

ACADEMIC STUDIES IN FINE ARTS AND DESIGN

Edited By
Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT
Assist. Prof. Dr. Özlem KAYA

Authors
Assoc. Prof. Dr. Barış TOPTAŞ
Assist. Prof. Dr. Özlem KAYA
Assist. Prof. Dr. Ercan BAŞ
Assist. Prof. Dr. Muteber BURUNSUZ
Dr. Evrim KABUKCU
Instructor Özgün COŞKUNER
Eser BAŞ



ACADEMIC STUDIES IN FINE ARTS AND DESIGN

Edited By

Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT

Assist. Prof. Dr. Özlem KAYA

Authors

Assoc. Prof. Dr. Barış TOPTAŞ

Assist. Prof. Dr. Özlem KAYA

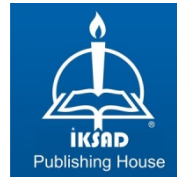
Assist. Prof. Dr. Ercan BAŞ

Assist. Prof. Dr. Muteber BURUNSUZ

Dr. Evrim KABUKCU

Instructor Özgün COŞKUNER

Eser BAŞ



Copyright © 2018 by iksad publishing house

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed, or transmitted in any form or by any means, including photocopying, recording, or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of brief quotations embodied in critical reviews and certain other non commercial uses permitted by copyright law. Institution of Economic Development And Social Researches Publications®

(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)

TURKEY TR: +90 342 606 06 75

USA: +1 631 685 0 853

E-mail: kongreiksad@gmail.com

www.iksad.net

www.iksad.org.tr

www.iksadkongre.org

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.

Iksad Publications - 2018©

ISBN: 978-605-7923-80-6

Cover Design: İbrahim Kaya

December / 2018

Size = 16x24 cm

CONTENTS:

EDITED BY:

FOREWORD

Assist. Prof. Dr. Özlem KAYA

(1– 2)

CHAPTER 1:

BASIC DESIGN EDUCATION

Assist. Prof. Dr. Özlem KAYA

(3– 17)

CHAPTER 2:

MODA ENDÜSTRİSİNDE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK ÜZERİNE BÜTÜNLEŞİK BİR MODEL ÖNERİSİ

Dr. Evrim KABUKCU

(18– 30)

CHAPTER 3:

GÖRME ENGELLİLERDE BRAİLLE YAZISI İLE MÜZİK EĞİTİMİNİN ÖNEMİ

Assoc. Prof. Dr. Barış TOPTAŞ

Assist. Prof. Dr. Ercan BAŞ

Eser BAŞ

(31– 50)

CHAPTER 4:

MEDİTASYON VE ÇALGI ÇALMA

Instructor Özgün COŞKUNER

(51– 61)

CHAPTER 5:

VAROLUŞSAL OTOPORTRE OLARAK “WOLFGANG SCHULZE”

Assist. Prof. Dr. Muteber BURUNSUZ

(62– 75)

CHAPTER 6:

MÜZİK VE RİTİM EĞİTİMİNDE TARTIMSAL KELİMELERİN ÖNEMİ, ÖLÇÜ TAMAMLAMA TEKNİĞİ İLE RİTİM DUYGUSUNUN, DEŞİFRESİNİN VE DİKTESİNİN GELİŞTİRİLMESİNE YÖNELİK ÖRNEK ÇALIŞMALAR

Assist. Prof. Dr. Ercan BAŞ

(76– 108)

FOREWORD

Art has a significant place within planned and programmed education, because especially art education is a part of the individual's personality education. It is also a requirement for the individual to express him/herself, to create esthetic value judgments, to appreciate others, to value art and artist, to encourage creative thinking, to develop original solutions to problems and to be able to learn through art by collaborating with other disciplines.

This work designed with the name “Academic Studies in Fine Arts and Design” is composed of research studies on fine arts and design and whose absence is severely perceived in Turkey.

The work begins with the study named “Basic Design Education” committed to paper by Assist. Prof. Özlem Kaya in order to reveal the state of the basic design both in the world and in Turkey and especially to determine its place in Textile and Fashion Design Departments. In the second part, Dr. Evrim Kabukcu joined us with his study named “An Integrated Model Proposal on Sustainability in the Fashion Industry”. In the third part, with their study titled “The Importance of Music Education with Braille for in Visually Impaired People”, Assoc. Prof. Dr. Barış Toptaş, Assist. Prof. Ercan Baş and Instructor Eser Baş discussed and analyzed music education for the disabled people which is an especially important topic today. In the fourth part, Instructor Özgün Çoşkuner’s study named “Meditation and Playing Instrument” considered an important research on music field appears. For the fifth part, Assist. Prof. Muteber Burunsuz reviewed the study named “Wolfgang Schulze as an Existential Self-

Portrait”. In the sixth and the last part, the study named “The Importance of the Rhythmical Words in Music and Rhythm Education, Case Studies on Improvement of Sense, Decryption, and Dictation of Rhythm with Measure Completion Technique” was studied by Assist. Prof. Ercan Baş.

I would like to thank Designer Mr. İbrahim Kaya who has worked in the preparation of this work, IKSAD Chief Advisor and IKSAD International Publication House Supervisor Mr. Sefa Salih Bildirici, and IKSAD President Mr. Mustafa Latif Emek who supported us in every matter. I would also like to express our gratitude to our authors for their significant contributions to the work.

Assist. Prof. Dr. Özlem KAYA
December 2018

CHAPTER 1:

BASIC DESIGN EDUCATION

Assist. Prof. Dr. Özlem KAYA
Hitit University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture,
Department of Textile and Fashion Design, Turkey
ozlemkaya@hitit.edu.tr

Introduction

Design education, which can be explained as a discipline with the aim of teaching a specific art by taking into consideration the relation between various art branches and their common laws, rules and methods, is a very important issue to build design power.

Basic design education even called under different names across the world such as basic design, visual design and applied design forms the basis of art and design through its theoretical and practical program based on Bauhaus applications.

Design education is necessary for individuals to think, define, associate, apply what they know, and work in a changing environment. It is necessary to encourage wondering, imagining, making observations, conducting researches, and evaluating the clues, in order to find alternative solutions and approach to problems critically and creatively.

The concept of basic design was used in the Bauhaus as Design School in Germany at the beginning of the 20th century and was included in the curriculum as a discipline aimed at getting rid of previously acquired prejudices in order to help students personally

identify themselves. The Bauhaus School, which tries to shape visual education with a modern approach, has greatly contributed to the classroom preparation system and visual education through authentic teaching methods. Bauhaus has brought the field of fine arts together with other applied arts through lifting the boundaries, thus aims to bring art into everyday life through design (Feierabend and Fiedler, 2000).

Gestalt design principles in the Bauhaus Design School in Germany and in the State Higher Art and Technical Studios in Russia have been applied in the Basic Course of Architects and Artists (Lang, 1998; Khazanova, 1971). Today, many basic design educations come from this tradition and are interpreted as the continuation of the approach.

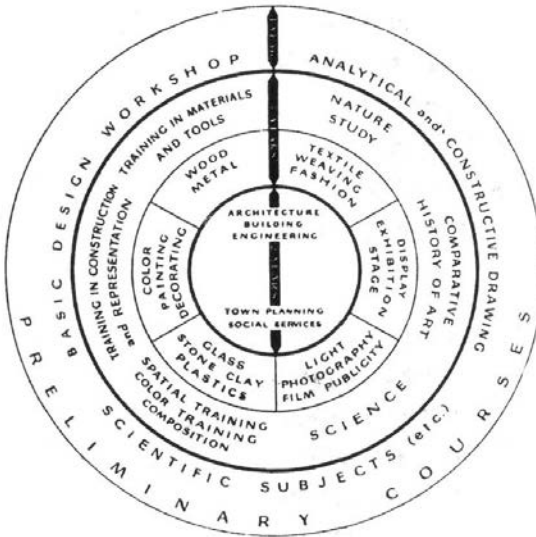
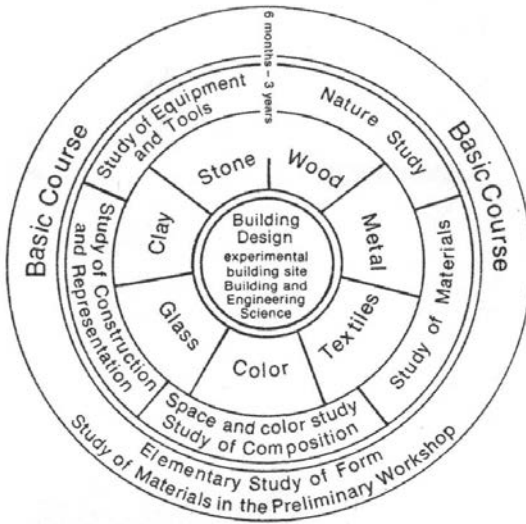


Figure 1: Bauhaus Design School and Chicago School Training Program (Itten, 1975)

The common ground in the Bauhaus school is the basic design, in other words the designing action. It has been proved that all tendencies are joined to the basic (Basic) by this action. Bauhaus basic education consists of three main parts. These are: Preparatory Instruction, Technical Instruction, Structural Instruction. The basic design education of Bauhaus for four years now appears to be a compressed continuation of the contents of these three main sections in educational institutions today. This training is also renewing itself in a constant change.

In Turkey, basic design was first included in the program of the Istanbul Tatbiki Fine Arts Academy as a course in 1957. (The name of the course is Basic Art Education in the program).

Basic Design is defined as creating suitable compositions by using artistic principles and elements such as line, point, volume, surface and color, and forming and arranging works that feature the creativity by researching the formative work and material possibilities. Basic design is the simplest and most important feature used in planning an artwork. The structure of any artwork is based on the organization of elements according to design principles. Each art form has specific guidelines that all professional designers consciously or unconsciously use, known as design elements and principles (Burke, 2011; Cross, 1999). For this reason, it is important to note that any design, for example fashion, can never be completed without design elements and design principles (Tate, 1989).

An effective design can be accepted by the wide range of design elements covered by the skills and judgments used to select and combine elements in a style. Design principles are guidelines for using design elements (Amenuke et al, 1991). For example, they are used in situations where one wants to create an attractive design as well as it is used in fashion style. It is very important to know and understand the basic principles and elements of design when designing to be successful designers and designers (Cronje, 1996). There are various ideas or aspects of design that need to be kept in mind. These aspects of design can be divided into two areas, which are the principles and elements of design.

As a training program, *the basic design* can often be further enhanced by the curiosity and experience of the students than the theoretical content of the taught topic. It is generally accepted that this teaching and learning develops the creative spirit of the students by allowing students to explore shapes, colors, rhythms and lights outside of any academic approach and discover a personal bond with various materials (Boucharenc, 2006). In this context, the aim of the basic design course is to teach students how to use the appropriate design language to solve the design culture and design problems.

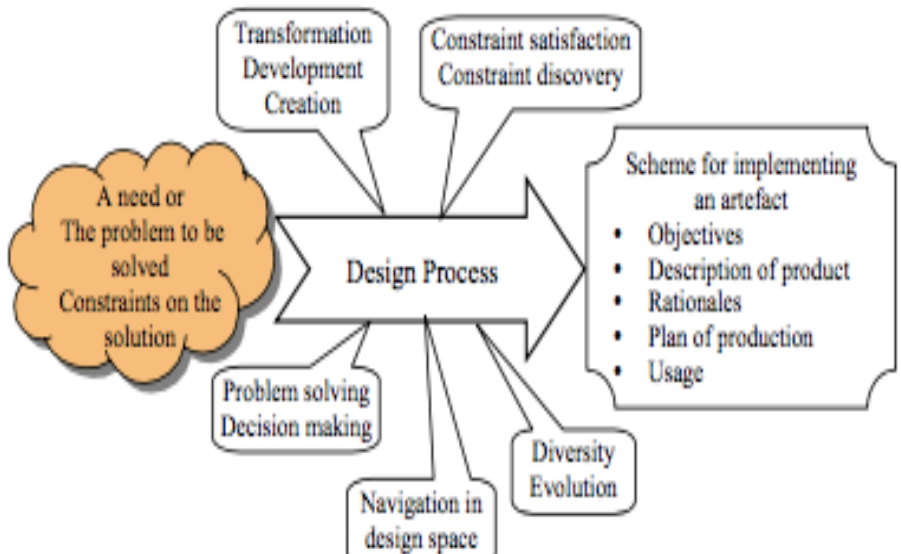


Figure 2: Basic Concepts of Design (Anonymous, 2018)

Design training starts with seeing. It continues to visually think, and visually define the function of mind and heart. Another aim of the basic design education is to acquire visual sensibility in this sense. Visual sensibility is the ability to transform a person's vision into a product by defining a vision beyond an eye pleaser that can be useful in designing a product or a space. Traditional basic design education is structured on the teaching of elements and principles that form a visual composition. Within the framework of the most basic design education process; the aim of the course is to teach the integration of elements such as point, line, color, and the combination of them in a composition, through the practical use of design principles such as repetition, sovereignty, balance, contrast, harmony (Thiel, 1981; Wong,1993; Wender and Roger, 1995).

Method

The aim of this study is to determine the place of basic design education in the Textile and Fashion Design Departments of higher education institutions in Turkey. For this purpose, the situation of basic design education course in Textile and Fashion Design programs of Fine Arts Design and Architecture Faculty and Faculty of Fine Arts in the in 2017 ÖSYS Higher Education Programs and Quotas Guide has been put forward.

In this context, the study has been directed at revealing whether basic design is a fundamental course in higher education institutions or not.

Basic Design Education

The main aim of the basic design course at university level is to make students to recognize the visual and psychological based visual language; make it possible for them to use it to create an infrastructure for artistic and creative artistic activities. Basic design education is a theoretical and practical training course that everyone must take and it stems from the teachability principles that form the basis of art, and covers all art fields, visual and applied arts (textiles, paintings, sculptures, graphics,) Contrary to perceiving basic art / design education and training as a program that raise workers, staffs and technicians, it is necessary to see it as a part of the transition period in art education where the student is expected to take the sub-structure of principles and values and where the student is experiencing the minority transformations.

Table 1 summarizes the universities providing education in the field of Textile and Fashion Design at the undergraduate level in Turkey and given the state of education in the basic design education in each university.

Table 1: Basic Design Education Course in Textile and Fashion Design Programs

University	Faculty	Department	BDEC
Altınbaş (İstanbul Kemerburgaz) University (İstanbul)	Faculty of Fine Arts and Design	Fashion and Textile Design (Paid-Full Scholarship - 50% Scholarship)	I-II Semester Must Course
Anadolu University(Eskişehir)	Faculty of Architecture and Design	Fashion Design Fashion Design(Citizen of TRNC)	I-II Semester Must Course
Atılım University (Ankara)	Faculty of Fine Arts Design and Architecture	Fashion and Textile Design (Paid-Full Scholarship - 50% Scholarship -%75 Scholarship)	I-II Semester Must Course
Başkent University (Ankara)	Faculty of Fine Arts Design and Architecture	Fashion and Textile Design (Paid-Full Scholarship - 50% Scholarship -%25 Scholarship)	I-II Semester Must Course
Çankırı Karatekin University	Faculty of Fine Arts	Fashion and Textile Design	NONE
Çukurova University (Adana)	Faculty of Fine Arts	Fashion and Textile Design	NONE
Gazi University (Ankara)	Faculty of Arts and Design	Fashion Design(M.T.O.K.) Textile Design (M.T.O.K.)	I-II Semester Must Course
Gaziantep University	Faculty of Fine Arts	Fashion and Textile Design	NONE
Giresun University	Şebinkarahisar School of Applied Science	Fashion Design Fashion Design(E.E.)	NONE

İstanbul Gelişim University	Faculty of Fine Arts	Fashion and Textile Design (Full Scholarship - 50% Scholarship)	I-II Semester Must Course
İstanbul Ticaret University	Faculty of Architecture and Design	Fashion and Textile Design (Paid-Full Scholarship - 50% Scholarship -%25 Scholarship)	NONE
Selçuk University (Konya)	Faculty of Arts and Design	Fashion Design Fashion Design(E.E.)	I-III Semester Must Course

BDEC: Basic Design Education Course, E.E.: Evening Education

The table was created by the author. <http://www.osym.gov.tr>

As shown in Table 1, when the program of Textile and Fashion Design Departments in Faculty of Fine Arts, and Faculty of Design and Architecture that provide fine arts education is examined, it is seen that the basic design education course named as Basic Design I-II is included in the programs. However, it is far less than expected that universities that offer undergraduate studies in Textile and Fashion Design and basic design courses in these universities. The basic design course is given in different names in universities. It is seen that basic design education is given under the names such as Basic Art Principles (I-II), Basic Design in Fashion and Textile Design (I-II), Basic Art Education (I-II) and it seems that this course is a must course. It is obvious that basic design education, which should be taken in all fine arts fields architecture to design even in engineering fields, is present in the few departments by the few universities today and the number of the courses in the departments is not enough.

The objectives to be achieved with the basic design course are basically to explain the design principles and elements and to carry out the studies using these principles and elements.

The elements used for the creation of visual organizations during design are design elements. Visual expression includes these elements, such as language point, line, plane, volume, color, texture, and relationships between them (Ching, 2007: 2). These are an essential part of the design process of the fashion designers as well as the basic design.

Today, the basic design education that Bauhaus has started effectively has become very different in the West and in Turkey. As Aksel (2018) stated, "... even if they are based on the Bauhaus in their own way, there are many different and very different basic design education courses which are now given in a wide variety of forms. Some of these are arts education courses based on rejection of Bauhaus methods altogether."

The basic design elements are essential all in drawing, coloring, molding, sewing stages from design of textile surfaces, from pattern to fabric, from fabric to color of the design fabric, the form of the decoration to be formed with the fabric, from the form of the cloth to be shaped to the decoration details. The basic design items that fashion designers can benefit from creating a concept to preparing a collection and presenting the collection are associated with clothing product design. In this context, the necessity of basic Design Education in the field is indisputable.

Result and Suggestions

The basic design education is a process which enables the student to communicate with the field by introducing perceptions, impressions, observations, researches, associations, inventions, information, evaluation and many other intellectual processes while delivering new forms to original forms. In this context, basic design education is an education-training process that provides basic theoretical knowledge of the field for students and supports this knowledge through applied studies. At the same time, basic design education is equipped with a content based on realizing the work of art and design fields by teaching visual language in the direction of basic elements and principles, supporting students' creative thinking process, combining information and imagination to visual expression.

Basic design is a very important course for design education. This course, given in the first year of education, provides the students with the concepts of theory, practice and communication in design and it provides a basis for acquiring advanced specialized knowledge in the direction of future education and careers.

Basic design education supports creative processes while primarily creating awareness in the student. The 21st century is a period of intensive interdisciplinary work where technology are implemented in the fields of art and design and unique and different applications are realized. Developments in the field of visual arts at the time when many disciplines complement each other reveal different quests and necessities in basic design education as well as bringing them into agenda at the same time.

The first condition for the designer to be able to meet the requirements of the day is to take and implement basic design education that includes the training of the designers in the relevant departments of the universities in terms of visual and functional aesthetics, technical competence, ergonomics, production and so on. Upon completion of the course, the student will pass his / her design in professional life along with the information he / she obtained during his / her education in a manner appropriate to moral and ethical rules. S/he will transform his / her inner world into forms in different contexts. In addition, design education is essential for individuals to think in the developing world, to define, to make associations, to use and apply knowledge and skills, to work in a changing environment. Basic design education, the first step of design education, is considered important in determining the quality of design education. The features of basic design course that is related to course objectives and behaviors can be listed as follows:

- Teaching basic elements and principles that constitute the language of art
- Comprehending form-place relations in the course
- Recognition and application of form detection methods and development of visual perception
- Being able to use the techniques of producing new form in basic design course
- The development of creative thinking through the application of group creativity techniques in the course
- Using image memory consciously

- Acquisition of concreteness of abstract or abstraction skills of concrete
- Applying different artistic techniques
- Acting on imagination
- Domination in the field of textile and fashion design
- Analyzing the display of meaning in artworks through basic design lesson
- Gaining philosophy and world view through fictional works
- Being active in using design language with intensive problem-solving practices
- Transforming intuition into power and using it.

For a successful design, it is an important requirement that the designer has mastered the design principles and elements. The fact that design principles and elements are given as basic design education courses for students who are studying textile and fashion design education (Table 1, I-II Period) is an indication that this importance transforms into a logical program. It is necessary to use these principles and elements in terms of the healthy and effective communication in the textile and fashion design departments.

Basic design education courses in the curriculum of higher education institutions that provide education in fine arts in our country are preparing students for training in textile and fashion design education. However, when Table 1 is examined, it is noteworthy that this situation is not increased at the desired rates, and the presence of deficiencies in the field is also remarkable.

References

- Aksel, E., (...).Basic Art Decisions (Temel Sanat Kararları),
<https://earsiv.anadolu.edu.tr/>Access: 11.05.2018
- Amenuke, S.K., Dogbe, B.K., Asare, F.D.K., Ayiku, R.K. and Baffoe, A., (1991). *General Knowledge in Art for Senior Secondary Schools*. Accra: Ministry of Education.
- Anonymous., (2018). *Basic Concepts of Design*.
- Boucharenc, C.G., (2006). Research on Basic Design Education: An International Survey, *International Journal of Technology and Design Education*, Volume 16, Issue 1,pp:1-30,<https://doi.org/10.1007/s10798-005-2110-8>,<https://link.springer.com/journal/10798>
- Burke, S., (2011). *Fashion Designer, Concept to Collection*. United Kingdom: Burke Publishing <http://www.amazon.co.uk/Fashion-Designer-Collection-Sandra-Burke/dp/>
- Ching, F.D.K., (2007). *Architecture: Form, Space, & Order*. John Wiley & Sons inc., USA.
- Crongé, A., (1996). *Study Guide, Drawing and Illustration Department of Fashion Design and Technology*. Pretoria: Technicon.
- Cross, N., (1999). Design Research: A Disciplined Conversation. *Design Issues*, 15 (2), 5-10.
- Feierabend, P. and Fiedler, J., (2000). *Bauhaus*, Berlin: Published by Konemann.
- Itten, J., (1975). *Design and Form*. New York: Thames and Hudson.

- Khazanova, V., (1971). *Building in the USSR 1917-1932*. Vkhutemas, Vkhutein. O. A. Shvidovsky (Ed.), New York: Praeger, pp.31-34.
- Lang, J., (1998). Öğrenciler İçin Mimarlığa Giriş : Temel Tasarım Dersini Yeniden Düşünmek. Derleyen: N. Teymur., Aytaç Dural (Eds.), Temel Tasarım/Temel Eğitim Sempozyumu , Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını.
- Tate. S. L., (1989). *Inside Fashion Design* (3rd FH) New York: Harper Collins Publishers.
- Thiel, P., (1981). *Visual Awareness and Design*. Seattle: University of Washington Press.
- Wong, W., (1993). *Principles of Form and Design*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Wender, W.V. and Roger, J., (1995). The Design Life Space: Verbal Communication in the Architectural Design Studio. *Journal Of Architectural And Planning Research*. 12 (4),319-336.
- <http://www.osym.gov.tr/TR,13263/2017-osys-yuksekogetim-programlari-ve-kontenjanlari-kilavuzu.html>

CHAPTER 2:

MODA ENDÜSTRİSİNDE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK ÜZERİNE BÜTÜNLEŞİK BİR MODEL ÖNERİSİ

Dr. Evrim KABUKCU
Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Manisa / Türkiye
evrimkabukcu@gmail.com

Hızlı Moda ve Sürdürülebilir Moda Paradoksu

Hızlı moda, yirmibirinci yüzyılda globalleşen moda endüstrisinin daha fazla kar elde etmek amacıyla yarattığı modadaki hızlı değişime dayalı bir giyim kültürüdür. *Hızlı moda* kavramı, *hızlı üretim ve tüketimi* ifade etmektedir. Bu nedenle, ürün tasarımı ve üretimi kısa sürede tamamlanmakta; buna bağlı olarak moda eğilimleri hızla değişmekte ve yeni tasarlanan ürünler, muazzam bir hızla pazarda bir öncekilerin yerini almaktadır. *Zara, H&M, Mango, Next* gibi moda markaları hızlı moda akımının liderleri olarak kabul edilmektedir. Hızlı bir şekilde tasarımı ve üretimi gerçekleştirilen ürünlerin seri bir şekilde tüketilmesi; aynı zamanda hammadde, enerji, su ve insan gücü kaynaklarının hızlı ve ihtiyaçtan fazla tüketilmesine, endüstriyel ve kullanım sonrası atıkların çevre kirliliği oluşturmalarına neden olmaktadır. Buna karşılık; hızlı modanın antitezi olan *sürdürülebilir moda* ise hızlı modanın yarattığı *çevresel, sosyolojik ve ekonomik* tahribatı azaltmayı, moda eğilimlerinin hızını yavaşlatabilmeyi ve tekstil-moda alanında sürdürülebilirliği sağlamayı amaçlamaktadır. Bu anlamda, sürdürülebilir moda, insanların ve evrenin uzun vadede iyiliği için uygun özel çözümler yaratmayı hedefleyen *demokratik ve bütünsel bir yaklaşımdır*. Moda sektörünün

hızını yavaşlatan bir eğilim olarak tanımlanabilecek olan sürdürülebilir moda; endüstride devamlılığın ve sürekliliğin *yeşil kalkınma* ile sağlanması yaklaşımı olarak tanımlanabilir. *Sürdürülebilir kalkınma* kavramı ilk kez Birleşmiş Milletler bünyesinde kurulan Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu tarafından hazırlanan “Ortak Geleceğimiz” (Our Common Future) başlıklı Brundtland Raporu’nda, “gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılama yeteneklerinden ödün vermeden bugünün ihtiyaçlarını karşılayan gelişme” (World Commission on Environment and Development, 1987) olarak tanımlanmıştır.

Sürdürülebilirliğin *ekolojik, ekonomik ve sosyal/etik* olmak üzere üç genel kriteri vardır ve sürdürülebilirliğin sağlanabilmesi için bu üç kriterin de sağlanması gerekmektedir. Bu bağlamda, sürdürülebilir moda ile amaçlanan, hızlı moda akımının neden olduğu hızlı tüketim davranışının yavaşlatılması ve ekolojik, sosyal ve ekonomik sürdürülebilirliğin sağlanmasıdır. Kaynakları israf etmeyerek gelecek nesillere aktarabilmek en önemli hedeflerden biridir.

Sürdürülebilir moda, paradokslarla doludur. Moda; temelde *sezonluk, geçici, kısa ve hızlı eğilimler*le ilintili iken, sürdürülebilirlik kavramı uzun soluklu olmayı içinde barındırmaktadır. Bu anlamda sürdürülebilir moda, gelecek nesillerin kendi gereksinimlerini karşılayabilmelerini tehlikeye atmadan bugünün ihtiyaçlarını karşılamak olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda; sürdürülebilir moda, tüketim çılgınlığına katılmayı reddetmek ve hızlı moda rutinine karşı durmak anlamına gelmemekte; etik üretim, ekolojik kumaş tasarımı, atık miktarının azaltılması, vintage giysi tasarımı, enerjinin etkin

kullanımı, yerel üretimin desteklenmesi, akıllı materyal tasarımı ve üretimi, modüler tasarım, giysilerin yeniden tasarlanması, yeniden boyanması, yeniden kullanımı ve geri dönüşürme olanağı sunmaktadır.

Sürdürülebilir modanın sunmakta olduğu olanakları kullanmakta olan Stella McCartney ve Alexander McQueen gibi tasarımcılar çevre dostu, yeşil tasarımlar gerçekleştirmektedir. Bunun yanı sıra, hızlı moda markaları, Reco Jeans ve H&M üretmiş oldukları eko-koleksiyonlarıyla tekstil ve moda endüstrisinde sürdürülebilirliğe katkıda bulunmaktadır.

Sürdürülebilir Global Moda Pazarlama

İşletmeler ve yürüttükleri pazarlama faaliyetleri, tükenmez bir arz kaynağına sahipmiş varsayımından yola çıkarak çevreye verdikleri geri dönülmez maliyetlere katlanmak istememektedirler. Bu isteksizlik geçmişte pazarlamacıların üzerinde durmadığı ve önem vermediği varsayımlara dayanmaktaydı. Bunlar (Kotler, 2011: 132):

- İstekler, doğal ve sınırsızdır ve sınırsız olmayan tüketimi teşvik etmek iyi değildir.
- Dünyanın kaynakları sınırsızdır.
- Atıklar ve kirlilik için dünyanın taşıma kapasitesi sınırsızdır.
- Yaşam kalitesi ve kişisel mutluluk, artan tüketimle ve isteklerinin tatminiyle arttırılır.

Moda endüstrisinde, globalleşmenin sonucu olarak üretim ve tüketim kalıplarının değişmesi ve bilinçsizce yapılan üretim ve tüketim eylemlerinin sonucunda hızlı bir şekilde ortaya çıkan

deformasyon, bir takım önlemlerin alınmasını zorunlu kılmaktadır. Moda özelinde ekonomik durum ile yakından ilgili olan tüketim, aynı zamanda, istenen rollerin satın alınabileceği, ürünlere eskiye oranla “an” denilecek kadar kısa sürede ulaşılmasını sağlayan sosyal ve kültürel bir süreçtir. Dolayısı ile kişisel istek ve ihtiyaçların karşılanması için alınan tüketim kararları doğrudan ya da dolaylı olarak diğer insanları ve çevreyi etkilemektedir. Bu durum *daha çok marka, daha çok koleksiyon, daha çok sayıda eğilim, raf ömrü kısa ve kalitesi tartışmalı daha fazla ürün* ile karşımıza çıkmaktadır.

Sürdürülebilir moda hareketi ise tüketicilerin bilinçli bir şekilde giydikleri giysilerin orijinleri ve materyalleri hakkında düşünmelerini sağlamayı amaçlamaktadır. Böylece sürdürülebilir moda, “*eski ve yeninin harmanlanması*” olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte, günümüzde hızlı moda markaları sürdürülebilir koleksiyonlar tasarlayarak moda endüstrisinde bu bilinci geliştirmeye çalışmaktadırlar. Özellikle moda markalarının pazarlama stratejilerinde dikkati çeken sürdürülebilir pazarlama yaklaşımı, ““*yeni*” değil, farklı bakış açılarından meydana gelmiştir ve geliştirilmiştir; bir başka deyişle, geleneksel pazarlamanın “*evrim*” niteliği taşıyan bir yüzüdür. Pazarlamanın evrimini temsil eden bu yüzü; geleneksel pazarlamanın teknik ve ekonomik perspektifinin, ilişki pazarlaması ve sürdürülebilir kalkınma gündeminin, sosyal etik ve çevresel boyutların kuşaklar arası perspektif ile harmanlanarak uygulanmasını ifade etmektedir” (Belz ve Peattie, 2009: 18). Sürdürülebilirlik ilkelerini uygulayan işletmelerde sürdürülebilirlik için *global farkındalık yaratma ihtiyacı* giderek büyümektedir. Çünkü

sürdürülebilir olmak, işletmelere bu konudaki *düzenlemelere katılma*; *azalan maliyetler, sınırlı kaynakların dengeli arzı, dinamik ürünler ve üretim sürecinde yenilik, becerikli işgücünü çekme ve elde tutma, özgün ve güçlü bir pazar konumu* aracılığıyla rekabetçi bir avantaj sağlamaktadır. Rekabet avantajı sağlamak, pazarlama stratejisinin temel amacıdır ve aynı zamanda pazarlamanın sürdürülebilirlik amacını kapsama zorunluluğunu duymasını gerektirmektedir (Martin ve Schouten, 2012: 18). Bu bağlamda, sürdürülebilir pazarlama süreci anlamında üretilecek olan sürdürülebilir moda ürün ve hizmetleri ise “sistem yaşam döngüsü boyunca daha sürdürülebilir bir tarzda ürün ve hizmet geliştirme süreci olarak tanımlanmaktadır. Sürdürülebilir ürün ve hizmetler; ekonomik refah, sosyal eşitlik, çevresel koruma arasında *optimum bir denge* kurulması yoluyla sağlanabilecektir” (Maxwell ve Van der Vorst, 2003: 884)

Sürdürülebilirliğin Boyutları ve 3R Yaklaşımı ile Ortak Değer Yaratma

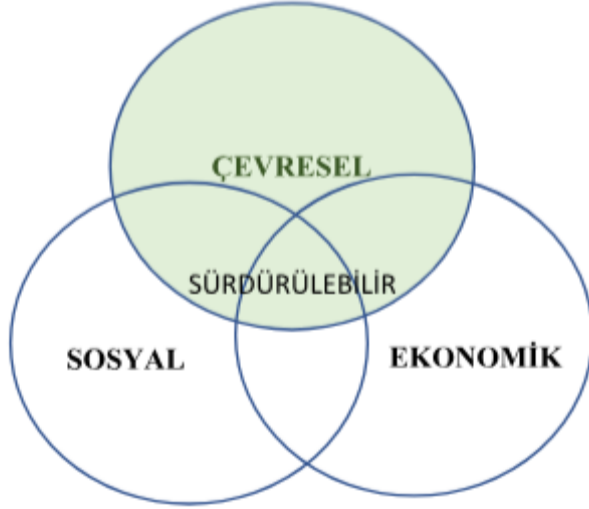
Sürdürülebilir olmanın üç boyutu vardır. Bunlar; *ekonomik, sosyal ve çevresel* boyutlardır. Bir başka deyişle, sürdürülebilirliğin çerçevesini temel olarak, *üçlü kar hanesi* (triple bottom line) oluşturmaktadır. Elginkton (1994: 91) tarafından türetilen *üçlü kar hanesi*, üçlü bir kazanç fikrine dayanmakta ve bir organizasyonun *ekonomik, sosyal ve çevresel etkilerini* ifade etmektedir. Üçlü kar hanesi, işletmeleri sürdürülebilirliğin boyutları ile rekabet avantajı oluşturacak fırsatlar bulmaya teşvik etmektedir.

Toplumların refahı, ekonomik faaliyetleri gerektirmektedir. İnsanların temel hedefi, yaşam standartları üzerine kurduğu mutluluklarını en ykseye ulaştırmaktır. Refah, artan toplam tüketime bir fonksiyonu olarak görölmektedir. Bu sebeple, gelecek projeksiyonlu değerlendirmeler yanı sıra belirli bir nesil içinde bireyler arasında üretim ve tüketime nasıl geręekleřtirileceęi ve dağıtılacağına önem vermek gerekmektedir. Bu bağlamda, sürdürülebilir moda ürün ve hizmetlerinin geliştirilen yeşil sistem yaşam döngüsü boyunca daha sürdürülebilir bir tarzda ürün ve hizmet geliştirme süreci; *ekonomik refah, sosyal eşitlik, çevresel koruma* arasında *optimum bir denge* kurulması yoluyla sağlanabilecektir.

Bu dengenin sağlanabilmesi için sürdürülebilirliğin *ekonomik, sosyal ve çevresel* üç boyutunun (Şekil 1) ele alınması gerekmektedir. Ekonomik, sosyal ve çevresel boyutlar olarak ifade edilen ve iç içe geçmiş halkalar şeklinde tasvir edilen yapının *ortak kesişimi* sürdürülebilirliği göstermektedir. Bir başka deyişle, sürdürülebilirliğe ulaşmanın yolu; *ekonomik, sosyal ve çevresel* sistemin bir bütün olarak ele alındığı çözümler ile mümkün olabilmektedir. Bu entegre sistemin çeşitli endüstrilerde etkin olarak kullanılabilmesi ile yeşil kalkınmanın ivmesi hızlandırılabilir.

Ekonomik boyut, ürün ve hizmetlerin doğal kaynakların aşırı tüketimini engelleyerek üretim işlevini yerine getiren sürdürülebilir bir sistemi ifade etmektedir. Ekonomik boyut ile *daha uzun süre pazardaki kalıcılık* vurgulanmaktadır. Ekonomik yapı ve toplumların refahı arasındaki karşılıklı bir ilişkinin varlığı her endüstride olduğu gibi moda endüstrisinde de sürdürülebilirliği gerekli kılmaktadır.

Sosyal sistem içinde *sosyal sürdürülebilirlik*, bir toplumu oluşturan insanların refahını sağlamak için toplumun devamlılığını sağlamaya yönelik uygulamaların başarılı olmasını belirtmektedir. Sağlıklı büyüyen toplumlar, o toplumda yaşayan insanlara da refah sağlamaktadır. Üretken ve tatmin edici bir yaşam için en temel ihtiyaçlara ulaşabilmek, üretim faaliyetlerine katılabilmek ve katkıda bulunabilmek için fırsatlara ihtiyaç duyulmaktadır. Dolayısıyla sosyal sistem, ekonomik sistemin insanlara sunmuş olduğu üretimleriyle sürdürülebilirliğini devam ettirebilecektir.



Şekil 1. Sürdürülebilirliğin Boyutları

Kaynak: (Kayaalap ve Toprak, 2011: 5)

Çevresel boyut ise kendi kaynaklarını yönetebilen ve çevreye zarar vermeden bunu gerçekleştiren bir çevresel sisteme vurgu yapmaktadır. Çevresel vurgu, kıt olan kaynakların artan talebinin ve

yükselen standartların yarattığı kirliliğin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bunlar; fiziksel kirlenme, kimyasal kirlenme, biyolojik kirlenme, kültürel kirlenme vb şeklinde sıralanabilir. Çevresel sorunların kaynağında üç temel faktör etkilidir. Bu üç temel faktör: artan nüfus, plansız kentleşme ve sanayileşmedir. Bunların sonucunda, toplumların yüzyüze kaldığı gerçekler ise toprak kirliliği, hava kirliliği, su kirliliği, radyoaktif kirlilik, gürültü kirliliği, görüntü kirliliği, kültürel kirlenme vb.'dir. Bu bağlamda, temel olarak çevresel refah sağlanamadıkça sosyal ve ekonomik refah sağlanamayacaktır. Sürdürülebilirlik için moda üretici ve tüketicilerin ortak hareket etmeleri ve bilinçli olarak kaynakları yönetebilmeleri için geliştirilen *3R yaklaşımı* önem kazanmaktadır. “Bunlar; azaltmak (Reducing), yeniden kullanmak (Reusing) ve geridönüşüm (Recycling) dür” (Altıok, 2008: 395).

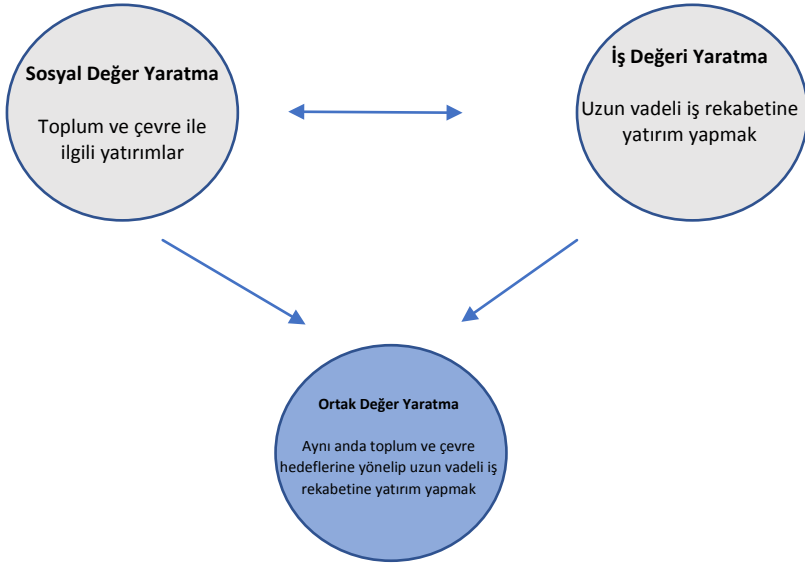
Azaltmak (Reducing): Hem üretim hem de tüketim sürecinde yaratılan atıkların miktarını azaltmak çevreyi korumanın en iyi yollarından biridir.

Yeniden kullanmak (Reusing): Ürünleri atmak yerine onları tekrar kullanmanın yollarını bulmaktır.

Geridönüşüm (Recycling): Günlük kullanılan birçok şey geri dönüşüme tabi tutulabilecek malzemelerden yapılmış olabilir ve geri dönüştürülebilir.

Bir endüstrideki sürdürülebilirlik ile ilgili değer yaratma konusu, sadece tek bir işletme ya da birkaç işletme tarafından çözülemez. Bu sebeple, sürdürülebilirlik çalışmaları işletmelerin temel işletme konularından ayrı tutulmamalıdır. Sürdürülebilirlik konusunda

çalışmalar yapan duyarlı işletmeler, yaptıkları çalışmaları, işletmenin uzun vadeli stratejilerinin ayrılmaz bir parçası ve değer yaratma sürecinin vazgeçilmez bir ögesi olarak görmektedirler. “Ortak değer yaratma, bir taraftan toplum ve çevre ile ilgili hedeflere yönelerek toplumsal değerler oluştururken *uzun vadeli iş rekabetine yatırım* yapmak demektir. Şekil 2, işletmelerin hem kendi içine hem de dışına yönelik yaptıkları yatırımlarla ortak değer yaratmayı ve dış hedeflerine yönelip bu şekilde uzun vadeli kazanımlarını arttırmaya yönelik yatırım çabalarını göstermektedir (Onaran, 2014: 16):

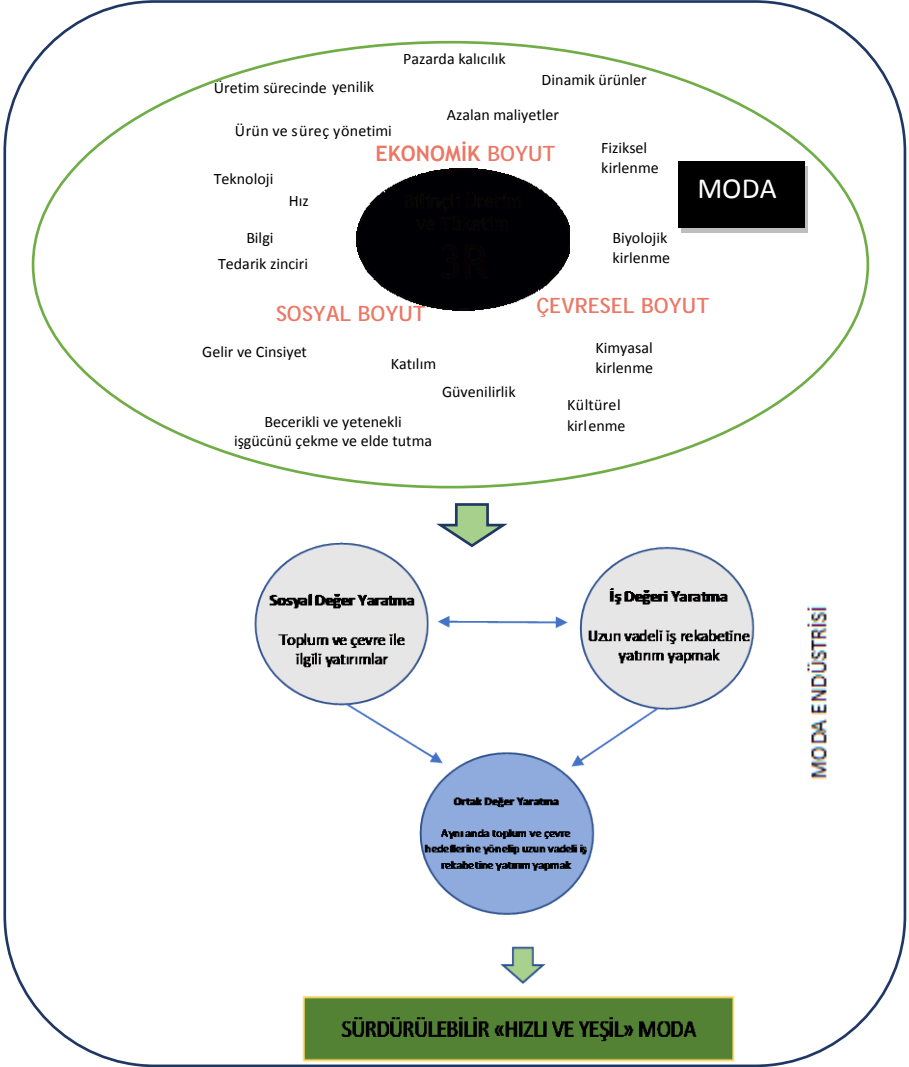


Şekil 2. Ortak Değer Yaratma

Moda Endüstrisi için Geliştirilen Bütünleşik Model Önerisi

Bu çalışma kapsamında moda endüstrisi özelinde geliştirilmiş olan bütünleşik model önerisi, Şekil 3’de görülmektedir. Model;

önceki bölümlerde sözü edilen sürdürülebilirliğin ekonomik, sosyal ve çevresel boyutlarını, 3R yaklaşımını ve ortak değer yaratma sürecini moda endüstrisi özelinde ele almaktadır.



Şekil 3. Hızlı ve Yeşil Model Kaynak: Yazar

Modelin önerdiği sürdürülebilir “*hızlı ve yeşil model*”, moda işletmesinin “farklılaştırma avantajlarını elinde bulundurmasını gerekli kılmaktadır. Rakiplerine göre düzenli olarak değer yaratıcı stratejiler uyguladığında sürdürülebilir bir rekabet avantajı ele geçirilebilmektedir. Rakiplere göre üstün bir konuma veya bazı faaliyetlerden kaynaklanan bir yarara sahip olmak anlamına gelen rekabet avantajı (Hoffmann, 2000) doğaya ve topluma duyarlı sürdürülebilir pazarlama faaliyetleri ile sağlanabilir.

Sonuç

Moda endüstrisinde sürdürülebilir üretim ve tüketim kavramı; insan ihtiyaçları, adalet, yaşam kalitesi, tüketici sağlığı ve güvenliği, tüketici hâkimiyeti ile ilişkili konular için şemsiye bir terim olarak kullanılmaktadır. Sürdürülebilir moda üretim ve tüketimi, doğal kaynaklara aşırı yüklenmeden, modanın hızlı ve değişken yapısını göz önüne alarak gelecek nesillerin ihtiyaçlarını karşılayabilecek bir ortam bırakarak bugünkü ihtiyaçlarımızı üretme ve tüketme olarak iki boyut içinde tanımlanabilir.

Moda endüstrisi özelinde üretilmiş olan sürdürülebilir «*hızlı ve yeşil*» model, sürdürülebilirliğin *ekonomik, sosyal ve çevresel* boyutlarını içeren bütünlük bir model önerisi olarak sunulmuştur. Bu model, aynı zamanda üretici ve tüketicilerin birlikte hareket ederek kaynakları bilinçli bir şekilde yönetmesini sağlamak amacıyla geliştirilen 3R'yi ve ortak değer üretme sürecini de içermektedir. Ortak üretilen değer, hem işletmeler hem de toplum için uzun vadeli değer yaratmayı amaçlamaktadır. Değer önerisi; üçlü bir kazanç fikrine

dayanmakta ve ekonomik, sosyal ve çevresel etkilerle işletmelerin faaliyetlerini hızlandırmaktadır.

Kaynaklar

- Altıok, N ve Babaoğul, M. (2008). Sürdürülebilir Tüketim ve Tüketici Eğitimi, 13. Ulusal Pazarlama Kongresi, Adana.
- Belz, F.M. ve Peattie K. (2009). *Sustainability Marketing- A Global Perspective*, John Wiley& Sons, UK.
- Elginkton, J. (1994). Towards the Sustainable Corporation: Win Win Business Strategies for Sustainable Development, *California Management Review*, 36, 90-100.
- Hoffmann, N. P. (2000). An Examination of the “Sustainable Competitive Advantage”: Past, Present, and Future, *Academy of Marketing Science Review*, 4.
- Kayaalp, T. Ve Toprak D. (2011). Sürdürülebilirlik için İletişim, Sürdürülebilir Üretim ve Tüketim Yayınları -VII, Bölgesel Çevre Merkezi REC Türkiye, Ankara.
- Kotler, P. (2011). Reinventing Marketing to Manage the Environmental Imperative, *Journal of Marketing*, 75.
- Martin, D. ve Schouten, J. (2012). *Sustainable Marketing*, Prentice Hall, New Jersey.
- Maxwell, D. ve Van Der Vorst R. (2003). Developing Sustainable Products and Services, *Journal of Cleaner Production*, 11.
- Onaran, B. (2014). *Sürdürülebilir Pazarlama*, Detay Yayıncılık, Ankara.
- World Commission on Environment and Development (1987). Our Common Future, Oxford University Press, Oxford, New York.

CHAPTER 3:

GÖRME ENGELLİLERDE BRAİLLE YAZISI İLE MÜZİK EĞİTİMİNİN ÖNEMİ

Doç. Dr. Barış TOPTAŞ
Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Ercan BAŞ
Hitit Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Müzik Bölümü

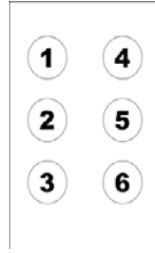
Eser BAŞ
Çorum Salim Akaydın İ.Ö.O Müzik Öğretmeni
ercanbas@hitit.edu.tr

Giriş

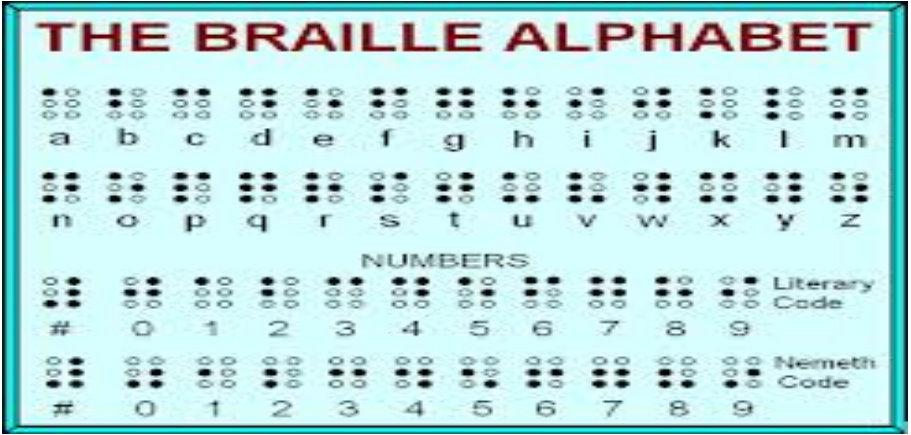
Braille Alfabesinin Ortaya Çıkışı

Louis Braille yaptığı sayısız denemeler ve uzun süren çalışmalar sonunda 1830'da görme engellilerin şu anda kullanmakta olduğu 6 noktadan meydana gelen kendi adının verildiği yazı sistemini buldu. Daha sonra bu yazı sistemiyle alfabedeki harfleri oluşturdu. Braille alfabesine körler (görme engelliler) alfabesi veya kabartma yazı da denilmektedir.

Bir dikdörtgen üzerinde yer alan iki kolon ya da sütunda bulunan ve alt tarafları kabartılmış olan 6 noktadan oluşur. (Şekil.1) Böylece farklı noktalar işaretlenerek 64 değişik kombinasyona ulaşılabilir. Bu da harfleri, rakamları, müzik notalarını veya noktalama işaretlerini belirtmek amacıyla kullanılır.



Şekil.1 altı nokta yazı sistemi, Delikli tablet arasına alınan karton kağıt bir çivi aracılığı ile istenilen harf 6 noktadan oluşan sistem üzerine kabartılır.



Şekil.2 Harf ve rakamları gösteren Braille alfabesi

Sayı işareti ve noktalama işaretlerinin yanı sıra başlık işareti, büyük harf işareti, konuşma işareti, şiir işaret, müzik işaretleri gibi farklı işaretler kullanılarak görme engelli kişinin okuduğu metni tam olarak algılaması sağlanır. Böylece alfabeyi öğrenen ve pratiğini yapan görme engelli kişiler, diğer insanların kitap okuması ya da herhangi bir metni okumasından çok daha farklı sayılmayacak biçimde metni algılama ve anlama olanağına kavuşmuş olurlar.

Louis Braille, geliştirdiği alfabenin aktif biçimde kullanılması için hayatı boyunca çaba gösterir. Alfabeyi tamamladıktan 25 yıl sonra ve kendisi bir akciğer

hastalığından ölmeden 2 yıl önce yani 1850 yılında, Braille Körler Alfabeti Fransa'daki tüm körler okullarında resmi olarak kullanılmaya başlayan ve öğretilen bir yazı sistemi durumuna gelmişti. Braille Körler Alfabeti yaratıcısının kısa ömrü içinde sadece Fransa'da yaygınlaştı ama ondan sonraki süreçte tüm dünyada kullanılmaya başlayan bir alfabe oldu. Şu anda, kendine has bazı karakterleri olan bazı Asya dilleri hariç tüm dünya dillerini yazmak ve görme engellilere okuma-yazma imkânı yaratmak amacıyla kullanılmaktadır (Altınok ve Altınok, 2018).

Kelimeleri yazmak için kelimeyi oluşturan harfleri alfabede temsil eden sembollerin, noktaların belirtilmesi ve yan yana getirilmesi yeterli olacaktır. Bu alfabeti kullanarak yazmak ise sanıldığı kadar zor değildir. Tablet ismi verilen bir alet ve çivi kalemi kullanılarak (Şekil.3) Braille alfabeti ile yazmak mümkün olmaktadır. Tablet adı verilen aracın üzerinde 6 noktalı kare şeklinde boşluklar vardır. Böylece çivi kalemini kullanarak özel gramaja sahip normalden biraz daha kalın kâğıtlar, materyaller üzerine dokunulduğunda hissedilen kabartılar bırakarak Braille körler alfabeti ile yazmış oluyorlar.



Şekil.3 Kabartma yazıyı yazmak için kullanılan tablet, karton ve çivi kalem.

Braille yazısını öğrenen görme engelliler, tablet veya daktilo kullanarak kabartma yazıyı yazabilmektedir. Bu iş için geliştirilen çeşitli daktilolar Şekil.4'te gösterilmiştir.



Şekil.4 Kabartma yazıyı yazmak için mekanik ve elektronik daktilolar.





























Braille sistemi ile yazı yazmayı sağlayan elektronik aletler hatta cep telefonu geliştirilmiş ve üretilmiştir. (şekil.4)



şekil.4 Braille yazısını kullanabilen elektronik cihazlara rnek.

Görme engelliler için müzik yapmak çok zor değildir. Hiç görmese bile bir görme engelli dokunma ve kulak ile işitme duyuları sayesinde enstrümanları çalabilmekte ve müzikte başarılı olabilmektedir. Onlar için müziği duyarak ve ezberleyerek görmeden müzik yapmak mümkündür. Braille yazısını öğrendiklerinde ise müzik dilini okuyup yazılabilmektedir. (Şekil.5)

Dünyada ve ülkemizde müzikle ilgilenen hatta akademik eğitim alan birçok görme engelli müzisyen vardır. Görme engellilerin müzik alanında en çok zorlandıkları alan bir müzik notasını deşifre¹ etmek ve duymadıkları eserleri (yazılı repertuarı) kendi başlarına notasına bakarak seslendirmek. Ancak, Braille nota yazısını öğrendikten sonra görme engelliler bu engeli de aşarak müzik yazısını yazmaları ve seslendirmeleri daha kolay ve mümkün hale gelmektedir.

	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
Birlik ve 16'lık notalar	 13456	 1356	 12346	 123456	 12356	 2346	 23456
İkili ve 32'lik notalar	 1345	 135	 1234	 12345	 1235	 234	 2345
Dörtlük ve 64'lük notalar	 1456	 156	 1246	 12456	 1246	 246	 2456
Sekizlik ve 128'lik notalar	 145	 15	 124	 1245	 125	 24	 245

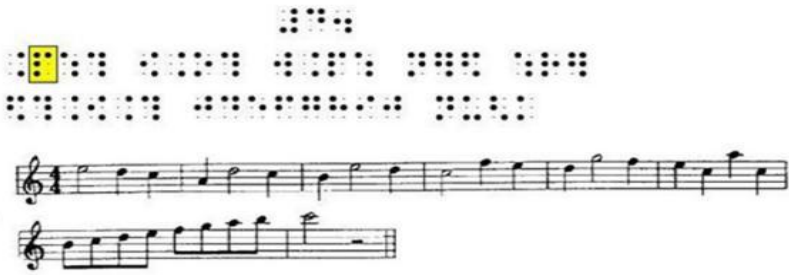
Tablo.1 Müzik notalarını ve değerlerini Braille yazı sistemi ile gösteren tablo.

¹Müziksel Deşifre: Önceden bilmediği bir müziğin notasını ilk görüşte seslendirme.

Müzikte kullanılan birçok işaret, terim vb. vardır bunların her birisi Braille de gösterilmektedir. Müzik işaretler ile ilgili görsellerin çok olması nedeniyle diğer işaretlere yer verilmemiştir.



Şekil.5 Pişano müzik notalarının Braille yazı sistemi ile yazılmasına örnek.



Şekil.6 Müzik notalarının Braille yazı sistemi ile yazılması.

Görme Engellilerde Müzik Eğitimi

Görme engellilere müzik eğitimi verebilmek için, onları çok iyi tanımak ve kabartma yazıyı bilmek müzik eğitimciye avantaj sağlar.

Görme engelliler; işitme, dokunma, tatma ve koklama duyularına bağlı bir yaşam sürmektedirler. Görme engelli bireylerde görme duyusunun eksikliği genellikle diğer duyuların daha fazla gelişmesine neden olur. Bedenimizde herhangi bir duyu eksik ise buna karşın diğer duyuların daha aktif kullanılmasından dolayı olumlu yönde güçlendiği gözlenmektedir. Beynimizde her şeyin ayrı ayrı kontrol edildiği, planlandığı merkezler vardır. Görme engellilerde beyindeki görme merkezi yeterince veya hiç kullanılmadığı için, buna bağlı olarak o merkezin işlem gücü diğer benzer yapılara aktarılırlar ve bu yapılar daha güçlenir. Bu diğer uzuvlar için de olabilir. Örneğin sürekli sol ayağını kullanan bir futbolcu, sağ ayağını hiç kullanmazsa, sol ayağını daha rahat kullanır ve sağ ayağından daha güçlü olur.

Normal gören bireyler gibi görme engeli olan veya az gören çocukların da eğitimlerine erken yaşlardan itibaren sistemli olarak başlamaya dikkat etmek gerekir. Bu gruplarda yer alan çocukların özelliklerine göre hazırlanacak uygun eğitim programları gerekli ihtiyaçlara cevap verecektir. Görme engelli çocuk için eller ve kulaklar gözler gibidir. Dokunma ve işitme duyusu ile bilgi alımı gerçekleşir. Çeşitli sesli kaynakların yanında özellikle parmak ucuyla kabartılmış noktaları (Braille

alfabesini) okuyabilmek son derece önemlidir" (Kara, 2011: 5).

Gören öğrencilerde soyut kavramları somutlaştırma, görselleri kavrama, algılama ve öğrenme vb. konularda gözün (görmenin) büyük avantajı vardır. Görme engelli öğrencilerin soyut kavramları bir noktaya kadar anlaması veya öğrenememesi normaldir. Örneğin görme engelli öğrencilere, müzik dersinde aslında herkesin gördüğü zaman hemen tanıyabileceği, görenler için çizim veya şekil ile kolayca anlatılan soyut bir kavram olan sol anahtarını anlatmak kolay olmayabilir.

Soyut kavramların zihninde canlandırılması, işitme ve dokunmaya yönelik çalışmalar ile öğretilmesi gerekmektedir. Müzik konularındaki soyut kavramlara bu tür yaklaşım gerekmektedir.

Müziğin herkes tarafından daha kolay öğrenilmesi, daha iyi kavranması ve müzik yeteneğinin geliştirilmesi için başlangıç müzik eğitiminin doğru yöntemler ve metotlar ile etkili bir şekilde verilmesi gerekir. Genellikle küçük yaşlarda müzik eğitimine, ses veya çalgı eğitimiyle başlanması ile kas ve motor becerilerinin, işitmenin (kulağın), zihinsel gelişimin, bunun sonucunda ise genel ve özel yeteneğin gelişmesini sağlamaktadır. Gören bireyler gibi görmeyen veya az gören bireylerin eğitimlerine, erken yaşlardan itibaren sistemli olarak başlanması gerekir.

Ülkemizde uygulanan eğitim sisteminde okullarda belirli bir düzeyde müzik eğitimi verilmektedir. Görme engellilerin normal okullarda eğitim görmesinin olumlu veya olumsuz yönleri olabilir.

Görme engelliler gören insanlar ile eşit şartlara sahiptir ve buna kimsenin itirazı olamaz, onlara diğer öğrencilerden farklı yaklaşmak gerekmektedir.

“Görme engelli bireyleri diğer insanlardan ayrı tutmak yerine, normal gören insanlar gibi olumlu veya olumsuz kişilik özellikleri taşıyabileceklerini bilmek, farklı yöntemlerle bilgi ve eğitim aldıklarını, kitap okuduklarını, normal gören insanlarla aynı işyeri, cadde, alışveriş merkezi ve hatta okulu paylaştıklarını, özetle herkes gibi görme engellilerin de birer insan olduklarını kabul etmek gerekir. Bu nedenle görme engellilere sağlanan olanaklar kısıtlanmamalı, diğer insanlarla aralarındaki fırsat eşitliği konusuna dikkat edilmelidir" (Kara, 2011: 5).

Kendi deyimleri ile “karanlık dünyalarını aydınlatacak" bir şeyin olması, çeşitli sanatsal uğraşlar, özellikle müziksel çalışmalar (çalgı çalma-şarkı söyleme, beste yapma, ritmik dans etme vb.) veya müzikal bir çevre içinde olmalarıyla mümkün olabilir.

Müzik; işitme, görme, dokunma ve hareket duygularıyla ses organlarını toplu olarak çalıştıran bir etkinliktir. Buna göre çocuğun aktif olan duyu organlarını çalıştıran bir yöntem izlenmelidir. Müzik eğitimi bir bütün olarak kabul edilmeli, diğer derslerle ilişkili olarak düzenlenip dersler bu bütünlüğe uyacak şekilde yürütülmelidir. İzlenen yol çocuğun öğrenebileceği sırada oluşturulup ders içi uygulamalara

katılımı sağlanmalıdır. (Karaman, 2016: 12)

Müzik eğitimi alanında görme engelliler için Braille yazısı yanında tüm müzik işaretlerini kapsayan Braille sistem ile notalarını öğreten kaynaklara, özel (Braille Alfabeti ile yazılmış) müzik teorisi, solfej, armoni, çalgı metotları, repertuvarlar vb. kaynaklar gereklidir. Görme engelliler için müzik eğitimi verebilecek özel eğitilmiş yetiştirilmiş donanımlı müzik eğitimcilerine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu problem dikkate alınarak müzik ile ilgili eğitim kurumlarının lisans ve/veya lisansüstü düzeylerde eğitim programlarında yer alması önemli ve gereklidir.

“Görme engelli öğrencilerle eğitim yapabilmenin yolu, Braille alfabe ve notasyonunu bilen eğitimcilerin yetiştirilebilmeleridir. Müzik eğitimi almış görme engelli bireylerden bir kısmı eğitim hayatına atılarak bu konuda ilgili kurum ve kuruluşlarda eğitimci olarak çalışabilir, görme engellilerin eğitimleri konusunda diğer (gören) eğitimcilere yardımcı olabilirler. Görme engeli olmayan kişilerin kullandığı bilgisayarlardan normal klavyede yazılarak Braille alfabetine çeviri yapıp çıktı veren yurtdışı kaynaklı programlar mevcuttur. Bu programlar sayesinde görme engelli öğrenciler için de ders notları basılabilir” (Karamahmutoğlu, 2010).

Yöntemler Ve Materyal

Kullanılan Yöntemler: Kaynak tarama, araştırma, inceleme ve gözlem vb. dir.

Bu çalışma; görme engelliler ve onlara yönelik müzik eğitimi veren/verecek eğitimciler için yapılmakla beraber, diğer engellileri ve eğitimcileri de ilgilendirmektedir.

Araştırmacılar, müzik eğitimcisidir. Görme engeli olan ve müzikle ilgili olan/olmayan tüm öğrenciler ile bire bir diyalog ve çalışma ortamı sağlanmıştır. Araştırmacılarından Sayın Baş, E. Tokat Mehmet Akif Ersoy Görme Engelliler Ortaokulu'nda müzik öğretmeni olarak çalışmıştır ve diğer araştırmacı Baş, E. ile birlikte Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı ile birlikte yürütülen ‘‘Engelsizler Korosu’’ Projesinde görev almışlar ve görme engelliler ile ilgili müzik eğitimi tecrübelerini kazanmışlardır.

Bulgular

Görme engelliler için eğitim veren ve çalışmanın evrenini oluşturan Tokat Mehmet Akif Ersoy Görme Engelliler Ortaokulunda yaklaşık üç yıldır araştırmacı müzik öğretmeni tarafından gözlemlenen öğrenciler 11-18 yaş aralığındadır. Farklı bölgelerden gelen ve farklı kültür düzeyinde, görme engelinin yanı sıra zihinsel ve/ya bedensel engeli olan yaklaşık (yıla göre değişen) yaklaşık 60 öğrenciden oluşmaktadır.

Müfredat programı diğer okullar ile aynıdır ancak, kişiye özgü eğitim sistemi olan ‘‘BEP’’ (Bireysel Eğitim Planı) uygulanmaktadır. Örneğin az gören bir öğrenci normal yazıyı öğrenebilir. Hiç görmeyen

bir öğrenci normal yazı yazma çalışmalarını yapamayacağı için ‘‘Braille alfabesi’’ (6 nokta-kabartma yazı) öğrenmektedir. Ancak müzik derslerinde ‘Braille’ yazısı ile müzik işaretlerini bilmedikleri için müzik derslerinde kullanmamaktadırlar. Bunun yanı sıra, görme engelli öğrenciler için müzik kitapları, çeşitli nota arşivleri, çalgı metotları yoktur. Ülkemizde bu konuda çalışmalar neredeyse yok denecek kadar azdır.

‘‘Türkiye Görme Özürlüler Kitaplığı (TÜRGÖK) yönetimi, Braille alfabesi ile yazılmış nota kitabı olmaması nedeniyle müzik eğitiminde sorun yaşayan görme engelliler için ‘Notalarım Dokunuyorum Projesi’ başlattı.” (<http://www.yasadikca.com/notalara-engelsiz-dokunus-15714>) (Erişim:20.05.2018)

İncelenen okulda eğitimciler, öğrencilerin bireysel özelliklerine göre değil karma bir eğitim ve öğretim vermektedirler. Sınıflarda farklı engellilerin (zihinsel, bedensel ve görme engelliler) olduğu gözlenmektedir. Bu durum aynı sınıfta bulunan farklı engeli olan öğrenciler ve onlara ders veren eğitimci bakımından çeşitli sorunlar yaratabilmektedir. Aynı şekilde, müzik eğitiminde de öğrencilerin farklı özür gruplarında olması müzik eğitimcisi bakımından da sınıf yönetimi, yetenek vb. açılardan çeşitli sorunlar yaratabilir.

Bazı görme engelliler okulunda (örn. Ankara Mithat ENÇ Görme Engelliler Okulu) görmeyen eğitimcilerde çalışmaktadırlar. Ülkemizde görme engelliler okullarında da normal okullarda olduğu gibi gören müzik öğretmenleri olduğu gibi görme engelli olan müzik öğretmenleri veya diğer branşlardan eğitimciler bulunmaktadır.

Bulgulardan yola çıkılarak müzik eğitimciler, görme engelli öğrenciler ve görme engelli öğretmenleri kapsayan bir alanda araştırma yapılmaktadır. Görme engellilerin eğitimlerinde kullanacağı yazılı ve sürekli yenilenen kaynak ihtiyacı önemli bir bulgudur.

Sonuç ve Öneriler

Sonuç

Sanat ve bilim olarak geniş bir alan kapsayan ve karmaşık bir yapıya sahip olan müzik eğitimi için yüzyıllardır bir çok müzik eğitimcisi çeşitli yöntemler geliştirmiş, teoriler üretmiş, çeşitli teknikler uygulamıştır. Ancak bu yöntemler, metotlar, teknikler ve her türlü kaynak ve kitaplar görme engelliler için de aynı şekilde uygulanmaktadır. Ve Müzik kılavuz kitapları gören müzik öğretmenleri için hazırlanmaktadır. Bu durum 'görme engelli müzik öğretmenleri' için önemli bir sorundur. Görme engelli müzik öğretmenlerinin okuyabileceği *Braille Alfabesi* ile hazırlanmış, müziksel kitap, nota, metot, dağarcık vb. yazılmalıdır.

Görme engelliler için müzik eğitimi verebilecek özel eğitimli yetiştirilmiş donanımlı müzik eğitimcilere ve kaynaklara her zaman ihtiyaç duyulmaktadır. Öğrenciler arasında eşitliğin sağlanması ve görme engellilere eğitim veren eğitimcilerin görme engelli öğrencileri daha bilinçli yönlendirebilmesi açısından son derece önemlidir. Bu bağlamda görme engellilerin müzik eğitiminde önemli bir açığın olduğu düşünülmektedir. Bu sorunlar dikkate alınarak ülkemizde müzik ile ilgili eğitim kurumlarının lisans ve/veya lisans üstü düzeylerde eğitim programlarında Braille Sistemi ile ilgili eğitimlerin

yer alması çok önemli ve gereklidir. Çünkü Braille görme engelliler alfabeti, 200 yıla yakın bir süredir görme engellilerin okumalarını ve yazmalarını sağlayabilmek amacıyla teknolojinin de kullanıldığı bir sistem haline gelmiştir.

Günümüzde bilgisayar teknolojisinin gelişimi ve internet ortamından kolayca müzik dinleme, öğrenme imkânının olması herkes için bir avantajdır. Görme engelliler için özel üretilen konuşan-yönlendiren bilgisayarlar sayesinde internetin imkânlarından işitsel olarak yararlanabilmektedirler. Müzik derslerinde teknoloji desteği ile artık daha etkili dersler işlenebilmektedir. Bu yönde donanımlı müzik dersliklerinin oluşturulması ve sınıfta kullanılacak çeşitli müziksel materyallerin bulunması öğrencilerin müzik eğitimi açısından önemlidir.

Öneriler

Müzik işaretlerini kabartma yazı (Braille Alfabeti) ile karşılığını bilen çok fazla kişinin olmadığı bir gerçektir. Bu alfabenin öğrenilmesi, görme engelli öğrencilere öğretilmesi ile müzik eğitimi verilmesi gerekmektedir. Ayrıca, nota yazma programları ile yazılan notaların bilgisayardan çıktısı (Braille) alınabilmektedir. Günümüz teknolojisinde artık kabartma yazı şeklinde çıktı verebilen özel yazıcılar ve bilgisayar donanımları kullanılmaktadır. Bu sayede yazılacak notaların Braille (kabartma) yazısına dönüştürülmesi ile Braille yazısını okuyan görme engelli öğretmen ve öğrenciler için müzik kitapları, çeşitli nota arşivleri, çalgı metotları hazırlanmalıdır.

Ülkemizde konuya yeterince önem verilmeli ve bu alanda müzik eğitimcilerin yetiştirilmesi gerekmektedir.

Görme engelli öğrencilerin diğer duyularının özellikle işitme ve dokunma duyularının daha hassas olduğundan bahsedilmişti. Müzik alanı eğitilmiş, güçlü ve özel bir işitme duyusu gerektirir. Bu durum, görme engellilerin müziği öğrenebilmelerini ve müzik yapabilmelerini aslında kolaylaştırmaktadır. Görme engelliler için özel hazırlanan *Braille Alfabeti* ile nota eğitimi verilebilir. Müzik işaretleri, nota değerleri vb. öğretildiğinde belirli bir aşamadan sonra solfej ve dikte (notaları isimleri, sesleri, süreleri, nüansları vb. ile okuma ve yazma) yapabilmektedirler. Ayrıca eserleri çözümleyerek öğrenebilmektedirler ve hafızalarına alabilmektedirler. Çalgı notasyonu hakkında eğitim aldıklarında ise piyano, gitar vb. çok sesli çalgıların öğretilmesi de sağlanabilir.

Braille yazısını bilmeyen ve lise eğitimini "Güzel Sanatlar Lisesinde" yapan görme engelli öğrencilerin başlangıçta Piyano eserlerini çalmada zorlandıkları gözlenmiştir. Ancak her ölçü öğretmenin çalıp tekrarlaması ile birlikte ezberlendiğinde ve bol öğrenci ile birlikte tekrar yapıldığında öğrenebilmektedirler.

Piyano yazısında farklı zamanlarda veya aynı anda iki elin dikey notasyonu kullanıldığından dolayı iki elde bulunan nota çözümlemesinde sorun yaşamaktadırlar. Ellerin eş güdümü için ayrı ayrı çalışılsa bile,iki el birleştirmede zorlanmaktadır. Bunun ile ilgili Braille alfabeti ile piyano nota yazısı öğretilmelidir.

Görme engelli öğrencilerde doğal olarak en büyük sorun ise: "çalgi ile deşifre nota okuma" yani müzikte deşifre ilk defa bakılan

bir eserin-müzik notasının o anda okunması veya bir çalgı ile çalınmasıdır. Bu sorun, doğal olarak müzik eğitimi alan tüm engelli öğrenciler de (hatta gören öğrencilerde bile) yaşanır. Bu soruna çözüm olarak, notanın yazdırılarak ve işitsel olarak duyulması sağlanabilir. Görme engelli öğrencilere yönelik çeşitli özel çalışmalar yapılarak (ritmik ve ezgisel) müziksel hafızalarının geliştirilmesi sayesinde müzik eserlerinin (nota-söz vb.) kısa süre içinde hafızaya alınması sağlanmalıdır. Eğitim ve öğretim belirli bir süreçte gerçekleşir. Zaman içinde sabırlı ve planlı çalışmalar ile istenilen davranışlar gerçekleştirilebilir.

Diğer önemli öneriler olarak şunlar söylenebilir;

- 1- Görme engellilerin eğitimi için gerekli dijital aletlere,
- 2- Müzik alanında görme engelliler için hazırlanmış özel (Braille Alfabeti ile yazılmış) doküman, kaynak vb. materyallerin olduğu kütüphaneye,
- 3- Görme engellilerin müzik eğitimine yönelik Braille Alfabetini bilen özel yetiştirilmiş donanımlı müzik eğitimcilerine, bu problem dikkate alınarak müzik ile ilgili eğitim kurumlarının lisans ve/veya lisansüstü düzeylerde eğitim programlarında yer almasına ihtiyaç duyulmaktadır.

Bu sayede görme engellilerin kendilerini engelsiz bir birey olarak hissetmeleri, daha iyi eğitim almaları, kendilerini geliştirmeleri, yazılmış müzik eserlerinin notalarını okumayı, toplumsal hayata katılmaları ve üretken topluluklar içinde yer almaları daha kolay olabilecektir.

Yorumlar

Her sağlıklı birey aslında bir engelli adaydır. Kimse mr boyu engelsiz olabileceğine garanti veremez. O yüzden engellilerin yaşadıkları sorunları bilmemiz gerekir. Eğitimcilerin ve görme engelli öğrencilerin motivasyonunu ve başarısını yükseltecek çalışmalara zaman zaman ihtiyaç duyulur. Engelli ve engelsiz öğrencilerin (gören öğrenciler ile görme engelli öğrenciler) mzık dersi veya diğer müziksel çalışmalarda eğitim birliği ve eşitliği sağlanmalıdır.

Eğitim ve ğretim görevi üstlenen tüm kurumların engelliler için oluşturduğu birimler içerisine özellikle mzık eğitiminin dahil edilmesi, düzenli aralıklar ile sanatsal ve sosyal vb. etkinliklere yer verilerek görme engellilerin kendilerini toplum karşısında ifade edebilmesi sağlanmalıdır.

Ülkemizde görme engellilerin özel eğitim alabildiği, sadece belirli illerde, ilkokul ve ortaokullar bulunmaktadır. Güzel Sanatlar Mzık ve Spor Lisesi (eski adı ile AGSL), niversite, Konservatuvar, Mzık Eğitimi, Güzel Sanatlar Fakültesi Mzık Eğitimi (lisans, yüksek lisans ve doktora) vb. düzeylerinde eğitim alan görme engelli sayısı çok azdır. Görme engelli mzık ğretmenlerinin de yetiştirilmesine yönelik üst düzey eğitim verecek kontenjanlar oluşturulmalıdır.

Her mzık öğretmeninin bir gün karşısına görme engelli bir ğrenci çıkabileceği dşnlmeli ve mzık ğretmenlerinin görme engellilerin eğitimi ile ilgili donanımlı hale getirilmesi gerekmektedir. Mzık ğretmenlerinin ‘‘Braille Alfabesi’’ ile nota yazısını ğretebilmeli, bu konuda üniversitelerin mzık bölümlerinde gerekli

Çalışmaların yapılması planlanmalıdır. Ayrıca mzık ğretmeni adayları özel eğitim kurumlarında staj vb. alışmalar yapmalıdır.

Kaynaklar

Altınok, S., Altınok, K. *Kabartma Yazı*

Braille, <http://www.selimkerim.com/kabartmayazibraile.html>,

(Erişim Tarihi: 20.05. 2018)

Kara, C., (2011). *Gören, Az Gören Ve Görme Engelli Çocuklar İçin (Bakılabilen Ve Dokunulabilen İllüstrasyonlu) Kitap Önerisi, Sanatta Yeterlilik Eseri Metni, Syf. 5, İstanbul.*

Karamahmutoğlu, G., (2010). *Ülkemiz Müzik Eğitim ve Öğretiminde Gör(eme)me Engeli Üzerine Bir Kaç Not* (Makale), Mavi Nota Dergisi, Yıl 9, Yayımlanan Sayı: 1067, ISSN 1301-3971

Karaman, N. A., (2016). *Görme Engelliler Okullarında Çalışan Müzik Öğretmenlerinin Müzik Dersi Öğretim Programının Ve Ders İçi Etkinliklerinin Uygulana İlişkin Görüşleri* (Adana İli Örneği) Gazi Ün. Eğitim Bilimleri, Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

<http://www.yasadikca.com/notalara-engelsiz-dokunus-15714>,

(Engelliler Haber ve Bilgi Portalı, Erişim Tarihi:20.05.2018)

<http://www.mavi-nota.com/index.php?link=yazi&no=3669>(Erişim Tarihi: 20.05.2018)

CHAPTER 4:

MEDİTASYON VE ÇALGI ÇALMA

Öğr. Gör. Özgün COŞKUNER
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı
ozguncoskuner@gmail.com

Giriş

İnsan hayatında veya bireyin gelişim sürecinde,yapılan her türlü işlerde zorluklar ve kolaylıklar her zaman olmuştur. Bireyler (öğrenci veya profesyonel icracılar), hayatında bir çok aşamalardan geçer ve pek çok kez sıkıntılarla mücadele etmek durumundadır. Bu sıkıntılar kişiyi iş ve günlük yaşamında olumsuz etkileyerek psikolojisini moralini bozabilir, yaşam kalitesini düşürebilir. Stres, “organizmamızın dengesini bozan veya bozma olasılığı bulunan her tür iç ya da dış etkenin üzerimizde yarattığı bilişsel, duygusal, davranışsal ve bedensel etkilerin bütünü olarak tanımlanabilir” (TPD, 2014: 5). Her insanın sıkıntılı zamanında bedenini, düşünce sistemini kullanışı farklı olabilir. Problemlerle başa çıkmak için kişinin önce kendi bedenini tanıması şüphesiz ki çok önemlidir.

Müzik dinlemek insanın rahatlattığı gibi aynı zamanda müzik yapanı da etkilemektedir. Sahnede iyi çalmak, çalan kişiyi pozitif olarak etkileyebileceği istenildiği gibi iyi çalamamak da negatif olarak etkileyebilir. Bu nedenle stüdyo, kamera, sınav, sahne vb. performanslarında müzisyenlerde ruhsal ve fiziksel olarak gerilme olabilir. Çalgı ile sahneye çıkan müzisyenlerde gerek çalgının insan anatomisine ters olan yapısından dolayı, gerekse müzisyenlerin dinleyici önündeki performans anı, icracılar üzerinde strese neden

olabilmektedir.Yapılan teknik hatalar, ses veya ritim hataları vb. sıkıntılı zamanlarda doğru kararlar vermek ve düzgün hamleler yapmak için öncelikle sakin olmak ve gevşemek gerekmektedir. “Gevşemek stresle başa çıkmak için doğal bir yöntemdir” (Sarp, 2000: 135).

Sahne veya performans öncesi disiplinli bir çalışma, sakin ve dingin bir ruh-beden halini elde etmek için meditasyon, yoga, kısa olumlu bir sohbet, kısa bir doğa yürüyüşü, gözü kapatarak rahatlatıcı bir müzik dinleme, geçmişe yönelik güzel anıları düşünme, varsa bestecinin eseri ne amaçla yazdığını düşünme, çalacağı ortamı, eserin bölümlerini düşünme, notasından inceleme vb. çeşitli etkinlikler yapılabilir. Bir söyleşisinde ünlü piyanistimiz İdil BİRET genç müzisyenlere “Yaptıkları işi sevdikleri için yaparlar. ‘Ben bundan meşhur olacağım’ demesinler. Bu çok sevdiğimiz, zevk aldığımız bir şey olarak yapılmalı. Bu konuda amatör ruha sahipseniz çalışmalarınız tamamıyla profesyonel olmalı. Hiçbir zaman en ufak bir şeyi affetmemek lazım. Kendinde yanlış bir şey yaparsa hemen onu düzeltmek lazım. Bu demektir ki saatlerce çalışmak ve düşünmek gerekir” demiştir. (<https://www.evrensel.net/>)

Yöntem

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden analiz yöntemi kullanılarak konuyla ilgili çeşitli kaynaklar taranmış ve durum tespiti yapılmıştır. Araştırmada, çalgı performansı ve insan psikolojisi alanındaki yazılı kaynaklar incelenmiş, alıntılar yapılmış, betimsel olarak ifade edilmiş ve konu sırasına göre düzenlenerek yazılmıştır.

Meditasyon ve Gevşeme

Kökene Uzak Doğu ve Hint geleneklerine dayanan meditasyon, uzun yıllardır uygulanan bir öğreti biçimidir. “Meditasyon, genelde sessiz bir ortamda, oturarak, kalp atımı ve soluk alıp verme gibi vücut fonksiyonlarına da odaklanarak yapılır. Günde 10-20 dakikalık sürelerde 2 kez yapılan meditasyonun strese bağlı belirtileri azalttığı gözlemlenmiştir” (Sarp, 2000: 135). Malkoç (2012) ise, meditasyonun faydasını “doğuluların meditasyon şekli, insana uykunun verdiğiinden daha üstün bir fiziksel, zihinsel, ruhsal dinlenme ve rahatlama verir” şeklinde belirtmiştir. (Malkoç, 2012: 104). Meditasyonla beraber yapılacak beden egzersizleri kişinin iyi bir psikolojiye sahip olması için önemlidir ve bu yolla düşünce biçimi, psikoloji ve davranışlar düzenlenip dengelenebilir. “Egzersiz yapan insanlar depresyona girmeye ve endişe duymaya daha az eğilimlidir. Dahası egzersiz, stres gerilim ve saldırganlık duygularını dışarı vurmak için güzel bir yoldur. Düzenli egzersiz yapan insanlar daha iyi uyur ve kendilerini iyi hisseder” (McLatchie, 2003: 19).

Gevşemenin ilk adımı olan nefes alıp verme beden ve zihin kontrolü için mutlak gerekmektedir. Nefes alıp verme insanın o anki ruh haline ve duygularına göre değişiklik gösterebilir. “Hafif ve düzenli bir solunuma genellikle sakin bir zihin hâli eşlik etmektedir. Bazen nefesimizi tuttuğumuzu veya hızlı hızlı ve derine inmeden soluk alıp verdiğimizizi fark ederiz. Bu hâl zor bir işe “konsantre” olduğumuzda, sinirlendiğimizde, korktuğumuzda meydana gelebilir ve vücutta genel bir gerilmeyle birlikte görülür” (Drake, 2001: 115). Bunu dengelemek için doğru nefes tekniğini uygulamaya gayret

edilmelidir. “Nefes almayı, vermeyi ve tutmayı bir düzen içinde öğrenmek, gevşeme çalışmaları için çok önemlidir. Vücudun tamamen gevşemesi, ancak düzenli bir nefes pratiğinden sora mümkün olur” (Albasan, 2012: 29). Bedenen iş yapan kişiler, gevşeme egzersizlerine vakit ayırarak performanslarını yükseltebilmektedirler. Sporcuların, normal antrenmanlarının yanı sıra düzenli ısınma, soğuma vb. çeşitli çalışmalar ile gevşeme terapileri uygulamaları psikolojik rahatlamaya ve bedenin gevşeyerek rahat kullanımını sağlamaları buna bir örnektir. Bedensel ve zihinsel olan aktivitelerin yoğun olduğu çalışmalarda mükemmel ve hatasız bir iş yapabilmek ve özellikle müzisyenlerde çalma performansını arttırmak için aynen bir sporcu gibi çalışmalar yapması önerilebilir.

Çalgı Performansı

Çalgı eğitim sürecinde, kişinin çalgıyı çalabilmeye yönelik gerekli olan becerileri edinmesi hedeflenmektedir. Karaduman (2015) bu becerileri, “ çalgıdan doğru ve temiz ses çıkarabilme, çalgıya uygun doğru bedensel duruşun sağlanması, çalgıya hâkimiyet sağlama olarak sıralayabiliriz. Bu bahsedilen becerilerin bütünü ve sistemli bir şekilde kullanılması çalgı performansını oluşturur”(Karaduman, 2015: 3). Hareketleri yaparken, performansı yapacak olan uzuvların esnekliği, çevikliği ve rahatlığının korunması gerekmektedir. Çalgı çalarken uygulanan hareket çıkan sesi doğrudan etkilemektedir. “Hareketler ve sesler birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğundan, duygulardan yola çıkarak hareketlere (teknik) hareketlerden yola çıkarak da seslere (müziğe) ulaşılır”(Erdal, 2009: 8).

Her enstrüman çalan kişinin performans gelişim süreci farklılık göstermektedir. İcracının enstrümana olan yatkınlığı, gösterdiği özen ve yaklaşımı çalış niteliğini etkileyen faktörlerdir. Her icracının sergileyeceği fiziksel performans şüphesiz ki eşit olmayacaktır, ancak psikolojik olarak hazırlanmak performansı doğrudan etkileyecektir. “Hareketleri kolay ve rahat yapabilmemiz için o adalelerin terbiye görmüş olmaları, yani beyinden gelebilecek herhangi bir emri kabul edivererek başarmaları gerekir. Bunun için, beyinden gelen emrin tam yapılması, adalenin o esnada başka bir vazife ile meşgul olmayıp serbest ve gevşek bulunmasına bağlıdır. İş görece adale eğer gergin vaziyette ise yeni vazifesini yapamaz veya yapsa da iki üç misli yorgunluk çeker” (Fenmen, 1947: 49). Genellikle müzik üzerine eğitim alan öğrenciler, eğitimi süreci ve uzun süreli çalışmaları sonucunda, çalıştığı veya hazırladığı eserleri topluluk önünde sergilerler. Bireysel müzik çalışmaları ve enstrüman çalışma işi, çoğunlukla eğitimcisi ile ve daha sonrasında kendisi yalnız başına bir odada gerçekleşir. Bu duruma alışan öğrencinin topluluk önünde çalması istendiğinde bu duruma alışık olmadığı için çeşitli sorunlar yaşayabilir. Bu sorunlardan en büyüğü performans kaygısıdır.

Performans Kaygısı

“Performans anksiyetesi, en hafif görünümüyle tutukluk, kendine güvensizlik ve çekinmedir” (Kafadar, 2009: 27). Performans kaygısını tetikleyen en önemli nedenler bireyin düzenli çalışma alışkanlığını edinmemiş olması, tekniğin, kondisyonun vb. yetersiz

olması, alanında tecrübeli ve nitelikli bir eğitimci ile çalışmamış olması söylenebilir.

İracılar genelde icraları sırasında performanslarının düşeceği endişesini yaşarlar. Bu durum da, heyecanlanma, kasılma, gerilme gibi negatif psikolojik ve fizyolojik etkilere yol açmaktadır. Öyle ki, kimi zaman bu etkiler çok üst düzeye çıkarak icracının performans sırasında kontrolünün kaybolmasına ve topluluk önünde kendisini kötü hissetmesine sebep olmaktadır. “Mükemmel olmayı istemenin diğer bir etkisi de fiziksel gerginliktir. Bazı öğrencilerin çok çabuk gerginleşerek beceriksizce hareket etmesi, fiziksel ve zihinsel gerginlikle birlikte yanlış notalar ve yanlış ritimlerle dolu bir çalışma ortaya çıkmasına neden olur” (Çimen ve diğer., 2013: 180). Bu etkilerde, çalan kişiyi doğal çalma şeklinden uzaklaştıracağından, iyi performans sergileme ihtimalini azaltmaktadır. Sahne heyecanının belli düzeyde olması yapılan işin titizliği bakımından eğitimciler tarafından olumlu karşılanmaktadır. “Pek çok insan sahnedeyken az da olsa bir korku yaşar. Bu; refleksleri, odaklanmayı sağlar ve insana muhteşem bir şey yapmak üzere olduğunu hatırlatır” (Sezer, Alkın ve Duru, 2013: 32). Ancak, kontrolsüz heyecanlanma ve kasılma çalıcıyı fiziksel olarak da kısıtlayacaktır ve çalıcının daha iyi bir performans sergilemesini engelleyecektir. “Doğal yolla çalmada ilk akla gelen fizyolojik özgürlüktür. Fizyolojik özgürlüğü elde etmenin yoluysa psikolojik özgürlükten geçer. Bunun tam tersi de söz konusu olabilir” (Şen, 2002: 33). Çalgı çalma esnasında çalınan parçanın yapısı, temposu ve tansiyonu normal nefes alıp vermeyi bozabilmektedir. Örneğin, icra sırasında bir piyanist, nefesini tutmakta ya da yetersiz

nefes olarak düzenli nefes akışını bozmaktadır. Bu durumda, kaslara yetersiz oksijen gitmemesi de stresi tetikleyerek performans kaygısını arttırmaktadır. Bu noktada, Şen (2002) görüşlerini,“zira performans esnasında vücut faaliyetleri arttığı için piyanistlerin nefese daha çok ihtiyacı olacaktır” şeklinde belirtmektedir (Şen, 2002: 38).

Gevşemenin Çalgı Üzerine Psikolojik ve Fizyolojik Etkisi

Enstrüman çalmada başarıyı yakalamak için düzenli çalışma gereklidir. Ayrıca düzenli çalgı çalışmanın yanı sıra gevşeme egzersizleri de yapmak, zihin yoluyla kasları da düzene sokacaktır.“Gevşeme tekniklerinin kullanımı kişinin kassal eş uyumunun gelişimine neden olur. Kas içi eş uyum; kişinin kuvvetini sergilerken aynı zamanda görev alan sinir-kas birimlerine de bağlıdır” (Erdal, 2009: 77). Düzenli terapi yapılarak gevşemeden sonra kaygılar azalmakta, enerji belirgin şekilde artmakta ve bu sayede daha açık düşünerek çalgıda verim artışı meydana gelmektedir. “Gevşemeye ayrılan zaman, yoğun stresin fiziksel etkilerini azaltmaya da yardımcı olur. Gevşeyebilen kişiler birikmiş stresin yarattığı gerginlikten sıyrıldıklarından, yeniden enerji üretmek için bedenlerine zaman tanımış olurlar” (TPD, 2014: 15). Duygularımız ve bedenimiz karşılıklı bir ilişki içerisinde. Gevşemeyle rahatlatılan beden, ruh halimiz üzerinde olumlu bir etki yaratmakta olup, bu durum da icracının daha sağlıklı bir performans sergilemesini sağlamaktadır. “Gevşemeyi başarmış bir insanda stresin yarattığı fizyolojik ve biyokimyasal kısır döngü kırılır, onun yerine gevşemenin fizyolojik ve biyokimyasal kısır döngüsü kurulmuş olur” (Gümüşbaş, 2008: 33).

Duyularımız, kaslar üzerinde etkili olduğundan, boşaltılan zihin kasları rahatlatacaktır ve bu da, çalgı çalarken uzuvlarımızı daha doğal, daha yorulmadan kullanmamızı gerçekleştirecektir.

Sonuç

Müzisyenler, zaman zaman gerek sahne üzerinde dinleyicilere performans sergilemede, gerekse bir eserin çalışma sürecinde, kasılma, heyecanlanma, terleme, titreme gibi performans kaygısı yaşayabilir. Yetersizlikler, düzensiz çalışma, plansız yaşam,veya çalışmaya ara verme vb. nedenler olabilir. Bu gibi durumlarda performansa yönelik hazırlık sürecinde ve öncesinde egzersiz ve gevşeme terapileri yapılabilir. Düzenli gevşeme terapileri yapma, müzisyenlerde mental (zihinsel) olarak rahatlama sağlayabilir. Çeşitli hafif bedensel egzersizler fiziksel olarak daha sağlıklı ve iyi bir kondisyona sahip olmaya da yardım edebilir. Ayrıca enstrüman üzerinde düzenli ve titiz egzersizler ile çalışmak, performansı geliştirerek kondisyon sağlayarak icracının kendisine güvenini sağlayabilir. Sahne öncesi tatlı bir heyecanın olması doğaldır. Ancak sahne kaygısının yok edilmesi tam olarak mümkün olamayabilir,ama disiplin ile ve alternatif gevşeme yaklaşımları ile azaltılabilir.

Öneriler

1- İrcacıların bedenlerini daha iyi kontrol edebilmeleri için düzenli olarak zihinsel kontrol çalışmaları yapmaları ve performans kaygılarını azaltmaları için, stresi kontrol altına alan yöntemler kullanmaları önerilmektedir. Ayrıca, müzik

okullarında öğrencilere mental açıdan destek olacak egzersiz içerikli derslerin verilmesi önerilmektedir.

2- Zihinsel terapilerin etkileri belki de kısa sürede çok etkili olamayacağından, yalnızca performans döneminde uygulamanın yanı sıra, uzun süreli uygulamalı ve alışkanlık haline getirilebilir.

3- Bedensel ve zihinsel olan aktivitelerin yoğun olduğu çalışmalarda mükemmel ve hatasız bir iş yapabilmek ve özellikle müzisyenlerde çalma performansını arttırmak için aynen bir sporcu gibi çalışmalar yapması önerilebilir. Gevşeme egzersizleri, yalnızca müzisyenler için değil, diğer bireyler için de faydalı olacağından, günlük yaşantının bir parçası haline getirilebilir.

4- Bireyin düzenli çalışma alışkanlığı, disiplini, performans öncesi ve sonrası psikolojisi her zaman dikkatle ele alınmalıdır.

Kaynakça

- Albasan, M. O. (2012). Ruhsal Güçlerinizi Geliştirin. İstanbul: Şıra Yayınları.
- Drake, J. (2001). Günlük Yaşamda Alexander Tekniği. İzmir: Ege Meta Yayınları.
- Erdal, G. G. (2009). Piyano Çalmada Koordinasyon ve Kondisyon. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Fenmen, M. (1947). Piyanistin Kitabı. Ankara: Akba Kitabevi.
- Gümüşbaş, B. (2008). *Stresle başa çıkma yolları eğitim programının ilköğretim 2. Kademe öğrencilerinin stresle başa çıkma yöntemleri ve yaşam doyumu üzerindeki etkisinin incelenmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Kafadar, A. (2009). *Piyanistler örneğinde müzisyenlere özgü performans anksiyetesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Karaduman, G. D. A. (2015). *Çalgı performansına yönelik zihinsel ve bedensel egzersiz rutinleri ve ısınma yöntemleri*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Karakelle, S. (Ed.). (2013). *Piyano öğretiminde pedagojik yaklaşımlar*. Ankara: Pegem Akademi.
- Malkoç, T. (2012). Gevşeme tekniklerinin ses eğitimine katkısı üzerine bir inceleme. Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, 1(2), 101-109.

- McLatchie, G. (2003). Spor Sağlığı El Kitabı. (Ö,U, Akbaş, Çev.).İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Sarp, N. (2000). Hekim ve Stres Yönetimi. Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi Mecmuası, 53(2), 133-137.
- Şen, S, B. (2002). Piyano Tekniğinin Biyomekanik Temeli. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Türk Psikologlar Derneği. (2014). Stresle etkili başa çıkma yöntemi: gevşeme egzersizleri. (Yayın No: 31). Ankara. Türk Psikologlar Derneği Yayınları.
- Sezer, A. , Alkın, T. Ve Duru, Ş. (2013).Müzik Nereye Gidiyor?IV. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, Sempozyum Tam Metin Kitabı.* 30-38.
- <https://www.evrensel.net/haber/360861/piyanist-idil-biretten-genc-muzisyenlere-tavsiyeler>(Erişim Tarihi: 14.11.2018)

CHAPTER 5:

VAROLUŞSAL OTOPORTRE OLARAK “WOLFGANG SCHULZE”

Dr. Öğr. Üyesi. Muteber BURUNSUZ
Hitit Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık
Fakültesi, Çorum
muteberburunsuz@hitit.edu.tr

Giriş

Modern sanatla birlikte değişen sanat ortamı ideolojik ve teknik açıdan farklı sanatsal deneyimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle toplumsal değişimler sanatçıları derinden etkilemiş onların sanatlarına yansımıştır. Duygusal anlamda yoğun etkileşim yaşayan sanatçılar ilk olarak romantizmde düşünsel ve ruhsal olarak kopuşlar yaşamışlardır.

İfadeci gelenekle birlikte ekspresyonistlerde duygu yoğunlukları biçimlere yansiyarak teknik farklılıkların ve boya dönüşümlerinin ağır ve tutkulu bir dile dönüşmesini sağlar. Ekspresyonizm sonrası yaşanan soyut ekspresyonizm üslubunda biçimlerde yok olarak duygular serbest bir biçimde tuval yüzeyine yansır. Bu deneyimleme ve var olma süreci lirik soyut eserleriyle tanınan Wolfgang Schulze’un sanatında da kuşkusuz etkili olmuştur.

İnformal sanatın kurucularından Wolfgang Schulze duygusal çağrışımlı eserlerinde varoluşsal bir kurgu içindedir. Varoluşçu felsefe ışığında suluboya geçişleri ile ortaya çıkan psikolojik otomatizm sanatçının eserlerinde rastlantısal dengele dönüşür. Sembolik ve metaforik biçimler eser içeriğinde ikonsal bir duruş sergiler. Sonsuzlukta oluşan organizmalar dönen ve devinen detaylar içinde

lirik soyutlamanın özünü oluşturur. Sanatçının eserlerinde damlatma, leke deneyimleri ve kalın fırça darbeleri geometrik soyutlamayı reddeder. Varoluşsal deneyimleme sürecinde serbest gelişen, plansız, mikroskobik, moleküler, titreşimli ve dalgalı çizgilerle oluşan eserler art informal sanatın Avrupa'daki öncü örnekleri arasındadır. Sanatçının oluşturduğu eserlerde özellikle izlenen soyut içerik varoluşçu felsefe ışığında, bireysel otomatizmle şekillenir. Çoğu zaman içselleştirilen biçimler suluboya ve mürekkebin etkisiyle bir araya gelerek sonsuz bir uzam içerisinde biçimlendirme serüvenine devam eder.

Varoluşçuluk Ve Sanat

Var olmak, kendini dile getirmek, ifade gücü ve birey olabilme, kendi benini sorgulama ve benlik kavramları varoluşçu felsefenin içinde sıkça karşılaştığımız kavramlardır.

Varoluşçuluk saçma gülünçlükler, uçurum, keder, doğruluk, kötü kader, varoluş, koruma, bağlantı, rastlantı, kalabalık, tanrının ölümü, sona gelme, terk edilmişlik. Özgürlük, tarihsellik. Yitiklik, bulantı, hiçlik, başkalık, varlığın özü, sorumluluk, durum, geçicilik, dünya gibi bir takım belirli temaları ve anahtar kavramları yerleştirmiştir (Uslu, 1993: 76, Aktaran: Şentürk, 1999: 162).

Varoluş felsefesi içerisinde yoğun işlenen özgür var olma deneyimi, kendini ifade şekli, kendi benini oluşturma eylemi informel sanat eğiliminde yerini bulan bir kavramdır. Varlıkla, özgürlükle ve var olmakla ilgili her türlü duygusal deneyler informel sanatın içinde mevcuttur. Sanatçılar nesnenin, biçimin sınırlayıcılığından ayrılarak

tamamen soyut eserler oluşturur. Buradaki biçimsizleşme, formun tamamen dışlanması değil kübistlerin sınırlayıcı katı formelliğinden uzaklaşmayı kabul eder.

Varoluşçular, dış dünya gerçeklerinden uzaklaşarak bu gerçeklere tepki gösterip onları protesto ederek yaşanan dünyaya yabancılaşmışlar, mutluluğu karşı koydukları doğruları değiştirmek yerine, onlardan kaçarak kendi özgürlüklerinde aramışlardı. Kendi ruhlarının derinliklerine inip kendileri olarak varoluşlarının gereklerini yerine getirmeyi amaçlarken Kübizmin biçimsel yaklaşımı, Sürrealizmin hayal dünyası ve primitif sanat örnekleri çözmeye çalıştıkları sanatsal problemleri oluşturmuştu. Bu sanatçıların paylaştıkları ortak düşünce; maddeci bir toplum sistemine karşı duyguların yoğunlaşmasıyla kendileri olma ve yeni bir sanatın doğması gerektiğiydi. Bu sanatçılar belli sınırları olan, bir üsluba bağlı kalmadan tamamen kendi iç yaşantılarını, kendi gerçeklerini, kendi duygularını ve algılarını ortaya koymuşlardı (Şentürk, 1999: 162).

Farklı dönemlerde ve üsluplarda varoluşçu felsefe ışığında denemeler yapılarak sanat eserlerinin içeriksel yapısının oluşması sağlanmıştır. Özellikle birçok üslup kendinde, iç dinamiğinde özgür olma ve var olabilme kavramlarına sıkı sıkıya bağlıdır. Art informal, lirik soyut sanat ve taşizmin özgür, biçimden uzak duygu yoğunluklarının aktarıldığı tarafsız zeminde gerçekleşen performans eylemleri, gerçeğin ve varoluşun özüdür.

Özgürlüğün ve kendini seçmenin toplumsal bir sorumlulukla bağlanması, varoluşçuluk öğretisinin, özellikle sanatta yararcı bir noktaya gelmesini gerektirmektedir. Bu da dolayısı ile

varoluşçuluğun, sanat tartışmaları arasında, “sanatın ereği kendindedir” safını tutanların karşısında yerini alacağı anlamına gelir (Bender, 2009: 27).

İşte bu nedenle varoluşçu sanat kendi içinde, derinliklerinde, görünen yapının özdeksel içeriğinde yer alır. Sanatçı üretir ve bırakır. Nedenlerini sorgulamadan, tarafsızca bir o kadar saf ve içinden geldiği gibi öylece saklanır. Biçimler bilinmeyen dünyada yerlerini alır.

Informal Sanat Ve Wols¹

Sanat tarihinde informal yani formel olmayan sanat türünün sanat çevrelerince tanınmasıyla beraber birbirinden yakın izler taşıyan üsluplar arka arkaya sıralanmıştır. Üsluplar içinde genel lekeci tavırlar, boya akıtmaları teknik içeriğin ağır bastığı informal sanatta, özdeksel yapının teknik yapıya hizmet ettiği eserler çoğunluktadır.

Resim sanatında genellikle biçimsiz, şekilsiz anlamıyla kullanılan informel sözcüğü, belirli bir resim anlayışını belirtmek veya

¹WOLS (Wolfgang Schulze) Alman sanatçı, kültürlü burjuva bir aileden gelmiştir. Çeşitli sanat ve bilim dallarında (müzik, fotoğraf, etnoloji) uzmanlaşmıştır. Bahaus ile kısa bir ilişkiden sonra 1932’de Paris’e yerleşmiştir. Bu şehirde fotoğrafçılık yapmış ve sürrealist çevrelerle ilişki kurmuştur (Arp, Giacometti vb.) Klee’nin sanatını anımsatan tuhaf ve karikatürel birçok desen yapmıştır (mürekkepli uç, suluboya, guaj). Bir süre İspanya’da kalmış (1933-35), Fransız kamplarında gözaltına alınmış (1939-40) ve Güney Fransa’ya sığınmıştır (Cassis, ardından Dieulefit). İnce ve ipliksi çizgiler kullanarak hayvanlar veya bitkiler dünyasından alınma, kökenleri az çok anlaşılan öğelerin yer aldığı desenler gerçekleştirmiştir. Hem düş, hem de ruhsal doğaçlama olarak nitelenebilecek desenlerinde bir yazı otomatizmi de görülür. Bu özellik Paris’e döndükten sonra, oldukça zor koşullarda (yoksulluk, alkol bağımlılığı, moral, yalnızlık) gerçekleştirdiği (1945’teki gıda zehirlenmesinden ölümüne kadar) tuvallerinde daha da belirgindir. Kaynağını doğayla olan zor ilişkilerden alan informel ve zorlamasız üslubu, lirik soyutlamaya doğru atılan ilk adımlardan biridir. Sanatçı Sartre, Paulhan, Kafka, Artaud gibi yazarların kitaplarını da resimlemiştir (Wolf, 1982: 653, Aktaran: Eroğlu, 2015: 280).

bu anlayışla resim yapan sanatçıları gruplandırmak amacıyla ilk olarak 1952'de eleştirmen Michel Tapiés tarafından kullanılmıştır. Bu anlamıyla informel sözcüğünün kapsamı kaynaklara göre farklılıklar göstermekle birlikte genel olarak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanat alanında etkili olan, lirik soyutlama (lirik abstraction), eylem resmi (actionpainting), Yeni Paris Okulu, gerçekçilik, lekecilik (taschisme) gibi anlayışlarla ilgili olarak kullanılmaktadır (Belgin,1952: 42, Aktaran: Özal, 2006: 14).

Teknik içeriğin yansımaları olan bu üsluplar yaşanırken, bu içeriğin oluşumuna katkı sağlayan ideoloji, felsefe ve beraberindeki toplumsal olaylar kendi içine yönelen sanatçıyı derinden etkilemiştir.

Çağdaş dünya ile bu dünyada yaşayan insanların, birbirlerine yabancılaşmasını en iyi şekilde ortaya koyan 20.yy. 'in ilk yarısının en özgür akımı soyut ekspresyonizmdi. Soyut Ekspresyonizm giderek topluma yabancılaşan ve toplum içinde kaybolup kendisini yitiren, birey olmaktan çıkıp toplum içinde yok olan sanatçının, huzuru ve mutluluğu kendi iç dünyasında arama çabalarını ortaya koymuştu. Kandinsky'nin1910'da yaptığı ilk soyut resim, çeşitli tepkilere rağmen çağın en uzun süreli akımının doğmasına yol açmış ve 1945 sonrası bireysel sanat etkinliklerinin doğmasına sebep olmuştu. Biçimlerin karakterlerin degerçek bir yabancılaşmaya gidilirken, yapıtın büyük bir hızla gerçekleşmesine bağlı olarak spontan bir teknik benimsenmiş ve içsel olanı ifade etme görevi yalnızca renge verilmişti. Taşizm, soyut ekspresyonizm ve action-painting eğilimleri, çağın bunalan insanının, yaşam içerisindeki her şeyin saçmalardan ibaret olduğunu

kabul ettikleri Freud psikolojisi ve varoluşçuluk düşüncesiyle bütünleşmişti (Şentürk,1999: 158).

Serbest biçimlendirme tavrı ve çabası dürtüsel bir eylemle Nietzsche'deki “Apollon-Dionysos” kavramlarındaki Dionysos'da aşkın içkinlik ve coşku yöneliminin yoğun bir biçimde informel sanatta yer aldığı kuşkusuzdur.

“Informel sanat eserleri ABD soyut ressamlarının eserleri de dahil olmak üzere– modern toplumda en yüksek olgu olarak gördüğümüz özgürlüğün estetik bir örneklemesidir. Bu olgu, bu resimleri temsil edenler için aynı serbestliği ifade etmektedir. Informel eserlerin açıklığı, seyirciyi kendi özgürlüğü ile resimdeki özgürlüğü bağdaştırmaya ve aynı dalgada iletişim kurmaya davet etmektedir. Sadece estetik ifadeler olmayan bu resimler, modern sanatın bir yansımasıdır (Belgin, 1952: 42, Aktaran: Özal, 2006: 14).



Resim 1:Wols, It's All Over, 1946-1947,Oil, grattage, and tube marks on canvas32 x 32 inches. The Menil Collection, Houston © 2013 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris. Photo: Paul Hester

Rastgelelilik, kendiliğindenlik Wols'un eser içeriğinde deneyimlenen kavramlardır. J. Fautrier, G. Mathieu, H. Hartung ve Sam Francis'le birlikte taşızım hareketliliği içinde değerlendirilirken; Wols soyut lirik içerisinde daha yumuşak sınıflandırmaya dahildir.

“Bir tuvali boyamak için kolların, ön kolların yaptığı hareketler, bunlar ihtiras ve jimnastiktir, istemiyorum” diyordu. Yağlıboya ve büyük boyutlara yanaşarak şiiri ve günlüğü terk ettiğini, topluluk önüne çıktığını seziyor olmalıydı. Guvaşları ile yağlıboya resimleri arasında kopuş mutlaktır. Wols önce öykücü imgeyi terk eder (düşlenmiş bir imge olsa da bu, gene öykücüdür), kaosu seçer. İl kez yeni Gerçekler Salonu'nda beliren bu yeni soyut resim, hiç kimseye benzemez. Sergilediği bir tokat ve bir tükürme, bir patlamadır, büyücünün bağırsaklarına elini daldırmasıdır. İnsan karşısında şaşırır, sarsılır, huzurunu yitirir. Garip bir rastlantıyla Pollock, aynı anda, New York'ta en çılgın dripping'i (akıtma) yapıyordu. Enformel okul bu iki coşkunluktan doğacaktı (Ragon, 2009: 102).

Wols'un anlatımı özgürlükle oluşturulmuş bir sanatsal eylemdir. Bilinmeyenlerin derinlikleri şiirsel ve lirik bir biçimde ifade edilir. Özgür bilinmeyen eylem yoğun ve tutkulu bir dille anlatılır. Bu yoğun ve tutkulu anlatımda nesnel dünya öznel ve esrik bir duyguya kendini bırakır. Serbest dönen biçimler sınırsızlık içinde hızlı fırcalanmış kesik etkilerle mevcut bir bütünlüğe kavuşur. Mevcut sonsuzluk doğaçlamayla resminde görsel lirikliğe karışır. Kimi zaman sürtmeler, kimi zaman boyaya elle müdahaleler figüratiften son derece uzak bir çizgiye geçiş yapar.



Resim 2:Wols, Oui, oui, oui (Yes, Yes, Yes), 1946-1947, Oil, grattage, and tube marks on canvas 31.7 x 25.3 inches, The Menil Collection, Houston, © 2013 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris. Photo: Paul Hester

Duyguların oluşturduğu rezonans görüntü içerikleri resimsel bir cisme dönüşür. Oluşan metaforik biçimler formellikten uzak enformel resmi oluşturur. Başkalaşmış dönüşen görüntüler resmin içeriğinde uzamsal boyuta doğru yol alır. Özellikle Wols'un sanatını destekleyen teknik içerik yapısal içeriğe hizmet eder. Çini mürekkebi, sulandırılmış boyalar lekelerle birlikte dokulu bir seri oluşturur. Soyut sanatın öncesinde bilince yerleştirilmiş olan kırık bebekler, ölü hayvanlar, kafatasları, tohumlar zamanla mikroskobik biçimlere dönüşmüştür. Doku ve renk bakımından zengin, çoklu katmanlar dizgeleşerek izleyiciyi keşfetmeye yönlendirir.



Resim 3: Wols, “The Fire”, 1947–1949, Tuval üzerine yağlıboya, 65x81(25.6x31.9 in)

Mekânın tarafsız renklerle uzamsal bir yolculuk sağladığı, şiddetli renkli lekeler bazen çizgilerle, bazen de damlatmalarla tek bir dilin taşıyıcısı olur. Var olabilme serüveninde üst üste eklenen lekeler, temel olan ek bir yapıya aittir. Ve temel olan yapının kavranmasında, algılanmasında her biri ayrı ayrı görev üstlenir. Duygu yoğunluğunun aktarımına olanak sağlayan soyut yüzey biçimlendirilerek hareketli bir zemine dönüşür.

Lirik soyutlamayla ilişkilendirilen sanatçılar yapıtlarının içeriğinden ziyade görüntüsüne yoğunlaşmışlardı. Bu sanatçıların resimlerinin çoğu sosyal kaygı hissini ifade ediyordu. İkinci Dünya Savaşı boyunca çağın tüm sanatçıları savaşın dehşeti karşısında ne tür bir sanatın icra edilmesi gerektiğine kafa yoruyordu. Lirik soyutlamacılar bu soruya cevap olarak yapıtlarında son derece hassas,

kırılğan fakat sıkıntısını apaçık belli eden bir tarz yakaladılar. Örneğin savaşın başladığı ilk aylarda Fransızlara esir düşen Alman ressam Wols(Otto Wolfgang Schulze; 1913-51), lirik soyutlama bağlamında kendiliğinden oluşan jestleri kullanarak yaptığı “Anka Kuşu II” adlı resme, kan ve fiziksel yaralanmaları çağrıştıran boya izleri ile zarif çizgiler eklemişti (Farthing, 2014: 469).



Resim 4: Wols, “Anka Kuşu II”, 1951, tuval üzerine yağlıboya, 92x73 cm., Özel Koleksiyon

Varlığın varolabilmenin sanatsal temsilinde kendisini özgürce ortaya koyan Wols, yapısal resim öğeleriyle sınırlarını yok ederek, yoğun ve anlık bilinç aktarımının yüzey resmine dönüşümü ile acıyı, tutkuyu ve coşkuyu kazıyarak, damlatarak, ipliksi dokular oluşturarak dışavurumla sonlandırır.

Evren

Kendisini sonsuz sayıda birbirine bağlı

(birbirine bağlılıkları içinde)

Kısmen duyularımıza açık olan

Fenomenler aracılığıyla dışavuran

Bir birliktir.

Sadece Őeyler aracılığıyla

Hissederiz birliği.

Birlik görüp düşündüğümüz Şeyin

Karışımı değildir, vardır. Kendi içinden

Bozulabilen

Ya da bakılıp duyulabilen biçimlerin, nesnelere vb.-

Ne acının ne mutluluğun

Bireysel olduğu yere giden

Ayrıntılarının görünmesine izin verir.

Eğer dünya

Var olmama Őansına

Sahip olsaydı

Varoluş varolabilirdi

(Wolf, Aktaran: Harrison, C., Wood, P.2011: 636).

Sonuç

Varoluşçu felsefenin soyut sanata tanıdığı özgürlük Wols'un sanatı ile yakından ilişkilidir. Kavramların anlık ortamda kendiliğinden oluşup varlığını bulabilmesi soyut denemeler ve teknik içeriklerle mümkündür. Hiçlik, varlık, yokluk, rastgelelilik Wols'un metamorfozlarında ortaya çıkan esrik duygu yoğunluklarında kolaylıkla izlenir.

Varoluşçu sanatın oluşumuna ortam hazırlayan informel sanat lekeçiliğiyle, boya akıtmaları ve sıçratmalarıyla özgür bir üretim sunar. Çoğu zaman Wols farklı etkiler oluşturduğu eserlerinde çizgisel yapı dinamiğinde üst üste eklemeler, çivi ile müdahalelerde bulunur. Çizgi artık nesneyi çevreleyen bir eleman olmaktan çıkarak yeni bütünlüğüne kavuşan bir öge olarak sorumluluk alır. Artık belirleyici figüratif bir öge değil, kendi başına söz söyleyen bir biçim olmuştur. Belirli bir enerjiye sahip bir güçtür, tutkudur resmin içeriğinde. Şekilsiz renkler, amorf biçimler ve iniş çıkışı olan lekeler bir araya gelerek tek bir amaca hizmet eder. Yoğun ve anlık oluşan lirik soyutlama tavrı sübjektif bir tavırla bireysel bir söylem oluşturur.

Serbest çağrışımlı moleküler oluşumlar esrik ve coşkulu bir dil aracılığıyla anlatılır. Çok çeşitli malzemelerle biçimcilikten uzak, sıra dışı yöntemlerle temellendirilen şiirsel ve lirik bir ifade şekli rahatlıkla gözlemlenebilir. İmgelerin kendi kendini ürettiği, resimsel ilişkilerin birbirini irdelediği bir grift yapı söz konusudur. Alışılmadık biçimler otomotizm kaynaklı bilişsel ve psikolojiktir. Böylece Wols gerçeküstücülük ve dışavurumculuğu da aşarak ilk soyut dışavurumcular arasında yerini alır.

Kaynaklar

- Belgin, T. (1952). *Kunsdes Informel – Wienand – Çev: Türkan TUNCA, Aktaran, Özal, A.C. 2006. İnfornel Sanat Bağlamında Lirik Soyut Yaklaşımıyla Wolfgang Schulze*. Yayımlanmış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Şentürk, L. V. (1999). *Varoluşçuluk Felsefesi ve Resim Sanatı*. Anadolu Sanat, Sayı: 9, Eskişehir.
- Bender, M. T. (2009). *Varoluşçuluk ve Jean Paul Sartre Örnelemi*. Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 4.
- Ragon, M. (2009). *Modern Sanat*. Çev: Vivet Kanetti, Hayalbaz Yayınevi, İstanbul.
- Wolf, N. (1982). *Das Grosse Lexikon der Malerei*, Braunschweig, Georg Westermann Verlag, Aktaran; Eroğlu, Ö. 2015, *Modern Sanat*, Tekhne Yayınları, 1. Baskı.
- Farthing, S.(2014).“Avrupa Lirik Soyutlama Sanatı”, *Sanatın Tüm Öyküsü*, Editör: StephenFarthing, Çevirenler: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi, 2. Baskı.
- Schulze, W. (2011). “Wols (AlfredOtto Wolfgang Schulze, 1913-1951) Aforizmalar”,*Sanat ve Kuram, (1900-2000) Değişen Fikirler Antolojisi*, Editör:Harrison, C., Wood, P., Çeviren: Sabri Gürses, Küre Yayınları.

Görsel kaynakçası

<https://abstractcritical.com/note/wols-retrospective-at-the-menil-collection/index.html>. 26.04.2018

<https://abstractcritical.com/note/wols-retrospective-at-the-menil-collection/index.html>.26.04.2018

<http://www.artnet.com/artists/wols/le-feu-the-fire-1E89ev-zJCjaL2cPp40N9Q2>.07.12.2018

Farthing, S. (2014). “Avrupa Lirik Soyutlama Sanatı”, Sanatın Tüm Öyküsü, Editör: Stephen Farthing, Çevirenler: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi, 2. Baskı, s.469.

CHAPTER 6:

MÜZİK VE RİTİM EĞİTİMİNDE TARTIMSAL KELİMELERİN ÖNEMİ, ÖLÇÜ TAMAMLAMA TEKNİĞİ İLE RİTİM DUYGUSUNUN, DEŞİFRESİNİN VE DİKTESİNİN GELİŞTİRİLMESİNE YÖNELİK ÖRNEK ÇALIŞMALAR

Dr. Öğr. Üyesi Ercan BAŞ
Hitit Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Müzik Bölümü Müzik Ana Sanat Dalı ercanbas@hitit.edu.tr

Giriş

Müzik, bilindiği gibi ses ve ritim¹ gibi iki önemli yapıtaşı ile diğer faktörlerin de (çalgı, söz, armoni, nüans, duygu, yorum, teknik, tarz, estetik vb.) bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Bu nedenle müziği oluşturan ana kollardan birisi ritim ise müzik ile ilgilenenlerin ritim konusunda çok iyi bir eğitimden geçmesi gerekmektedir.

Bir bütün parçaların bir araya gelmesiyle oluşur. Müzik bir bütündür. Ses ve ritim ana parçalardır. Müzikte bir düzen vardır. Sesler kendi içinde düzenlendiği gibi ritim de kendi içinde düzenlenir. Ritmin parçaları tartımlardır. Yani ritim, birim vuruşlardaki zaman ve tempo içerisinde tartımların bir araya gelmesiyle oluşur. Müziğin ortaya çıkması ise (ezginin oluşması) ses ve ritmik yapıların (tartımların) bir araya gelmesi ile birlikte olmaktadır. Tartım eğitimi, tartımın müzikteki ve özellikle sözlü eser besteciliğindeki önemi çeşitli teorik ve uygulamalı çalışmalar ile vurgulanmıştır.

¹Ritim:(*Sanat*) (Resim, Heykel, Mimarlık) Bir kompozisyonda farklı öğelerin sıra ile ve belli aralıklarla birbirlerini izlemesi, uyum
(Kaynak:<https://tr.wiktionary.org/wiki/ritim>)

Kavramsal Çerçeve

Müzikte Ses (Nota) Ve Müzik Yazısının (Notasyon) Temeli

Müzik doğadaki seslerden oluşuyorsa ve doğadaki seslerin uyumlu veya uyumsuz bir ahenk oluşturduğu düşünülürse evren var olurken müziğin yapıtaşları da var olmuştur. İnsanların dünya üzerinde var olduğu ilk zamanlarda kendi sesi hariç bir çalgısı (enstrümanı) olmadığı için günümüzdeki anlamda müzik yapamadığını düşünebiliriz ancak, ritim yapamadığını düşünmemeliyiz. Çünkü ritim oluşturabilmek veya tempo tutabilmek için her türlü materyal kullanılabilir. El vurma (alkış sesi), ayak vurma, taş, ağaç, kemik vb. bunlarla ilk insanların ritim çalgılarını oluşturmuş olmalıydı. İnsan ritimsel olguların yanında ses çıkartmayı başardığı materyalleri de geliştirerek bugünkü çalgıların atalarını icat ettiği akla gelen en mantıklı düşüncedir.

İnsanlığın gelişmesi ile paralel olan ve uzun sürelerde gerçekleşen müziğin serüveni ve her türlü gelişim evreleri, birçok bilim insanları sayesinde bir noktadan sonra hız kazanmaktadır. Fiziksel ve matematiksel ölçünün, çeşitli maddelerin (Ağaç, deri, metal vb.) seslerin üretilmesinde ve çalgı yapımında ne kadar önemli olduğunu bulan bilim insanları akıl, mantık ve bilimin bütün gerçekleri ile uzunluk, kalınlık, genişlik, hacim vb. boyut ile ilgili kavramların müzikte ne kadar önemli olduğunu bulmuşlardır.

Matematikte, “bir dik açılı üçgende dik kenarların her birinin uzunluklarının karelerinin toplamları, hipotenüsün uzunluğunun karesine eşittir.” şeklinde ortaya attığı ve

kendi adıyla anılan teoremin mucidi olan Pisagor (M.Ö. 530-450) matematik haricinde müziğin temeli olan nota kavramını ortaya atmıştır.

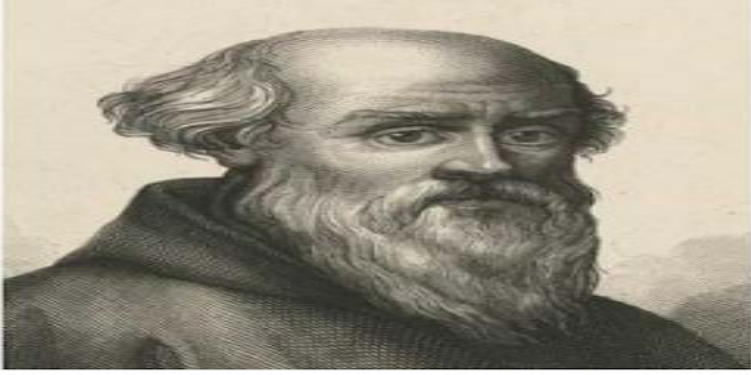


Resim.1 Pisagor'un müziğin içindeki matematiği anlatan resimleri.

Ayrıca, müzikteki matematiksel gizemi keşfederek yazıya dökmenin ilk temeli Pisagor tarafından ortaya atılmıştır. Pisagor'un müziğin içindeki matematiği bir demirci dükkânının önünden geçerken keşfetmiştir. Demirci ustasının demir dövme kullandığı aletlere göre değişik sesler çıkarması Pisagor'un ilgisini çekmiş, bunun üzerine dükkânı kapattırarak ustaya çeşitli aletler kullandırmış, çıkan sesleri incelemiş ve kayıtlar almıştır.

9. yüzyılın başına kadar insanlar notadan habersizdi. Eserler kulak yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılıyor, bu arada değişime uğruyor, zamanla unutulabiliyordu. 9. yüzyılın ikinci yarısında ilk nota sistemi ortaya çıktı. Arezzo'lu Guido'nun (Guido d'Arezzo) nota sisteminin seslerin yüksekliğini kesin olarak belirtmeye başlamasıyla büyük bir ilerleme kaydedildi. 11. yüzyılda notaların üzerine dizildiği beş çizgiden oluşan "porte"nin kullanılmasıyla notaların yüksekliği (do, re, mi,...) ve süresi (birlik, ikilik, dördlük,...) kesin biçimde belirlenebilir hale geldi. 'Si' hariç diğer notaların isim babası Guido Arezzo'dur. Arezzo bu adları Aziz Lohannes Battista ilahesindeki mısraların birinci hecelerinden alarak takmıştır. Yedinci notanın adı uzun zaman 'B' olarak kalmış, sonradan 13. yüzyılda Sanete lohannes kelimelerinin baş harflerinden meydana gelerek 'Si' adını almıştır. Notalamanın keşfi ve

gelişimi müzik pratiğine olağanüstü bir gelişme ortamı yaratmıştır. Nota sayesinde bir müzisyen bilmediği bir müzik parçasını icra edebilmek için tek başına yeterli bir hale gelmiştir¹.



Resim.2 Notalamanın kaşifi: Guido d'Arezzo.

Notanın bulunması ile müziğin ortaya çıkması aynı zamanda olmamıştır. Nota işaretleri bulunduğu zaman müzik bulundu sanılabilir. Bu doğru değildir. Müzik, müzisyenler ve çeşitli enstrümanlar gelişerek belirli bir olgunluğa geldi. Notalar ise daha sonra bulundu. İnsanların müziği daha kolay öğrenmesini ve geliştirmesini sağladı. Müziğe bilimsel yaklaşan, teori üreten, eğitimini veren, çalgı yapan, icra tekniklerini vb. geliştiren her müzikçi katkıda bulunmuş ve hala katkıda bulunmaya devam etmektedir.

Ritim

Her iş düzenli veya düzensiz olsun bir ritim ile olur. Ritim içinde süre vardır. Örneğin Dünyanın kendi eksenini etrafındaki turu 24 saattir. Biz bu işe bir gün diyoruz. Güneş etrafında ise 365 gün 6 saat bu işe de bir yıl diyoruz. Bu işler sürekli olarak yapılmakta ve yaşam

içinde bir düzen oluşturmaktadır. Müzikte seslerin birim zaman içerisinde düzenlenmesi ve ritmik ifade edilmesiyle sonsuz müzik oluşumu sağlanmaktadır. Melodinin oluşabilmesi için seslerin ritmik yapılara ihtiyacı olmaktadır.

“Ritim, zamanın belli bir süre içinde eşit veya değişik uzunluktaki parçacıklara bölünmesidir. Buna müziğin matematiksel (sayısal) olarak parçalara bölünmesi de diyebiliriz” (Karaarslan, 35).

İnsanlar hayatta bir tempo içerisinde. İnsanların çalışmak için işine gidiş gelişi, belirli sürelerde verdiği molalar veya öğle arası sürekli yapıldığı zaman belirli ritim içine girilmiş olur. Ritim sürekli bir çalışma tempo ve iştir. Ritim bazen yavaşlar, bazen hızlanır, bazen de durur. Müzikte ritim, zaman içinde düzenli veya düzensiz bölünebilen ve belirli bir tempo içinde olan bir sistem demektir. Bu düşünce ile aslında ritim sadece müzik içinde değil düzenli veya düzensiz olan, aksayan veya aksamayan her işin içinde olan bir olgudur. Müziğin olmazsa olmaz ana unsuru olan ritim, müzik içinde karşımıza çıkar. Bu nedenle müzik ile uğraşan kişilerin ritim duygusunu geliştirmesi gereklidir ve önemlidir. Ritim içinde olma, ritme-tempoya uyma, ritmi algılama, duyma, yazma ve tekrar edebilme vb. işitsel çalışmalarla ilgili uygulamaların yapılması ve ritmik çeşitliliğin öğrenilmesi önemlidir. Genellikle müzik eğitiminde belli başlı müzik bilgilerinin öğretilmesinden sonra ritim eğitimi ile başlanır ve ritim duygusu geliştirilir.

“Müzik biliminin öğretiminde en önemli hususlardan biri ritim duygusudur. Ritim duygusu zayıf olan hiçbir insan müzik hakkında doğru bilgiye sahip olamaz. Ritim her insanda doğduğu günden beri

oluşan bir duygudur, ama onu geliştirmek mümkündür” (Asgarov, 45).

Müziği yeni öğrenen bireylerin yaptığı ritim veya tartım hatalarının farkında olması ve yaptığı tartımsal hatalarını düzeltebilmesi önemlidir. Müzik sadece notaların seslendirilmesi değildir. Notaların doğru zamanda seslendirilmesidir. Sesler doğru olsa bile tartımlar doğru olmadığı zaman istenilen müzik ortaya çıkmayacaktır. Bu yüzden ritim duygusunun gelişimi ve ritim algısı önemlidir. Müziğe yeni başlayanlara nota değerleri, notaların uzunlukları ve sürelerin çalınışı, tartım bilgisi vb. öğretildikten sonra veya önce ritmik duyguları geliştirici çalışmalar yaptırmak bu yüzden önemlidir. Ritmik yapıları (tartımları) görüp çalma, tekrarlama (duyup yineleme) ve duyup yazma çalışmaları ile ritim duygusu geliştirilir.

Tempo, Hız

Birim sürenin, örneğin dörtlük nota, bir dakika içerisindeki tekrarı müziğin hızını yani temposunu belirler. Müzikte hız, metronom aleti ile ölçülür. Her hızın bir metronom değeri vardır ve bu değerler bazı hız terimleri ile ifade edilirler. Metronom hızına göre yavaştan hızlıya doğru hız-tempo terimleri ve değer aralığı aşağıda Tablo. 1’de belirtilmiştir.

Hız Terimi	Metronom Değeri
Largo:	40-60
Larghetto:	60-66
Adagio:	66-76
Andante:	76-108
Moderato (orta hızlı):	108-120
Allegro:	120-168
Presto:	168-200
Prestissimo:	200-208

Tablo.1 Hız Terimleri ve karşılık gelen metronom değerleri.

Ritim duygusunun ve motor becerilerinin geliştirilmesi için el ile vurulan tartımlar farklı metronom değerleri çalışmalıdır. Ayrıca müzik eserlerini gerçek tempolarında seslendirebilmek için yavaş hızlardan başlayarak farklı tempolarda çalışmak tavsiye edilebilir.

Nota Ve Sus Değerleri

Müzikte nota, müziği kayıt altına almak, daha sonra hatırlayabilmek ve öğretmek için önemli bir materyaldir. Evrensel bir ortak işaret dilidir. Notanın zaman içerisinde birçok gelişim süreci olmuştur. Müzik notasının oluşturulmasından sonra kuşkusuz müzikte büyük gelişmeler olmuştur. Müzisyenlerin bu konuda katkıları büyüktür. Müzik kayıt altına alınarak gelecek kuşaklara aktarılmıştır. Bu sayede insanlar geçmişte yazılmış müzik eserlerini seslendirebilir, farklı ana dile sahip insanlar konuşmasa bile nota yazısı okuyarak anlaşabilir ve müzik yapabilirler.

Notalarda kısa veya uzun süre, notaların şekilleriyle belirlidir. Bu şekiller ile notanın ne kadar uzatılıp kısaltılacağı kesinlik kazanır. Her zamanın veya uzunluğunun nota ile bir karşılığı vardır. Nota değerlerinin anlamlı bir şekilde birbirinden farklı yazılışları vardır ve

bu şekiller sayesinde istenilen süreler elde edilebilir. Notaların içinin dolu olması, saplı veya sapsız olması, nota sapındaki çengel sayısı, notanın sağına konan nokta vb. müzisyenler için anlamlıdır. Noktalı değerler hariç bir sonraki değer bir öncekinin yarı değerini alır. Notanın sağına nokta (.) eklenirse notanın değerinin yarısı kadar süre eklenir. (Örn. Noktalı Dörtlük: $1+0,5=1,5$ vuruş)Bazen aynı notalar birbirine uzatma bağı ile bağlanır ve iki sürenin toplamı kadar uzunluk elde edilmiş olur. Ayrıca müzikte sesli sürelerin yanında sessiz süreler vardır. Yani zamansal sayılabilir sessizlik te müziğin bir parçasıdır. Müzik içinde sessizlik sus (es) ile belirtilir. Şekil.1' de nota ve sus değerleri gösterilmiştir.

Şekil.1, müzik notaları ve sus işaretleri ile süre değerleri gösteren bir tablodur. Tablo, iki sütunla başlar: 'NOTA DEĞERİ' ve 'SUS DEĞERİ'. Her satır, bir müzik notası ve bir sus işaretiyle başlar. Notaların sağına konan nokta (.) eklenirse notanın değerinin yarısı kadar süre eklenir. (Örn. Noktalı Dörtlük: $1+0,5=1,5$ vuruş)Bazen aynı notalar birbirine uzatma bağı ile bağlanır ve iki sürenin toplamı kadar uzunluk elde edilmiş olur. Ayrıca müzikte sesli sürelerin yanında sessiz süreler vardır. Yani zamansal sayılabilir sessizlik te müziğin bir parçasıdır. Müzik içinde sessizlik sus (es) ile belirtilir. Şekil.1' de nota ve sus değerleri gösterilmiştir.

NOTA DEĞERİ	SUS DEĞERİ
Birlik Nota-Sus/ Dört Dörtlük/ Dört Vuruş	-
Üçlük Nota-Sus/ Üç Dörtlük/ Üç Vuruş	-
İkili Nota-Sus/ İki Dörtlük/ İki Vuruş	-
Noktalı Dörtlük Nota-Sus/ Dörtlük+Sekizlik/ Bir Buçuk Vuruş	z
Dörtlük Nota-Sus/ Bir Dörtlük/ Bir Vuruş	z
Noktalı Sekizlik Nota-Sus/ Sekizlik+Onaltılık/ Yarım Buçuk (üç çeyrek) Vuruş	z
Sekizlik Nota-Sus/ Bir Sekizlik/ Yarım Vuruş	z
Onaltılık Nota-Sus/ Bir Onaltılık/ Çeyrek Vuruş	z
Otuzikilik Nota-Sus/ Bir Otuzikilik/ Çeyreğin Yarısı Vuruş	z
Atmış Dörtlük Nota-Sus/ Bir Atmışdört/ Çevreğin Yarısının Yarısı Vuruş	z

Şekil.1 Nota ve Sus Değerleri.

Tartım

Aynı veya farklı nota değerlerinin yan yana gelmesiyle ritmik yapılar meydana gelir. Nota değerleri yan yana getirildiğinde ister istemez birbirine eşit veya eşit olmayan süreler meydana gelecektir. Yan yana gelen süreler tartımları oluşturur. Eşit veya farklı süreler sayesinde ise bir ritim oluşmaktadır. Notaların yan yana gelmesi ile gruplanabilen çeşitli ritmik nota kalıpları ve standart hale gelmiş tartımlar meydana gelmektedir. (Şekil. 2)



Şekil. 2 Nota değerleri yan yana getirildiğinde meydana gelen tartımlar.

Tartımların şekilleri zamanla müziği öğrenen kişiler için görsel ve zihinsel olarak anlamlı hale gelir. Tartımlar farklı notalar ile birleştiği zaman ezgisel bir anlam da ifade eder. Müzik yazısını okumayı öğrendikten sonra aynen bilinen yazı okumada olduğu gibi göz ile beyindeki algılama ve zihinsel faaliyetler ortaya çıkar. Seslendirildiğinde kağıt üzerindeki yazı sese, yani müziğe dönüşmüş olur.

Tartımsal Kelimeler

Tartımların zihinde canlandırılması ve anlamlı hale getirilmesi için tartımlar çeşitli geleneksel veya özgün kelimelerle isimlendirilebilir. Müzik öğretiminde kullanılan bir tekniktir.

Tartımsal kelimeler; kelimeleri konuşurken prozodiye göre doğru telaffuz edilmesi ile oluşan ritmi belirten özel seçilmiş akılda kalıcı standart kelimeler ile oluşturulabilir. Konuşurken oluşan ritmik süreler, hecelerin uzunluğu, açık veya kapalı olma hallerine göre bir uyum ve ahenk içindedir. Örneğin: “VAN” tek heceli ve sessizle biten sonu kapalı bir kelimedir. Bu nedenle “VAN” derken hem tek hece seslendiririz hem de bir vuruş süresi kadar (60 metronoma göre 1sn.) seslendirmiş oluruz. Çocukların oyuna başlarken okudukları ritmik sayışmalarda bu tartımların nasıl oluştuğunu görebiliriz. (Şekil.3)

“O Piti Piti, Karamela Sepeti, Terazi Lastik Jimnastik.”



Şekil.3 Ritmik sayışmalara örnek.

Farklı ülkelerde kendi dillerine göre tartımsal kelimeler olduğu gibi ülkemizde de kullanılan ancak eğitimcilerle göre kısmen değişiklik gösteren çeşitli tartımsal kelimeleri görmek mümkündür. Çalışmada anonim olarak kullanılan tartımsal kelime örneklerine yer verilmiştir. Eğitimciler duruma, zamana, yaşadığı bölgeye göre kendi tartımsal kelimelerini oluşturabilirler. Ancak, tartımsal kelimeler seçilirken hecelerin uzunluk ve kısalık bakımından prozodiye uygun olmasına dikkat edilir ve özenle seçilmelidir. Örneğin, “Gazi” kelimesi “Mavi” kelimesiyle aynı şekilde konuşulur veya telaffuz edilir ancak, iki hece olmasına karşın “Bursa” veya “Tatlı” kelimesi

yanı şekilde telaffuz edilmez. Yine “Gelibolu, İnebolu ve Anadolu” kelimeleri aynı şekilde telaffuz edilir ancak, dört heceli olmasına karşın “Gaziantep” aynı şekilde telaffuz edilmez.



Şekil.4 Prozodi ve telaffuzuna göre doğru oluşturulmuş tartımsal kelimeler.

Tartımsal kelimeler ile ilgili diğer örnekler aşağıda Şekil.5'te gösterilmektedir.

ÖRNEK TARTIMSAL KELİMELEER

The image displays several examples of syllabic words and patterns in musical notation. The first line shows 'VAN VAAN VAAAN VAAAAAN' with increasing syllable lengths. The second line shows 'İZ MİR GA Zİ Zİ YA' with notes for each syllable. The third line shows 'AN KA RA KA RA MAN TE RA Zİ CE BE Cİ GE Lİ BO LU' with notes for each syllable. The fourth line is labeled 'Örnek Genişletilmiş/ Büyük Tartımlar' and shows 'GAA Zİ Zİ YAA TE RAA Zİ CEE BEE Cİİ' with notes for each syllable. The fifth line is labeled 'Örnek Es'li Tartımlar' and shows 'Es MİR Es KA RA Es Lİ BO LU Es RA Zİ Es RA MAN Es RA' with notes for each syllable. The sixth line is labeled 'Senkoplu/ Aksatımlı Tartımlar (Karaman İle Bağlanma Örneği)' and shows 'VAN_ RA MAN İZ MİR_ RA MAN GA Zİ_ RA MAN Zİ YA_ RA MAN' with notes for each syllable. The seventh line shows 'AN KA RA_ RA MAN KA RA MAN RA MAN TE RA Zİ_ RA MAN CE BE Cİ_ RA MAN' with notes for each syllable. The eighth line shows 'GE Lİ BO LU_ RA MAN Es MİR_ RA MAN Es Zİ_ RA MAN Es YA_ RA MAN' with notes for each syllable. The ninth line shows 'Es KA RA_ RA MAN Es RA MAN_ RA MAN Es RA Zİ_ RA MAN' with notes for each syllable. The tenth line shows 'Es RE Cİ_ RA MAN Es Lİ BO LU_ RA MAN' with notes for each syllable.

Şekil.5 Çeşitli tartımsal kelimeler.

Ölçü Rakamı (Usül)

Müzik yazısını yazarken ölçü çizgisi ile birim zaman değerine göre eşit parçalara ayrılır. Basit, bileşik veya aksak ölçülerde adeta bir dişli çarkı gibi eşit aralıklarla ve ritmik denge ile eşit bölümlere ayrılmış kısımlar oluşur.

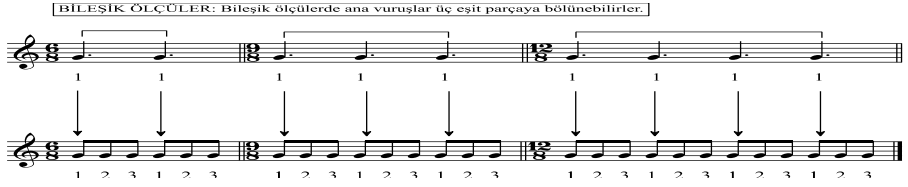
Ölçü rakamının gösterdiği değere göre ancak ölçü içi doldurulabilir. Eksik veya fazla olamaz. Örneğin birim zamanı dörtlük olan iki dörtlük ölçü rakamı (2/4) oluşturulmak istendiğinde, bir ölçünün içerisine toplamda en fazla iki dörtlük olabilecek nota değerleri yazılabilir. Bazı durumlarda ise müziğin bu dengesi bestecisi tarafından değiştirilir ve nota yazısı üzerinde ölçü rakamının değişikliği belirtilir.

Müzikte ölçüler; basit, bileşik ve aksak ölçüler şeklinde sınıflandırılabilir.

- Basit ölçüler: Nota değerleri ikiye bölünebilen yapılar (2/4, 3/4, 4/4)
- Bileşik ölçüler: Nota değerleri üçe bölünebilen yapılar (6/8, 9/8, 12/8)
- Aksak ölçüler: Nota değerleri ikiye ve üçe bölünebilen yapılardır. (5/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8, 13/8, 14/8, 15/8 vd.)

BASIT ÖLÇÜLER: Basit ölçülerde ana vuruşlar iki eşit parçaya bölünürler.

Şekil.6 Birim vuruşu ikiye bölünebilme özelliği olan basit ölçüler.



Şekil.7Birim vuruşu üçe bölünebilme özelliği olan bileşik ölçüler.



Şekil.8Birim vuruşu hem ikiye, hem üçe bölünebilme özelliği olan aksak ölçüler.

Aksak ölçüler, adından da anlaşıldığı gibi ritmik yapısının aksaması (ritim düzeninin değişmesi) nedeniyle bu ismi almıştır. Aksak yapılar hem ikiye hem üçe bölünebilen gruplaşan yapıları barındırır. Ayrıca gruplar yer değiştirebilir. Ölçü içerisinde aksayan bölge üçe bölünebilen bölgedir. Bu nedenle üçe bölünebilen kısım ölçü başına geldiğinde “aksak başta”, ortasına geldiğinde “aksak ortada” veya sona denk geldiği zaman “aksak sonda” ifadeler kullanılır. (Örn. Şekil.9)



Şekil.9Örnek olarak 7/8’lik aksak ölçüde aksayan (aksak) bölge.

Müzik bireysel ve toplu olarak yapılan bir aktivitedir. Bireysel veya toplu olarak yapılsın müzik yaparken ritmin zamanla olan dengesi bilinçsiz bozulduğu zaman (aksadığı zaman) hata oluşmaktadır. Ancak aksak ölçüler özellikle aksamaktadır, bu durum diğer ritim kaçırma veya koparma hatası ile karıştırılmamalıdır. Aksak ölçülerde aksamanın olması aksak ölçünün özelliğidir ve kurallıdır.

Bu bölüme kadar olan kısım müziği öğrenen kişinin düzeyine veya kapasitesine göre verilmelidir. Ritim ile ilgili genel bilgiler, tanım ve kavramlar öğretildikten sonra diğer yapılacak çalışmalara geçilebilir.

Yöntem

Çalışmada ritim ile ilgili etkinlikler için yöntem; örnek gösterme, özgün teknikler oluşturma ve yeni örnek çalışma şekilleri önerilerinden oluşur.

Müzik, ritim ve tartım ile ilgili çalışmalarda her zaman ritim duygusunun gelişmesi için özen gösterilir. Ayrıca eğitiminin de öğrenciye ritim alanında yol göstermesi ve örnek olması önemlidir. Öğrenen kişi eğitiminin el, kalem, piyano vb. ile vurduğu ritmi (tartımları) duyduğunda aynen doğru tekrarlamalı, doğru yazabilmeli ve tartımsal kelimelere doğru bir şekilde dönüştürebilmelidir. Çünkü bu çalışmanın sonunda ezgi diktesi dediğimiz müzikte işitme eğitiminin önemli bir konusuna hazırlanmış olacaktır. Tartımsal kelimelerle tartım bilinci ve algısı zihinde canlandırılıp oluşturulduğunda eğitmen tarafından çeşitli düzeylerde, farklı ölçü ve

tartım konularını kapsayacak şekilde ritim deşifresi, ritim okuma ve ritim yazma çalışma sayfaları hazırlanır.

Öncelikli olarak basit ölçülerde (2/4, 3/4, 4/4) çalışmalar yapılmalıdır. Daha sonra aksak ölçülerde (5/8, 7/8, 9/8 vb.) çalışmalar yapılır. Makalede tüm çalışmalar ile ilgili örnekleri göstermek mümkün olamadığından bu ve benzer konularda daha kapsamlı çalışma kitap yapılarak tamamlanması planlanmaktadır. Eklerde verilen kısa çalışma şekilleri örnek niteliğindedir. Tartım deşifresi² ile ilgili verilen örnekler dikte sorusu olarak kullanılabilir ve farklı tartımlar kullanılarak benzer şekilde çoğaltılabilir. Ölçü tamamlama ile ilgili çalışmalarda basit, bileşik ve aksak ölçülerdeki örnekler artırılabilir. Bu sayede öğrencinin düzeyi aşamalı olarak geliştirilebilir.

Bulgular

Müzik yapmada ritim duygusu önemlidir. Nasıl ton dışına çıkılıyorsa ritim dışına da çıkılabilir. Müziğe yeni başlayan bireylerde çeşitli ritim hataları olabilmektedir. Ritim duygusunun geliştirilmesi bireyin müziği daha güzel yapabilmesine olanak verir. Çünkü, müzik yaparken en ufak bir ses ve ritim hatası olmaması çok önemlidir. Ritim duygusu ne kadar geliştirilirse müzik yapmadaki başarı doğru orantılı olarak artabilmektedir. Bu yüzden ritim eğitimi doğru bir temelin yerleştirilmesi ve becerilerin kavratılması büyük önem taşır. Ritmik yapıları doğru yazamadığı veya doğru yazdığından emin

²Deşifre: Henüz çalışılmamış bir eseri ilk görüşte çalma yada okuma. (Ahmet SAY, *Müzik Ansiklopedisi II*, 1985, Ankara, S.438)

olamadığı için kendi bestesini notaya alamayan besteciler olmamalıdır.

“Müziği orijinal yapısıyla ileri kuşaklara aktarmanın yolu, müziği oluşturan sesleri noktalayarak yazıya geçirip kalıcı hale getirilmesidir. Müziği oluşturan; sesin yüksekliği (frekans), sesin suresi (tartım-ritim), sesin şiddetinin (gürlük) tümünü gösteren işaret, şekil ve terimler ne kadar iyi anlaşılmuş, özümsemiş ve genel kabul görmüş nota yazısıyla yazılırsa , icranın da o oranda başarılı olacağı ve en geniş kitlelere ulaşacağı bir gerçektir.” (Güngör, 83)

Müzik yapmak için bedensel faaliyetlerin yanı sıra duygu ve düşünce gibi soyut kavramların da işin içine girdiği bir bütündür. Duyulan müzik aslında soyut bir yapıdır. Ses dalgalarını veya ritim vuruşlarını duyarız ama ona dokunamayız. Sesler veya ritimler bir anlam ifade edecek şekilde somutlaştırıldığında öğrenilmesi ve akılda tutulması kolaylaşacaktır. Yani soyut olan yapılar tartım gruplarına dönüştürüp hece ve kelimeler ile somutlaştırıldığında anlamlı hale gelecek ve algısı daha kolay olacaktır. Ritim bando takımlarında tartımları akılda tutmak için tartımsal kelimeler kullanılır. (Şekil.10)

ON PA-RA VER, ON PA-RA VER, ON PA-RA YOK-SA, BEŞ PA-RA VER.

Tartımsal Kelimeler

An ka ra Van An ka ra Van An ka ra İz mir An ka ra Van

On pa ra ver on pa ra ver on pa ra yok sa beş pa ra ver

Saymacı/ Tekerleme



Şekil.10 Tartımların akılda kalması ve somutlaştırılmasına örnek.

Tartımsal Kelimeler

An ka ra Van An ka ra Van An ka ra İz mir An ka ra Van

On pa ra ver on pa ra ver on pa ra yok sa beş pa ra ver

Saymacı/ Tekerleme

1. Beste Örneği

On pa ra ver on pa ra ver on pa ra yok sa beş pa ra ver

2. Beste Örneği

On pa ra ver On pa ra ver on pa ra yok sa beş pa ra ver



Şekil.11 Aynı tartımlar ile ve farklı ezgiler ile beste yapma örneği.

Aynı tartımları kullanarak farklı notalarla yeni ezgiler oluşturarak beste örneklerini çoğaltmak mümkündür. Tartımsal kelimeler görüldüğünde ve duyulduğunda anında algılanmalı, sorun olan tartımlar üzerinde durulmalıdır. Aynı tartımlara sürekli maruz kalan kulak düzenli tekrar sayesinde daha çabuk öğrenebilir ve başka bir zaman duyduğunda daha kolay hatırlayabilir. Şekil.12’ de tartımlardan oluşturulan tartımsal kelimelerle ritmik yapılar verilmiştir.



TARTIMLARIN TARTIMSAL KELİMELERLE EL İLE VURULARAK ÇALIŞILMASI

Musical notation for rhythmic exercises. The exercises are as follows:

- 1. VAN (4/4)
- 2. VAAN (2/4)
- 3. VAAAN (3/4)
- 4. VAAAAAN (4/4)
- 5. İZ-MİR (4/4)
- 9. GA-ZI (4/4)
- 13. ZI-YA (4/4)
- 17. AN-KARA (4/4)
- 21. KARA-MAN (4/4)
- 25. TE-RA-ZI (4/4)
- 29. CE-BE-ÇI/ A-DA-NA (Üçleme-Triole) (4/4)
- 33. GE-LI-BO-LU (4/4)
- 37. BÜYÜK GAAA-ZI (Bir buçuk +yarım vuruş) (4/4)
- 45. BÜYÜK TE-RAA-ZI (4/4)
- 49. BÜYÜK CEE-BEE-ÇI (Geniş Üçleme, Triole) (4/4)

Şekil.12 Tartımların tartımsal kelimelerle el ile vurularak çalışılması.

Şekil.12’de verilen çalışmada her ölçüdeki tartım kümeleri bireysel olarak dinlenir tekrarlanır ve çalınır. Daha sonra ise toplu olarak el ile vurma etkinliği ile birlikte tartımsal kelimeleri de söyleyerek çalışılmalıdır. Hatalı çalınan tartımlar eğitimci tarafından doğru örneklendirilir ve tekrar çaldırılarak düzeltilir. Şekil.13’de olduğu gibi 2/4’lük, 3/4’lük ve 4/4’lük basit ölçülerde öncelikle 2. Ölçüyü tamamlama çalışması yapılarak tartımların ölçü içerisindeki konumlandırılmaları sağlanabilir.

BASİT ÖLÇÜLERDE 2. ÖLÇÜYÜ TAMAMLAMA

The image shows six staves of musical notation, each starting with a measure number (1, 3, 5, 7, 9, 11) and a time signature (2/4, 3/4, 4/4). Each staff contains a sequence of notes and rests, with a box labeled 'Dinle ve Yaz.' (Listen and Write) at the end of each staff. The notes are: 1. 2/4 time, quarter note G4, quarter rest. 2. 3/4 time, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. 3. 3/4 time, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. 4. 3/4 time, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. 5. 4/4 time, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. 6. 4/4 time, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

Şekil.13 Basit ölçülerde 2. ölçüyü tamamlama çalışma örneği. (Tartım Diktesi)

Bu etkinlik bittikten sonra Şekil. 13,14 ve 15’de görüldüğü gibi basit ölçü rakamlarında 1., 2.ve her iki ölçüyü tamamlama şeklinde çalışma çeşitlendirilir.

BASİT ÖLÇÜLERDE 1. ÖLÇÜYÜ TAMAMLAMA

The image shows six staves of musical notation, each starting with a measure number (1, 3, 5, 7, 9, 11) and a time signature (2/4, 3/4, 4/4). Each staff contains a sequence of notes and rests, with a box labeled 'Dinle ve Yaz.' (Listen and Write) at the end of each staff. The notes are: 1. 2/4 time, quarter note G4, quarter rest. 2. 3/4 time, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. 3. 3/4 time, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. 4. 3/4 time, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. 5. 4/4 time, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. 6. 4/4 time, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

Şekil.14 Basit ölçülerde 1. ölçüyü tamamlama çalışma örneği. (Tartım Diktesi)

BASİT ÖLÇÜLERDE 1. ve 2. ÖLÇÜYÜ TAMAMLAMA



Şekil.15 Basit ölçülerde 1. ve 2. ölçüyü tamamlama çalışma örneği. (Tartım Diktesi)

Başlangıçta basit ölçüler ile hazırlanan çalışmalar düzeye uygun olarak zorluk derecesi artırılır. Ritim yazma çalışmalarında önceden sorulan tartımlar tekrar sorulabilir.

Yapılacak olan tartım tamamlama etkinliğinde eğitimci aynı çalışma kağıtlarını kullanarak düzeye uygun şekilde istediği tartımları sorabilir. Bu çalışmalar müzik öğrenen öğrencinin düzeyine göre olacağı için kullanılacak olan tartımları eğitimciye bırakılmıştır. Bu konuda eklerde tartım deşifresi sayfalarındaki örneklerden yararlanılabilir.

Sonuç ve öneriler

Bireylerdeki ritim duygusunu geliştirmek için yapılan çalışmalar yeterince olduğunda müziği kusursuz yapabilme için adımlar atılmış olur. Özellikle müzik performansında bireysel veya birlikte müzik yapılan gruplarda eş güdüm, hız, denge ve ritmik birliktelik çok önemlidir. Yapılan bu çalışmada müziğin en önemli yapı taşlarından birisi olan ritim alanında özenli çalışmaların yapılması gerektiği vurgulanmaktadır.

Ritim duygusunu geliştirmek için bazı öneriler şunlardır:

- 1- Ritim duygusu, algısı ve ritmik yönleri güçlü olmayan ve tartımlara, hıza vb. dikkat etmeyen bireyler belirli bir düzeyden sonra müzik yapmakta zorlanabilir. Müzikle uğraşanların kişilerin öncelikle ve özellikle ritim duygusu, ritim algılama, ritim çalma, ritim yazma vb. yönleri geliştirilmelidir.
- 2- Ritim-tartım yazma çalışmalarında ölçü bilgisi ve nota değerleri ile ilgili hesap hataları ve diğer eksiklikler giderilmelidir. Notaların ve sus değerlerini eksiksiz öğrenmelidir.
- 3- Ölçü rakamlarını algılama, tartımları anlık veya hızlı şekilde görsel tanıma çalışmaları yapılmalı, tartımları yazma, ölçü içi değerleri tamamlama vb. etkinlikler yapılmalıdır.
- 4- Her çalışmada tartımsal kelimeleri konuşma,el ile çalma, algılama ve aklındaki ritmi ve çalınan ritmi yazma (tartım

diktesi) vb. çalışmaların özellikle tekrarlanarak yapılması önerilmektedir.

- 5- İlk defa çalışılacak (Deşifre) bir eserin notaları üzerinde dikkatli gözlem yaparak göz ve el alışkanlığı sağlanmalı. Öncelikle yavaş tempoda hatasız çalmak için özen gösterilmelidir. (Eklerde verilen çalışma örnekleri sıra ile tekrarlanarak çalışılabilir.
- 6- Tartımsal kelimelere önem verilmeli, ara sıra kelimeler sorularak tartım istenmeli veya tartım sorularak kelimeler istenmelidir. Duyulan (dinletilen) ölçü veya tartımlar konusunda fikir yürütme çalışmaları yapılmalıdır. Hatasız bilinmesi sağlanmalıdır.
- 7- Hangi enstrüman ile ilgileniliyorsa ilgilenilsin her müzisyenin iyi düzeyde en az bir vurmali ritim çalgısını çalması veya ilgilenmesi tavsiye edilir. Bir ritim çalgısını çalabilmek ve ritim kalıplarını oluşturabilmek ritim duygusunu daha da geliştirebilir. Ayrıca bireysel olarak ritim içindeki tartımları doğru bir şekilde çalabilmeyi sağlar. Ritim algısı, ritim duygusu tartım çalışarak aslında refleks ve eşgüdümüm geliştirilmesini sağlar.
- 8- Duyulan tartımı yazmak veya bir ritim tamamlama, tartım diktesi vb. çalışmalar için soruyu soran bir kişiye ihtiyaç duyulacaktır. Eğer soru sorabilecek bir kişi yoksa bir bilgisayar ile müzik yazılımları aracılığı ile elektronik ortamda çok sayıda birbirinden farklı soru dosyaları hazırlanabilir.

MIDI veya MP3 vb. dosyalar oluşturulmasını sağlayıp ritim diktesi çalışılabilir.

9- Çeşitli eğlenceli oyunlar gibi yaratıcı çalışmalar yaparak konuştuğumuz kelimelerin tartımları oluşturulabilir. Bu sayede sözlü eserlerin hecelerinin tartımlara ve prozodiye göre düzenlenmesi sağlanabilir.

10- Müzik anlık bir olaydır, bunu sağlayan zamanın içindeki ritimdir. Ritmin temposunu ve tartımları aksatmadan müzik yapmak için her süre iyi düşünülmelidir.

Kaynaklar

Gehrrens, K. (1944). *Music In The Grade Schools*. Boston: Colonial Press.

“Ritim eğitiminin hedefi, beyin, vücut ve duygular arasında denge ve uyumun oluşturulmasıdır” (Gehrrens, 1944).

Karaarslan T. (2015). *İşbirlikli Öğrenmenin İlkokul 4. Sınıf Müzik Dersinde Öğrencilerin Ritim Becerileri ve Öz Yeterlilik Alguları üzerine Etkisi*, Syf. 35, Dokuz Eylül Ün. İlköğretim ABD Sınıf Öğretmenliği Programı Y. Lisans Tezi, İzmir.

Asgarov, M. (2017). *Türkiye ve Azerbaycan İlkokullarında Müzik Derslerinde Nota Öğretiminin Karşılaştırılması*, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Y. Lisans Tezi. Syf. 45.

Güngör, K. (2015). *Nota Yazısının Tarihsel Gelişimi (Historical Development Of Notation)*, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, Makale, Syf. 83.

Say, Ahmet. (1985). *Müzik Ansiklopedisi II*, Ankara, S.438.

Elektronik Kaynaklar

<https://tr.wiktionary.org/wiki/ritim> (Erişim Tarihi: 22.10.2018)

<http://www.nezamanbulundu.com/2016/04/muzikte-notanin-tarihcesi-kim-nasil.html>(Erişim Tarihi: 22.10.2018)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=deşifre%20etmek&cesit=1&guid=TDK.GTS.53a86b1b27fc87.21193478(Erişim Tarihi: 22.10.2018)

Güngör, K.

(2015). http://www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr/sayilar/sayi1_4.pdf
(Erişim Tarihi: 22.10.2018)

<https://www.bookdepository.com/Rhythm-Reading-Dictation-Nicholas-Peterson/9780646501260>(Erişim Tarihi: 22.10.2018)

https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/case1270221548/inline(Erişim Tarihi: 22.10.2018)

Ekler

Müzik eğitimcileri ve öğrencileri için ritim algısını, duygusunu, yazma ve çalma yeteneği vb. geliştirmek için deşifre ve ölçü tamamlama çalışma sayfaları oluşturulmuştur. Deşifre için verilen sayfalar ritim diktesi olarak uygulanabilir.

Çalışmada belli başlı örneklere sayısı sınırlandırılarak yer verilmiştir. Örnek ve fikir vermesi bakımından yeterlidir. Öğretmen veya eğitimci verilen ölçüleri ve tamamlanmasını istediği ölçüleri vereceği konuya veya düzeye göre ayarlayabilir. Benzer veya farklı örnekler, çalışma kağıdı sayısı istenildiği gibi artırılabilir. Benzer şekilde aksak ölçülere ait çalışma modellerine yönelik çalışma sayfaları da benzer şekilde yapılabilir. Eğitimciler ölçü tamamlama çalışmalarında düzeye göre soru örnekleri hazırlayabilir. Uygulama yapılırken tartımlar anlaşılır bir şekilde çalınmalıdır.

1-TARTIM DEŞİFRESİ (Örnek)

- 1- Tartımsal Kelimeler Konuşularak Çalışılmalı.
- 2- El veya Kalem ile Vurularak Çalışılmalı.
- 3- Hem Tartımsal kelimeler söylenerek hemde el veya kalem ile vurularak çalışılmalı.

Musical notation for 1-TARTIM DEŞİFRESİ (Örnek). The piece is in 2/4 time and consists of 13 measures. The notation is written on a single staff with a treble clef. The notes are: 1-4 (quarter, quarter, quarter, quarter), 5-8 (quarter, quarter, quarter, quarter), 9-12 (quarter, quarter, quarter, quarter), 13 (quarter, quarter, quarter, quarter). A triplet of eighth notes is marked above the final measure.

2-TARTIM DEŞİFRESİ (Örnek)

- 1- Tartımsal Kelimeler Konuşularak Çalışılmalı.
- 2- El veya Kalem ile Vurularak Çalışılmalı.
- 3- Hem Tartımsal kelimeler söylenilerek, hemde el veya kalem ile vurularak çalışılmalı.

Musical notation for 2-TARTIM DEŞİFRESİ (Örnek). The piece is in 2/4 time and consists of 37 measures. The notation is written on a single staff with a treble clef. The notes are: 1-4 (quarter, quarter, quarter, quarter), 5-8 (quarter, quarter, quarter, quarter), 9-12 (quarter, quarter, quarter, quarter), 13-16 (quarter, quarter, quarter, quarter), 17-20 (quarter, quarter, quarter, quarter), 21-24 (quarter, quarter, quarter, quarter), 25-28 (quarter, quarter, quarter, quarter), 29-32 (quarter, quarter, quarter, quarter), 33-36 (quarter, quarter, quarter, quarter), 37 (quarter, quarter, quarter, quarter). A triplet of eighth notes is marked above the final measure.

3-TARTIM DEŞİFRESİ (Sus için örnek)

- 1- Tartımsal Kelimeler Konuşularak Çalışılmalı.
- 2- El veya Kalem ile Vurularak Çalışılmalı.
- 3- Hem Tartımsal kelimeler söylenilerek, hemde el veya kalem ile vurularak çalışılmalı.

Musical score for 3-TARTIM DEŞİFRESİ (Sus için örnek). The score is written in 2/4 time and consists of 10 staves. The melody is composed of eighth and quarter notes, with rests indicating suspension. The staves are numbered 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, and 37. The score ends with a double bar line.

4-TARTIM DEŞİFRESİ (Senkop için örnek)

Musical score for 4-TARTIM DEŞİFRESİ (Senkop için örnek). The score is written in 2/4 time and consists of 10 staves. The melody is composed of eighth and quarter notes, with accents and slurs indicating syncopation. The staves are numbered 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, and 37. The score ends with a double bar line.

5-TARTIM DEŞİFRESİ (İleri düzey örnek)

Musical score for 5-TARTIM DEŞİFRESİ (İleri düzey örnek). The score is written in 2/4 time and consists of 10 staves. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some triplets and rests. The score is marked with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, and 37.

2. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI (2/4)

Musical score for 2. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI (2/4). The score is written in 2/4 time and consists of two staves. Each staff has a box labeled "Dinle ve Yaz." above it, indicating a listening and writing exercise.

1. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI (2/4)

Musical score for 1. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI (2/4). The score is written in 2/4 time and consists of two staves. Each staff has a box labeled "Dinle ve Yaz." above it, indicating a listening and writing exercise.

1. Ve 2. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI
(2/4)

Dinle ve Yaz.



BASİT ÖLÇÜLERDE 2. ÖLÇÜYÜ TAMAMLAMA
(2/4, 3/4 Ve 4/4)

Dinle ve Yaz.



1. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI
(3/4)

Dinle ve Yaz.



1. Ve 2. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI
(3/4)

Dinle ve Yaz.



1. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

Dinle ve Yaz.



2. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

Musical notation for exercise 2, measures 1-4. The notation is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second staff has a bass clef. The melody in the first staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The melody in the second staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). A box labeled "Dinle ve Yaz." is placed above the first staff, and a box labeled "Dinle ve Yaz." is placed above the second staff. A small number "5" is written above the first staff.

3. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

Musical notation for exercise 3, measures 1-4. The notation is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second staff has a bass clef. The melody in the first staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The melody in the second staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). A box labeled "Dinle ve Yaz." is placed above the first staff, and a box labeled "Dinle ve Yaz." is placed above the second staff. A small number "5" is written above the first staff.

4. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

Musical notation for exercise 4, measures 1-4. The notation is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second staff has a bass clef. The melody in the first staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The melody in the second staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). A box labeled "Dinle ve Yaz." is placed above the first staff, and a box labeled "Dinle ve Yaz." is placed above the second staff. A small number "5" is written above the first staff.

1. VE 2. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

Musical notation for exercise 1 and 2, measures 1-4. The notation is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second staff has a bass clef. The melody in the first staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The melody in the second staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). A box labeled "Dinle ve Yaz." is placed above the first staff, and a box labeled "Dinle ve Yaz." is placed above the second staff. A small number "5" is written above the first staff.

1. VE 3. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

Musical notation for exercise 1 and 3, measures 1-4. The notation is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second staff has a bass clef. The melody in the first staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The melody in the second staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). A box labeled "Dinle ve Yaz." is placed above the first staff, and a box labeled "Dinle ve Yaz." is placed above the second staff. A small number "5" is written above the first staff.

1. VE 4. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

Dinle ve Yaz. Dinle ve Yaz.

2. VE 3. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

Dinle ve Yaz. Dinle ve Yaz.

2. VE 4. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

Dinle ve Yaz. Dinle ve Yaz.

3. VE 4. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

Dinle ve Yaz. Dinle ve Yaz.

1. 3. VE 4. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

Dinle ve Yaz. Dinle ve Yaz.

1. 2. VE 4. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

1. 2. VE 4. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

2. 3. VE 4. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

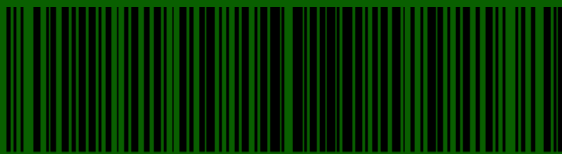
2. 3. VE 4. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

1. 2. VE 3. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

1. 2. VE 3. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

1. 2. 3. VE 4. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI

1. 2. 3. VE 4. ÖLÇÜ TAMAMLAMA ÇALIŞMASI



978-605-7923-80-6



IKSAD
Publishing House