler olduğunu belirtmiştir. Bununla beraber, Hizmetli’nin (2009) arazi sanatı uygulamalarını uluslararası bağlamda çalışma yöntemlerine göre sınıflandırdığı ve ayırt edici bir bakış açısı sunduğu araştırmasının sonucunda, ülkemizde kavramsal sanat anlayışının baskın olduğuna ve arazi sanatına yabancı kalındığına değinilmiş ve arazi sanatı uygulamaları yapılabilmesi adına mekân ve malzeme konusunda çeşitli önerilerde bulunulmuştur. Tilki (2018)’nin çalışmasında, arazi sanatının sanatçının özgürlük alanlarının genişletilebileceği, ifade olanaklarının artabileceği ve sanat nesnesinin her yerde ve her şekilde var olabileceği bir sanat hareketi olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yağmur (2016), araştırma sonucunda arazi



sanatçılarının doğada gerçekleştirmiş oldukları cesur ve radikal sanat eylemlerinin özelde sanatın, genelde tüm insanlığın var olmasındaki önemi, arazi sanatı uygulamalarıyla gösterdiğini belirtmiştir. Dünyada hızlı kentleşme ve artan teknolojik yapılanma sonucunda; doğal alanların tüketilmesi, küresel ısınma vb. sorunlar nedeniyle arazi sanatı uygulamalarının daha fazla ağırlık kazanacağı öngörülmektedir. Doğaya farklı bakış açılarından bakılması, doğa bilinci ve sevgisinin arttırılması, doğanın ve yaşamın korunması bakımından arazi sanatı uygulamaları teşvik edicidir. İlerleyen yıllarla birlikte değişen koşullar altında bu araştırmanın tekrar ele alınması önerilmektedir.

## KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2016). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar, resim ve heykelde alternatif akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Aydın, A. (2014). *Türkiye’de yeryüzü sanatı* (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Aydın, A. (2010). *Yeşil Müdahale*, Yason sahili, Ordu, Türkiye. Erişim adresi: Aydın, A. (2014). *Türkiye’de yeryüzü sanatı* (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Bjelacic, V. (2020, 22 Nisan). 7 Pivotal Female Land Artists. *Widewalls*. Erişim Adresi: <https://www.widewalls.ch/female-land-artists/>
- De Maria, W. (1977). *The Lightning Field*, New Mexico, ABD. Erişim adresi: [https://live.staticflickr.com/8093/8487789984\\_263a15fcd3.jpg](https://live.staticflickr.com/8093/8487789984_263a15fcd3.jpg)
- Doğa düzenlemesi. (2011, 24 Eylül). Sanartart wordpress. Erişim adresi: <https://sanartart.wordpress.com/tag/doga-duzenlemesi/>
- Dönmez, Y. (2013). *Kar Resmi*, Saklıkent Antalya, Türkiye. Erişim adresi: <https://turkishartmarket.wordpress.com/2014/03/19/turkish-american-artist-yucel-donmez-and-contemporary-arts-in-turkey/>
- Duyuluer, M. (2014), *Heykel sanatında gereç olarak doğa* (Yayınlanmamış sanatta yeterlik çalışması). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Duyuluer, M. (2013). *Dalga*, Hatay Türkiye. Erişim adresi: Duyuluer, M. (2014), *Heykel sanatında gereç olarak doğa* (Yayınlanmamış sanatta yeterlik çalışması). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Düzenin doğası daire galeride. (t.y.) Milliyet Pembena. Erişim adresi: <https://www.milliyet.com.tr/pembena/duzenin-dogasi-daire-galeride-1802464>
- Ekinci, E. (2013), *İnşa: Bilincin Daire ve Kareleri*, Kilyos, İstanbul, Türkiye. Erişim adresi: Aydın, A. (2014). *Türkiye’de yeryüzü sanatı* (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Erzurum’da otomobil ve ağaçlar buz tuttu. (2013, 04 Şubat). *İl Gazetesi*. Erişim adresi: <http://www.ilgazetesi.com.tr/erzurumda-otomobil-ve-agaclar-buz-tuttu-188691h.htm>

- Farthing, S. (2014). *Sanatın tüm öyküsü* (Aldoğan G. ve Çulcu Candil F. Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Fineberg, D. J. (2014). *1940'tan günümüze sanat* (Eskier Atay S. ve Erinç G. Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Genç, M. (2013). *Doğa, sanat ve biyometrik bilim* (Sanatta yeterlik çalışması). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Giderer, H. E. (2003). *Resmin sonu*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Goldsworthy, A. (1989). *Touching North, North Pole*. Erişim adresi: <https://publicdelivery.org/andy-goldsworthy-touching-north/>
- Grande, K. J. (2004). *Balance: art and nature*. Montreal: Black Rose Books.
- Gün Ç. M. (2016, 31 Mayıs). Kinetik duvar heykeli: Bir-Lik. *İç mimarlık dergisi*. Erişim adresi: <https://www.icmimarlikdergisi.com/2016/05/30/kinetik-duvar-heykeli-bir-lik>
- Hizmetli, S. (2009). *Land art akımı ve bir uygulama önerisi* (Yüksek lisans tezi). Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Kara renk veriyorlar. (2015, 13 Mart). Sabah Gazetesi. Erişim adresi: <https://www.sabah.com.tr/akdeniz/2015/03/13/kara-renk-veriyorlar>
- Kastner, J. ve Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. Phaidon Press Limited, London.
- Kavukçu, M. (2013). *Mevsimler ve Biçimler*, Erzurum, Türkiye. Erişim adresi: <http://www.ilgazetesi.com.tr/erzurumda-otomobil-ve-agaclar-buz-tuttu-188691h.htm>
- Kedik, S. A., (1999). Sanat ve izleyici ilişkisinin değişen görünümü ve zaman kavramı bağlamında land art. *Türkiye 'de Sanat*, 38, 99-112.
- Kınam, B. (2010). *1980 sonrası grafik tasarımda enstalasyonun yeri ve önemi* (Yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Kozlu, D. (2013). Andy Goldsworthy ile doğaya dokunmak. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(25), 357-363.
- Kozlu, D. (2018). *Sanatta bir dönüşüm alanı: Doğa*. Eskişehir: Dorlion Yayınları.
- Mehmet Ali Uysal-Kağıt gemi. (2018, 21 Şubat). Cappadox Festival. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=K1jj-kIuuJE>

- Mergin, A. (2018). *Land art ve mekan bağlamında süre, süreç, temsiliyet problemiğinin dil ve mekan ilişkisi: sanatçının varoluşsal uzamı* (Yüksek lisans tezi), Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tandoğan, O. ve Erdi Es, B. (2018). Dünyada ve Türkiye’de arazi sanatı (land art). *İdil Dergisi*, 7(51), 1359-1368.
- Tekin, C. (2012). *Kırmızı Halı*, Cengiz, Diyarbakır, Türkiye. Erişim adresi: Aydın, A. (2014). Türkiye’de yeryüzü sanatı (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Terör ve şiddeti dondurdu. (2017, 17 Ocak) *Cnnturk Türkiye*. Erişim adresi: <https://www.cnnturk.com/turkiye/teror-ve-siddeti-dondurdu?page=1>
- Tiberghien, G. A. (1995). *Land art*. Princeton Architectural Press, New York.
- Tilki H. (2018). Duvarın yıkılışı ve arazi sanatı. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 03(05), 308-324.
- Tomsuk Ertuğrul, E. (2018). *Sanatta doğayla işbirliği eylemleri bağlamında ‘doğa sanatı’* (Sanatta Yeterlik Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Tomsuk Ertuğrul, E. (2018). *Barınak*, ODTÜ, Ankara, Türkiye. Erişim adresi: Sanatta doğayla işbirliği eylemleri bağlamında ‘doğa sanatı’ (Sanatta Yeterlik Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Topaç, V. (2018). *Fermuar*, İzmir, Türkiye. <https://www.matematiksel.org/wp-content/uploads/2019/12/Varol-Topa%C3%A7.jpg>
- Uysal, F. H. (2009). *Çağdaş sanat ve ekosistem* (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Uysal, A. M. (2017). *Kâğıt Gemi*, Cappadox 2017, Kapadokya, Türkiye. Erişim adresi: <https://www.piartworks.com/artists/36-mehmet-ali-uysal/works/9435-mehmet-ali-uysal-paper-boat-2017/>
- Yağmur, Ö. (2016). Doğayı şekillendiren sanat: land art. *İdil Dergisi*, 5(27), 1977-1988.
- Yılmaz, M. (2004). *Sanatın felsefesi, felsefenin sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

