

# GÜZEL SANATLARDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR-II



Editörler

PROF. DR. HÜSEYİN BÜLENT AKDENİZ  
DOÇ. DR. AYŞE ÖZLEM AKDENİZ

Güzel Sanatlar



LIVRE DE LYON

2021

# **GÜZEL SANATLARDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR II**

**Editörler**

**Prof. Dr. Hüseyin Bülent Akdeniz**

**Doç. Dr. Ayşe Özlem Akdeniz**



**LIVRE DE LYON**

Lyon 2021

**Editors/Editörler** • Prof. Dr. Hüseyin Bülent Akdeniz  
Doç. Dr. Ayşe Özlem Akdeniz

**Cover Design / Kapak Tasarım** Mirajul Kayal

**Layout / Mizanpaj** • Mirajul Kayal

**First Published / Birinci Baskı** May/ Mayıs 2021, Lyon

**ISBN:** 978-2-38236-143-6

**copyright © 2021 by Livre de Lyon**

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 prior written permission from the the Publisher.

**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

Elsevier ürünü olan Digital Commons bünyesinde bulunan Uluslararası Livre de Lyon Yayınevi'nin basımını gerçekleştirdiği ‘‘Güzel Sanatlarda Akademik Çalışmalar-II’’ adlı kitabımızı sizlere sunmaktan gurur duyuyoruz.

Akademik ortamda ve sanatın farklı alanlarında ortamının ihtiyaç duyduğu sanatsal sorunları tespit etmek, bunları bilimsel yöntemlerle irdelemek, tartışmak ve çıkarımlarda bulunmak ve bu alanda literatürde olan eksiklikleri bir nebze olsun gidermek gibi önemli misyonları üstlenmek amacıyla çıkardığımız bu kitapta başta ‘‘Müzik’’ ağırlıklı olmak üzere birbirinden değerli beş adet çalışmamız bulunmaktadır.

Başta yazdıkları kitap bölümleri ile kitabımızın çıkması için katkı sağlayan yazarlarımız olmak üzere, titiz ve özenli incelemeleri ile destek veren editör ve hakemlerimize, kitabımızın tasarımını gerçekleştiren tasarım ekibine ve size ulaşmasında özveri ile çalışan çok değerli ekibimize teşekkür ediyoruz.

**Prof. Dr. Hüseyin Bülent AKDENİZ**  
**Doç. Dr Ayşe Özlem AKDENİZ**



## İÇİNDEKİLER

Ön Söz.....	I
BÖLÜM 1: KEMAN EĞİTİMİNDE PARMAK BASMA ÇALIŞMALARI .....	1
BÖLÜM 2: BAROK DÖNEM MÜZİĞİNDE İTALYAN KEMANCI BESTECİLER.....	23
BÖLÜM 3: OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E ÇOK SESLİLİĞİN TÜRK MÜZİĞİNDE KULLANIMI VE BATI MÜZİĞİ KEMAN EĞİTİMİNDE BUSELİK MAKAMININ SEÇİLMİŞ ESERLERİ İLE İLGİLİ ÇALIŞMA EGZERSİZLERİ .....	47
BÖLÜM 4: TÜRK MÜZİĞİNDE VİYOLONSEL EĞİTİMİ: KOLAY BİR BAŞLANGIÇ İÇİN MAKAM TERCİHİ .....	72
BÖLÜM 5: TÜM ÇOCUKLAR İÇİN PARK TASARIMI.....	90



# BÖLÜM 1

## KEMAN EĞİTİMİNDE PARMAK BASMA ÇALIŞMALARI

*Finger Tapping Methods in Violin Education*

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

<sup>1</sup>(Prof.Dr.) Anadolu Üniversitesi,Eskişehir,  
e-mail: hbakdeniz@anadolu.edu.tr  
ORCID: 0000-003-4128-898X

<sup>2</sup>(DoçDr.) Anadolu Üniversitesi,Eskişehir,  
e-mail: ozakdeniz@anadolu.edu.tr  
ORCID: 0000-003-2383-7121

### 1. Giriş

**M**üzik eğitimi sadece notaların ve seslerin isimleri, ince - kalın nota farklılıklarının ayırt edilmesi, ritimlerin doğruluğu, işitilen melodinin dikte edilmesi vb. gibi kavramlardan oluşmaz. Çünkü müzik bir sanattır. Kişilerin, toplumların çevrelerine ne kadar duyarlı olabilmeleri, onlarla iletişime, etkileşime geçebilmeleri, estetik gereksinimlerinin karşılayabilmeleri ve bunları geliştirmeleri, sanatsal



yaratma ve yorumlama ile kendilerini ifade edebilmelerini, yaşamlarını daha anlamlı bir konuma getirebilmeleri ve çıktıkları bu yolda sanatlarından en iyi biçimde faydalanabilmelerini esas alır (Uçan, 1994, s.13).

Nerdeyse toplumdaki bütün bireyler şarkı söyleyerek veya bir enstrüman çalarak etkileşime geçerler. Tüm bunlar insanların müzik yapma deneyiminin ya da sanatın kendisinin ne kadar değerli olduğunu gösteren unsurlardır.

Bir milletin müziğini, o toplumun yaşam biçimi, kültürü, eğitimi, ahlak anlayışı, dini, yönetim şekli, coğrafya şartları, halkın refah ve kültür seviyesi, yaşadıkları, tarihi ve doğal afetler gibi pek çok etken belirler ve o millet için en anlamlı, müzik kendi öz müzikleridir (Artaç,2019, s.536).

Müzik eğitiminin en önemli unsurlarından birisi de çalgı eğitimidir. Keman eğitimi de çalgı eğitiminde etkili sesi, geniş kullanım alanı, solistik ve önde gelen bir çalgı olması, taşınma ve satın alınma kolaylığı, dünya müziğindeki yeri ve zengin repertuarı ile çalgı eğitimleri arasında önde gelen bir yere sahiptir (Akdeniz, 2020, s.17).

Keman eğitiminin zorlu bir süreçten geçtiği bilinmektedir. Fiziksel yapısı gereği perde bulunmayan üzerinde dört tel bulunmasına rağmen 50 den fazla nota üretilmesi mümkün olan keman eğitiminde özellikle sol el tekniğinde yaşanan entonasyon sorunları, tuşeye sol elin doğru bir şekilde yerleştirilememesi, doğru konumlarda parmak basılamaması, vibrato yapılamaması ve pozisyona geçilememesi olguları önemli problem oluşturmaktadır. Kitabımızın bu bölümünde bu problemlerin en önemlilerinden olan doğru konumda parmak basamama sorununa yeni bir yaklaşımla çözüm yolları bulmaya çalışacağız.

## 2. Keman Eğitimi

Keman yaklaşık olarak yetmiş ayrı ağaç parçasından (sap, salyangoz tuşe, can direği, eşik, kuyruk, çenelik, kuyruk, köprü, can direği, dört tel vb.) oluşur. Keman yapımında kullanılan malzemelerin, imalatta kullanılan ağaçların, seçilen tellerin ve kullanılan yayın da sese ve tona çok büyük etkisi olduğu bilinmektedir. Keman eğitiminde iyi bir çalgıya sahip olmanın çok büyük avantajları vardır. Keman öğrencisinin fiziksel olarak da çalacağı kemana uygun olması, eğitimindeki rahatlığı açısından büyük önem taşımaktadır

Eğitim, toplumun tüm niteliklerinin geliştirerek onun daha verimli ve üretken olmasını sağlarken, yaşam ve içinde bulunduğu süreci sorgulayan sanat ve kültür gibi alanlarda yetkinleşmesini sağlayan ve insanı insan yapan bir süreçtir (Artaç,2018).

Keman eğitimi, müzik ve çalgı eğitiminin ana dallarındandır. Keman eğitiminin amacı; öğrenim süreci içerisinde kararlı, disiplinli, konsantre olabilen, kendine güvenen ve inanan, teknik olarak zor şeyleri denemeye açık, azimli, müzik yapmaktan ve dinlemekten zevk alan, yetenekli ve müziğe karşı duygularını ifade edebilen bireyler yetiştirebilmektir (Akdeniz, 2021, s.35).

Keman eğitimi genellikle küçük yaşlarda başlar ve oldukça uzun ve zorlu bir süreci kapsar. Bu süreç içerisinde öncelikle sabır, dikkat ve azim en önemli unsurlardır. Keman çalan kişide bazı önemli özelliklerin bulunması gereklidir. Bunlar başlıca işitsel, algısal, zihinsel ve fiziksel niteliklerdir. Bu niteliklere sahip olan öğrencilerin diğerlerine nazaran daha çabuk müziksel algısı gelişir ve iyi bir tekniğe sahip olurlar.

Bir öğrencinin gelişmesinde ve öğrenmesinde, yetenek, kabiliyet, dikkat, dinleme, motivasyon, tekrarlama azmi, belleğinin kuvveti, aile ilgisi, arkadaş seçimi ve çevresel faktörlerin etkisi gibi pek çok sebep etkili olur. Öğretmenle öğrenci arasındaki sevgi ve saygıya dayanan iletişim ne kadar samimi, sağlıklı, karşılıklı güven ve saygı içerisinde olursa eğitim o derecede verimli olur.

Keman öğrencisinin genlerinden doğal yeteneği ile gelen sezgisel ve içgüdüsel olarak ayırt edici bir müziksel duyuma sahip olması, öğrencinin hedefine daha kolay varmasını sağlayan özelliklerdir. Tüm bu özelliklere doğasında sahip olan yetenekli bir öğrenci, sanatımda tüm teknik ve müzikal noktaları rahatlıkla algılayabilecek, anlama ve kavrama konusunda başarılı olarak hedefine kolaylıkla ulaşacaktır.

Sabır, zekâ, akıl, dikkat, müziksel hafıza, azim, dayanıklılık, sağlıklı bir fizik, duygusal bir kalp, uzun süreli konsantrasyon, fiziksel koordinasyon ve motor becerisi de iyi bir kemancıda olması gereken özelliklerdendir. İşitsel, görsel ve duygusal zekânın bireyde gelişmiş veya gelişime açık olması ve bu özelliklerin birlikteliğinin sağlanabilmesi, iyi bir keman öğrencisi olmak için önemli niteliklerdir (Akdeniz-Akdeniz, 2020, s.1341).

Keman eğitimcisi, bu çalgının eğitimi süreci içerisinde keman öğrencilerinin kabiliyet ve yeteneklerine, öğrenme gereksinimlerine, ilgi ve tecrübelerine ilişkin ayırt edici özellikleri göz önünde bulundurarak öğretim

sürecini planlamalıdır (Akıncı, 1998, s.4). Öğrencilerin müzikal yetenek, kabiliyet, zihinsel ve fiziksel farklılıklarından dolayı bireysel olarak yapılması zaruri olan çalgı ve keman eğitiminde, öğrencide enstrümanını çalmaya ve çalmaya yönelik ilgi, merak ve sevgi uyandırılması ve bunun devamlılığının sağlanması, motivasyonun öğrenimi süresince yüksek tutulması, belki de öğretmenin dikkat etmesi gereken en önemli faktörlerdir (Çilden, 2016, s.2209).

Auer, güzel bir ton üretmek için öğrencinin doğal bir içgüdüye sahip olmasının gerekliliğine inanmıştır. Fiziksel yatkınlık, el ve kol kaslarının yapısı ve kabiliyeti öğretmenin talimatlarını anlaması ve muhafaza etmesinin de önemini vurgulamıştır. O'na göre saf, doğal ve güzel bir ton yetkin öğretimin sonucudur (Auer,1980, s.19-22).

## ***2.1 Keman Eğitiminde Bireysel Çalışma Süreci***

Müzik eğitiminde veya daha özelden enstrüman öğretiminde öğrencinin öğrenmedeki sorumluluğu büyüktür. Bununla birlikte öğrencilerin enstrümanlarını öğrenme becerilerini edinmelerine ve geliştirmelerine yönelik olarak öğretmenlerine de büyük sorumluluklar düşmektedir (Deniz, 2015, s.90).

Galamian, bireyin keman öğrencisi olabilmek için gerekli olan katı kriterleri veya kuralları karşılama gerekliliğine inanır. Ayrıca aynı anda birçok teknik unsurun birbirine bağımlılığı veya ilişkisi olduğunu belirterek, bireysel olarak teknik unsurlara odaklanılmasının önemini savunur. Keman öğrencisi her ne kadar zihinsel olarak kendini eğitime hazır hissetse de fiziksel olarak hazır olmak daha ön plandadır. Galamian, keman eğitimi metodolojisinde diğer yöntemlerin varlığını kabul etmesine rağmen, teknik ve stilleri öğretirken basılı bir öğretim yönteminin canlı bir öğretmen-öğrenci ilişkisinin yerini alamayacağını savunur (Akdeniz, 2020, s.61).

Kişisel olarak yapılan enstrüman eğitiminde öğretmenin önemli ölçüde etkisi vardır. Öğretmenin yaptığı hatalar öğrencinin başarısızlığına neden olabilir, onu mutsuz edebilir (Çilden, 2001, s. 153).

Öğretmenin öğrenciyi motive etmesi, kişisel çalışma sürecini öğrencinin etkili ve verimli bir çalışma sürecine girmesi ve derslerde motive etmesi açısından oldukça önemlidir. Bunun için öğretmenin derslerde incitici değil yapıcı eleştiriler yapması gerekmektedir. Her öğrencinin sorununu iyi gözlemlemeli, çözümünü için gerekli önlemleri almalıdır.

### 3. Keman Eğitiminde Önemli Unsurlar

Keman öğretiminin hedefine ulaşması, yani öğrenmeyi istenilen düzeyde gerçekleştirebilmesi için aşağıdaki unsurların dikkate alınması yararlı olacaktır:

- Keman öğrencisi değişik kavrama yeteneğine sahip olacağı gibi, enstrümanını çalmaya ilişkin yatkınlığı fiziksel nedenlerden dolayı değişiklik gösterebilir. Örneğin, kabiliyeti ve yeteneği yüksek bir öğrencinin fiziksel yatkınlığının daha zayıf olması, kabiliyet ve yeteneği daha düşük bir öğrencinin ise fiziksel yatkınlığının daha yüksek bir seviyede olması mümkündür. Bu sebeple, keman eğitim ve öğretiminde, söz konusu farklılıkların dikkatli ve dengeli bir biçimde yönetilebilmesi gerekmektedir (Akdeniz, 2020, s.70).
- Keman öğrencisi her türlü başarı ve başarısızlıkta motive edilmelidir. Çünkü başarılı olduğunda bunun bir değeri ve ödülü olması gerektiğini düşünecek, böylece kendine yeni hedefler belirleyerek ona ulaşmak için çaba göstermek isteği, azmi ve gücü çoğalacaktır. Başarısız olduğunda ise cesareti kırılabileceği gibi, keman çalışmaya karşı bir isteksizliği söz konusu olabilecektir. Bu sebepten, öğrencinin başarısı takdir edilmeli, başarısızlık durumunda ise bu başarısızlığın sebepler yapıcı bir biçimde münazara edilmeli öğrencinin cesaretinin ve çalışma arzusunun kaybedilmesine fırsat verilmemelidir. Çok şiddetli uyarım öğrencinin psikolojik dengesini bozabilir ve öğrenmeyi engelleyebilir ve bundan dolayı uyarılarda ölçülü olmak oldukça önemlidir (Varış, 1987, s.10).
- İçinde keman öğrenmeye karşı istek duymayan bir öğrencinin motive olması oldukça zordur. Yapılması gereken öğrencinin bu isteği kendi içinde duymasına yardımcı olmaktır. Bunun için enstrümanının sevilmesini sağlayacak yöntemleri düşünmek, öğrencinin ilgi duyduğu seveceği eserleri ona vermek, bireysel veya arkadaş gurubu içerisinde konser vb. faaliyetler içerisinde yer almasını sağlamak sabırla ve önyargı olmadan davranmak yarar sağlayabilir (Akdeniz,2019,s.71).
- Öğrenme süreci içerisinde sürekli bir başarı sağlamak söz konusu olmayabilir. Başarı kadar başarısızlıkları da, bulunduğu süreç içerisinde değerlendirmek gerekir. Başarı değerlendirilirken, bir yandan öğrenciyi taltif etmemiz bir yandan da bu süreçte yaşanması doğal yapılan küçük hataları ve eleştirileri de yapmamız, başarısızlıkta

ise yapıcı ve motive edici yaklaşımlarda bulunmamız, öğrenciyi kemana daha da yaklaştıracaktır.

- Bir öğrencinin başarılı olabilmesi için seçilen repertuar öğrencinin kapasitesine uygun olmalı ve bu konuda öğrencinin de isteği göz önünde bulundurulmalıdır. Çünkü bir konuda yetenekli öğrencilerin yetenek gelişimi sürecinde uygun zorlayıcı çevreye ihtiyaçları vardır (Demirel, Ayas, 2013, s.367). Ancak, yine de başarısızlık söz konusu olmuşsa, repertuar, sınav müfredatına da uygun bir biçimde en az zorluk seviyesinde oluşturulabilir. Konserlerde de zor olmayan beğenilebilirliği yüksek parçalar seçilmeli ve öğrencinin kuvvetli yönlerinin de ortaya çıkması sağlanmalıdır. Başarı öğrencinin kendisine güveni geliştirecek bu da repertuarın daha da gelişmesine olanak tanıyacaktır.
- Endişeli öğrencilerin keman öğreniminde başarılı olabilmeleri için daha fazla psikolojik desteğe ihtiyaçları vardır. Genellikle kendilerinden ve yeteneklerinden şüphe eden bu öğrencilere psikolojik destek vermek ve motive ederek rahatlatmak gerekir (Özakpınar, 1998, s.172-173).
- Keman öğrencileri genellikle ileride meslek olarak, orkestra kemancısı, keman öğretmeni ve bazıları da solist kemancılar olabilir veya bu üç meslekten ikisini veya üçünü de birlikte yürütebileceği bir duruma da gelebilir. Bunun için bir opera veya senfoni orkestrasında çalmayı, akademik alana yönelmeyi ve solist kemancı olarak kariyer yapmayı amaçlayabilir, bu amaçlarını yurtiçinde veya yurtdışında gerçekleştirmek isteyebilirler. Keman öğrencilerinin bu seçenekleri değerlendirirken koşullarına ve kapasitelerine uygun gerçekçi bir yaklaşım içerisinde bulunmalarını sağlamak gerekir. Böylece makul ve mantıklı bir amaç için doyurucu ve verimli bir keman öğrenimi sürdürmek mümkün olabilir. Her öğrencinin kariyer planlamada desteğe ihtiyacı olmakla birlikte yetenekli öğrenciler bu konuda özel bir destek sunmak gerekebilir (Erdem, vd. 2014, s.178). Özel yetenekli öğrencilerin kariyer konusunda bilgilendirme, üstesinden gelebileceği, kariyer hakkında düşünme ve karar verme süreçlerinde problem yaşadıkları görülmektedir. Bu problemlerin aşılmasında hem alanında yetkin kişilerden hem de rehberlik ve danışmanlık uzmanlarından destek alabilirler. Keman öğrencilerinin kariyer eğitiminin bir parçası

olarak öğrencilerin yetenek, ilgi ve kariyer ihtiyaçlarını belirlemede çeşitli testlerden de faydalanabilir.

- Enstrüman öğrenimine önemli katkıda bulunabilecek özel etkinliklerden bazıları; başta solist ve tanınmış ünlü virtüözlerin yer aldığı konserler olmak üzere konserlere gitmek, çalıştığı ve çalmak istediği eserleri içeren sesli ve görüntülü kayıtlardan yararlanmak, çalıştaylara (Masterclass) ve keman yarışmalarına katılmak bilgi, görgü ve tecrübelerini arttıracaktır. Konuyla ilgili olarak Demirel Dengeç (2021, s.32) yetenekli öğrencilerin yetenek gelişiminde daha önce benzer tecrübeler edinen özel yetenekli yetişkinlerin gençlere ışık tutabileceğini belirtmiştir. Bu amaçla alandaki uzmanlar keman öğretim alan öğrencilerin derslerine konuk veya düzenlenecek etkinliklere davetli konuşmacı olabilirler.
- Eserlerini düzenli ve sürekli tekrar yapmak keman öğreniminde önemli bir teşkil eder. Böylece parçalar ezberlenip belleğe yerleştirilerek keman çalmak için kazanılması gereken beceriler otomatik bir hale, bir refleks haline dönüşür. Enstrüman çalmanın temelini bilinçli bir otomatizm oluşturmaktadır (Fenmen, 1997, s.25). Diğer taraftan bir keman öğrencisi çalıştığı eserlerle repertuarını oluşturmakta, genişletmektedir. Ancak bu repertuarın kalıcı olabilmesi ve unutulmaması için sık sık tekrar edilmesi gerekir (Varış, 1987, s.11). Tüm bunlara ek olarak bir yeteneğin gelişiminde potansiyel kadar o potansiyelin geliştirilmesi için yapılanlar ve bu anlamda disiplinli çalışma, sebat, azim gibi özellikler son derece önemlidir (Demirel & Ayas, 2013, s.370).
- Başlangıçta yeni bir işe başlanıldığında pek çok güçlük karşımıza çıkabilir ve bu da oldukça can sıkabilir. Ancak, üzerinde yoğunlaşıp, işte yeterlilik kazandıkça insanın zayıf olan ilgisi, kendisini zorlayıp yeteneğini geliştirme isteğiyle kuvvetlenir, yeterlilik kazandıkça o işin birçok tarafı son derece ilgi çekici ve heves uyandırıcı olmaya başlar (Kantarcıoğlu, 1998, s.192). Dolayısıyla diğer eğitimlerde olduğu gibi keman öğretiminde de başlangıç aşamasındaki öğrencilerin gelişimlerinde bu durumun göz önünde bulundurulması gerekir.
- Keman öğrenimine yeni başlayan ve gelişimi devam eden bir öğrencinin ev çalışmalarını da keman derslerinde yapıldığı şekliyle aynı biçimde yürütmesi gerekir (Pogojeva, 1966, s.88). L. Auer, Öğrettiğim Biçimiyle Keman Çalmak isimli kitabında, “Öğrencinin

başlangıçta edindiği alışkanlıklar onun tüm gelişim sürecini etkilemektedir” demektir. Keman çalmayı öğrenmek gibi zor bir sürecin başlangıcında edindiği alışkanlıklar onun tüm gelişim sürecini etkilemektedir” demektir (Berlançik & Yuriyev, 1973, s.38).

#### 4. Sol El Ve Parmakların Duruş Pozisyonları Ve Egzersizleri

Kemanda güzel bir tını ve kaliteli ses elde etmek oldukça zordur. Parmakların eşit derecede ve eşit kuvvette keman tuşesine basmaması bunun en büyük sebeplerindendir. Diğer bir sebep ise sol el bileğinin keman tuşesine dönük olmamasıdır(Akdeniz, 2019,s.103).

**Görsel 1.** Sol el pozisyon düzeltme ve 2. 3. ve 4. Parmakları güçlendirme çalışması



**Kaynak:** Kişisel Arşiv

Günümüzde keman öğreniminde, kabul gören yöntemlere göre, sol elde 2., 3., ve 4. parmakların duruş konumu 1. parmağın konumuna göre belirlenir ve diğer parmaklar hareket ettiğinde ise 1. parmak ya yerindedir ya da özellikle 4. parmak hareketinde biraz aşağıya doğru gerilerek notaları tutar ve bu da sol elin daha çabuk kasılmasına ve yorulmasına dolayısıyla ilerde yaşanabilecek sağlık problemlerine sebep olabilir (Memedaliyev, 2003, s.68).

**Görsel 2.** Sol el pozisyon düzeltme ve 2. 3. ve 4. Parmakları güçlendirme çalışması



**Kaynak:** Kişisel Arşiv

Sol el pozisyonunun genelde 1. parmak eksenli olması, 3. ve 4. parmağın yeterince kuvvetli basmamasına neden olmaktadır. Aşağıda yazdığımız egzersizler, elin serbest ve doğru bir pozisyon alması, 1. parmağı eksenden kaldırarak kuvvetin 2., 3. ve 4. parmaklara verilmesi ve özellikle de diğer iki parmağa göre daha kuvvetsiz olan 3. Ve 4. parmakların kuvvet kazandırılması için oldukça etkilidir. Sol elin tüm parmaklarının eşit bir şekilde tuşeye basmasında son derece önemli bir egzersizdir. Doğru sesleri, doğru bir pozisyon ile parmak basmanızda son derece etkili olacak ve kaliteli ses çıkartmanızı sağlayacaktır (Akdeniz, 2019, s.103).

## 5. Sonuç ve Öneriler

Sol el keman tekniğinde yaşanan birçok problem vardır. Bu problemlerin en önde gelenlerin başında sol elin tuşeye doğru konumda tutulmaması ve doğru parmak basılmamasıdır. Bu problemin çözümü ve elin doğru



konumuna gelmesi ve parmakların eşit kuvvette doğru basılması için aşağıda yer alan 11 adet örnek çalışma egzersizi verilmiştir.

**Görsel 3.** Sol el pozisyon düzeltme ve 2. 3. ve 4. Parmakları güçlendirme çalışması



**Kaynak:** Kişisel Arşiv

- 1. parmak devreden çıkartılarak, tuşeye değmeden tamamen yukarıya kaldırılması;
- 1. parmak ve basılan parmak hariç diğer parmakların keman tuşesine dokunmaması;
- Avuç içinin keman sapına ve tuşeye değmemesi;
- Çalışmaya mutlaka yavaş bir metronom hızı ile başlanması, parmakları basıp kaldırırken temiz ses çıkartmaya özen gösterilmesi;
- Egzersiz 3. ve 4. parmağı kısa sürede güçlendirdiği için ağrı hissedilmesi doğal olacaktır. Bu sebeple kişinin ağrı eşiği değişkenlik gösterdiğinden dolayı önerilen egzersize başlama süresi kişiden kişiye değişecektir. Ağrı hissedildiği anda egzersize ara verilmesi;
- Egzersizlerin her gün metronom hızını yavaş yavaş arttırarak çalışma süresinin uzatılması sol ele doğru bir pozisyon kazandırmak için önemli ve gereklidir (Akdeniz,2019, s.104).

# PARMAK BASMA ÇALIŞMALARI I

H.BÜLENT AKDENİZ

Violin

The sheet music consists of ten staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a sequence of eighth notes with fingerings 2, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 3. Above the staff, there are two 'V' symbols and two square symbols. The second staff is marked 'III.' and continues the sequence. The third staff is marked 'II.' and continues the sequence. The fourth staff is marked 'I.' and continues the sequence. The fifth staff is marked 'II.' and continues the sequence. The sixth staff is marked 'III.' and continues the sequence. The seventh staff is marked 'IV.' and continues the sequence. The eighth staff continues the sequence. The ninth staff continues the sequence. The tenth staff continues the sequence. The music is written in a single treble clef and includes various fingerings and bowings.

KEMAN EĞİTİMİNDE PARMAK BASMA ÇALIŞMALARI

2

PARMAK BASMA ÇALIŞMALARI 2



z

# PARMAK BASMA ÇALIŞMALARI 4

H.BÜLENT AKDENİZ

Violin

III.

II.

I.

II.

III.

IV.

## PARMAK BASMA ÇALIŞMALARI 5

H.BÜLENT AKDENİZ

Violin

III.

II.

10

I.

II.

III.

2

## PARMAK BASMA ÇALIŞMALARI 5

IV.

3 4










## PARMAK BASMA ÇALIŞMALARI 9



H.BÜLENT AKDENİZ

II.

Violin

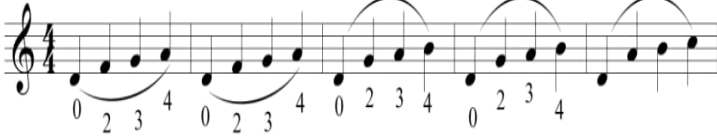


0 2 3 4 0 2 3 4 0 2 3 4 0 2 3 4





Violin exercise II consists of three systems of music. The first system is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains four measures of music, each with a slur over a group of four notes (D4, E4, F#4, G4) and a fingering number below the staff: 0, 2, 3, 4. The second and third systems each contain six measures of music, with each measure having a slur over a group of four notes (D4, E4, F#4, G4) and a fingering number below the staff: 0, 2, 3, 4.

III.



0 2 3 4 0 2 3 4 0 2 3 4 0 2 3 4



Violin exercise III consists of three systems of music. The first system is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains four measures of music, each with a slur over a group of four notes (D4, E4, F#4, G4) and a fingering number below the staff: 0, 2, 3, 4. The second and third systems each contain six measures of music, with each measure having a slur over a group of four notes (D4, E4, F#4, G4) and a fingering number below the staff: 0, 2, 3, 4.

# PARMAK BASMA ÇALIŞMALARI 10

H.BÜLENT AKDENİZ

IV.

Violin

I.

- 19 -

## PARMAK BASMA ÇALIŞMALARI 11

H.BÜLENT AKDENİZ

III.

Violin

0 2 3 4 0 2 3 4

II.

0 2 3 4 0 2 3 4

I.

0 2 3 4 0 2 3 4

IV.

0 2 3 4 0 2 3 4

## Kaynakça

- Akdeniz, A.Ö.(2020) Başlangıç Keman Eğitiminde Temel Özellikler, Güzel Sanatlar Alanında Teori ve Araştırmalar Gece Kitaplığı Yayınları, Ankara, s.35.
- Akdeniz, H.B. (2019). *Keman Eğitimine Yeni Bir Yaklaşım*. Ankara: Gece Akademi, s. 60-104.
- Akdeniz, A. Ö. & Akdeniz, H. B. (2020). Nitelikli keman eğitiminde öğretmen faktörü. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(54), 1338-1347.
- Akıncı, S. (1998). Keman Eğitimine, "Öğrenmenin Geliştirilmesini Sağlayan Koşullar" Açısından Bakışı. *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, (7), 1-10.
- Artaç, A. (2019). *Ziya Gökalp'in Milli Müziğimizi Oluşturmakla İlgili Düşüncelerinin Atatürk'ün Aynı Doğrultudaki Fikirlerine ve Çağdaş Türk Müziğine Etkileri*. İnönü University International Journal of Social Sciences (INIJOSS) , 8 (2) , 529-550.
- Artaç, A. (2018) II.Uluslararası Mesleki Bilimler Sempozyumu. "Konservatuvar Eğitimciliğinde Pedagojik Formasyonun Önemi." 26 Nisan 2018. Bildiri Kitapçığı tam metin yayını.
- Auer, L. (1980). *Violin Playing as I Teach it (3rd ed.)*. Dover Publications, New York.
- Berlançık, M. M. ve Yuriyev, A.Y. (1973). *Müzik Eğitiminin Sorunları*. Batı Sibirya Yayınları, Novosibirsk, s.38
- Çilden, Ş. (2016). Çalgı Eğitiminde Usta-Çırak Yöntemi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (16)-İpekyolu Özel Sayısı), s.2208-2220.
- Çilden, Ş. (2001). *Bireysel Çalgı Eğitiminde Temel İlkeler ve Etkili Faktörler*. Çağdaş Eğitim Dergisi, Sayı: 272, s. 27-30, İstanbul.
- Demirel, Ş. & Ayas, B. (2013). *Üstün Zekâlılar ve Eğitimleri*. S. Vuran (Ed.) içinde Özel Eğitim. (s. 365-395.) Ankara: Maya Akademi.
- Demirel Dingiş, Ş. (2021). *Özel Yetenekli Öğrencilerde Benlik Algısı Ve Benlik Algularını Etkileyen Faktörler*. H.Şahin, C. Ünvan (Ed.) içinde Güncel Eğitim Bilimleri Araştırmaları. (s. 21-36.) France, Lyon: Live de Lyon.
- Deniz, J. (2015). *Altı El Bir Piyano Öğretiminde İşbirlikli Öğrenme Yönteminin Etkinliği: Bir Eylem Araştırması*. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 3, Sayı: 15, s. 89-117.

- Erdem, Y., Akođlu, G., Sarıca A., Geçmiş H., Demirel, ř., & Öpengin, E. (2014). *Özel Gereksinimli Olan Bireyler ve Eğitimi*. Ankara. Vize Yayıncılık.
- Fenmen, M. (1997). *Müzikçinin El Kitabı*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları Ankara, s.25.
- Galamian, I. (1985). *Principles of violin playing and teaching* (2nd ed.). Prentice Hall, New Jersey.
- Memedaliyev, Rafayel M. (2003), Keman Öğretiminde Sol El Tekniğinin Bazı Meseleleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (10), 65-73.
- Özakupınar, Y. (1998). *Verimli Ders Çalışmanın Psikolojik Koşulları*. Epsilon Yayıncılık, İstanbul, s.172-173.
- Pogajeva, T. V. (1966). *Keman Öğretiminde Yöntemsel Sorunlar*. Müzik Yayınevi, Moskovas, s88.
- Varış, F. (1978). *Eğitimde Program Geliştirme: Teori ve Teknikler*. A.Ü. Eğitim Fakültesi Yayınları, No: 20, Ankara, .s.10.

## BÖLÜM 2

# BAROK DÖNEM MÜZİĞİNDE İTALYAN KEMANCI BESTECİLER

*Italian Violinist Composers of the Baroque Period Music*

**Yılmaz LEKESİZGÖZ**

*Anadolu Üniversitesi, e-mail:yilmazlekesizgoz@gmail.com*

*ORCID: 0000-0002-8710-4667*

## 1. Giriş

**B**arok Dönem, sanatsal anlayışın aydınlanma ve yükselişe geçme sürecidir. İtalya’da başlayarak tüm Avrupa’yı etkisi altına alan bu dönem ile birlikte sanat, kendine özgü bir şekillenme evresine girmiştir. Müzikte bu dönemle birlikte yeni bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Rönesans’tan gelen anlayışın üstüne gelişen sosyal ve kültürel olaylar ile birlikte müzikte başta çalgıların yapısal gelişmeleri olmak üzere müzik yazısı, icra stilleri ve genel müzik düşüncesi olarak yaklaşık 150 yıllık süreç içerisinde büyük değişimlere gitmiştir.

Barok müziğin gelişmeye başlaması ile çalgılarda büyük değişimler görülmeye başlanmıştır. Başta yaylı çalgılar olmak üzere birçok geleneksel çalgı yerini geliştirmekte olan yeni enstrümanlara bırakmak zorunda

kalmıştır. Rönesans devri boyunca kullanılan; Viol, Rebec, Fidel ve Lira da Braccio gibi çalgılar, dönemine göre daha modern bir çalgı olan keman karşısında duramamış ve zamanla popülerliğini kaybetmeye başlamıştır. Erken Barok diyebileceğimiz 16. Yüzyıl sonlarına doğru Kuzey İtalyalı çalgı yapımcıları tarafından geliştirilmeye başlanan keman, gerek ses rengi ve tınısı diğer bir yandan ise icra olarak daha kolay bir yapıya sahip olduğu için dönemin müzisyenleri tarafından tercih edilmeye başlanmıştır. Zamanla yorumlama sıklığı da artan keman, Barok Dönemle birlikte büyük bir atılım evresine girmeye başlamıştır.

Keman, 17. Yüzyıla başlarına kadar hem yapısal hem de icra bakımından halen tam bir kimlik kazanmış sayılmazdı. Müzik tarihine göre kemanın popüler bir çalgı olarak ön plana çıkma süreci İtalyan besteci C. Monteverdi'nin 1607 yılında yazdığı '*Orfeo*' operası ile başlamıştır. Bu süreçten başlayarak kemanın gerçek potansiyeli görülmeye başlanmış ve çalgı üzerindeki çalışmalarda artmaya başlamıştır. Kemanın başta Avrupa ve daha sonrasında dünya çapında popüler bir enstrüman olmasını sağlayan en önemli kişiler İtalyan kemancılar ve bestecilerdir.

Monteverdi'den sonra kemanın asıl ünlemesini sağlayan kişi A. Corelli'dir. Corelli, keman çalgısındaki ustalığı ile İtalya'dan sonra tüm Avrupa'da büyük bir üne kavuşmuştur. Yapıtları ve yetiştirdiği öğrenciler sayesinde Corelli, kemanın Avrupa'da büyük bir öneme kavuşmasını ve en çok icra edilen çalgı konumuna gelmesini sağlamıştır. Corelli'den sonra keman için birçok eser yazan Vivaldi ön plana çıkmaktadır. Vivaldi, yazdığı keman konçertoları sayesinde çalgının repertuar gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Bunun yanında dönemin başka önemli İtalyan kemancıları da vardır. T. A. Vitali, F. Geminiani, G. Tartini, P. Locatelli ve G. Pugnani gibi kemancılar, yazdıkları eserler ve yetiştirdikleri öğrenciler ile ünlenmiş, İtalyan keman çalma sanatını Avrupa'nın birçok bölgesine taşımışlardır.

## 2. Barok Dönemde Müzik Anlayışı

Müzik tarihi açısından baktığımızda 17.yüzyıl da başlayan, 18.yüzyılın ortalarına yani büyük besteci J.S Bach'ın ölümüne kadar süren ve kendi karakteristik özellikleri içinde gelişen döneme Barok denir. Portekizce çarpık inci anlamına gelen '*barocco*' kelimesinden türeyen Barok terimi, kendi döneminde kullanılmamış daha çok 1850'li yıllardan sonra kullanılmaya başlanmıştır. Barok müziği Rönesans'ın çok sesli eğilimine bir tepki olarak gelişen tek ses eğilimiyle opera, oratoryo ve kantat gibi müzik biçimlerinin belirmesiyle başlamıştır (Akdeniz & Akdeniz, 2020, s.41).

Bir '*Saray Sanatı*' olarak da adlandırılan olan Barok, Rönesans ile Klasik dönem arasında, soyluların hassasiyetle güzel duyu anlayışını yansıtmaları olarak kategorize edilebilir. Başka bir deyişle, Rönesans dönemindeki sosyal ve ekonomik buhrandan sonra, asillerin sanatsal ve kültürel bağlamda, üstünlüklerini ilan etmeleridir. Sanat tarihinde yaklaşık yüz elli yılı içeren ve Sarayın ve soylu kesimin hamiliğinde beğeni düzeylerine göre gelişen Barok tarzı yalnızca müzikte değil heykel, resim, edebiyat ve mimarlık gibi sanatsal alanlarda da oldukça gelişme göstermiştir. Aristokrasinin süslemelere duyduğu yakın ilgiyi incelik anlayışını ve abartıyı yansıtan Barok sanatına karşı, sonraki yüzyıllarda geçmiş dönemi küçümseme vardır. (Say,1997, s.173-174).

### Görsel 1. Barok Dönemde Müzik Topluluğu



**Kaynak:** <http-1>

Barok dönemde müzik anlayışı kendi içinde 3 ana bölümden oluşur. Bu bölümler, Erken Barok, Yüksek Barok ve Geç Barok olarak adlandırılır. Bu dönemin özelliklerinden etkilenen sanat anlayışı sonucu, başta İtalyan müzisyenler olmak üzere birçok ülkeden müzisyen ve besteci dönemin en ünlü eserlerini vermişlerdir. Bu eserleri bazı aristokrat ailelerin de desteği ile de çeşitli yerlerde icra etmişler ve bunun da büyük ilgi görmesiyle de Barok dönem müzik tarihinde en önemli köşe taşları arasında yerlerini almışlardır.



“Barok bestecilerinin ana amacı, müziği dramatik anlatımın bir parçası kılmak, dramatik anlatımı müziğe katmaktır (İlyasoğlu, 1995, s. 27)”. Başta İtalya’da başlayan bu akım daha sonra olmak üzere, Fransa ve Almanya’da gelişmiş, diğer belli başlı Avrupa ülkelerine de yayılarak her ülkenin kendi yaşam tarzları ve anlayışlarına göre şekillenmiştir. Bu dönemde müzik, ruhsal derinliği sadelikle sentez haline getirip; heyecan istek kahramanlık duygularının ifadesinde, kontrastlar ve nüanslar kullanılmaya başlamış ve bununla birlikte özellikle keman eserlerinde konçertolar devri başlamıştır. Barok dönemin bir diğer yenilikleri de sonat, vokal füg gibi formların ve tonalite sisteminin gelişmesi olmuştur ve bu da Barok dönem müziğindeki duygusal yoğunluk ve abartının daha da ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Rönesans’la birlikte Avrupa’da yaşanmaya başlanan felsefi, 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 (Akdeniz & Akdeniz, 2020, s.41).

### Görsel 2. Barok Dönemde yaylı çalgılar



**Kaynak:** <http-2>

Rönesans'ın son dönemlerinden Barok döneme geçilmesi büyük bir yenileşmeyi de beraberinde getirmiştir. Barok çağı, Rönesans dönemi özelliklerini de bünyesine katarak müzikte bir çok yenilikleri de beraberinde getirerek armoni ve Çoksesli müzik tekniklerinin mükemmel bir hale gelmesini sağlamıştır. Opera, oratoryo, kantat, konçerto grosso, sonat ve füğ gibi birçok formun ortaya çıktığı bir dönemdir. Kendisinden önceki dönemlerin yapıtlarında yer alan, gerçeklik, sakinlik ve sadelik duygusu, yerini abartılı bir müzik anlatımı, uzun melodiler içeren müzik cümlelerinin olduğu, sürekli bas (basso-continuo), çok anlatımlı ve yepyeni müzik formları ve dansları içeren bir döneme bırakmıştır. Birbirinden bağımsız pek çok müzik çalgısını kapsayan partilerin bir arada bulunduğu karmaşık yapıda olan polifonik müzikten, tek bir melodinin ortaya çıktığı tek sesli müziğe geçiş de bu dönemin getirmiş olduğu yeniliklerden biriydi (Dik, 2015, s.4).

Barok dönem müziğinin en gözde çalgıları klavsen ve harpsikorttur. Bunlar seslerin piyano veya forte çıkmasını sağlayamayan bir tasarıma ve düzeneğe sahiptiler. Eski kurallardan ve çok seslilikten uzaklaşılması ile birlikte yeni bir tarz ve kurallar yapma gereğini doğurmuştur. Armonik ve polifonik gelişimler beraberinde ritmik gelişmeleri de doğurmuştur. Eserlerde Orta Avrupa dans müziğinin tipik ritimleriyle kaynaşmış melodilerle birlikte tüm bunlar barok müziğin kendi özgün kimliğine kavuşturmuştur (Tan, 2018, s.50). 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 bütünüyle aşırılık, gerginlik ve taşkınlık çağıdır (Akdeniz & Akdeniz, 2020, s.42).

Barok sanatının özelliklerini özetlemek gerekirse; varlıkların güzelliğinden duygusal bir haz almak ve etkilenmek ön plana çıkmış ve barok anlayış bu etkiyi en ince ayrıntılarıyla süsleyerek abartılı bir biçimde işlemiştir. Bu işleyiş içinde gösteriş, şatafat ve görkeme düşkünlük, süslemelere, ince işçiliğe ve sanata önem verir ve sanat eserleri abartılı şekilde ön plandadır (Erol, 2012, s.48).

### 3. Barok Dönemde Keman Müziği

16. Yüzyıl ile müziğin yavaş yavaş kilisenin etkisinden uzaklaşması ile solo ve orkestra müziği ön plana çıkmıştır. Müzik adına yeni akımların ve anlayışların oluşmaya başladığı bu dönemle birlikte keman müziğinde

de dikkate değer gelişmeler yaşanmaya başlamıştır. Bu yüzyılla birlikte keman hem yapısal hem de yeni müzik formlarının ortaya çıkması ve gelişmesiyle çok yönlü bir gelişim içine girmiştir.

Barok dönemde Viol ailesi yerini tamamen kemana bırakmış, böylelikle keman; yapısal ve teknik anlamda hızla gelişerek dönemin en önemli solo çalgısı haline gelmiştir Yaygın kullanımı ve solo eserlerin akabinde de eğitimcilerin artması ile çalgıda ustalık (virtüözite) kavramı ortaya çıkmıştır. Keman müziğinde modal sistemden tonal sisteme tam bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Sonat, konçerto, süit gibi formlar bu dönemde ortaya çıkmış, eserlerdeki müzikal yoğunluk ile keman müziği çok güçlü ve etkili anlatım olanaklarına kavuşarak tam bir kişilik ve kimlik kazanmıştır. Eski/geleneksel müziklerin birçoğu yeni yöntem ve tekniklerle kemana uyarlanarak, zengin bir çeşitliliğe ulaşmıştır. Çalış esnasında seste mümkün olduğu kadar şeffaflık, hareketlerde çeviklik, pırıltı ve keskinlik, az yay kullanımı, normal hızda vibrato, az vurgu, havalandırma ve duraklama dediğimiz portato tekniği ve duyumda temizlik dönemin keman çalma tekniklerini oluşturmuştur (Yağışan & Aydın, 2013, s.220).

**Görsel 3.** Barok Dönemde keman ve yay tutuşu



**Kaynak:** <http-3>

Barok dönemde keman solo bir çalgı olarak ün kazanmış ve bu dönemde bu çalgı için besteciler tarafından pek çok eser literatüre kazandırılmıştır. İlk keman virtüözlerinin de bu dönemde yetiştiği görülmektedir. A. Stradivari, N. Amati, G. A. Guarneri gibi ünlü keman ve yaylı çalgı yapımcıları, günümüze kadar da özelliklerini koruyan pek çok enstrüman yapmışlardır (Yağışan & Aydın, 2013, s.220).

**Görsel 4.** Stradivarius Keman



**Kaynak:** <http-4>

Barok dönemde müziği başlatan yetenek Cladio Monteverdi, keman çalma tekniğinin kurucusu olarak kabul edilen İtalyan besteci keman virtüözü Arcangelo Corelli, konçerto stiline öncüsü İtalyan kemancı ve besteci Antonio Vivaldi, bu dönemin en önemli İtalyan besteci ve sanatçılarıdır (Akdeniz & Akdeniz, 2020, s.3166).

## **4. Barok Dönemin Önemli İtalyan Kemancı-Bestecileri**

### ***4.1.İtalyan Keman Okulu***

Keman için solo ve eşlikli eserlerin bestelendiği ve keman çalma okulunun ilk olarak kurulduğu İtalya, sahip olduğu yetenekli sanatçıların neredeyse

başta Almanya, Fransa ve İngiltere olmak üzere tüm Avrupa'ya yayılmasıyla diğer keman okullarının da temellerinin atılmasında önemli yere sahip olmuştur (Ulucan Weinstein, 2011, s.8).

İtalyan Keman Ekolü 17. Yüzyıl başlarında İtalya'da Biagio Marini (1587-1663) forte, piano, presto vb. gibi müzikte ifade terimleri ve çeşitli tril süslemeleri ile keman çalma tekniği ve keman icrasının gelişiminde daha yüksek seviyeye ulaşmasında önemli bir yer tutmaktadır. Keman için yazmış olduğu '*Capriccio Stravagante*' (1627) parçasında Farina, col legno ve pizzicato tekniklerini kullanmıştır (Şişman, 2018, s.367).

1600'lü yılların başlarında İtalyan keman müziği ve tekniği, özellikle Corelli müziği ve keman tekniğinde ulaştığı başarısıyla ve daha sonra birçok önemli besteciye ilham kaynağı olan ve onları etkileyen Vivaldi ve Locatelli'nin konçertolarıyla öne çıkmıştır. Yüzyıl ve sonrasında başlarında, İtalyan keman tekniğinde oktavların ve üçlü altılı akorların kullanılmaya başlamasıyla, yeni figür gelişmeleri görülür. Yeni yay teknikleri ortaya çıkmaya başlamış, ileri pozisyonlara geçişler, hızlı figürler, gam pasajları gibi yeni teknikler görülmüştür (Ketenci, 2005, s.4-5).

İtalyan Keman Okulu, keman çalma teknikleri açısından tarihin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Keman için konçerto ve sonat formlarını bulup geliştirmeleri, bunun akabinde tüm Avrupa'ya bu yeni formları sunmaları, bu ekolü ve ülkeyi keman tarihi içerisinde en önemli ekollerden biri haline getirir. 17. Yüzyıl başlarından başlayarak, yaklaşık olarak iki yüzyıl boyunca keman icracılığına, gelişimine ve enstrümanın yükselişe geçmesine çok büyük katkıları olmuştur. Büyük kemancıları ve bestecilerinin keman için başlattıkları bu yenilikçi düşünceler ve hareketler, Avrupa'nın diğer ülkelerine de büyük oranda örnek olmuştur ve yeni ekollerin doğmasına öncülük etmiştir.

#### **4.2. Claudio Monteverdi (1567-1643)**

1567 yılında İtalya'nın Cremona şehrinde doğan Monteverdi, Geç Rönesans - Erken Barok döneminin ünlü opera bestecilerinden birisidir. 16 yaşında Cremona Katedrali'nde Ingegneri ile çalışmaya başladı. Sonraki yıllarda dönemine göre daha çağdaş bir üslupta dini ve din dışı eserler içeren müzik metotları yayımladı. 24 yaşında Dük Vincenzo Gonzaga'nın yanında keman ve viyola sanatçısı olarak hizmet vermeye başladı. İlk



operası olan *'La favola d'Orfe'*yu (Orfeo Efsanesi) 1607 yılında bitirdi ve ilk defa keman çalgısını, tüm incelikleri ile bu operada ön plana çıkarttı. Dük Vincenzo Gonzaga'nın ölümünün ardından Venedik'te San Mark Kilisesi'nde müzik yönetmeni olarak çalışmaya başladı. Yazdığı eserler ile sadece İtalya'da değil tüm Avrupa'da büyük bir üne kavuştu. 1643 yılında da hayatını kaybetti.

**Görsel 5.** Claudio Monteverdi



**Kaynak:** <http-5>

“Monteverdi'nin 1607 yılında seslendirilen operası L'Orfeo da kemana daha çok partisyonda yer vermesi ile eşlik enstrümanı olarak kullanılmakta olan keman, hızla ön plana alınarak seçkin bir kimliğe kavuşmuştur (Ulucan Weinstein, 2011, s.8)”.

Monteverdi, 17. Yüzyılın başından itibaren meydana gelen müzikal değişimlerdeki üretkenliği ile büyük katkı sağlamıştır. Monteverdi'nin

arkadaşı olan B. Marini’de kemancılık alanında yaptığı çalışmalar ve geliştirdiği tekniklerle öncü rol üstlenmiştir.

Kemancılık ile ilgili keşiflerin, enstrümanın ve yayın yapısı ile ilgili değişimlerin ortaya çıkışında, aynı zamanda yeni formlar ve çalgı müziğinin gelişmesinde, operanın büyük bir etkisi vardır. Monteverdi yazdığı operalar ile bu sanatın gelişmesinde en önemli katkısı olan ilk bestecidir. Başta Monteverdi ve döneminin diğer bestecileri, kemanın sonat vb. formlardaki etkisini keşfedince, bu alandaki çalışmalarını yoğunlaştırarak beste üretmeye başlamış, bu da keman ve keman müziğinin “atılım” evresine girebilmesini sağlamıştır (Erdal, 2010, s.11-12).

Monteverdi, eserlerinde sıklıkla tremolo ve pizzicato tekniklerini kullanmış bir bestecidir. ‘*Arcata Morenda*’ olarak tanımladığı sona doğru sönen bir yay hareketi ve belirtilen aksanların arkasından ani piano ve forte-piano ifadelerini de partilere ekleyerek, çeşitlilik elde etmiştir (Schwarz, 1983, s.35).

Sonuç olarak Monteverdi, yazdığı Madrigal operalar (din dışı operalar) ile ün yapmış, eserlerinde keman çalgısına da yer vermesi ile tarihi süreç içerisinde kemanın ön plana çıkmasına büyük destek vermiştir.

### **4.3. Argencelo Corelli (1653-1713)**

Barok dönem müziğine besteci ve kemancı olarak büyük katkıları olan Corelli, 1653’de İtalya’nın Fusignano kasabasında dünyaya geldi. Bologna’da elit bir müzik okulunda öğrenim gördü. Daha sonra Roma’ya yerleşen ve sürgünde olan İsveç Kraliçesi’nin hizmetinde çalışan Corelli, onun için birçok eserde besteledi. Maddi açıdan da rahat olduğu bu süre içinde kendini kemana ve besteciliğe verme şansı oldu. yapıtları arasında en çok dikkat çeken ‘*La Follia*’ olmuştur. Hayatı boyunca büyük bir övgü gören ve döneminin en iyi kemancısı olarak görülen Corelli, 1713 yılında Roma’da hayatını kaybetmiştir.

Modern keman çalma tekniğinin kurucusu ve keman tarihinin kilometre taşlarında biri olan Corelli, hayatı boyunca yaptığı çalışmalar ile bütün ilave enstrümantal gelişimin temellerini şekillendirmiştir. Corelli döneminin en iyi kemancısı olarak bilinirdi. Ünü, İtalya sınırları dışında taşan ve Avrupa’da tanınan bir kemancı olan Corelli için Gaspar Tieffenbrücker ilk modern kemanı yapmış ve ona adamıştır (Akdeniz & Akdeniz, 2020, s.3166).

**Görsel 6.** Arcangelo Corelli



**Kaynak:** <http-6>

Corelli'nin keman virtüözü olarak tanınmışlığı, kendi dönemi göze alındığında 19. Yüzyılda yaşamış olan N. Paganini kadar büyük sayılabilir, ama gerçek anlamda Corelli bir virtüöz değildi. Çünkü üçüncü pozisyonla sınırlı bir keman tekniğine sahipti (Joachim, 1932, s.889). Ama dönemine göre kemandaki ustalığı o kadar fazlaydı ki, dünyada bilinen en büyük keman ustası olarak görülüyordu. Ünü tüm Avrupa'ya yayılmıştı sadece kendi ülkesinden değil uzak krallıklardan gelenler bile onun öğrencisi olmak istiyordu. Çalış tarzı daha bilge, zarif ve duygusaldı, tonu ise sağlam ve gösterişliydi. Corelli'nin bu çalış tarzı onu diğer müzisyenlerden ayıran en önemli özelliğiydi. Şu bir gerçektir ki Corelli keman tekniğinin, gelişmesine öncülük eden ilk kişidir (Dubourg, 1836, s.44-47).

Corelli iki yönden çok önemli bir bestecidir. İlki, keman tekniği ve sonraki gelişimleri için başlangıç noktası olup, devamında Alman bestecilerin büyük eserlerinin temelini oluşturan sonat formunu bulması, ikincisi ise bulduğu bu formu tematik ve armonik olarak kemanın doğasına ve duygusuna çok başarılı bir şekilde uygulaması olmuştur (Joachim, 1932, s.889).



Corelli'nin döneminde birçok keman tekniği ve çalma yolları vardı. Bunların arasında iki önemli teknik ön plana çıkmıştır. İlki, kemanın köprücük kemiğinin altında sol göğse yaslı ve hafifçe içe dönük olarak tutulmasıydı ki, Corelli de kemana bu şekilde tutuyordu. İkincisi ise günümüz modern tutuşuna da benzeyen köprücük kemiğinin ve omuzun üstünde çenenin altında olan yatay bir tutuştu. Daha sonraki dönemde L. Spohr tarafından kemana çenelik eklenince tutuş pozisyonları daha rahat ve konforlu bir hale gelmiştir. Bu farklı tutuş teknikleri bölgesel, sosyolojik, fiziksel farklılıklara ve farklı keman okulları olmasına dayalıydı (Akdeniz & Akdeniz, 2020, s.3166).

İtalyan Keman Okulu'nu kurucusu kabul edilen ve İtalya işi üçül sonatı doruğa eriştiren Corelli, konçerto grossonun da ilk büyük ustası ve bu türün temelini atan ilk biçimlendiricisi sayılır (Oransay, 1967, s. 19). Corelli çok sayıda bu çalgının ön planda olduğu eser üretmiş olmasına rağmen, eserleri çoğunlukla yalın ve sade bir formdadır. Kemanın üçüncü pozisyonunu genelde aşmadan kullanmayı tercih etmiş olan besteci, Konçerto Grosso formunu olgunlaştırarak Bach ve Handel gibi bestecilere örnek teşkil etmiştir (Say, 2005, s.345).

Müzik tarihçilerine göre Corelli'nin yapıtları, yeni bir müzik anlayışı olarak dönemine damga vurmuş ve sonraki dönemlerde de konçerto ve sonat formlarının daha çok gelişmesine ön ayak olmuştur. Öğrencilerinin arasında en çok sivrilen ve dikkat çeken ve Corelli'nin temellerini oluşturduğu keman çalma sanatının Avrupa'ya yayılmasında önemli yer tutan kemancıların başında P. Locatelli, F. Geminiani, G. B. Somis ve J. B. Anet yer almaktadır (Ulucan Weinstein, 2011, s.14).

Keman çalma sanatının en önemli kişilerinden biri olan Corelli, kemancı, besteci ve eğitmen olarak, kemana yeni bir kişilik kazandırmış, sonat formunu geliştirmiş, gelecek yüzyıllar boyunca kemanın gelişmesine katkıda bulunacak müzisyenlere ilham kaynağı olmuştur. Eserleri bugün başta Avrupa'nın önde gelen konser salonları olmak üzere dünyanın çeşitli konser salonlarında seslendirilmektedir.

#### ***4.4.Tomaso Antonio Vitali (1663-1745)***

1663 yılında İtalya'da doğmuştur. Babası Giovanni Battista Vitali döneminin ünlü çellistlerinden ve bestecilerinden birisiydi. En büyük çocuk olan Vitali, küçük yaşından itibaren kompozisyon ve keman dersleri almaya başladı. 12 yaşında orkestralarda çalmaya başladı. Kariyerinin çoğunu

orkestralarda çalarak ve bestecilik yaparak geçiren Vivaldi aynı zamanda eğitimlikte yapmıştır. 1745 yılında İtalya'nın Modena şehrinde hayatını kaybetmiştir.

**Görsel 7. Tomaso Antonio Vivaldi**



**Kaynak:** [http-7](http://7)

Vivaldi'nin keman sonatları, oda orkestrası için yapıtları ve günümüzde keman repertuarında sıklıkla seslendirilen Chaconne eseri, bestecinin başlıca çalışmaları arasından yer alır. Ancak Chaconne'in "günümüzde seslendirilen formu Leonard tarafından düzenlenmiştir. 19.yy. keman çalma tekniklerine uygun bir şekilde getirilen eser, günümüzde de sıklıkla bu edisyon ile seslendirilmektedir (Ulucan Weinstein, 2011, s. 11)". Vivaldi, keman çalgısını etkileyici ifade üsluplarıyla solo çalgıdan çok, oda müziği çalgısı olarak kullanmayı tercih etmişlerdir (Kenyon, 1984, s.63).

**4.5. Antonio Vivaldi (1678-1741)**

1678 yılında Venedik'te doğan Vivaldi, müzik eğitimine babasından ve kemancı G. Legrenzi'den aldığı dersler ile başlamıştır. Vivaldi genç yaşından itibaren istediği papazlığı bir meslek olarak seçmiş fakat kendini

dinden çok müziğe vermiştir. Kariyeri boyunca yetimhanelerde ve soylu saraylarında öğretmenlik ve müzik yöneticiliği yapan Vivaldi, bir türlü aradığı iş olanaklarına kavuşamamıştır. Hayatının son dönemlerine doğru Viyana saraylarının geniş olanaklarına kapılarak, bu şehre yerleşmiştir. Ama aradığı fırsatları burada da bulamayan Vivaldi, ülkesine dönmek zorunda kalmıştır. Keman eserleri ile günümüzün en dikkat çekici bestecilerinden olan Vivaldi, hayatı boyunca istediği iş olanakları ve popülerliği yakalayamamıştır. 1741 yılında yoksulluk içinde ölmüştür (Say, 1997, s.244).

### Görsel 8. Antonio Vivaldi



**Kaynak:** <http-8>

Barok Dönemin önde gelen kemancı – bestecilerinden birisi olan A. Vivaldi, keman icrasında solistlik yapıyı ve keman çalgısını orkestra önünde bir solo çalgı olarak bir bütün haline getiren ilk bestecilerden biridir. Ayrıca, keman için Konçerto Grosso formunu geliştirmesi, kemanyı bir solist çalgı olarak ön plana çıkarması ve yazdığı yüzlerce eser ile keman

tarihine geçmiş önemli bestecilerindendir. Keman için ‘Konçertonun Babası’ da sayılabilir.

Keman çalma teknikleri açısından, oldukça zor pasajlar yazmakta usta olan Vivaldi, aynı zamanda sağ el için yazdığı tel atlamalı, uçan Staccato ve günümüzde Spiccato olarak tanımlanan zıplayan yay hareketleri ile eserlerine büyük bir gösteriş katmıştır. Bu ifadeleri; kuvvetle- sertçe çekip kopararak olarak anlatabileceği ‘*molto forte e stappatgo*’ gibi terimlerle belirtmiştir (Ulucan Weinstein, 2011, s.15).

Usta bir kemancı olmasının yanında, org ve klavsende çalan Vivaldi, Barok Dönemin sonlarından, Klasik döneme geçişin en önemli köprülerinden birisidir. Klasik besteciler, onun keman enstrümanına verdiği dramatik ve aktif rolü, kendi yazdıkları konçertolarında da geliştirerek daha karakterize bir durum yaratmışlardır. Kısa motifler, keskin üslup anlayışı, canlı, ritmik ve müzikal cümlelerin sürekli akışı, başta J. S. Bach olmak üzere birçok besteciye örnek olmuştur (İlyasoğlu, 2009, s.57).

“Yenilikçi yaklaşımlarla dönemin en üst seviyesine çıkan besteci olarak kabul gören Vivaldi, farklı çalgıları solo gruplar içerisinde organize ederek ayrıca solo keman partisi de eklemiştir (solo keman, yaylı dördlü, iki obua, iki korno ve fagot için Fa Majör. Konçerto) (Ulucan Weinstein, 2011, s.16)”.

“Vivaldi, müzik tarihinde yavaş bölümlere de önem vererek bu bölümlerin diğer hızlı bölümler kadar değerli olduğunu gösteren ilk besteci olmuştur. Eserlerinin yavaş bölümlerinde uzun soluklu bir şarkı ile yalnlığı, etkileyici ezgileri ve homojen dokusuyla klasik dönem öncesi senfoni geleneğini hazırlamıştır (Eren, 2019, s.9)”.

“Vivaldi besteciliğinin yanında dönemin en başarılı keman öğretmenlerinden ve icracılarından biri olarak kabul edilmiş, öğrencilere yönelik yazdığı eserleri ve bu eserlerin melodik yapısının akılda kalıcı duyumu ile Barok dönemin en tanınmış besteci-icracı eğitimcilerinden olmuştur (Yağışan & Aydın, 2013, s.215)”. “Vivaldi müziğinin kısa bir özeti şöyle olabilir: Onun yaylılar için yazdığı tüm eserleri, müzisyenlere seslendirme zevkini ve arzusunu yaşatmış, dinleyiciyi ise konsere doyurmuştur (Say, 1997, s.248)”.

#### **4.6. Francesco Geminiani (1687-1762)**

1687 yılında İtalya’da doğan Geminiani, ilk müzik eğitimini A. Scarlatti’den aldığı dersler ile başlamıştır. Daha sonra A. Corelli ile keman

çalışmalarına devam etmiştir. Eğitiminin ardından konser kariyerine başlayan Geminiani, Başta İngiltere olmak üzere Avrupa'nın birçok yerinden konserler vermiştir. İngiltere konserlerinde sıklıkla G. F. Handel ile çalmıştır. Döneminin büyük keman virtüözlerinden birisi olarak kabul görmüştür. 1762 yılında hayatını kaybetmiştir.

### Görsel 9. Francesco Geminiani



**Kaynak:** <http://9>

Geminiani'nin başta Konçerto Grosso ve Keman Sonatları olmak üzere birçok eseri bulunmaktadır. *'The Art of Playing on the Violin'* isimli metodunu 1751 yılında yayınlamıştır. Keman edebiyatı açısından, vibrato, tril, süsleme ve diğer sağ el ve sol el tekniklerin anlatıldığı metot, ayrıca döneminin müziğini de anlatmaktadır (Say, 2009, s.292)".

#### 4.7. Guiseppe Tartini (1692-1770)

1692 yılında İtalya'da doğan Tartini, aslında ilk müzik eğitimini gelecekte rahip olmak üzere aldı. Tartini, "Kardinalin koruduğu bir kızla evlenip kız kaçırmakla suçlandığı için manastıra kapanmak ve iki yıl boyunca keman

çalışmak zorunda kaldı (Say, 1997, s. 249)”. Belki de Tartini bunu yapmasaydı keman çalamayacak ve keman tarihine geçemeyecekti. Bundan sonra kemancı olan Tartini, değişik kurumlarda kemancı olarak çalıştı. 1715 yılında Tartini, günümüzde Lipinski Stradivarius olarak anılan kemana sahip oldu. Bu kemana daha sonra öğrencilerine hediye etti. 1726 yılında Tartini, kendine ait bir keman okulu açtı ve Avrupa’nın birçok yerinden gelen öğrencilere burada ders veriyordu. Hayatının sonlarına kadar kemanla iç içe olan besteci keman içinde eserler yazmaya devam etti. Başta, Şeytan Trili Sonatı olmak üzere, birçok konçerto ve sonat yazmıştır. 1770 yılında hayatını kaybetmiştir.

**Görsel 10.** Giuseppe Tartini



**Kaynak:** <http-10>

“Keman için Barok ve Klasik dönem arasında adeta bir köprü görevi görmüştür ve her iki dönemin de karakterini ve özelliklerini yansıtan eserler yazmıştır. Tartini; özellikle keman konçertosu ve sonatlarıyla Vivaldi ve

Viotti arasında kalan dönem içinde en önemli yere sahip bestecidir (Erdal, 2010, s.41)”.  
Kemana yorum ve teknik anlamda pek çok yenilik katmış olan Tartini, şeytan trili sonatı ile ünlenmiş, uzun süre başkemancılık ve orkestra şefliği yapmıştır. Devamlı bir vibratodan kaçınan ve vibratoyu sadece süsleme amaçlı kullanan Tartini'nin sağ el yay tekniğine katkıları da azımsanmayacak kadar fazladır. Tartini yay tekniği, uzun süre örnek kabul edilmiş ve keman yapıtları, keman literatüründe önemli yer tutmuştur (Ulucan, 1998, s.9).

#### **4.8.Pietro Locatelli (1695-1764)**

İtalya'da doğan Locatelli'nin ilk çocukluğu hakkında pek bir bilgi yoktur. 1711 yılında Roma'ya taşınmıştır. Burada şehrin önemli kemancıları ile çalışmıştır. Kesin olmamakla birlikte burada kısa bir süre Corelli ile de çalıştığı düşünülmektedir. Locatelli, eğitimini sürdürürken bir yandan da soylu evlerinde keman çalıyordu. Locatelli, 1723-28 yılları arasında Avrupa'nın birçok önemli şehrini gezmeye başlamıştır. Bu şehirlerde konserler verirken, bestecilik çalışmalarını da devam ediyordu. Keman konçertoları ve Kaprislerinin çoğunu bu dönemde yazdığı düşünülmektedir.

**Görsel 11.** Pietro Locatelli



**Kaynak:** http-11

Locatelli, daha sonra yazdığı eserleri yayınlamak için 1729 yılında Amsterdam'a taşınmıştır. Burada, bastırıldığı eserleri satarak ve keman dersleri vererek geçimini sağlıyordu. Locatelli, kemandaki yeteneği sayesinde çevresinden saygı görmüştür ama hiçbir kaynak onun yüksek virtüöz derecesine ulaştığını yazmamıştır. Locatelli, ömrünün sonuna kadar Amsterdam'da yaşamış, hak ettiği değeri görmeyerek 1764 yılında hayatını kaybetmiştir ([https://en.wikipedia.org/wiki/Pietro\\_Locatelli](https://en.wikipedia.org/wiki/Pietro_Locatelli)).

Locatelli, kemanın teknik olanaklarını hayatı boyunca sonuna kadar kullanmış ve şüphesiz en parlak kemancılarından biri olarak kabul görmüştür. Locatelli'nin yenilikçi yaklaşımları, Tartini, Veracini ve French Leclair tarafından geliştirilmiş, konçertolarda sıklıkla kullandığı yüksek pozisyonlar kemancıların dikkatini çekmiştir. Aynı zamanda yazdığı kaprisler ile Paganini'nin 24 Kapris çalışmasına ilham vermiştir (Ulucan Weinstein, 2011, s.19).

Locatelli, keman için birçok konçerto yazmış ve bu konçertolar, keman tarihine virtüöz seviyesine ulaşmış ilk konçertolar olarak geçmiştir. Ayrıca yazdığı kaprisler, teknik açıdan dönemindeki diğer keman eserlerine göre üst seviyelere ulaşmıştır. Sağ el teknikleri bakımından eserlerinde çeşitli yay hareketlerine yer vermesi, sol el tekniklerinde ise kullandığı akorlar, arpejler ve çift parmak trilleri gibi birleşimler, dönemine göre çok daha ileri seviyelerdedir. Kısacası Locatelli'nin yazdığı eserlerde, keman çalma teknikleri adına birçok yeni gelişme görülmüştür.

Locatelli, İtalyan keman çalma sanatını ve ekolünü ülkesi dışına taşıyan en önemli kemancılarından biri olarak müzik tarihine geçmiştir (Kenyon, 1984, s.76).

#### **4.9. Gaetano Pugnani (1731-1798)**

Pugnani 1731 yılında İtalya'nın Torino şehrinde doğmuştur. Küçük yaşından itibaren keman dersleri almaya başladı. 1752 yılından Torino Kraliyet Şapelinin ilk kemancısı olarak göreve başladı. Bunun yanında konser kariyerine de başlayan Pugnani, Avrupa'da konserler vererek buralarda da önemli mevkilerde çalışma şansı oldu. 1770 yılında Torino'ya döndüğünde Kraliyet Şapelinin yöneticisi oldu. Besteciliğinin yanı sıra eğitimliğe de büyük önem vermiştir. Öğrencisi G. B. Viotti ile turnelere çıkmışlardır. 1798 yılında hayatını kaybetmiştir. Pugnani'nin keman için en bilinen eseri '*Praeludium ve Allegro*' dur. Aslında bu eser Fritz Kreisler'in



Pugnani stiline yayımladığı bir eserdir. Kreisler daha sonraki yıllarda bu eserin kendisine ait olduğunu söylemiştir.

**Görsel 12.** Gaetano Pugnani



**Kaynak:** <http-12>

Keman icrası ve eserlerinde, geleneksel ve yenilikçi yaklaşım arasında önemli bir geçiş köprüsü olan Pugnani, G. B. Somis'in önde gelen öğrencilerinden biridir. Corelli'den Somis'e ondan da Pugnani'ye aktarılan İtalyan tekniği, öğrencisi olan Viotti ile birlikte Paris Konservatuarı'na ve dolayısıyla Fransız Keman Okulu'na doğru aktarılmıştır (Ulucan Weinstein, 2011, s.20).

## 5. Sonuç

Müzik Tarihinin en önemli dönemlerinden biri olan Barok Dönem, hem müziğin hem de çalgıların yapısal ve icra bakımında gelişmeye başlanıldığı dönemdir. Bu dönemin yenilikçi düşünceleri sayesinde müzik, daha olgun ve saygın bir kimliğe ulaşmaya başlamıştır. Atılan yeni adımlar sayesinde

sonraki dönemlere örnek teşkil etmiş ve onların gelişimine büyük katkılar sağlamıştır. Barok Dönem, müzikal gelişimin şüphesiz en önemli dönüm noktalarından birisidir. 150 yıllık süreç içerisinde müzik yeni formlar ile değişip geliştikçe geleceğin ve bugünün müzik standartlarını belirlemeye başlamıştır. Müzik bu dönemle birlikte evrensel bir dile sahip olmaya ve İtalya'dan çıkarak Avrupa'ya ve dünyaya yayılmaya başlamıştır.

Barok dönem müziğinin yapısında en önemli özellik, müzikte karşıtlıkların ve zıtlıkların kullanılması olmuştur ve 'Konçerto Grosso''nun gelişimi ile birlikte konçertolar devri başlamıştır. Müziksel ifadenin daha da anlam kazanması için kullanılan piyano-forte nüansları Barok dönemde keşfedilen ve gelişen ve keşfedilen yeni bir takım işaretlerle müziğin gelişmesi adına yeni bir ivme kazanmıştır. Ortaçağ ve Rönesans'ta seslerin şiddeti teknolojinin de gelişmemesi sebebiyle hep aynı seviyede kalmaktaydı. Eski kurallardan ve çokseslilik takıntılardan kurtulması, yeni bir tarz ve kurallar geleneğinin oluşturulması ile Barok dönem, kendisinden sonra gelen Klasik dönem bestecilerine ilham kaynağı olmuştur (Akdeniz & Akdeniz, 2020, s.43-44).

Barok Dönem, keman çalgısının hem yapısal hem de icra bakımında kendi kimliğini bulmaya başladığı dönemdir. İtalyan yapımcılar, kemancılar ve bestecilerin keman üzerinden yaptıkları çalışmalar sayesinde keman çalgısı popüler olmaya başlanmış ve tüm dünya tarafından sahiplenilmiştir. Günümüz keman teknikerini oluşturan altyapıların temelinde İtalyan keman okulu yatmaktadır. Monteverdi ile başlayan daha sonra da Corelli ve Vivaldi gibi büyük bestecilerle birlikte büyük bir aşama kaydetmiş olan keman sanatı, bu besteciler sayesinde ön plana çıkarak solo bir çalgı hüviyetine bürünmüştür. Daha sonra bu büyük kemancı-bestecilerin öğrencileri sayesinde de önce Avrupa'ya sonra da tüm dünyaya yayılarak etkisi çok büyük olan bir çalgı müziği anlayışının temelini oluşturmasını sağlamıştır.

## Kaynakça

- Akdeniz, H. B., & Akdeniz, A.Ö. (2020). Barok Dönemi Bestecilerinden Arcangelo Corelli'nin Op.5 No 12 "La Folia" Adlı Eserinin Keman Partisinin İncelenmesi. Barok Dönemi bestecilerinden *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(61), 3165-3179.

- Akdeniz, H.B., & Akdeniz, A.Ö. (2020). *Johnn Sebastian Bach'ın Ailesi, Yaşamı ve Füg Sanatının İncelenmesi*. Güzel Sanatlarda Akademik Çalışmalar Lyon s.41-44
- Dik, C. (2015). *Barok dönem müziği süslemelerinin incelenmesi*. (Sanatta Yeterlilik Tezi) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.4
- Dubourg, G. (1836). *The Violin Some Account of That Leading Instrument and Its Most Eminent Professors, from Its Earliest Date to the Present Time; with Hints to Amateurs, Anecdotes, etc.* s.44-47
- Erdal, A. (2010). *XVIII. Yüzyıl ve Erken XIX. Yüzyıl Müziğinin Keman Tekniği ve Yorumculuğuna Getirdiği Yenilikler*. İstanbul. s.11-41
- Erdem, S. (1998). *Barok, klasik ve romantik dönemlerde keman*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.12
- Eren, F. (2019). *Antonio Vivaldi rv522 op.3 no.8 la minör ikili keman konçertosunun form analizi ve icra teknikleri açısından incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi Kayseri: Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü . s.9
- Erol, L. (2012). “*Tarih İçerisinde Müzik Sanatı 2. Bölüm*”, Müzik Tarihi Üzerine Ders Notları. s.48
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik*, . İstanbul: Remzi Kitapevi, 9. Basım. s.57
- İlyasoğlu, E. (1995). *Zaman İçinde Müzik*, . Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.27
- Joachim, H. (1932). Three Milestones in the History of Violin Playing. I. Corelli. *The Musical Times*, 73, (1076), 888-890. doi:10.2307/919481.
- Kenyon, N. (1984). *The Book of the Violin, Edited by Dominic Gill*,. Oxford: Phaidon Press Ltd. s.63-76
- Ketenci, N. Y. (2005). *Alman keman ekolü*. Yüksek Lisans Tezi İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.4-5
- Mertkan, N. (2006). *Barok müzikteki yaylı sazlar tekniği ve barok dönemi eserlerinin doğru yöntemlerle yorulanması*. Yüksek Lisans Tezi İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.3
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*, 3. Basım. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. s.173-249

- Say, A. (2005 ). *Müzik Ansiklopedisi*”, Cilt 1, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara,. s.345
- Say, A. (2009). *Müzik Sözlüğü* (3. Baskı). Ankara: Sözkese Matbaası. s.292
- Schwarz, B. (1983). *Great Masters of the Violin, Simon and Schuster*. New York.
- Şişman, Ö. A. (2018). Dünyadaki Önemli Keman Ekolleri ve Türkiye’de Uygulanan Ekoller. *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 14(4), 361-375. doi: 10.17244/eku.420858.
- Tan, Z. (2018). Barok Dönem Müziği ve Barok Dönemde Obua. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 20(1), 45-54.
- Ulucan Weinstein, S. (2011). *Türk keman okulu'nun oluşumu*. Sanatta Yeterlilik Tezi İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.8-20
- Ulucan, Ö. (1998). *Barok, klasik, romantik ve çağdaş dönemlerde keman*. Yayınlanmamış yüksek lisans sanat eseri raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.9
- Yağışan, N., & Aydın, N. (2013). Kemanın Tarihsel Gelişim Süreci ve Eğitimci Yorumcular. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30, 213-221.

## Görsel Kaynaklar

- Görsel.1.<https://www.senkronmuzikkursu.com/muzik-hakkinda/barok-donemde-muzik-anlayisi/>. Erişim Tarihi:05.04.2021
- Görsel.2.<https://www.paragrafoku.com/2018/10/06/barok-donemi/>. Erişim Tarihi:17.03.2021
- Görsel.3. <https://za.pinterest.com/pin/258957047298944737/> Erişim Tarihi: 21.03.2021
- Görsel.4.<https://10layn.com/antonio-stradivari/>. Erişim Tarihi:11.03.2021
- Görsel.5.<https://www.classicalwcrb.org/post/monteverdis-final-masterpiece-coronation-popea#stream/0>. Erişim Tarihi: 18.03.2021
- Görsel.6.<https://www.talkclassical.com/5615-arcangelo-corelli.html> ErişimTarihi:22.03.2021
- Görsel.7.[https://it.wikipedia.org/wiki/Tomaso\\_Antonio\\_Vitali](https://it.wikipedia.org/wiki/Tomaso_Antonio_Vitali). Erişim Tarihi:03.04.2021

Görsel.8.[https://tr.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Vivaldi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi). Erişim Tarihi:05.04.2021

Görsel.9.[https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco\\_Geminiani](https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Geminiani). Erişim Tarihi:22.03.2021

Görsel.10.<https://bernaoduncu.com/giuseppe-tartini-ve-devils-trill-sonata/>. Erişim Tarihi: 03.03.2021

Görsel.11.[https://it.wikipedia.org/wiki/Pietro\\_Antonio\\_Locatelli](https://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_Antonio_Locatelli). Erişim Tarihi:01.04.2021

Görsel.12.[https://en.wikipedia.org/wiki/Gaetano\\_Pugnani](https://en.wikipedia.org/wiki/Gaetano_Pugnani). Erişim Tarihi:28.03.2021

### BÖLÜM 3

# OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E ÇOK SESLİLİĞİN TÜRK MÜZİĞİNDE KULLANIMI VE BATI MÜZİĞİ KEMAN EGİTİMİNDE BUSELİK MAKAMININ SEÇİLMİŞ ESERLERİ İLE İLGİLİ ÇALIŞMA EGZERSİZLERİ<sup>1</sup>

*Working Exercises on The Use of Multi-Voice in Turkish Music and  
Selected Works of The Buselic Authority in Violin Education  
from Ottoman to The Republic*

**UĞUR ÇİT**

*(Arş. Gör), Tunceli Munzur Üniversitesi,*

*e-mail: ugur\_cit@hotmail.com*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4822-4551>*

---

<sup>1</sup> Bu kitap bölümünün notalar kısmı Uğur Çit'in "Başlangıç Keman Eğitiminde Türk Bestecilerin Türk Ezgileri İle Yaptıkları Katkıları Ve Bu Ezgilerin Kullanılabilirliğinin Araştırılması" İsimli tezinden üretilmiştir.

## 1. Giriş

**M**üzik eğitimi sürecinde yararlanan Türkçe kaynakların azlığı nedeniyle öz müziğimizin giderek unutulmaya yüz tutması, sanat ve halk müzik türlerimize duyulan ilginin azalması, ülkemiz müzik kültürüne oldukça olumsuz etkiler doğurmakta ve bu sebepten ötürü dünyada kendine yeterince yer bulamamaktadır. Evrensel bir yapıya sahip olan müzik tüm kültürlerin kültürleşmesi sonucu kendisini her geçen gün yeniden var etmekte ve insanlığın vazgeçilmez bir parçası olmaya devam etmektedir. Öz müziğimizin dünyada kendisine yer bulamaması yalnızca ülkemiz müziği için değil aynı zamanda dünya müziği için de ciddi bir kayıptır denilebilir. Dünyada özellikle solo ve orkestra müziklerinde kendisine bir hayli yer bulan keman, neredeyse sınırsız bir etki ve çalım alanına sahip olması sebebiyle tüm ülkelerin öz müziklerinde ve özellikle Klasik Batı Müziğinde kendisine ciddi bir yer tutmuştur. Bu yönüyle ele alındığında kültür aktarımında ve müziğin gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır denilebilir. Bu yönü ile ele alındığında ülkemiz müziğinin kemanla icrasının hem keman eğitimi alan sanatçılar açısından hem de öz müziğimizin gelişimi açısından oldukça önem arz ettiği görülmektedir. Çalışmamızda Osmanlı'dan Cumhuriyet'e çok sesliliğin Türk Müziğinde gelişimi ve Türk Sanat Müziğinde kullanılan buselik makamına ait bazı seçilmiş saz ve söz eserlerinin Klasik Batı Müziği keman eğitimi sürecinde kullanılabilir hale getirilmesi için çeşitli materyallerin oluşturulması ve başlangıç keman eğitiminde kullanılması için bazı çalışma şekilleri ve egzersizler yer almaktadır. Bu alanda birçok araştırmaya ihtiyaç olması nedeniyle, diğer çalışmalara öncülük etmesi ve örnek olması amaçlanmaktadır.

## 2. Osmanlı Dönemi Müzik Kültüründe Çok Sesliliğin Kullanımı

Dini, askeri, klasik, folklorik olarak üretilmiş olan Osmanlı Musikisi, Çin ve Fas a kadar uzanan kökleri ile birçok toplum tarafından içselleştirilmiş ve bu özelliği ile de yirmi beş asırlık Musikimizin yaklaşık 500 yıllık bir dönemini içerisine almıştır. (Akdeniz,2018:146).

Türk Musikisi 17. Yüzyıla kadar Orta Asya ile Orta Doğu etkilerini içerisinde çokça barındırmış olsa da, bu yüzyılın devamında özgün bir yapıya bürünmüştür denilebilir ki bir çok Türk musiki bilgini de bu görüşü desteklemektedir. Alaeddin Yavaşca, "Osmanlı bestekârlarının Meragi ve

takipçilerinin müzik eserlerindeki mehter havası etkisinden, 17. yüzyılda kurtularak Türk Müziğini günümüzdeki hüviyetine kavuşturduklarını dile getirmektedir” sözüyle bu görüşe destek olmuştur. (Yavaşca, 2002:747).

III. Selimin Batı müziğine tamamen kapalı olmadığı, kendisinin sır katipliğini yapmakta olan Ahmet Efendi tarafından verilmiş olan bilgiler ışığında onun opera izleyen ilk hükümdar olması vesilesi ile idda edilebilir. Avrupa’da yapılan burjuva devrimlerinden farklı olarak, III Selim, edebiyat, müzik ve kültürel kurumların değişiminde büyük rol oynamıştır. Özgürlük, eşitlik, kardeşlik seslerinin giderek yükseldiği bu dönemde feodal monarşi yönetimlerine karşı giderek güçlenen bir toplumsal başkaldırı yaşanmıştır. Tahta çıkışı bu döneme denk gelen III Selim, I. Mahmud ve I. Abdülhamid dönemindeki reform hareketlerini çok daha ileri seviyelere taşımıştır. Şair ve müzisyen kimliği de bu görüşü destekler niteliktedir denilebilir. Kırmızıade Kamil Efendi’den almış olduğu müzik eğitimi onun bakış açısını ve dönem müziğinin gelişimine olan büyük katkıları göstermektedir. (Akdeniz & Akdeniz, 2019, s.297).

Osmanlı hükümdarları görmüş oldukları derin eğitimin neticesinde hayata ve sanata çık geniş bir bakış açısıyla baktılar. Bilim adamlarını ve sanatçıları korumaları ve bu kurumların güçlenmesi için desteklerini esirgememelerinin yanı sıra sanatçı kişilikleri ile de tanınırlardı. Müziğin Osmanlı dönemindeki sınıflandırmasını ele alacak olursa dini ve din dışı ince müzik olarak adlandırılan bugünkü Türk sanat müziğimiz, kaba musiki olarak adlandırılan “mehter” ve aşık musikisi olarak ifade edilen musikilerimiz ön plana çıkmaktadır. Batıda ise garp musikisi bugünkü “Batı Müziği” dir.(Akdeniz,2017, s.64).

### Görsel 1. Osmanlı’da Sanat Müziği



**Kaynak:** “Chamber music in traditional Ottoman/Turkish music. *Journal of Strategic Research in Social Science*, 4(4), 95-108.”



Yalnızca dini müzik besteleyen bestekarların sayısının ziyadesiyle az olduğu Osmanlı musıkisinde dini ve din dışı müzikler birbirlerinden keskin bir şekilde ayrılamamaktadır, zira bu iki türün bestekarları da aynı kimselerdir. (Akdeniz& Akdeniz, 2018, s.97).

Çok kültürlü bir yapıya sahip olan Osmanlı'da dolayısıyla çok müzikli bir ortam vuku bulmuş ve bu sayede kendine özgü besteciler yetişmiştir. Bu bestecilerin musikimize katkıları büyük olmuştur. Bu önemli bestecilerden bazıları şunlardır; “Kul Nesimi, Köroğlu, Karacaoğlu, Pir Sultan Abdal ve Dadaloğlu” (Artaç,2018, s.44).

XIV. ve XV. yüzyılları evresinde yaşamış olan “Abdülkadir Meragi. XV. yüzyılda Şehzade Korkut, XVII. yüzyılda İtrî, dini eserler bestecisi Nayî Osman Dede, XIX. yüzyılda Osmanlı'nın Beethoven'i sayılan Hammamizâde İsmail Dede, Tanburi Cemil Bey”, devrine damga vuran isimlerdir. Bugün musikimizin geldiği bu noktanın mimarları olan bu isimlere Hüseyin Saadettin Arel' i eklemeyiz. (Artaç,2018, s.44).

Osmanlı tarihi konusunda uzmanlaşmış olan tarihçilerin ifadelerine göre, 1553'te Fransa Kralı I. François Kanuni zamanında almış olduğu yardıma karşılık, Klasik müzik icra eden bir orkestrayı İstanbul'a göndermiş ve bu da Osmanlı'nın Klasik müzik ile olan ilk tanışması olmuştur. Buna rağmen 15. Yüzyıla denk gelen İstanbul'un fethi sürecinde de aslında klasik müzik Osmanlı'nın hayatına yavaş yavaş girmeye başlamıştır. Gerek kiliselerde icra edilen çok sesli koral müzikler gerekse Osmanlı padişahlarının Avrupa'dan davet etmiş oldukları sanatçıların halka hitap eden konserlerinin etkisiyle bu müzik türü Osmanlı'da kabul görmeye başlamıştır.

Osmanlı ve diğer krallıklar arasındaki etkileşim sayesinde Avrupa müzik kültürüne giderek aşına hale gelmiştir. Hatta o kadar ki “İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth” göndermiş olduğu klasik Batı Müziği ekibini Osmanlı'nın tüm sokaklarında müzik yapmak ve kültürlerini tanıtmak üzere görevlendirmişti. Bu müzik türü halk tarafından her ne kadar ilgi görmese de Sultan III. Murad'ın eşine hediye etmiş olduğu org kabul edilmiştir (Temirci, 2016 ).

Günümüzde edindiğimiz musiki bilgilerinin temelini oluşturan tüm kaynaklar, geçmişte bu bilgilere önem verip uygulayan çeşitli toplulukların verdiği çabalarla oluşmuştur. Mevlevi Cemaatlerinin dini ve din dışı müziklerin yayılması ve nota ile seslendirilmesi konusunda ciddi çalışmaları ve katkıları bulunmaktadır. (Judetz,1996, s.18.).

Müzikte başlayan yeniliklerin temeli Tarihte Vaka-i Hayriye ismi ile anılan, Yeniçeri Ocağının kaldırılması ve yenileşme hareketlerinin başlaması

ile sonuçlanan olay ile mümkün olmuştur. Bu yenileşme hareketinin devamında 1826 yılında Padişah II. Mahmut Mehter bandosunu kapatmış ve bugünkü Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın temel taşlarını Muzika-i Hümayun u kurarak atmıştır (Akdeniz, 2017, s.64).

Yurtdışına eğitime gönderilen yerel halk ve Avrupalı uzman müzisyenlerin ortak çabası sonucu Muzika-i Hümayun'un gelişimi bir hayli ivme kazanmış, müzikteki batılılaşma ve yenileşme hareketi hız kazanmıştır. Osmanlı döneminin sona erışı ve Cumhuriyet'in ilanı ile de bu gelişim çok üst seviyelere çıkmış ve batı müziği konusunda üstün sanatçılar yetiştiren bir kuruma dönüşmüştür. Bunda azınlık halk "Levantenler'in "payı büyüktür. (Akdeniz,2017,s.69).

II Mahmud Yeniçeri Ocağını kaldırdıktan sonra yeni bir bando kurma girişiminde de bulunmuştur ilk girişiminde boru takımında Vay Belim Ahmet Ağa ve sonrasında da Fransız asıllı Manguel'in bando şefliğine atanması sağlanmış fakat istenilen başarıya ulaşılamadığı görülünce yeni arayışlara girilmiştir. Uzun arayışlar sonucunda Hüsrev Paşa, II. Mahmut'un emri üzerine İstanbul'daki Sardunya büyükelçisiyle görüşerek kendilerinden Muzika-i Hümayun'un başına geçip oradaki müzikal gelişimi sağlayıp onları yönetebilecek bir isim talep etmiştir. İtalya Batı müziği anlamında en gelişmiş ülkelerden biriydi ve bando takımı olarak da çok ciddi bir gelişim sergilemişti. Bu özellikleri sebebiyle bandonun başına gelecek olan sanatçının bu ülkeden gelmesi II. Mahmut tarafından istenmekteydi. Bu sırada bir isim ön plana çıkmıştı. O isim, İtalyan askerî bando şefi Giuseppe Donizetti idi. Donizetti, aynı zamanda Napolyon'un ordusunda da görev almıştı. "Osmanlı Saltanat 'Muzıklarınının Baş Ustakârı" unvanını alacak olan Donizetti 17 Eylül 1828'de İstanbul'a gelir gelmez meraklı bir bekleyiş içerisinde olan padişahın huzuruna çıkmıştı. (Arıcı,2014, s.44).

Orkestrayı 1 ay gibi bir sürede padişahın huzurunda konser verecek hale getirecek kadar kısa sürede yetiştiren Donizetti büyük bir takdir toplamıştır. Bu başarısının arkasında üstün müzikal yeteneği ve gerekli tüm çalgıları Batıdan getirip sanatçılara hazır bir şekilde sunması da yatmaktadır. Sanatsal olarak çok ileri düzeyde olan Donizetti II. Mahmut'a ithafen "Mahmudiye Marşı"nı 1829 yılında besteleyip Muzika-ı Hümayun'a seslendirmiştir. Yirmi bir kişiden oluşan bando eseri başarılı bir şekilde icra etmiştir. (Baydar,2010, s.286).

## Görsel 2. Muzika-ı Hümayun



**Kaynak:** “Osmanlı’nın İtalyan Müzisyenleri. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)* s.43-62”

Avrupa ile aynı kalitede müzisyenlerin yetişmesinde çok büyük etkisi olan Donizetti, çok iyi icracıların oluşmasında büyük bir rol oynamıştır. (Akdeniz,2017, s.48). II. Mahmut’un hükümdarlığı sona erip Abdülmecit’ in hükümdarlığına geçildiğinde Donizetti, yine ve Muzika-i Hümayun’un başında görevine devam etmiştir. Sultan Abdülmecit adına bir beste yapan Donizetti’nin eseri olan “Mecidiye Marşı” Padişaha ithaf edilmiştir. Bu andan itibaren tam yirmi iki yıl boyunca milli marş ve tören marşı olarak resmi törenlerde çalınmıştır. (Baydar,2010, s.288).

12 Şubat 1856’da İstanbul’da hayata gözlerini yuman Donizetti Paşa tam 28 yıl boyunca Osmanlı’ya hizmet etmeye hayatını adanmıştır. Cenaze töreninde ölümünden dolayı derin üzüntü duyan Sultan tarafından Muzika-i Humayun gönderilmiş ve kendisinin istediği gibi bir uğurlama yapılmıştır. (Aksoy,1999,s.338). Çok sesli müziğin Osmanlı da iyice kökleşmesi, Muzika-ı Humayun’un başına Donizetti yerine Callisto Guatelli getirilmesi sayesinde olmuştur.

Guatelli, 1819’da İtalya’nın Parma şehrinde dünyaya gelmiş ve büyümüştür. Sonrasında dört padişah görme şansını yakalayacak kadar uzun

bir süre görevde kalmayı başarmış ve bu süreç içerisinde çok sesli olarak birçok eserin derlemesi ve bestelenmesini gerçekleştirmiştir. Muzika-ı Humayun'un şefliğini yürüten Guatelli, Türk musikisi eserlerini çok sesliliğe uyarlayan ilk isimlerden olup çok seslilik alanına müziğimizin derin bir şekilde nüfus etmesine olanak sağlamıştır. “Osmaniye Marşı”, “Bayram Marşı”, “Yıldız Marşı” ve “Şefkat Marşı” ismini verdiği bestelerinin içerisine öz müziğimizin renklerini koyarak halka hitap etmeyi ve gönüllerini kazanmayı başarmıştır. (Akdeniz,2017, s.49).

Mehmet Ali Bey, Klarnetçi Zati Bey, Saffet Bey gibi nicelerini eğiten Guatelli, Türk bestecilerin eserlerinin çok seslendirilmesi konusunda kendilerine yardımcı olmuş ve bestecilerin gelişiminde ciddi katkılar sağlamıştır. 1900 yılında II. Abdülhamid zamanında vefat etmiş ve bu süreye kadar da Muzika-ı Humayun 'un komutanı olarak görev yapmıştır.

**Görsel.3.** “Castillo Guatelli”



**Kaynak:** “Osmanlı'nın İtalyan Müzisyenleri. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)* s.43-62”

Ülkemize büyük katkılar sağlayan Guatelli'nin Yetiştirdiği çok önemli Türk sanatçılar sayesinde öz müziğimizin gelişimi büyük bir aşama kaydetmiştir. denilebilir. “Örneğin, Guatelli'nin armoni öğrencisi olup saray bandosunda

yetişmiş, Plevne ve İzmir marşlarının bestecisi Mehmet Ali Bey (1856–1895), Klarnetçi Zati Bey (Arca) (1863–1951), Pembe Kız Operetinin bestecisi Flütçü Haydar Bey, Saffet (Atabinen) Bey (1858–1939) gibi müzisyenler.” Çok sesli müziğin Batı normlarında derlenmesini sağlayan müzisyenlerden bazılarıdır . Muzika-i Hümayun kapsamındaki saray bandosu, saray orkestrası ve operasının eğitimcileri, şefleri dışında, bir de saray operasının şarkıcıları vardı. Bunlardan en ünlüsü ise İtalyan Stravolo ailesiydi. Yıldız Sarayı’nda on beş yıl devamlı olarak opera ve operet oynayan heyetin başında Salvatore Stravolo vardı. Bu zatın oğulları ve kızları da sanatkârdı.1908’de Meşrutiyetin ilan edilmesi ve İkinci Abdülhamit’in saltanattan ayrılması üzerine Yıldız Tiyatrosu’nun bir çok İtalyan sanatçısı da saraydan ayrılmışlardı. (Gazimihal,1955, s.80)

### 3. Cumhuriyet Döneminde Çok Sesli Müzik Kültürü

Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte Mustafa Kemal Atatürk’ün birçok alanda başlattığı reformların içerisinde kültürel atılımların ayrı bir yeri vardır. Atatürk, bu yeni kültürel yapılanma içerisinde ise müzik reformuna özel bir önem vermiştir. Uygulamaya koyduğu tüm reformlarla birlikte, vakit kaybetmeden geleneksel Türk müziği unsurlarını Avrupa Sanat Müziği kuralları ve formları ile işleyerek, evrensel normlarda kabul görececek bir milli müzik oluşturma hedefini gerçekleştirmek için gerekli çalışmaları başlatmıştır(Artaç,2019, s.441).

Yeni kurulan Cumhuriyetin sanata bakışı çok olumlu düzeyde olmuş ve Atatürk’ün destekleri ile yurt dışına gönderilen sanatçılar batı tarzını iyice benimseyerek yurda tekrar dönüş gerçekleştirmişlerdir. Ülkeye dönen sanatçılara öz müziğimizin gelişimini sağlayacak kurumlarda görevler verilmiş ve onlarla beraber yeni sanatçıların da gelişimini sağlayacak veya hızlandıracak çalışmalara imza atmaları desteklenmiştir.

Osmanlı’nın yıkılışının ardından 1924 yılında Ankara’ya getirilen Mızika-i Hümayun, Osmanlı Devletinde olduğu gibi Cumhuriyetin ilanından sonra da önemli bir yere sahip olmuştur. “Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti” ismi verilmiş ve bu isimle Cumhurbaşkanlığı’na bağlanmıştır. “1932 yılında Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası” ismi verilen orkestra, Onlarca yurt dışı turnesi yapmış ve bugüne kadar kurulmuş en eski orkestralardan bir tanesi olma özelliğini kazanmıştır. Bugünkü adı “Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası” olan topluluğun şefliği görevi Cumhuriyetin ilk yıllarında şefliğini

Ekrem Zeki Üngör'e layık görülmüş, ardından kısa bir süre Ahmet Adnan Saygun devralmış ve daha sonra "1935 yılında Alman şef Praetorius" gelmiştir.

Cumhuriyetin ilanından sonraki ilk yıl içinde, Türkiye'de üç olaya tanık olunur. Bunların en önemlisi "Mabeyn Muzikası" ya da "Makam-ı Hilafet Muzikası" olarak adlandırılan Saray Müzik Örgütünün, Nisan 1924'te Ankara'ya taşınması ve "Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti" adı altında yeniden kurulmasıdır.

Paul Hindemith Atatürk'ün musiki konusunda yapmış olduğu inkılabı tam olmasa da desteklemiştir. Hindemith, Yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti'nin sanatçıları eğitmek amaçlı kurulması amaçlanan Batı Müziği konservatuvarının başına geçmiştir. (Artaç, 2019, s.542). Türkiye'de ciddi bir gelişim dönemi başlatmış olan Atatürk'ün katkılarıyla ülkemize gelen Hindemith, aynı zamanda 20. Yüzyılda Alman müzik ekolünün en başında yer almaktaydı. "düşünce adamı, besteci ve orkestra şefi" sıfatları ile kendisini donatmış olan Hindemith Türkiyede yeni ve gelişmiş bir müzik sistemi kurulmasının başını çeken sanatçılardan olmuştur.

#### Görsel 4. Paul Hindemith



**Kaynak:** [https://en.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Hindemith](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Hindemith)

Türkiye'ye ilk gelişinden itibaren ülkemiz sanatçılarıyla pek çok sanatsal sohbet ve dinleti gezileri yaparak kendi notlarını tutan Hindemith 3 Nisan-29 Mayıs 1935 tarihleri arasında Halk ve Sanat müziği örneklerini detaylıca dinleyerek yaptığı analiz sonucunu Temmuz 1935'te yayınlamıştır. Hindemith 'in gezilerine eşlik eden isimlerin arasında Necil Kazım Akses ve bazen de Cevat Dursunoğlu da bulunmaktadır. Hindemith, Türkiye'deki müzik eğitimi çalışmalarına ilişkin şu değerlendirmeyi yapmıştır: “Ankara’da bazı okullarda yapılan müzik derslerinde Avrupa halk ezgilerini dinledim. Bununla birlikte kırılıp uyarlanmış opera aryaları, operet parçaları ve dokuzuncu senfoniden alıntılar yapılmış, uyarlanmış eserler dinledim. Yabancı ürünlerin böylesine aktarılmasını doğru bulmuyorum. Öğrenciler ezgilerin ister istemez yalnızca tınlayışsal ve biçimsel akışını öğreniyorlar. Oysa bir halk ezgisinin değeri yalnızca bıraktığı (müziksel) izlenimde değil, söyleyende, bölgesel ve zamansal ilişkilerle uyandırılan duygulardadır. Bunlar buranın öğrencilerine yabancı halk ezgileri ile verilemez. Eski ve güçlü Türk halk müziğinin şahane dağarından seçilmelidir.” ” (Kahraman kaptan, 2013, s.35).

Yalnızca halk müziği eserlerini temel alarak çalışmalar yapan besteciler arasında, “Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses ve Cemal Reşit Rey” gibi büyük isimler bulunmaktadır. Bunların dışında bir anlayışı benimseyen ise kanun ve klasik kemençe çalımında uzmanlığı olan Ferit Alnardır ki eserlerinde kullandığı Klasik Türk musıkisi bu bağlamda göze çarpmaktadır. (Artaç, 2019,s. 548).

#### 4. Ülkemizde Keman Eğitimi

Dünya çapında büyük bir üne sahip olan keman enstrümanının ismi dilimize Farsçadan girmiştir. Müzikal anlatım gücünün neredeyse sınırsız olmasının verdiği avantaj ile tüm dünya genelinde icracıların, bestecilerin vs. göz bebeği olmuştur. (Say, 2005, s.106).

Her ülkede hem klasik müzik hem de ülkelerin kasabalarının kendi yöresel müzikleri olmak üzere iki çeşit keman çalım stili olduğundan söz edilebilir. Keman ile icra yapmak tüm kültürlerde kemanın anlatım gücünün büyüklüğü sebebiyle popüler bir hal almıştır. Bu durum keman çalgısını aynı zamanda örgün öğretimde ve özengen öğretimde de aranan bir hale getirmiştir. Şahsına münhasır ve bilinçli bir şekilde istendik davranış şekillerini geliştiren keman eğitimi, devinişsel, bilişsel ve duyuşsal davranış süreçlerinde, yeni edinimleri kazandırılması dolayısıyla okul içi ve dışında çalgı eğitimi

sürecinde önemli bir yer tutmaktadır. (Günay & Uçan, 1980, s.8).

Keman icrasında klasik müzik eğitiminde neredeyse doruk noktasına ulaşılmış ve üst düzey icracılar yetiştirilmeye devam etmektedir. Ne var ki durum ülkemizde o kadar hızlı ilerleyememektedir. Türk müziği eğitim materyallerinin sınırlılığı bu güçlüğü doğurmuştur ve klasik müzik materyallerinden yeterince devşirilmemesi ve faydalanılmaması da ülkemiz müzik eğitimi sistemindeki bir eksiklik olarak göze çarpmaktadır. “Keman eğitiminde öğretim yöntemlerinin verimliliğini arttırmak için farklı disiplinlerden de faydalanarak yeniliklere açık olarak geliştirmek gerektiği söylenebilir.”(Uslu, 2012, s.1-11).

Keman eğitimi ülkemizde iki kola ayrılmaktadır. Bunlardan ilki Batı müziği keman eğitimi ikincisi ise Türk müziği keman eğitimidir. Her iki eğitim türü de keman üzerinde eğitim vermesine rağmen öğretim ve çalım aşamaları birbirinden bir hayli farklıdır. Türk müziği keman eğitiminde bileğin kemana konumu, yayın kemana konumu, süsleme notaları ve pozisyon geçişleri bu farklılıkların en çok ortaya çıktığı aşamalardır denilebilir. Tüm bu farkların dışında en önemli ayırım kuralsızlık noktasında ortaya çıkmaktadır. Klasik müziğin en ince ayrıntısı yüzlerce yıldır planlanmış olmasına rağmen ülkemiz müziği usta çırak ilişkisini bilimsel temellere dökmekte geciktiği için bu konuda bilimsel çalışmalar yeterince yapılamamış ve müziği aktarma konusunda ciddi sıkıntılar ortaya çıkmıştır. (Gürel, 2016, s.8).

### Görsel 5. Ülkemizde Keman Eğitimi



**Kaynak:** Ayşe Özlem Akdeniz Kişisel Arşivi



Keman eğitiminde yaşanan sıkıntıların temel kaynağı Batı Müziğinin 12'li tampere sistemi ile makamsal müziklerin uygun olmaması ve bu sebepten ötürü klasik müzik materyallerinin yeterince kullanılamamasıdır. Çünkü klasik müzik notaları mikrotonal(komalı) sesler barındırmamaktadır ve makamsal müzikler de komalı bir şekilde icra edilmektedir.

## **5. Batı Müziğinde Kullanılabilir Makamlar**

Çok sayıda TSM eseri bulunmaktadır. Zenginliği, çeşitliliği ve ritmik yapıları ile pek çok önemli sanat eserleri üretilmiştir fakat eserler koma içerdiğinden ötürü klasik batı müziği keman eğitiminde kullanılamamaktadır. Makamlar içerisinde klasik müzik keman eğitiminde kullanılacak olan komasız(12'li tampere sisteme uygun) eserler tespit edilmiş, seçilen esere piyano eşlikleri yazılmış ve kemanda icra edilmeye hazır hale getirmek için gerekli sistematik çalışmalar yapılmıştır. Sonuç olarak Klasik Batı Müziği keman eğitiminde kullanılmaya uygun olan şu makamlardan bazıları şunlardır; Acemaşiran, Nihavent, Hicaz, Kürdilihicazkar, Sultaniyegâh, Suzidil, Acemkürdi ve Buselik makamlarıdır. Bu makamlar arasından seçilen Buselik makamı Klasik Batı Müziği keman eğitiminde kullanılmaya uygun hale getirilmiş ve piyano eşliği yazılmıştır. Eserin özüne sadık kalarak yapmış olduğum çalışma aşağıda örneklendirilmiştir.

## **6. Klasik Müzik Keman Eğitimine Uygun ve Seçilmiş Buselik Makamı Çalışma Egzersizleri**

Buselik beşlisi ve kürdi dörtlüsünün güçlü olan perdesinde birbirine eklenmesi ve hicaz dörtlüsünün buselik beşlisi ile birleşmesi ile oluşan makamın güçlü perdesi hüseyini ve yedeni nim zirgüledir. Yerinde buselik beşlisine hüseyini perdesi üstünde veya hicaz dörtlüsü eklenerek oluşan makamın dizisi normalde çıkıcıdır ama her zaman çıkıcı değildir. Batı Müziğindeki la notasında denk gelen makamın durağı düğah perdesidir (Çit,2020, s.57). Bahsi geçen egzersizlere Şekil-1, Şekil-2, Şekil -3, Şekil-4, Şekil-5 ve Şekil-6'da yer verilmiştir.

Şekil 1. Güvercin Topuklu Yârim, Bedri Rahmi Eyüboğlu<sup>2</sup>, Mutlu Torun<sup>3</sup>

**BUSELİK ŞARKI**  
Güvercin Topuklu Yarım

Bedri Rahmi Eyüboğlu Mutlu Torun

The musical score is presented in four systems. Each system contains a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 7/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system starts with a vocal line marked 'mf' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with a 'V' marking above the first note. The third system includes a first ending ('ff.') and a second ending ('ff2.'). The fourth system concludes with a 'Fine' marking and a fermata over the final notes.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble clef staff with a melody line featuring various ornaments (V, M) and a piano accompaniment in the right and left hands. The second system continues the melody and accompaniment, showing a similar structure with ornaments and a consistent piano accompaniment.

**Kaynak:** Kalaycıoğlu, 1983.s.59

**Şekil 2.** Çeşitli çalışma egzersizleri

The image shows a series of musical exercises labeled a through j. Exercises a through h are arranged in a single row, each with a different rhythmic and melodic pattern. Exercises i and j are shown below the first row, each with a different rhythmic and melodic pattern. The exercises are presented in a single staff with a treble clef.

**Kaynak:** Çit, 2020, s.60

Amacı öğrencinin işaret edilen eseri, ritim, bağ, yay olarak çalabilir hale gelmesi olan yukarıdaki egzersiz a, b, c, vb. şeklinde numaralandırılmıştır ve

öğrencilerin her numaraya ait ölçüleri gama uyarlayarak iki, üç ve dört bağlı şekilde çalmaları beklenmektedir. Örnek verecek olursak “a” egzersizini daha önce çalmış olduğunuz bir gamda yukarıda belirttiğimiz ritim ve kendi seçeceğiniz yay şekillerinde seslendiriniz. Diğer harflerde de bu uygulamayı aynı şekilde tekrarlayınız. Bu uygulamaların sonucunda eserde karşınıza bu tip ritim kalıpları çıkacağı için çok daha kolay bir şekilde seslendirebileceksiniz.

Şekil 3. Rüzgâr Kırdı Dalımı, Fuat Edip Baksı<sup>4</sup>

**BUSELİK ŞARKI**  
Rüzgâr Kırdı Dalımı

Selattin Erkişo Fuat Edip Baksı

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line includes various rhythmic patterns and dynamics such as *mf*, *f*, and *sf*. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a steady bass line. The score includes repeat signs and first/second endings.

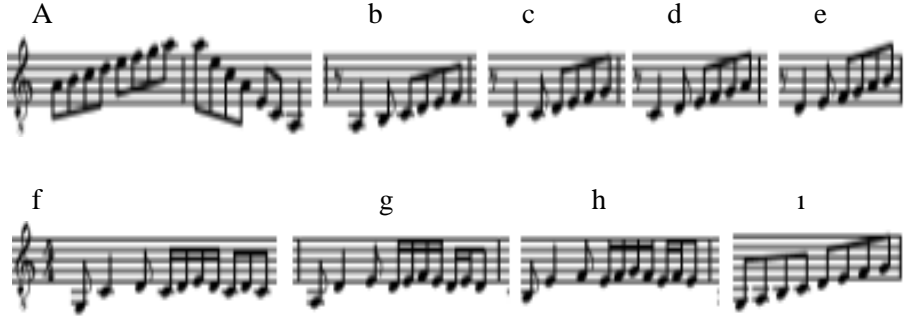
The first system of the musical score, measures 20-24, is written for a single melodic line and piano accompaniment. The melodic line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a first ending bracket over measures 22-23 and a second ending bracket over measures 23-24. The piano accompaniment is in bass clef, consisting of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics markings include *mf* and *f*. A fermata is placed over the final note of the first ending.

The second system of the musical score, measures 25-29, continues the melodic and piano accompaniment. The melodic line features a first ending bracket over measures 27-28 and a second ending bracket over measures 28-29. The piano accompaniment remains consistent with the first system. Dynamics markings include *f*. A fermata is placed over the final note of the first ending.

The third system of the musical score, measures 30-34, concludes the piece. The melodic line has a first ending bracket over measures 32-33 and a second ending bracket over measures 33-34. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamics markings include *f*. A fermata is placed over the final note of the first ending.

**Kaynak:** Kalaycıoğlu, 1983,s.-

**Şekil 4. Çeşitli Çalışma Egzersizleri**



**Kaynak:** Çit,2020,s.-

Amacı öğrencinin işaret edilen eseri, ritim, bağ, yay olarak çalabilir hale gelmesi olan yukarıdaki egzersiz a, b, c, vb. şeklinde numaralandırılmıştır ve öğrencilerin her numaraya ait ölçüleri gama uyarlayarak iki, üç ve dört bağlı şekilde çalmaları beklenmektedir. Örnek verecek olursak “a” egzersizini daha önce çalmış olduğunuz bir gamda yukarıda belirttiğimiz ritim ve kendi belirlediğiniz yay şekillerinde seslendiriniz. Diğer harflerde de bu uygulamayı aynı şekilde tekrarlayınız. Bu uygulamaların sonucunda eserde karşınıza bu tip ritim kalıpları çıkacağı için çok daha kolay bir şekilde seslendirebileceksiniz.

Şekil 5. Al Gözlerimi Bak Bana, Mutlu Torun, Mehmet Çavuşoğlu<sup>5</sup>

**BUSELİK ŞARKI**  
Al Gözlerimi Bak Bana

Mehmet Çavuşoğlu Mutlu Torun

The musical score is presented in four systems. Each system contains a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern in the left hand and chordal accompaniment in the right hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'mf' and 'f'. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 2/4. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

13

*f*

V V V V V

16

*mf* *f*

V V

19

*f*

V V V

22

*mf*

V



25 V V V V Fine  $\text{m}$

29  $\text{mf}$   $f$  V V  $\text{m}$  V  $\text{m}$

33 V  $f$  V  $\text{m}$  V  $\text{m}$  V  $\text{m}$  V  $\text{m}$

37 V V  $\text{m}$   $\text{m}$   $\text{m}$  V

The image displays a musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'mf'. There are also 'V' markings above the vocal line, likely indicating breath marks or phrasing. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

<sup>4</sup>  
**Kaynak:** Kalaycıoğlu, 1983, s,-

### Şekil 6. Al Gözlerimi Bak Bana



**Kaynak:** Çit,2020, s.-

Amacı öğrencinin işaret edilen eseri, ritim, bağ, yay olarak çalabilir hale gelmesi olan yukarıdaki egzersiz a, b, c, vb. şeklinde numaralandırılmıştır ve öğrencilerin her numaraya ait ölçüleri gama uyarlayarak iki, üç ve dört bağlı şekilde çalmaları beklenmektedir. Örnek verecek olursak “a” egzersizini daha önce çalmış olduğunuz bir gamda yukarıda belirttiğimiz ritim ve seçmiş olduğunuz yay şekillerinde seslendiriniz. Diğer harflerde de bu uygulamayı aynı şekilde tekrarlayınız. Bu uygulamaların sonucunda eserde karşınıza bu tip ritim kalıpları çıkacağı için çok daha kolay bir şekilde seslendirebileceksiniz.

## 7. Sonuç

Osmanlı'dan günümüze kadar gelen Türk Müziği unsurlarının Batı Müziği kural ve düzeni içerisinde geliştirilmesi ve özü bozulmamak kaidesi ile Batı Müziğinin engin bilgi dağarcığından faydalanılması suretiyle öz müziğimizin gelişimine katkıda bulunulması çalışmaları küçük adımlarla da olsa başlamıştır. Batı Müziğine ait unsurların Türk Müziğinde kullanımı, 19. Yüzyılın ilk yarısı itibari ile Sultan II. Mahmut döneminde başlamış ve mehterhane kapatılıp onun yerine faaliyet görecek olan Muzıka-ı Hümâyûn'un kurulmasıyla Türk Müziğinin batı notaları ile icra edilmesine kapılar aralanmıştır. Avrupa'dan getirtilen 5 profesyonel müzisyenin Türk Müziği eserlerinin Batı Müziği notasıyla kaydedilmeye başlanmasında büyük etkisi olmuştur. (Gürel, 2011, s. 4-5)

Cumhuriyetin ilanından sonra Atatürk tarafından müzik eğitimi almaları için yurtdışına gönderilen pek çok sanatçı, yurda döndüklerinde müzik kurumlarının kurulmasına ön ayak olmuşlar ve bir çok öğrenci yetiştirmişlerdir. Türkiye Cumhuriyeti hükümetince 1935 yılında davet üzere ülkemize gelen 20.yy. Alman Müziğinin dünya üzerindeki en önemli isimlerinden biri olan Paul Hindemith'in ülkemizde çok sesli müziğin gelişimi için yaptığı çalışmalara ve Milli Eğitim Bakanlığına sunduğu raporda yer alan Türk Halk Ezgilerinin çok seslendirilerek eğitimde kullanılması gerekliliğini dile getirmiştir. Ülkemizde çok sesli müziğin gelişimi ve bu alandaki eksikliklerin giderilmesi için Türk Halk Ezgilerinin çok seslendirilerek eğitim repertuarındaki hak ettiği yerini alması bir gereklilik ve ihtiyaç olduğundan dolayı bu çalışma Buselik makamı özelinde Türk keman eğitimine katkı vermek amacı ile yapılmıştır.

## Kaynakça

- Akdeniz, A. Ö.(2017) Osmanlı'nın İtalyan Müzisyenleri. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)* s.43-62, c.4, s.10
- Akdeniz, H. B. (2017) *Batı Müziğinin Türk/Osmanlı Temsilcileri* Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD )s.63-84 c.4, s.10
- Akdeniz, A. Ö. & Akdeniz, H. B. (2018). Chamber music in traditional Ottoman/Turkish music. *Journal of Strategic Research in Social Science*, 4(4), 95-108.
- Akdeniz, H. B.(2018) *Bestekar Sultanların Osmanlı Musikisine Katkıları* Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD), Cilt 5, Sayı 11, , ss. 145-163.
- Akdeniz, H. B. & Akdeniz, A. Ö. (2019). *Osmanlı/Türk Musiki Tarihine Damgasını Vuran Bestekârlarımız* Journal of Strategic Research in Social Science, 5(1),295-322
- Akdeniz, A. Ö. & Akdeniz, H. B. (2020). *Nitelikli Keman Eğitiminde Öğretmen Faktörü.* Journal of Social and Humanities Sciences Research, 7(54), 1338-1347.
- Aksoy, B. *Osmanlı Musikisi Geleneğinde Kadın*, Osmanlı Ansiklopedisi, Cilt 10, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, s. 338.
- Arıcı, E. *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 44.

- Artaç, A . (2018). *Sultan Abdülaziz'in Klasik Batı Müziğe Bakışının "Valse Davet" Adlı Bestesi Üzerinden Değerlendirilmesi*. İnönü University International Journal of Social Sciences (INIJOSS) , 7 (2) , 42-59 .
- Artaç, A .(2019). *Ziya Gökalp'in Milli Müziğimizi Oluşturmakla İlgili Düşüncelerinin Atatürk'ün Aynı Doğrultudaki Fikirlerine ve Çağdaş Türk Müziğine Etkileri*. İnönü University International Journal of Social Sciences (INIJOSS) , 8 (2) , 529-550 .
- Artaç, A .(2019).*Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Yabancı Orkestra ve Solistler Tarafından Albüm ve Konser Repertuvarına Alınması Konusunda Tercih Edilmelerinin Değerlendirmesi* 11.Bilimsel Çalışmalar ve Eğitim Üzerine Stratejik Araştırmalar Konferansı (ICoSReSSE) Tam Metin Bildiri Kitabı 08-10 November 2019 Antalya/Türkiye, s.440
- Baydar, E.K. *Osmanlı'da Görevli İki İtalyan Müzisyen: Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli*", Zeitschrift für die Welt der Türken (ZfWT), Vol 2, No. 1, 2010, s. 286.
- Çit, U. (2020) *Başlangıç Keman Eğitimine Türk Bestecilerin Türk Ezgileri ile Yaptıkları Katkıları ve Bu Ezgilerin Kullanılabilirliğinin Araştırılması* Sanatta Yeterlik Tezi Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü ss, 57-69
- Ertürk, S. (1997). *Eğitimde Program Geliştirme*. Ankara: Meteksan.
- Gazimihal,M.R. (1955) *Türk Askerî Muzıkları Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul s. 80.
- Günay, E. Ve Uçan, A. (1980). *Çevreden Evrene Keman Eğitimi 1*. Ankara: Yeni Dağarcık Yayınları.
- Gürel, M. (2016). *Nubar Tekyay'a Ait Hüzzam Keman Taksim Analiz*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, Kış (1)
- Gürel, M. (2011). *Keman Eğitiminde Kullanılan Süsleme Tekniklerinin Türk Müziği Keman İcrasındaki Uygulama Biçimi ve Buna Yönelik Araştırmaların Oluşturulması*. Yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri s.4-5
- Kahramankaptan, ş. (2013). *Hindemith Raporları 1935-1936-1937*. çev. Elif Damla Yavuz. (1. Baskı), Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları
- Kalaycıoğlu, R. (1983). *Türk Musikisi Bestekârları Külliyyatı Serisi*. İstanbul
- Temirci, H. (2016) *Osmanlı Devletinde Müzik ve Batılılaşma*, [www.makaleler.com/osmanli-devletinde-muzik-ve-batililasma](http://www.makaleler.com/osmanli-devletinde-muzik-ve-batililasma)

- Judetz, E.P.(1996), *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*, Çev: Bülent Aksoy, Pan Yay., İstanbul s. 18.
- Say, A. (2005). Müzik Ansiklopedisi. Cilt 1,2,3,4., s.106. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uslu, M. (2012). *Nitelikli Keman Eğitimine Yönelik Yaklaşımlar*. Eğitim Ve Öğretim Araştırmaları Dergisi , 1-11.
- Yavaşca, A. (2002), *Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul
- Yöre, S.(2008), *Osmanlı/Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler*, Türkiyat Araştırma Dergisi, (24), s. 413.

## BÖLÜM 4

# TÜRK MÜZİĞİNDE VİYOLONSEL EĞİTİMİ: KOLAY BİR BAŞLANGIÇ İÇİN MAKAM TERCİHİ

*Cello Education in Turkish Music:  
Mode Choice for An Easy Start*

**Levent DEĞİRMENCİOĞLU**

*(Dr. Öğr. Üyesi), Erciyes Üniversitesi,*

*e-mail: leventdegoglu@hotmail.com*

*ORCID: 0000-0001-7162-8645*

### 1. Giriş

**M**üzik eğitiminin en önemli boyutlarından birisi olan çalgı eğitimine yönelik süreçlerde, alan (Batı müziği ya da Türk müziği) ve çalgı türü ne olursa olsun eğitimcilerin ilk aklına gelen ve belki de üzerinde en fazla odaklandıkları sorulardan birisi ‘nereden (hangi düzeyden) başlamalıyım’ sorusudur. Öğrencinin yeteneği, hazır bulunuşluk düzeyi, yaşı,

fiziksel özellikleri, ilgisi, vb. gibi birçok değişken bu soruya verilebilecek cevabın tespitinde belirleyici olabilmektedir.

‘Nereden (hangi düzeyden) başlamalıyım?’ sorusunu, Batı müziği çalgılarının eğitimi üzerinden ele aldığımızda; bu alanda, pedagojik yaklaşımlarla yazılmış, sistematik olarak çoğunlukla kolaydan-zora ilkesini temel alan metotlardan oluşan mevcut literatürün bu soruya verilebilecek cevapların belirlenmesinde önemli bir rol oynadığını söyleyebiliriz. Bu metotlar vasıtasıyla eğitimciler bahsedilen edilen değişkenleri göz önünde bulundurarak her öğrenci için uygun bir başlangıç noktası belirleyebilmekte, öğrenme sürecini hızlandırarak zaman kaybını en asgari seviyeye indirebilmektedirler.

Aynı soruyu Türk müziği çalgılarının eğitimi üzerinden değerlendirdiğimizde, durumun biraz daha karmaşık olduğunu söyleyebiliriz. Türk müziğinin öğretiminde, dolayısıyla da Türk müziği çalgılarının öğretiminde, kullanılan en yaygın yöntem ezberden ‘meşk’ olarak karşılık bulan usta-çırak yöntemi olmuştur. Bu yöntem ile Türk müziğinin teorisi ve üslubu mevcut repertuarlarla (saz eserleri, sözlü eserler) birlikte sonraki nesillere aktarılmıştır. Say (2002, 343), geleneksel serlerimiz meşk yoluyla kuşaktan kuşağa aktarıldığını ifade etmiştir. Usta-çırak yönteminin Türk müziği çalgılarının öğretiminde etkili olarak kullanılması ve bir öğretim yöntemi olarak yeterli görülmesine bağlı olarak, özellikle çalgı eğitimi alanında seksenli yıllara kadar yazılı bir literatürün oluşturulmasına ihtiyaç duyulmadığını görmekteyiz. Türk Müziği alanında eğitim veren kurumların artması, icra alanındaki gelişmeler, yapılan akademik çalışmalar vb. birçok etken, son yıllarda çalgı eğitimine yönelik yapılan metodik çalışmaların sayıca artmasına (istenilen düzeyde olmamakla birlikte) zemin hazırlamıştır.

Günümüzde, Türk müziği çalgılarının öğretimine yönelik, usta-çırak yöntemi ile birlikte kullanılabilir, sistematik öğretim yöntemlerinin (metodik çalışmaların) henüz istenilen düzeyde olamaması durumu; eğitim süreçlerindeki mevcut uygulamalarda, öğreticiden öğrenciye farklılık gösterebilen bazı öğretim yaklaşımlarının oluşmasına ve kullanılmasına zemin hazırlamaktadır. Çalgı türü aynı olsa da öğretim yaklaşımlarının her öğrenciye göre önemli farklılıklar göstermesi, bu alanda bir öğretim standardının sağlanamamasına bağlı olarak bazı belirsizlikleri, dolayısıyla da problemleri beraberinde getirmektedir. Söz konusu farklılıkların en çok gözlemlendiği konulardan birisi de, çalgı öğretimine en kolay başlangıcın yapılabileceği makamın belirlenmesi noktasında ortaya çıkmaktadır. Türk müziği çalgıları



için genel olarak değerlendirilen bu durum Türk müziği alanında yapılan viyolonsel eğitimi için de geçerlidir. Bu noktadan hareketle belirlenen araştırmanın problem cümlesi “Türk müziği viyolonsel öğretiminde kolay bir başlangıç için hangi makam tercih edilmelidir?” şeklinde belirlenmiştir. Araştırmada, ifade edilen problem cümlesine cevap olabileceği düşünülen yaklaşımlara yer verilmiştir.

Viyolonsel Batı eğitimine ilişkin öğretim yaklaşımları ile Türk müziği çalgılarını eğitimine ilişkin öğretim yaklaşımlarını referans alarak, viyolonsel Türk müziği eğitiminde, başlangıç aşaması makam seçimine yönelik sistematik bir öğretim yaklaşımı geliştirmeyi hedefleyen bu araştırma betimsel nitelikte bir tarama araştırmasıdır. “Tarama modeli diğer stratejilerle kıyaslandığında nispeten daha az zamanda çalışılan konuyla ilgili genelleme yapılabilecek şekilde katılımcıların belli bir zamanda, belli koşullardaki düşünce ve tutumlarını ortaya çıkarmak için kullanılan bir araştırma stratejisidir” (Öztürk, 2014: 112).

İfade edilen hedef doğrultusunda, araştırmanın 3 aşamada tamamlanması planlanmıştır. Araştırma, hedefleri ile viyolonsel Türk müziğindeki eğitime odaklansa da, viyolonsel Batı kökenli bir çalgı olması, öncelikle viyolonsel Batı eğitimine ilişkin öğretim yaklaşımlarının (teknik anlamda) taranmasını gerekli kılmaktadır. Bu noktadan hareketle araştırmanın ilk aşamasını oluşturulan literatür taramasına yönelik çalışmaların ilk bölümünde, viyolonsel Batı eğitiminde yaygın olarak kullanılan, konuya ışık tutabilecek bazı metodik çalışmalara ulaşılmıştır. Literatür taramasının ikinci bölümünde ise Türk müziği çalgılarının eğitimine ilişkin mevcut yaklaşımların yer aldığı metodik çalışmalar ile araştırmayı yönlendirebilecek diğer kaynaklara ulaşılmıştır. Araştırmanın 2. aşamasında, ulaşılan kaynaklar içerisinde viyolonsel Batı eğitiminde kullanılan, evrensel düzeyde kabul görmüş Violoncell Shule, Marderovsky, Suzuki, Sapajnikov gibi metot kitaplardaki, başlangıç aşamasına yönelik öğretim yaklaşımları incelenmiştir. Bu yaklaşımların dayandığı temeller, ortak ve farklı yönler ortaya konularak, Türk müziğindeki eğitiminde, başlangıç aşaması makam seçimine yönelik olarak oluşturulacak sistematik öğretim yaklaşımına temel olabilecek tespitler yapılmıştır. Devamında, Türk müziğinde Ud ve Kemençe çalgılarının eğitiminde kullanılan metot kitaplardaki başlangıç aşamasına yönelik öğretim yaklaşımları tespit edilmiştir. Bu yaklaşımlar kapsamında, özellikle başlangıç aşaması makam seçimine ilişkin uygulamaların dayandığı temeller, ortak ve farklı yönler ortaya konularak, Türk müziğindeki eğitiminde, başlangıç

aşaması makam seçimine yönelik olarak oluşturulacak sistematik öğretim yaklaşımına temel olabilecek tespitler yapılmıştır. Araştırmanın son aşamasında, viyoloncelin Batı müziğindeki eğitimine ilişkin yaklaşımlarından elde edilen bulgular ile Türk müziği çalgılarının eğitimine ilişkin yaklaşımlardan elde edilen bulgular harmanlanmış, Türk müziğinde viyoloncel öğretimine en kolay başlangıcın yapılabileceği makamların nasıl belirleneceği, bu makamların belirlenmesine yönelik kriterler ve dayandığı temeller tartışılarak, sistematik bir öğretim yaklaşımı sunulmuştur.

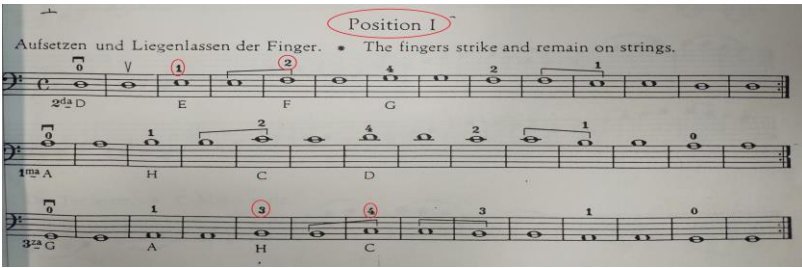
## 2. Bulgular

Araştırmanın bulguları, aşağıdaki 4 başlık üzerinden ifade edilmiştir.

### 2.1. Viyoloncelin Batı Müziğindeki Eğitiminde Başlangıç Aşamasına Yönelik Öğretim Yaklaşımları

Bu bölümde, viyoloncelin Batı müziği eğitiminde yaygın olarak kullanılan bazı metot kitaplarında (Violoncell Shule, Marderovsky, Suzuki, Sapojnikov) yer alan, başlangıç aşamasına ilişkin öğretim yaklaşımları, sol elin tuşe üzerindeki temel konumu ve ton seçimi odağında incelenmiştir.

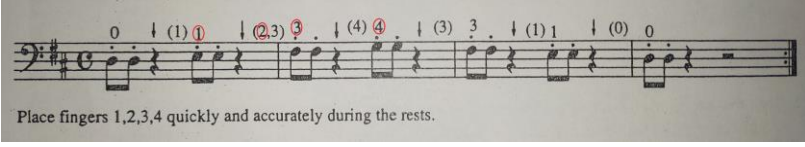
Bu kapsamda incelenen ilk örnek, Joseph Werner'in (1956) 'Violoncell Shule' isimli metot kitabından alınan bir etüttür.



**Resim 1.** 1. pozisyonda (temel pozisyon) etüt (Shule, 1956:10)

Resim 1.'de yer alan Shule ait etüt, boş tellerde yapılan yay çalışmalarının hemen sonrasında yer almaktadır. Etüdü incelediğimizde; do majör tonunda, re, la ve sol telleri üzerinde sol el 1. pozisyon (temel pozisyon) bilgisinin verildiğini görmekteyiz. Etütteki öğretim yaklaşımında, sol el 1. pozisyonda tüm





**Resim 3.** 1. pozisyonda etüt (Suzuki, 2003:6)

Resim 3.'de yer alan Suzuki'ye ait etüt, boş tellerde yapılan yay çalışmalarının hemen sonrasında yer almaktadır. Etütte, do majör tonunda re teli üzerinde sol el 1. pozisyon (temel pozisyon) bilgisinin verildiğini görmekteyiz. Etütteki öğretim yaklaşımında, sol el 1. pozisyonda tüm parmakların (1,2,3 ve 4.) kullanıldığını, bu kullanıma uygun olarak ta, etüdün tonunun re majör olarak belirlendiğini söyleyebiliriz.



**Resim 4.** 1. pozisyonda etütler (Sapozhnikov, 1958:10)

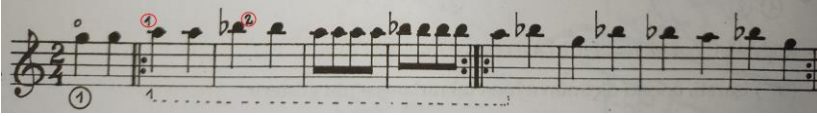
Resim 4.'de yer alan Sapozhnikov'a ait etüt, boş tellerde yapılan yay çalışmalarının hemen sonrasında yer almaktadır. Etütte, do majör tonunda re, sol ve la telleri üzerinde sol el 1. pozisyon (temel pozisyon) bilgisinin verildiğini görmekteyiz. Etütteki öğretim yaklaşımında, sol el 1. pozisyonda, değiştirici işaretler yardımıyla tüm parmakların (1,2,3 ve 4.) kullanıldığını, kullanıma uygun olarak ta, etüdün tonunun yine do majör olarak belirlendiğini, söyleyebiliriz. Başlangıç aşamasına ilişkin öğretim yaklaşımlarını içeren metot kitaplar ve etüt örnekleri çoğaltılabilir.

Genel bir değerlendirme yaptığımızda; incelenen etütlerin hepsinde, başlangıç aşamasına yönelik olarak benimsenen öğretim yaklaşımlarının sol elin 1. pozisyonuna (temel pozisyona) odaklandığını, sol elin temel pozisyonun etütlerin tonunun seçiminde belirleyici olduğunu, bu bağlamda başlangıç aşaması için ton tercihinin do majör ve re majör olarak yapıldığını söyleyebiliriz. Başka bir ifadeyle, başlangıç aşaması öğretim yaklaşımlarının, **sol elin temel pozisyonu** ve **ton seçimi** olmak iki önemli unsur üzerinden kurgulandığını söylemek mümkündür.

## 2.2. Türk Müziği Çalgılarının Eğitiminde Başlangıç Aşamasına Yönelik Öğretim Yaklaşımları

Bu bölümde, Türk müziği çalgılarının eğitiminde yaygın olarak kullanılan bazı metot kitaplarda (Mutlu Torun Ud Metodu, Gülçin Yahya Ud Metodu, Hasan Esen Kemeçe Metodu, Beril Çakmakoglu-Mehmet Yalgin Kemeçe Metodu) yer alan, başlangıç aşamasına ilişkin öğretim yaklaşımları, sol elin tuşe üzerindeki temel konumu ve makam seçimi odağında incelenmiştir. Sol elin tuşe üzerindeki konumundan hareketle, kanun ve ney gibi, tuşe yapısı viyolonsel ile fiziksel olarak benzeşmeyen, ayrıca perdeli (Tambur, Lavta vb.) olan çalgılara yönelik öğretim yaklaşımları bu incelemenin dışında tutulmuştur.

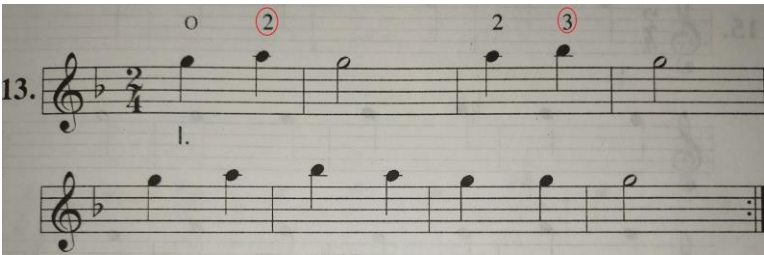
Bu kapsamda incelenen ilk örnek, Mutlu Torun'nun (2000) 'Ud Metodu' isimli metot kitabından alınan bir etüttür.



**Resim 5.** Gerdaniye telinde 1. pozisyonda etüt (Torun, 2000: 82)

Resim 5.'de yer alan Mutlu Torun'a ait etüt, açık tellerde yapılan mızrap çalışmalarının hemen sonrasında yer almaktadır. Etütte, Kürdi makamında Gerdaniye teli üzerinde, sol el 1. pozisyon (temel pozisyon) bilgisinin verildiğini görmekteyiz. Etütteki öğretim yaklaşımında, sol el 1. pozisyonda, 1. ve 2. parmakların kullanıldığını, kullanıma uygun olarak ta, etüdün makamının 'Kürdi Makamı' olarak belirlendiğini, söyleyebiliriz.

İncelen diğer örnek; Gülçin Yahya'nın (2002) 'Ud Metodu' isimli metot kitabından alınan bir etüttür.



**Resim 6.** 1. pozisyonda etüt (Yahya, 2002:39)

Resim 6.'da yer alan Gülçin Yahya'ya ait etüt, boş tellerde yapılan mızrap çalışmalarının hemen sonrasında yer almaktadır. Etütte, Kürdi makamında Gerdaniye teli üzerinde, sol el 1. pozisyon (temel pozisyon) bilgisinin verildiğini görmekteyiz. Etütteki öğretim yaklaşımında, sol el 1. pozisyonda, 2. ve 4. parmakların kullanıldığını, kullanıma uygun olarak ta, etüdün makamının Kürdi Makamı olarak belirlendiğini, söyleyebiliriz.

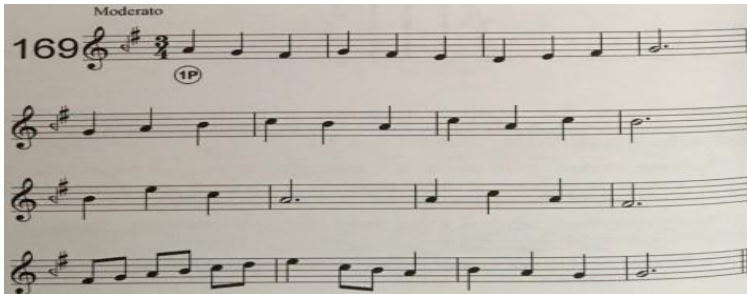
İncelen diğer örnek; Hasan Esen'in (2006) 'Kemençe Metodu' isimli metot kitabından alınan bir etüttür.



**Resim 7. 1. pozisyonda etüt (Esen, 2006:95)**

Resim 7.'de yer alan Hasan Esen'e ait etüt, perde çalışmalarının (Hisar, Acem Aşiran, Hüseyini Aşiran, Irak, Kürdi) hemen sonrasında yer almaktadır. Etütte, Kürdi makamında Rast ve Neva teli üzerinde, sol el 1. pozisyon (temel pozisyon) bilgisinin verildiğini görmekteyiz. Etütteki öğretim yaklaşımında, sol el 1. pozisyonda, yazılmamış olsa da tüm parmakların (1,2,3 ve 4.) kullanıldığını, bu kullanıma uygun olarak ta, etüdün makamının Kürdi Makamı olarak belirlendiğini, söyleyebiliriz.

İncelen diğer örnek; Beril Çakmakçoğlu ve Mehmet Yalgın'ın (2006) 'Kemençe Metodu 1' isimli metot kitabından alınan bir etüttür. Etüdün



**Resim 8. 1. pozisyonda etüt (Çakmakçoğlu ve Yalgın, 2006:74)**

Resim 8.'de yer alan Beril Çakmakoglu ve Mehmet Yalgın'a ait etüt, perde çalışmalarının (Yegâh-Gerdaniye arasındaki perdeler) hemen sonrasında yer almaktadır. Etütte, Rast makamında Yegâh, Rast ve Neva telleri üzerinde, sol el 1. pozisyon (temel pozisyon) bilgisinin verildiğini görmekteyiz. Etütteki öğretim yaklaşımında, sol el 1. pozisyonda, yazılmamış olsa da tüm parmakların (1,2,3 ve 4.) kullanıldığını, bu kullanıma uygun olarak ta, etüdün makamının Kürdi Makamı olarak belirlendiğini, söyleyebiliriz. Başlangıç aşamasına ilişkin öğretim yaklaşımlarını içeren metot kitaplar ve etüt örnekleri çoğaltılabilir.

Genel bir değerlendirme yaptığımızda; Türk müziği çalgılarının eğitimine yönelik olarak incelenen etütlerin hepsinde, başlangıç aşamasında benimsenen öğretim yaklaşımlarının sol elin 1. pozisyonuna (temel pozisyona) odaklandığını, sol elin temel pozisyonun etütlerin makamının seçiminde belirleyici olduğunu, bu bağlamda başlangıç aşaması için makam tercihinin Kürdi ve Rast olarak yapıldığını söyleyebiliriz. Başka bir ifadeyle, başlangıç aşaması öğretim yaklaşımlarının, **sol elin temel pozisyonu** ve **makam seçimi** olmak üzere iki önemli unsur üzerinden kurgulandığını söylemek mümkündür.

Viyolonselın Batı müziğindeki eğitimine ilişkin etütleri ve Türk müziği çalgıları ilişkin etütleri birlikte değerlendirdiğimizde; çalgılar farklı olsa da başlangıç aşaması için benimsenen öğretim yaklaşımlarındaki çalışmaların, sol elin temel pozisyonu üzerinden kurgulandığını, bu bağlamda, çalışmalarda sol elin temel pozisyonu içinde seslenebilecek tonların/makamların seçildiğini söyleyebiliriz.

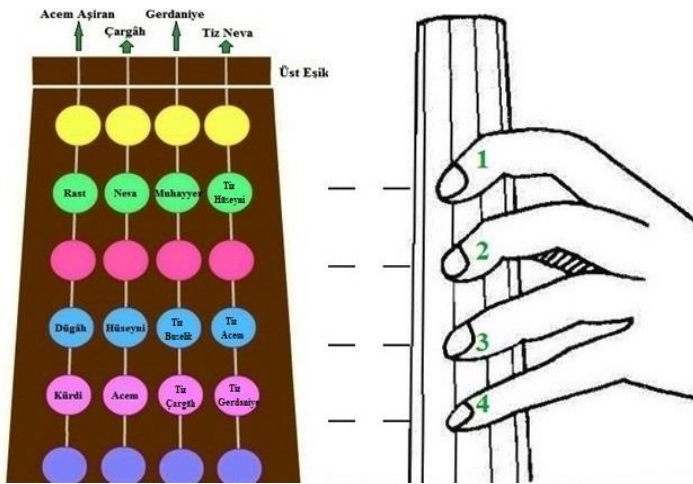
### ***2.3. Türk Müziği Viyolonsel Eğitiminde Kolay Bir Başlangıç İçin En Uygun Makamın Seçilmesi***

Viyolonselın Batı müziğindeki eğitimi ve Türk müziği çalgılarının eğitiminde, başlangıç seviyesi için uygun görülen öğretim yaklaşımlarına yönelik değerlendirmeler, iki ayrı müzik türünün çalgılarının eğitiminde, benzer bir anlayışla **sol elin temel pozisyonu**, bağlı olarak ta **ton/makam seçimi** olmak üzere iki önemli başlığı ön plana çıkarmaktadır. Türk müziği viyolonsel eğitimi (başlangıç aşaması) makam seçiminde, bu iki önemli başlığı kapsayan öğretim yaklaşımı benimsenmiş, **sol elin temel pozisyonu** ve **temel pozisyona uygun makam seçimi** önerilen sistematik yaklaşımın temelini oluşturmuştur.

### 2.3.1. Sol Elin Temel Pozisyonu

Perdesiz çalgıların eğitiminde, belki de en karmaşık konulardan biri; sol elin çalgı üzerinde doğru konumlandırılmasıdır. Çalgılar üzerinde konumlandırmada referans alınabilecek her hangi bir perde bağı/teli, işareti vb. olmadığı için konumlandırma uygulamalarında temel pozisyon olarak kabul edilen ve sol elin doğal duruşunu koruduğu (parmaklar arasındaki mesafenin açık olmadığı) konumlanmalar tercih edilmektedir. Bu konumlama yaklaşımı, 1.parmağa denk gelen ve boş telden bir tam aralık (bazı özel durumlarda yarım aralık) uzaklıkta bulunan perdenin işitsel olarak teyit edilmesiyle (doğru seslendirilmesiyle) pekiştirilmektedir. Torun (2000), Gerdaniye telinde 1. pozisyon öğretimi için yazdığı bir etüde yönelik açıklamalarda, yapılan tespitlerle örtüşen şu ifadeleri kullanmıştır: “Önce Muhayyer perdesine göz yardımı ile basıp, çıkan sesi **kulakla kontrol ederek** birinci parmağın basacağı yeri bulun”.

Viyolonselın Batı müziği eğitiminde, sol el pozisyonlarının ismini birinci parmağın konumu belirlemektedir. Birinci parmak II. telde (re teli) mi notasına denk geliyorsa 1. pozisyon, fa notasına denk geliyorsa 2. pozisyon, sol notasına denk geliyorsa 3. pozisyon, la notasına denk geliyorsa 4. pozisyon olarak isimlendirilmektedir. Viyolonselın Türk müziği eğitiminde de sol elin konumlandırılmasında aynı yaklaşım benimsenmiştir. Yani sol el birinci parmak pozisyonların isimlendirilmesinde belirleyici olmuştur. Türk müziği ses sistemine göre; açık teller, tuşe üzerindeki perdeler ve temel sol el pozisyonu aşağıdaki şekil üzerinde açıklanmıştır.



Şekil 2. tuşe üzerindeki perdeler ve sol el temel pozisyonunun konumu



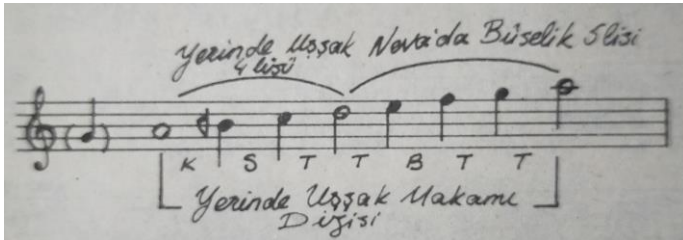
Şekli incelediğimizde, viyolonselın açık tellerinin ve baskıların Türk müziği ses sistemine göre isimlendirildiğini (kalından inceye doğru, Acem Aşiran, Çargâh, Gerdaniye ve Tiz Neva) görmekteyiz. Bu isimlendirme, Batı müziği ve Türk müziği arasına aynı frekanslı seslerin farklı isimlendirilmesinden kaynaklanan dört ses farkı gözetilerek yapılmıştır. “‘4 ses farkı’ olarak ezberden ifade edilen, aynı frekanslı seslerin farklı isimlendirilmesi durumu, Batı müziğindeki seslerin (nota isimlerinin) Türk müziğinde 4 ses daha tiz olan nota isimleri ile isimlendirilmesi olarak da açıklanabilir. Yani Batı ses sistemindeki mi sesi Türk müziğinde Dügâh (tize doğru mi-fa-sol-la (Dügâh)) perdesine karşılık gelmektedir.” (Değirmencioğlu ve Andaç, 2021: iii). Şekilde, sol elin temel konumu viyolonselın Batı müziğindeki eğitiminde olduğu gibi aktarılmış, aynı yaklaşımla parmaklar numaralandırılmıştır.

### 2.3.2. Sol Elin Temel Pozisyonuna Uygun Makam Seçimi

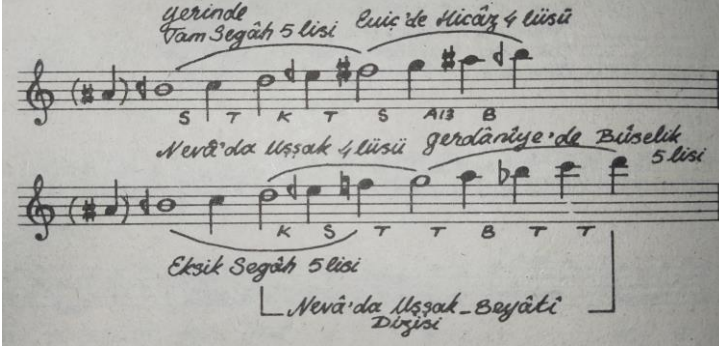
Sol elin temel pozisyonu belirlendikten sonraki aşama, temel sol el pozisyonuna uygun (pozisyon dışındaki perdelerin olmadığı) bir makamın belirlenmesidir. Bu noktada, makamların yapısına ve seçilen akorda (karar perdelerine) bağlı olarak farklı yaklaşımlar ortaya çıkmaktadır.

#### 2.3.2.1. Makam Yapısı (Basit, Şed, Mürekkeb)

İsmail Hakkı Özkan (1998), Türk müziği makamlarını Basit, Şed ve Mürekkeb olmak üzere 3 grupta incelemiştir. Bu makamlar yapı olarak incelendiğinde, yapılan gruplandırmanın basitten karmaşık yapıya doğru olduğu görülmektedir. Basitten karmaşığa yaklaşımı, makamların ihtiva ettiği perdeler için de geçerlidir. Yani mürekkeb makamların yapısında, basit makamlara göre (özel dörtlü ve beşlilerden kaynaklı) seslendirilmesi zor özel perdeler, iç içe çeşniler, farklı makamlara geçkiler daha fazla sayıdadır. Bu karşılaştırmanın daha iyi anlaşılabilmesi için aşağıda basit ve mürekkeb makam yapılarına birer örnek verilmiştir.



**Resim 9.** Basit makam örneği ‘Uşşak Makamı’ (Özkan, 1998:120)



**Resim 10.** Mürekkebe makam örneği ‘Segâh Makamı’ (Özkan, 1998:276)

Öte yandan, Türk müziği yapısı itibariyle ses sisteminin ve ihtiva ettiği perdelerin (özellikle Segâh, Eviç, Hisar, Dik Hisar vs.) teknik yaklaşımlardan ziyade işitsel olarak öğrenildiği bir müzik türüdür. Öğrenci işitsel olarak özümsemediği bir sesi çalgısı üzerinde doğru seslendiremeyecektir. Dolayısıyla, ses sisteminin özellikle de özel perdelerin özümsemesi ve çalgı üzerinde doğru olarak seslendirilebilmesi belirli bir zaman içinde mümkün olabilecektir.

Araştırma kapsamında incelenen metot kitaplardaki başlangıç aşaması yönelik etütlerin tamamının Basit makamlarda (Kürdi ve Rast) yazıldığını görmekteyiz. Metotlardaki makam seçimlerinde, basit makamların şed ve mürekkebe makamlara göre daha kolay çözümlenebilir olması ve yapılarında seslendirmesi zor olan perdelerin (temel pozisyon dışındaki pozisyonlarda seslendirilebilecek perdelerin) az olması vb. gibi açıkladığımız etkenlerin belirleyici olduğu düşünülmektedir. Kolaydan zora ilkesini benimsediğini söyleyebileceğimiz bu öğretim yaklaşımlarından hareketle, Türk müziği viyolonsel öğretiminde, başlangıç seviyesine yönelik çalışmalarda basit makamların kullanılması uygun görülmüştür.

Makam yapısı belirlendikten sonraki adım, sol elin temel pozisyonu odağında makamların seslendirileceği akortların (karar perdelerinin) belirlenmesidir.

### 2.3.2.2. Akortlar (Karar Perdeleri)

Türk müziğinde saz eserleri ve sözlü eserler, solist ya da topluluğun tercihinine göre, yaygın olarak kullanılan Bolahenk (yerinden), Sipürde (bir ses), Kız Neyi (dört ses) ve Mansur (beş ses) vb. akortlar üzerinden seslendirilmektedir.

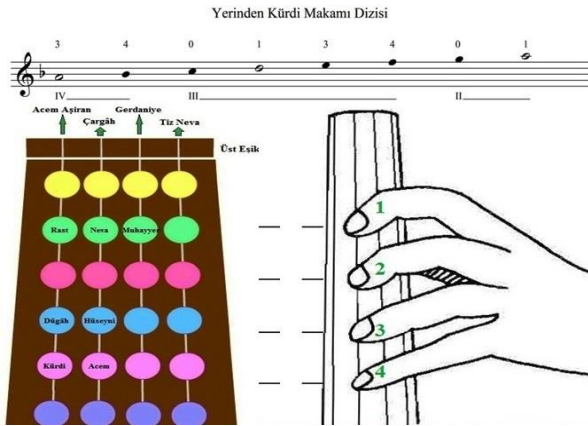
Akort seçimi, makam dizisinin tuşe üzerindeki yerleşimini belirleyen bir seçimdir. Bu seçim aynı zamanda makam dizisinin temel sol el pozisyonu içinde seslendirilip seslendirilemeyeceğini de belirleyecektir.

Örnek olarak Dügâh perdesinde karar veren bir makamda icra yapılacağını düşünelim:

- Bolahenk akortta Dügâh perdesi, IV telde 1. pozisyonda 3. parmakla seslendirilecektir.
- Sipürde akortta Dügâh perdesi, IV telde 1. pozisyonda 1. parmakla seslendirilecektir.
- Kız Neyi akortta Dügâh perdesi, III telde 1. pozisyonda 3. parmakla seslendirilecektir.
- Mansur akortta Dügâh perdesi, III telde 1. pozisyonda 1. parmakla seslendirilecektir.

Örneklerinden anlaşılacağı üzere, akort seçimi temel sol el pozisyonu odağında makam seçimini belirleyen çok önemli bir unsurdur. Akort seçimi doğru yapılmazsa, başlangıç için belirlenen makamın perdeleri, tuşe üzerinde sol elin temel pozisyonu dışına çıkacak şekilde konumlanabilir. Bu durum, eğitime temel sol el pozisyonuyla başlama yaklaşımı ile ters düşecektir. Yaklaşımın anlaşılabilmesi için aşağıda, Bolahenk akortta temel sol el konumuna uygun olan ve olmayan iki makam dizisinin (sol el temel pozisyonu odağında) tuşe üzerindeki yerleşimi ifade edilmiştir. Diğer basit makam dizileri ve akortlar verilen örnekler üzerinden değerlendirilebilir.

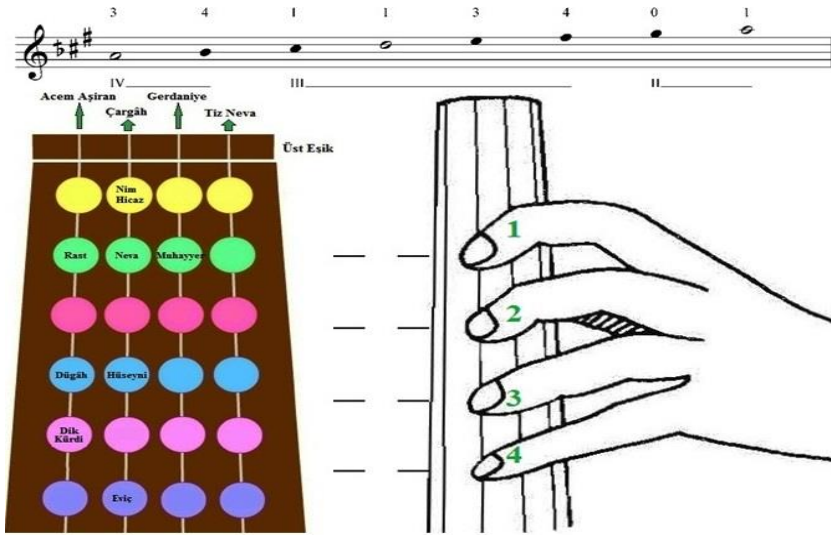
**Temel sol el konumuna uygun akort örneği:**



Şekil 3. Kürdi makamı perdeleri ve sol elin temel konumu

Şekilde, Bolahenk akortta (yerinden kararda) Kürdi makamı perdelerinin tuşe üzerinde yerleşimi ve sol elin temel konumu görülmektedir. Bu yaklaşımdan hareketle icra yapacak bir öğrenci, sol elin temel pozisyonu dışına çıkamadan Kürdi makamının bir sekizli içerisindeki tüm perdelerini seslendirebilecektir.

**Temel sol el konumuna uygun olmayan akort örneği:**



Şekil 3. Hicaz makamı perdeleri ve sol elin temel konumu

Şekilde, Bolahenk akortta (yerinden kararda) Hicaz makamı perdelerinin tuşe üzerinde yerleşimi ve sol elin temel konumu görülmektedir. Şekil incelendiğinde, Nim Hicaz ve Eviç perdelerinin sol elin temel konumu dışında kaldığı görülmektedir. Bu yaklaşımdan hareketle icra yapacak bir öğrenci, sol elin temel pozisyonu dışına çıkarak farklı sol el pozisyonları (Nim Hicaz perdesi için genişletilmiş 1. pozisyon, Eviç perdesi için 2. pozisyon) kullanmak zorunda kalacaktır ki; temel pozisyonun dışındaki her iki pozisyon da başlangıç aşaması için uygun olmayacaktır.

Doğru akort-makam-temel sol el konumu ilişkisinin daha iyi anlaşılabilmesi için aşağıdaki tablo hazırlanmıştır. Tabloda, akort seçimine göre **uygun** olan makamları göstermek amacıyla ilgili kutucuklara 'X' işareti konmuştur. Yeşil renkli alanlarda bulunan makam dizileri, bütün akortlar üzerinden, sol elin temel konumuna uygun olmayan (makamı içinde yer alan bazı perdelerin sol elin temel konumunun dışına çıktığı) makam dizileridir.

Tablo 1. Akortlara göre sol elin temel konumuna uygun olan makamlar

Makamlar	Akortlar (Karar Perdeleri)			
	<i>Bolahenk (Yerinden Karar)</i>	<i>Sipürde (Bir Ses Karar)</i>	<i>Kız Neyi (Dört Ses Karar)</i>	<i>Mansur (Beş Ses Karar)</i>
<i>Çargâh Makamı</i>		X		X
<i>Buselik Makamı</i>		X		X
<i>Rast Makamı</i>		X		X
<i>Uşşak Makamı</i>		X		X
<i>Hicaz Makamı</i>				
<i>Uzzâl Makamı</i>				
<i>Hümayun Makamı</i>				
<i>Zirgüleli Hicaz Makamı</i>				
<i>Neva Makamı</i>		X		X
<i>Hüseyni Makamı</i>		X		X
<i>Karcıgar Makamı</i>				
<i>Basit Suzinak Makamı</i>				
<i>Kürdi Makamı</i>	X	X	X	X

Tablo incelendiğinde,

- Çargâh, Buselik, Rast, Uşşak, Neva, Hüseyni ve Kürdi makamlarının ilgili akortlar üzerinden sol elin temel pozisyonu içerisinde seslendirilebileceği, dolayısıyla başlangıç aşaması için uygun olduğu,
- Hicaz (ailesi), Karcıgar ve Basit Suzinak makamlarının tüm akortlar üzerinden de sol elin temel pozisyonu içerisinde seslendirilemeyeceği, dolayısıyla başlangıç aşaması için uygun olmadığı,
- Bütün akortlar üzerinden seslendirilmesi uygun olan tek makamın Kürdi makamı olduğu görülmektedir.

Kürdi makamından sonra tercih edilecek en uygun makamlar, Sipürde ve Mansur akortlar (bir ses ve beş ses kararlar) üzerinden seslendirilmesi uygun

olan Çargâh, Buselik, Rast, Uşşak, Neva ve Hüseyini makamları içerisinde seçilebilir.

### 3. Sonuç ve Tartışma

Türk müziği viyolonsel eğitiminde, başlangıç aşaması makam seçimine ilişkin sistematik bir yaklaşım geliştirmeyi hedefleyen bu çalışmada, aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

#### 1. Sol elin temel konumu

Viyolonsel Batı müziğindeki başlangıç aşamasına yönelik öğretim yaklaşımları ve Türk müziği çalgılarının öğretimine yönelik öğretim yaklaşımları, alanda yaygın olarak kullanılan metot kitaplar üzerinden incelenmiş; çalgı türlü farklı olsa da, öğretim yaklaşımlarının tamamında sol elin temel konumuyla başlamayı uygun gören bir sistematikğin izlendiği tespit edilmiştir. Bu tespitten hareketle, Türk müziği viyolonsel eğitiminde, başlangıç aşaması makam seçimi için oluşturulan sistematik öğretim yaklaşımı, sol elin temel konumu odağında başlatılmıştır.

#### 2. Makam yapısı

Sol elin temel konumuna odaklanan öğretim yaklaşımı, viyolonsel Batı müziğindeki eğitiminde başlangıç aşaması için uygun görülen **tonun**, Türk müziği çalgılarının eğitiminde de, başlangıç aşaması için uygun görülen **makamın** seçilmesinde belirleyici olmuştur. Sol elin temel konumu odağında yapılacak makam seçimine ilişkin öğretim yaklaşımının oluşturulmasındaki bir sonraki adım, seçilecek olan makamın yapısının (basit, şed ya da mürekkebe olma durumu) belirlenmesi olmuştur. Türk müziği çalgılarına yönelik olarak incelenen metot kitapların tamamında, başlangıç aşamasındaki çalışmaların basit makamlarda yazıldığı görülmüştür. Kolaydan zora ilkesini benimseyen bu öğretim yaklaşımından hareketle, Türk müziği viyolonsel eğitiminde, başlangıç aşaması makam seçimi için oluşturulan sistematik öğretim yaklaşımına, basit makamlarla başlanılmıştır.

### 3. Akort tercihi

Sol elin temel konumu odağında yapılan makam seçiminde, akort tercihinin (çalışmaların yazıldığı makamın hangi karar üzerinden seslendirileceğinin tercihi) belirleyici bir unsur olduğu görülmüştür. Akort (Bolahenk, Sipürde, Kız Neyi, Mansur) seçimine göre, sol elin temel pozisyonu içerisinde seslendirilmesi uygun ve uygun olmayan basit makamlara yönelik tespitler yapılmıştır. Bu tespitlere göre;

- Çargâh, Buselik, Rast, Uşşak, Neva, Hüseyini ve Kürdi makamlarının, Sipürde ve Mansur akortlarda sol elin temel konumu içerisinde **seslendirilebileceği** görülmüştür.
- Hicaz (ailesi), Karcıgar ve Basit Suzinak makamlarının tüm akortlarda (Bolahenk, Sipürde, Kız Neyi, Mansur) sol elin temel pozisyonu içerisinde **seslendirilemeyeceği** görülmüştür.
- Kürdi makamının, tüm akortlarda (Bolahenk, Sipürde, Kız Neyi, Mansur) sol elin temel pozisyonu içerisinde **seslendirilebileceği** görülmüştür.

Yapılan bu tespitlerden hareketle, Türk müziği viyolonsel eğitiminde, başlangıç aşaması makam seçimi için oluşturulan sistematik öğretim yaklaşımında, makamların sol elin temel konumu içerisinde seslendirilebilmesine olanak sağlayan akortlar seçilmiştir.

Araştırma kapsamında ulaşılan tüm bu tespit ve sonuçlara göre, Türk müziğinde viyolonsel eğitimine, kolay bir başlangıcın yapılabilmesi için en uygun makamın ‘Kürdi Makamı’ olduğu söylenilebilir. Kürdi makamı dışındaki Çargâh, Buselik, Rast, Uşşak, Neva ve Hüseyini makamlarının ancak Sipürde ve Mansur akortlar üzerinden seslendirildiğinde başlangıç seviyesi için uygun olabileceği, Hicaz (ailesi), Karcıgar ve Basit Suzinak makamlarının tüm akortlar üzerinden seslendirilmesinin başlangıç aşaması için uygun olmadığı düşünülmektedir.

Bu araştırma, sonuçları itibariyle, Türk müziğinde viyolonsel eğitimine, kolay bir başlangıcın yapılabilmesi için en uygun makamın seçilmesi noktasında, sistematik bir öğretim yaklaşımı **önerisi** sumayı amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında, en uygun makamın ‘Kürdi Makamı’ olduğuna yönelik olarak ulaşılan sonuçlar, bu çalışmada izlenen veri toplama-çözümleme yaklaşımları ile ortaya konmuştur. Dolayısıyla ulaşılan sonuçlar, bu konuda ulaşılmış/ulaşılacak en doğru sonuçlar olarak görülmemeli, bu çalışmaya özgü sonuçlar olarak değerlendirilmelidir.

## Kaynakça

- Çakmakoğlu, B., Yalgın, M. (2006). *Kemençe Metodu 1*. İzmir: Sade Matbaacılık Ambalaj Sanayi ve Ticaret
- Değirmencioglu L., Andaç H. M. (2021). *Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi Bolahenk Akortta 20 Makam Dizisi*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayın Evi.
- Esen, H. (2006). *Klasik Kemençe Metodu*. İstanbul: Eyüp Musiki Vakfı Yayınları.
- Marderosky, L. N. (1962). *Viyolonsel Çalma Dersleri*. Moskova: Devlet Müziği Yayın Evi.
- Özkan, İ. H.(1998). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztürk, M. (2014). *Coğrafya Eğitiminde Araştırma*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Sapozhnikov, R.E. (1958). *Viyolonsel Metodu*. Moskova: Devlet Müziği Yayın Evi.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Suzuki, S.(2003). *Suzuki Cello School Volume 1*. USA: Summy- Brirchard Inc.
- Torun, M. (2000). *Ud Metodu*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Steiner, A. (1956). *Violoncell Shule*. Hamburg: Hans Sikorsky.
- Yahya, G. (2002). *Ud Metodu*. Anakara: Yurtrenkleri Yayın Evi.



# BÖLÜM 5

## TÜM ÇOCUKLAR İÇİN PARK TASARIMI

*Park Design For All Children*

**Buğu ŞAH**

*(Dr.), Kıbrıs Amerikan Üniversitesi,*

*email: b.sah@auc.edu.tr*

*ORCID : 0000-0002-6663-8483*

### 1. Giriş

Oyun alanları, çocukların motor becerilerini, öğrenmelerini, sosyal gelişimlerini ve karar verme yeteneklerini geliştirme fırsatı verir. Oyun oynamak çocukların özgüvenini geliştirir ve dil, iletişim ve sosyal becerilerini artırır. Onlara çevrelerindeki sosyal rolleri ve ilişkileri analiz etme ve belirli davranışları benimseme fırsatı sağlar. Çocuklar ve gençler toplumun geleceğidir. Tüm çocuklar ve gençler için adil koşullar oluşturulmalıdır.

Bu nedenle parklar farklı beceri ve yeteneklere sahip tüm çocuklar dikkate alınarak tasarlanmalıdır. Dünya Sağlık Örgütü (WHO) raporuna göre, dünyada yaklaşık bir milyar engelli insan yaşıyor, bunların yaklaşık yüzde 10'u

çocuk ve genç. Bu büyük sayıya rağmen engelliler nadiren şehir hayatına adapte olabilmektedirler. Dünya Sağlık Örgütü (WHO) engelliliği, insanların karakteristik özellikleri ile toplumun onları kavrama derecesi arasındaki ilişki olarak tanımlar. Örgüt için, engellilik insanlarla ilgili değil, çevresel, sosyal ve kişisel faktörlere bağlıdır. Engelli olmak, her insanın hayatı boyunca heran yaşayabileceği bir durumdur (çocukluk, geç yaşam ve çeşitli durumlar) ve tüm insan ırkına ait bir durumdur.

Çocukların en temel haklarından birinin oyun hakkı olduğu ve devletin, belediyelerin ve tasarımcıların çocukların parklarda oyun oynama hakkından sorumlu oldukları unutulmamalıdır.

Kapsayıcı parklar, farklı yeteneklere sahip çocukların oyun alanlarından eşit şekilde yararlanmasına olanak tanır. Engelli çocukları farklı alanlarda oynaması için ayırıştırılmaz, tüm çocukların ve gençlerin aynı alanlarda vakit geçirmesine olanak verir.

Bu çalışma, Oyunun ve parkların öneminden ilham alarak , mevcut kapsayıcı oyun alanlarının etkilerini kullanarak belediyeler ve tasarımcılar için bir rehber oluşturmayı amaçlamaktadır.

## 2. Oyun Ve Oyun Alanlarının Önemi

Kamu sözlük anlamı olarak herkes, herkese açık anlamına gelmektedir. Kamusal alanlar , özel alanların dışında kalan alanların bütünüdür. Kamu alanı hakkında yazan akademisyenlerin en önemlilerinden Habermasın yazıları incelendiğinde kamu alanları her ırktan , her inanıştan ,her yaştan ve her yetenekten insanın rahatlıkla hareket edip yer bulacağı bir alan olmalıdır (Foucault,1995). Yani kamu alanları çok çeşitliliği barındıran alanlar olmalıdır.

Kamusal alanlar her yerde bulunan sosyal bağlamlardan oluşur. Bir şehrin halka açık yerleri, bireylere diğer insanlarla bir arada olma ve farklı yerlerde sergiledikleri davranışları görerek veya duyarak öğrenme fırsatı sağlamalıdır. Duymak ve görmekle kurulan bu doğal ilişki, sosyal aktivitelerin bir parçası sayılır. Parklar, meydanlar ve sokaklar, kapsamlı halk kültürünün kurulmasını ve sürdürülebilirliğini destekleyen önemli sosyal bağlayıcılarıdır. Yaşam kalitesinin artırılmasında en hızlı ve en etkili lokasyonlar olan, kesin kent mekanları olarak hizmet veren ve aynı zamanda insanlara kamusal yaşama katılma imkanı sağlayan alanlar parklardır (Siber,2001). Parklar, herkesin kolayca ulaşabileceği bir yer olduğundan, en demokratik şehir alanları olarak kabul edilir.

Parklar şehirlerin büyüklüğüne göre değişiklik gösterir, beş basit kategori vardır: Mini-park, Mahalle Parkı, Halk Parkı ve Bölge Parkı.

Oyun; belirli bir amacı olsun ya da olmasın, planlı ya da plansız yapılan, çocuğun hep severek ve isteyerek yaptığı , zihinsel ve fiziksel duyu organlarının temelini oluşturan öğrenme sürecidir. Çocuklar oyunlarla sosyal gelişimini geliştirirken diğer çocuklarla iletişim kurarak, rekabet duygusunu ve eğlenceyi nasıl kontrol edeceklerini öğrenirler. Oyunlar, çocukların yaşadıkları dünya hakkında temel bilgileri edinmelerini sağlar ve bu onları eğitimdeki geleceklere hazırlar.

Mekanın oyun potansiyeli üzerinde etkisi bulunmaktadır. Çocuk, uzamsal farkındalığın oluşması ve algısal motor gelişimin tetiklenmesi ve gelişmesi için farklı fonksiyonlardaki mekanları deneyimlemelidir. Alan hissine sahip olmak için üst-alt, açık-kapalı, sağ-sol, yakın-uzak gibi çeşitli kavramları öğrenmelidir. Çocukların şekilleri, dokuları, renkleri, tasarımları ve sesleri öğrenmesini sağlamak önemlidir. Aslında her mekanın ve her ortamın bir eğitim potansiyeli vardır. Oyun alanı, çocuğa şekil, boyut, sayı, parçalar arasındaki ilişkinin verildiği yerdir (Korkmaz,2009).

Araştırmacılar, oyun alanlarının sadece fiziksel gelişim için değil aynı zamanda zihinsel gelişim için de önemli olduğu hanısına vardı . Oyun alanları çocukların sosyal, duygusal ve bilişsel gelişimine yardımcı olur (Esat,2009) .Oyun alanlarırr bir çocuğun sosyal, duygusal, bilişsel ve fiziksel gelişimine dayalı etkinlikleri desteklemek için tasarlanmış mekansal eğitim ortamlarıdır. Oyun alanları, çocuğun yaratıcı oyunlar, ortak unsurlara sahip oyunlar, su-kum oyunları, sessiz oyunlar ve paylaşılan açık hava oyunları gibi farklı oyun türlerini oynamasına izin vermelidir. İyi tasarlanmış bir oyun alanı, çocuklara motor duyularını, sosyal gelişimlerini, öğrenme ve karar verme becerilerini geliştirme fırsatı verir (Unal,2009).

İyi bilinen oyun alanlarından bazıları şunlardır: Geleneksel (klasik) oyun alanları, Çağdaş (heykelsi) oyun alanları, Macera oyun alanları, Yaratıcı oyun alanları , Erişilebilir oyun alanları.

Geleneksel (klasik) oyun alanları: En yaygın oyun alanı türüdür. Standart malzemelerden oluşur. Oyun alanındaki ekipmanlar cihazlar genellikle tek çocuk tarafından kullanılır ve interaktif kullanıma olanak vermez. Ekipmanlar genellikle kalın motor gelişimi için tasarlanmıştır. Geleneksel oyun alanlarında en çok kullanılan ekipman salıncaktır. Geleneksel oyun ekipmanları sosyal oyuna izin vermezler (Erdem,2017).

Çağdaş oyun alanları: Genellikle bir tasarımcı tarafından planlanır. Büyük

ebat heykeller oyun ekipmanı olarak kullanılır. Statiktir, su elemanlarından, tırmanma elemanlarından, tünellerden ve kayak alanlarından oluşurlar. Heykel oyun alanları, oldukça uzmanlaşmış veya çok işlevli yapılar olarak bilinir ve sürekliliği farklı parçaları birleştirme veya birbirine bağlama gerektirir. Geleneksel oyun alanlarına kıyasla çocukları oyuna daha fazla katılmaya teşvik eden bir yapıya sahiptir.

Macera oyun alanları: Bu alanlarda çocuğun kendi oyun ortamını yaratmasına olanak veren küçük aletler bulunmaktadır. Macera oyun alanlarında çocuklar için katılımcı oyunlar bulunmaktadır. Macera oyun alanının en önemli elemanı liderdir. Bu alanlarda, genellikle gönüllü bir yetişkin olan bir lider vardır. Bu kişi, çocuklara aletleri nasıl kullanacaklarını öğretir , onlara oyunla ilgili fikirler verir ve sonra onları yalnız bırakır. Liderler uzaktan çocukları takip eder. Bu tür bir oyun alanı, çocukların birbirlerine yardım etmenin önemini öğretir.

Yaratıcı oyun alanları: Yaratıcı oyun alanları, çocukların kendi oyun çerçevesini yaratabilecekleri modüler bir düzen sunar. Oyun ekipmanları genelde kum ile şekillenir. Tekerlekli araç alanı, kum ve su elemanı , tırmanma ve sallanma ekipmanı oyun oynamak için uygun hale getirilir. Hareket ettirilebilen esnek öğeler tercih edilir.Yaratıcı oyun alanı, çocukların problem çözme yeteneklerini geliştirir. En zor tasarlanan oyun alanlarından.

Erişilebilir oyun alanları: Bu tür oyun alanlarının yumuşak yüzeyleri, hafif eğimleri, özellikle fiziksel olarak farklı gelişen çocuklar için yapılmış sesleri ve renkleri vardır. Bu alanlar, oyun parklarında farklı bir yere konumlandırılır ve dolaylı yoldan farklı gelişen çocukları diğer çocuklardan dışlayıcılık yaratır.

Oyun alanında oynamak çocukların özgüvenini, dilini, iletişimini, yüksek beyin fonksiyonlarını ve sosyal becerilerini geliştirir. Aynı zamanda çocuklara çevrelerindeki sosyal rolleri ve ilişkileri analiz etme şansı verir. Farklı gelişen çocukların gelişimi için çevrelerindeki sosyal rolleri, diğer çocukları gözlemlemek çok önemlidir.

Farklı gelişen çocuklar, özel eğitim okullarında okuyan, aynı yaşta çocuklardan habersizdir ve akranlarıyla tanışma şansı yoktur. Çocukların birbirleriyle oynamalarının en doğal yolu oyun alanları olsa da, oyun alanlarının çoğu farklı gelişim ihtiyaçları olan çocuklar için dışlayıcı bir yapıda tasarlanmıştır.

Kapsayıcı oyun alanları, farklı yeteneklere sahip çocukların bir araya gelmesinde en önemli rolü oynamaktadır. Çocukların birbirlerinin

deneyimlerinden öğrenmelerini sağlar ve çocukların birbirleriyle etkileşime girmeleri için fırsat yaratır.

### 3. Kapsayıcı Oyun Alanı

Tüm yeteneklerden çocukların fiziksel, sosyal, duygusal, bilişsel ve duyuşsal ihtiyaçlarına hizmet eden oyun alanlarıdır. Çocuklara en geniş kullanıcı yelpazesini ve yeteneklerini, ihtiyaçlarını karşılayan kapsamlı ve sürdürülebilir bir oyun deneyimi geliştirmeyi amaçlamaktadır (Skulski,1995). Kapsayıcı oyun alanları, farklı gelişim seviyelerindeki birçok çocuğa uygun ilginç oyunlar sağlar ve evrensel tasarımı kullanırken duyuşsal açıdan zengin bir ortam sunar.

Farklı Kapsayıcı oyun alanı tasarımcıları, daha iyi Kapsayıcı oyun alanları oluşturmak için çeşitli tasarım ilkeleri belirlemiştir. Bunlardan bazıları;

- Evrensel tasarım ilkelerini kullanarak oyun alanlarını iyileştirmek  
Bazı Parklar, evrensel tasarım ilkelerini kullanarak Kapsayıcı oyun alanlarını geliştirmeyi amaçlamaktadır. Evrensel tasarım ; Adil, eşitlikçi kullanım, Kullanımda esneklik, Basit ve sezgisel kullanım, Algılanabilir bilgi, Hatalara tolerans, Düşük fiziksel çaba ilkelerini içerir. Evrensel tasarım ilkeleri tüm yetenekteki insanların adil şekilde şehirlerden yararlanmasına olanak verir.
- Duyusal bahçeden ilham alarak kapsayıcı oyun alanları geliştirmek  
Bazı parklar, duyuşsal bahçeyi kullanarak Kapsayıcı oyun alanlarını geliştirmeyi hedefliyor. Duyusal bahçeler, hem bireysel hem de bütün halinde duyuşları harekete geçirmek için fırsatlar sağlamak üzere tasarlanmıştır. Beş duyuşun tümüne hitap eden unsurlara sahip olmak önemlidir. Görsel uyarım veya görme için renk önemli bir husustur.
- Duyusal oyun ekipmanları ile Kapsayıcı oyun alanları geliştirmek  
Bazı parklar, duyuşsal oyuncaklar kullanarak Kapsayıcı oyun alanlarını geliştirmeyi hedefliyor. Duyusal oyun ekipmanları; adaletli kullanım ve kapsayıcılık ilkelerini ön planda tuttuğu çocukların Bağımsız oyunlar oynamasına olanak veren akıllıca tasarımlar yaratır. Duyusal oyun ekipmanları çocukların kaslarını güçlendirecek şekilde tasarlanmalıdır.

Kapsayıcı oyun alanları rehberi oluşturulmuş kullanılması gereken Önemli Standartlardan bazıları ise ; Evrensel tasarım ilkeleri, Engelli Amerikalılar

Yasası (ADA), Engellilik Ayrımcılığı Yasası (DDA), BM Engelli Hakları Sözleşmesi (Uncrpd), Evrensel Tasarım fiyatları, Kanada Standartları Derneği (CSA), Avrupa Teknik Standartları, Standart Avustralya, Singapur Oyun Parkı Standartlarıdır.

#### 4. Tartışma Ve Öneri

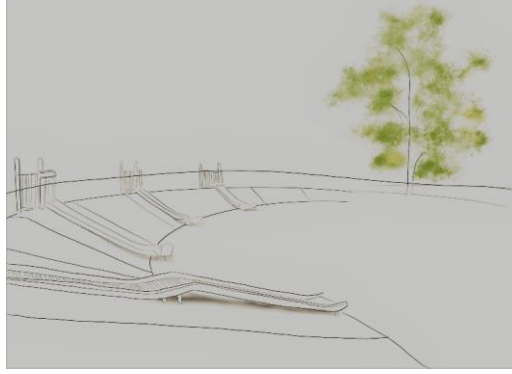
Dünyada 100 milyondan fazla çocuk özel eğitime ve özel gereksinimlere muhtaçtır. Bu çocukların oyun oynama haklarını yerine getirmek önemli gerekliliktir. Bunu biz yetişkinler çocuklara sağlayamazsak büyük bir grup çocuk dışlanmış olacaktır. Özel eğitime gereksinimi olan çocukların oyun oynamaya daha fazla ihtiyaç duyduğu net bir gerçektir. Çünkü oyun ve oyun parkları, fiziksel olarak farklı gelişen çocukların, psikolojik ve sosyal olarak toplumda etkileşim haline geçmesinin en etkin yoludur.

Oyunun gerekli bir eğitim aracı olduğu kabul edilmiştir. Oyun çocuğun gelişmesini ve bireyleşmesini etkileyen unsurların başında gelir. Oyun aynı zamanda, çocuğun hareket ihtiyacını karşıladığı bir metottur. Çocuklar oyun oynadıkları zaman boyunca sürekli olarak koşarlar, zıplarlar, tırmanırlar. Oyun aletlerini çekerek, iterek ve taşıyarak vücut kaslarını zorlamak zorunda kalırlar. Bu hareketlilik öncelikle solunum, dolaşım ve sindirim sistemini olumlu etkilemektedir. Anlamlı ve planlı bir şekilde düzenlenen alanlar, farklı gelişen bireylerin tüm gelişim yönlerini etkiler. Hareket etmelerine olanak verir. Hareket yolu ile elde edilen bu tecrübeler büyüme ve gelişmede sürekliliği olan çok önemli deneyimler oldukları düşünülmektedir.

Oyun alanına erişim yolu, farklı yeteneklere sahip her çocuğun sosyal ve fiziksel katılımı için aynı olmalıdır. Farklı yeteneklere sahip çocuklar parkta benzer şekillerde dolaşabilirler. Alandaki çocukları heyecanlandırmak için tasarlanan çeşitli yükseklik seviyeleri rampalarla çözülenmelidir. (% 4 eğimli rampalar olmalıdır). Böylece her çocuk ekipmana aynı alanlardan erişebilir.

Tasarlanan tırmanma ekipmanı, her yaşta çocuğun özgürce tırmanması için farklı yükseklik seçenekleri sunar, böylece çocuklar boylarına uygun ipi seçebilir ve rahat bir şekilde tırmanabilir. Ekipmana ulaşmak için tek seçenek eğlenceli ve göze batmayacak şekilde tasarlanmış bir rampadır veya yükseklik sorunu doğrudan ortadan kaldırılmalıdır.

**Görsel 1:** Rampalı oyun alanı



**Kaynak:** Çizim ŞAH B. (2021)

Tüm çocuklar çevrelerini sürekli araştırarak edindikleri deneyimlerle öğrenirler. Bu da demek olur ki farklı gelişim gösteren çocukların da bu tarz deneyimlere ihtiyacı olduğudur. Farklı gelişen çocuklar da tüm çocuklar gibi araştırmaktan, keşfetmekten hoşlanırlar ve büyükleri gibi günlük yaşamdaki etkinliklere katılmak isterler. Çocuk oyun alanında kullanılacak eğitici bilgiler ustaca verilmelidir. Görme engelli çocuklar için yüzeyleri dokulu olan resimler kullanılmalıdır. Çocukların hayal güçlerini artırmalarına ve birbirleriyle sosyalleşmelerine yardımcı olan kum havuzu veya duyu duvarları çocuk gelişimi için çok önemlidir. Tasarlanacak elemanlarda tekerlekli sandalye kullanıcısı için uygun yükseklik ve boşluklar verilmelidir.

**Görsel 2:** Eğitici elemanlar



**Kaynak:** Çizim ŞAH B. (2021)

Oyun alanlarında kullanılacak malzemeler oldukça önemlidir. Çocuğun yere düşmesine zarar vermeyecek, tekerlekli sandalye kullanan çocuğun rahat hareket etmesini sağlayacak sert kauçuk malzeme kullanılması uygun olabilir. Çocuklar için tırmanma duvarı gibi ilgi çekici ekipmanlar tasarlarken çocukların tırmanırken tutabileceği ip gibi unsurları kullanmalıdır. Ağ ile tırmanacaklarsa ağ üzerindeki açıklıkların 11 cm'den fazla olmamasına dikkat edilmelidir.

Farklı gelişen bireylerin spor ve dans gibi fiziksel hareketler gerektiren ve gurublar halinde yapılan aktiviteler yapması, diğer bireylerle iletişim kurma ve farklı insanların hayatlarını tanıma vesilesidir. Onların gurub arkadaşlarından takdir görmelerini ve hayata karşı motive olmalarını sağlar. Çocuğun fiziksel gelişimi için kullanılan oyun parkı oyuncakları / ekipmanları çocuğu çok fazla zorlamamalı veya cesaretini kırmamalıdır. Yaşları ve yetenekleri için doğru ölçümleri seçmek, başarılarına yardımcı olabilir ve diğer ekipmanları kullanmaları için onlara güven verir. onların gurub arkadaşlarından takdir görmelerini sağlamakla birlikte

Pek çok çocuk tarafından kullanılması amaçlanan ekipmanlar, çocukların sosyalleşmesinin en etkili yoludur. Bu ekipmanlar, tekerlekli sandalye kullanan çocukların kullanımına uygun ve en az 2 tekerlekli sandalyeli çocuğun sığması için yeterli alana sahip olmalıdır. Tekerlekli sandalye kullancısının kolayca ulaşabilmesi için oyun elemanı zeminle aynı yükseklikde olmamalıdır.

### Görsel 3: Çoklu kullanıma uygun elemanlar



**Kaynak:** Çizim ŞAH B. (2021)



Devlet ve belediye destekli Eğitim ve rehberlik hizmetleri veren kuruluşlar; farklı gelişen çocukların anne babalarına çocuklarının öz bakım becerlerini geliştirmeleri ile ilgili fikirler verirken çocukların eğitimleri ve sporun çocuklarına sağlayacağı yararlarla ilgili de fikirler vermelidir. Kurumlar anne ve babaların çocuklarına karşı tutumlarını denetlemeli , duygusal sorunları ile ilgili yardım etmeli ve gerekirse müdahale etmelidir.

## 5. Sonuç

Yapılan araştırmalarda çocuklar için özenle tasarlanmış spor ve oyun etkinliklerinin, çocukların tüm gelişim yönlerini etkili bir şekilde desteklediği gözlemlenmiştir. Bu sebeble özel eğitim ihtiyacı olan çocukların hayatlarında oyunun ve parkların olması ve eğitimlerinde kullanılması kaçınılmaz bir gerekliliktir.

Farklı gelişim gösteren çocukların diğer çocuklar ile birlikte oyun ve dans gibi aktiviteler yapması, tüm çocukların bireysel gelişimleri için önemlidir. Farklılıkları bilmeyen, tanımayan çocukların farklılıkları görmesine, aşına olmasına ve ortak paylaşım bulmasına oyun ve parklar aracı olabilir. Çocukların en önemli kamusal alanlarından biri olan parkları iyileştirerek ve her çocuğun oyun oynamasına olanak vererek; çocukların gelecekte farklılıklara daha saygılı olmalarına vesile olabiliriz.

Çocukların en temel haklarından biri olan oyun oynama hakkı farklı gelişen çocuklar için de tartışmasız geçerlidir. Devlet, belediyeler ve tasarımcılar çocuk haklarını yerine getirme sorumluluğunu ön planda tutulmalıdır. Farklı gelişime sahip çocuklar için erişilebilir oyun alanları yapmak yerine kapsayıcı oyun alanları tasarlanabilir ve daha çok çocuğun bu oyun alanından yararlanmasını sağlayabiliriz. Çocuklarla temas kuran her mesleğin özellikle hastahane personelinin, eğitimcilerin ve tasarımcıların eğitimlerine oyun ve çocuk gelişimi konuları dahil edilmelidir. Bu çalışmanın ilk amacı, farklı yetenekli her insanın aynı haklardan yararlanmasını sağlayacak kamusal alanlar yaratmaktır.

## Kaynaklar

Foucault, M. (1995). *“foucault discipline and punish: the birth of the prison.”* (2 ed., p. 167). NY: Vintage book.

- Sieber T .(2001) “*Disability in Theory: From Social Constructionism to the New Realism of the Body in D Bezmez*” , S Yardımcı, Y Senturk Sakatlık çalışmaları- Sosyal bilimlerden bakmak .PP 51- 62) Koc Üniversitesi Yayınları.
- Korkmaz, E. (2009). “*Oyunu çocuk gelişimine etkisi ve çocuk oyun alanları tasarım kriterleri.*” <http://www.planlama.org/index.php/aratrmlar/makaleler/60-oyunun-cocuk-geliimine-etkisi-ve-cocuk-oyun-alanlar-tasarm-kriterleri>
- Esat,E (2009). “*Ballıkesir kenti çocuk oyun alanlarının irdelenmesi*”, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, TC.
- Unal M. (2009) “*Çocuk gelişiminde oyun alanlarının yeri ve önemi*” İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Volume. 10, Issue. 2, pp. 95-109
- Erdem N. (2017) “*Peyzaj keşfi olarak çocuk oyun alanları*” İstanbul Üniversitesi, Peyzaj ve süs bitkiciliği dergisi  
<https://www.plantdergisi.com/doc-dr-meltem-erdem-kaya/bir-peyzaj-kesfi-olarak-cocuk-oyun-alani.html>
- Skulski J. K. (2007) “*Designing for Inclusive Play: Applying the Principles of Universal Design to the Playground*” National Center on Accessibility, Indiana University – Bloomington

