

---

Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 1, 2019

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695

---





## EDİTÖR KURULU / EDITORIAL BOARD

- Prof. Aygül GÜNALTAŞ, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye  
Prof. Şebnem ÜNAL, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye  
Prof. Dr. Hülya NUTKU, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, Türkiye  
Prof. Dr. Ali Özkan MANAV, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye  
Prof. Begüm ÇELEBİOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye  
Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kocaeli, Türkiye  
Prof. Dr. Armağan ELÇİ, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye  
Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye  
Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye  
Doç. Dr. Mehtap DEMİR, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye

## DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT

- Prof. Aygül GÜNALTAŞ, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye  
Prof. Şebnem ÜNAL, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye  
Prof. Begüm ÇELEBİOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye  
Prof. Dr. Armağan ELÇİ, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye  
Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye  
Doç. Dr. Mehtap DEMİR, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye

### Baş Editör / Editor in Chief

Doç. / Assoc. Prof. Tufan KARABULUT, İstanbul Üniversitesi (İstanbul, Türkiye)

### Yardımcı Editör / Assistant Editor

Araç. Gör. / Res. Asst. Özgür DEMİR, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

### Dil Editörleri / Language Editors

Dorian Gordon Bates, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Alan James Newson, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.  
Papers and the opinions in the Journal are the responsibility of the authors.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayınlanan hakemli, açık erişimli ve uluslararası bilimsel bir dergidir.  
This is an international, scholarly, peer-reviewed, open-access journal published biannually in June and December.

### Sahibi / Owner

İstanbul Üniversitesi / Istanbul University

### Yayın Sahibi Temsilcisi / Representative of Owner

Konservatoryum dergisinin sahibi adına temsilcisi:

Prof. Aygül Günaltay (İstanbul, Türkiye)

Representative of Conservatorium on behalf of owner is

Prof. Aygül Günaltay (İstanbul, Turkey)

### Yazışma Adresi / Correspondence Address:

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı,

Rıhtım Caddesi, No.1, 34710, Kadıköy, İstanbul - Türkiye

Telefon / Phone: +90 (216) 418 76 39 / 27248

e-mail: konservatoryum@istanbul.edu.tr

<http://cons.istanbul.edu.tr>

### Yayıncı Kuruluş / Publishing Company

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press

İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,

34452 Beyazıt, Fatih / İstanbul - Türkiye

Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

### Baskı / Printed in

İlbey Matbaa Kağıt Reklam Org. Müc. San. Tic. Ltd. Şti.

2. Matbaacılar Sitesi 3NB 3 Topkapı / Zeytinburnu,

İstanbul - Turkey

[www.ilbeymatbaa.com.tr](http://www.ilbeymatbaa.com.tr)

Sertifika No: 17845



## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

### Araştırma Makalesi / Research Article

- Farklı Nitelikte Çelloların Değerlendirilmesinde Rubrik Kullanımı  
*The Usage of Rubric in Evaluation of Different Properties of Cellos*  
**Ozan Evrim TUNCA, Özgün DEMİR ..... 1-20**
- Müzik Analizinde Schenker Yaklaşımı  
*Schenker Approach in Music Analysis*  
**Ebru BULUR ..... 21-46**
- Konservatuvarlardaki Obua Eğitiminde Kamış Yapımının Müfredata Dahil Edilmesi  
Gerekliliği  
*Necessity of Introducing Courses on Reedmaking in Oboe Education in Conservatories*  
**Ayşe SEZER ..... 47-63**
- Gustav Holst'un Gezegenler Süiti Adlı Yapıtının Sembolik İzdüşümü ve Analizi  
*The Symbolical Projection and Analysis of Gustav Holst's the Planets*  
**Dilara Gözde ARAZ ..... 65-90**
- Klasik Batı Müziği İcrasında Literatür Açısından Ezber Olgusu  
*Memorization in Classical Western Music Performance*  
**Sibel KUDATGOBİLİK ..... 91-103**



---

## EDİTÖRDEN

Değerli okuyucularımız,

Birbirinden değerli akademik çalışmalara yer verdiğimiz "Konservatoryum" dergimizin Bahar 2019 sayısıyla bir kez daha karşınızda olmanın mutluluğunu yaşıyoruz.

Bu sayımızda ilk olarak, Ozan Evrim Tunca ve Özgün Demir'in yaylı çalgıların farklı ses gürlüğünde çalabilme yeteneklerini, ses rengi çeşitliliğini, seste vibrato üretimini, ses şiddetinin farklı teller veya registerlerdeki eşitliğini ve özgün ses tonu gibi özelliklerini araştırdıkları "Farklı Nitelikte Çelloların Değerlendirilmesinde Rubrik Kullanımı" adlı makalesi yer alıyor.

İkinci makalemiz, Viyanalı müzik kuramcısı Heinrich Schenker'in kariyeri boyunca geliştirdiği fikirlerinin ana hatlarıyla ele alındığı, Ebru Bulur'un "Müzik Analizinde Schenker Yaklaşımı" başlıklı çalışması. Bulur'un "Schenkerian" analizi genel kavramlar, armonik yapı, melodik kavramlar ve grafik notasyon başlıkları altında örneklerle incelediği bu makalesi, Schenker analiziyle ilgili Türkçe kaynakların sınırlılığı göz önüne alındığında daha da önem kazanıyor.

Üçüncü makalemiz, Ayşe Sezer'in "Konservatuvarlardaki Obua Eğitiminde Kamış Yapımının Müfredata Dahil Edilmesi Gerekliliği" başlıklı incelemesi. Ton anlayışına uygun, iyi bir kamış yapabilmeyen öneminin vurgulandığı bu çalışmanın da literatürde bu alandaki boşluğa önemli bir katkı sağlayacağı kanısındayız.

Dördüncü makalemiz, Dilara Gözde Araz'ın Gustav Holst'un en önemli yapıtlarından "Gezegenler Süiti" adlı eserini yazarken sembol dilini bestecinin eserine nasıl yansıttığını incelediği "Gustav Holst'un Gezegenler Süiti Adlı Yapıtının Sembolik İzdüşümü ve Analizi" adlı çalışması. Holst'un "Gezegenler Süiti" adlı eseri aracılığıyla, semboller gibi soyut kavramların ve düşüncelerin eser bestelemeye temel müzikal malzeme olması açısından değerlendirildiği bu çalışmanın da ilginizi çekeceğini düşünüyoruz.

Bu sayımızın son makalesi ise, müzik icrasında önemli bir yere sahip olan ezberden çalmayla ilgili. "Klasik Batı Müziği İcrasında Literatür Açısından Ezber Olgusu" başlıklı makalesinde Sibel Kudatgobilik, icracıların müziği hafızaya almaları sürecinde nasıl güvenli bir ezber becerisi kazanabileceklerini irdeliyor.

Keyifli okumalar dileklerimizle...

Doç. Tufan KARABULUT

*Baş Editör*

---

---

## EDITOR'S NOTE

Dear readers,

We are pleased to see you once again with the Spring 2019 issue of our Journal.

In the first of our articles, Ozan Evrim Tunca and Özgün Demir attempt to develop a set of rubrics to evaluate the different properties of the characteristic tone of the cello. These criteria include: the variety of sound color, vibrato production, volume range, and evenness of sound across different registers.

In the second article, Ebru Bulur examines the general concepts of Schenkerian analysis, its approach towards harmonic structure and melodic concepts, and the use of graphic notation. The significance of this article becomes even more apparent when considering the limited availability of Turkish sources dealing with Schenkerian analysis.

In the third article, Ayşe Sezer aims to highlight the need for students to learn how to craft their own reeds as part of oboe instruction.

In the fourth article, Dilara Gözde Araz studies the symbolism which inspired Gustav Holst in composing his milestone work *The Planets* and an analysis of how this symbolism was reflected throughout his work. Araz discusses how abstract concepts like symbols and thoughts can be fundamental musical elements in a composition.

In the last article of this issue, Sibel Kudatgobilik compiles opinions about memorization in music performance. She emphasizes the need for reliable memorization for the performer and discusses how to improve this ability with the help of a literature review.

Kind Regards,

Assoc. Prof. Tufan KARABULUT  
*Editor in Chief*

---



# Farklı Nitelikte Çelloların Değerlendirilmesinde Rubrik Kullanımı

## The Usage of Rubric in Evaluation of Different Properties of Cellos

Ozan Evrim TUNCA<sup>1</sup> , Özgün DEMİR<sup>2</sup> 



DOI: 10.26650/CONS2018-0013

<sup>1</sup>Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Eskişehir, Türkiye

<sup>2</sup>Arş. Gör., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yaylı Çalgılar Yapımı Anasanat Dalı, Eskişehir, Türkiye

ORCID: Ö.D. 0000-0002-4914-4844;  
O.E.T. 0000-0002-3519-8761

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Özgün Demir,  
Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı,  
Yaylı Çalgılar Yapımı Anasanat Dalı, Eskişehir,  
Türkiye

E-posta/E-mail: ozgund@anadolu.edu.tr

**Başvuru/Submitted:** 28.11.2018

**Revizyon Talebi/Revision Requested:**  
22.05.2019

**Son Revizyon/Last Revision Received:**  
28.05.2019

**Kabul/Accepted:** 10.06.2019

**Online Yayın/Published Online:** 11.06.2019

**Atıf/Citation:** Tunca, O. E. ve Demir, O. (2019). Farklı nitelikte çelloların değerlendirilmesinde rubrik kullanımı. *Konservatoryum - Conservatorium*, 6(1), 1-20.  
<https://doi.org/10.26650/CONS2018-0013>

### öz

Bu çalışmanın amacı yaylı çalgıların farklı ses gürlüğünde çalabilme yetenekleri, ses rengi çeşitliliği (ton zenginliği), seste vibrato üretimi, ses şiddetinin farklı teller veya *register*lerdeki (tuşenin farklı bölümleri) eşitliği ve özgün ses tonu gibi özelliklerini objektif şekilde belirlemek amacıyla bir yöntem oluşturmaktır. Çalışma, betimsel bir araştırma olarak planlanmıştır. Çalışma grubu, Türkiye'nin İç Anadolu Bölgesi'ndeki bir üniversitesinin devlet konservatuarı müzik bölümü çello sanat dalında görevli alanında uzman altı öğretim görevlisi, bir gönüllü lisans çello bölümü öğrencisi ve üç farklı çellodan oluşmaktadır. Nicel veriler Yaylı Çalgı Değerlendirme Rubriği (YÇR) aracılığıyla elde edilmiştir. Elde edilen bulgular tablolaştırılarak değerlendirmeler yapılmıştır. Edinilen bulgulara göre çalgı ses niteliği değerlendirmesinde nesnel yaklaşımın önemi ortaya çıkmıştır. Rubrik, üç farklı çalgının ses karakterleri arasındaki birbirine benzer noktalar ile birbirlerine göre güçlü ve zayıf yönleri başarıyla ortaya çıkarmıştır. Bir dereceli puanlama anahtarı olan rubriğin öznel değerlendirmeleri, ölçülebilir nesnel sonuçlara başarıyla dönüştürebildiği sonucuna ulaşılmış ve rubriğin bu amaçla kullanımına ilişkin çözüm önerilerinde bulunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Çello, Rubrik, Tını

### ABSTRACT

The purpose of this research is to develop a method to test different properties of a given violoncello. The properties tested are the variety of color, vibrato production, capacity of volume, equality of sound among different registers, characteristic tone. The study is designed as descriptive research. The study group of the study consists of; three different handmade cellos, six expert lecturers on the field and a volunteer undergraduate student from cello arts of the music department of the conservatory of a state university in Central Anatolia, Turkey. Data have been obtained by a string instrument rubric (YÇR). The findings were tabulated and evaluations were made. According to the findings obtained, the importance of the objective approach in evaluating the sound properties of the instruments has emerged. The rubric was able to reveal the instruments with similar sound characteristics and distinguish the strengths of them. The graded scoring key rubric was found to be successful for turning the subjective evaluations into measurable objective results and solution proposals have been made for the usage of rubric for this specific purpose.

**Keywords:** Cello, Rubric, Tone

## EXTENDED ABSTRACT

There are a lot of new studies that can be done on this subject since there are few academic studies about the instrument than other art branches both in our country and in the World. Sound production and tonal differences between different quality instruments are also one of these research topics. The purpose of this research is to develop a tool to test different properties of a given violoncello. The properties tested are the variety of color, vibrato production, capacity of volume, equality of sound among different registers, characteristic tone. The study is designed as descriptive research. Several professors of cello and a volunteer undergraduate student have participated in the study. Handmade cellos were used for the research. The model of this research is a single scan model from general screening models. Qualitative findings have been gathered by scanning sources. In collecting these data, native and foreign books, theses, articles, reports and etc. related to the subject have been utilized. In addition, experts with over ten years of lecturing experience in conservatory have been consulted about the criteria of instrument evaluation. Quantitative data have been obtained by a string instrument rubric (YÇR). In this study which is descriptive research, instead of the universe-sample model, a study group was established in accordance with the type of research. The study group of the study consists of; three different handmade cellos, six expert lecturers on the field and a volunteer undergraduate student from Cello Arts of Music Department of Conservatory of a state university in Central Anatolia. For the research purposes, expert opinions have been taken and literature has been examined thus the evaluation criteria have been determined as the loudness of the instruments, diversity of the sound color, the equality of the sound on different strings or registers, and the vibrato production. To evaluate these criteria, appropriate pieces have been selected with field experts. Afterward, the student who would take part in research has studied the pieces individually. After this process, the student has been asked to execute his performance with three different handmade cellos. Video recording has been done in order to observe and examine the performance of the student with different instruments. The records of the students' performance with different instruments have been evaluated comparatively by six experts from the State Conservatory Cello Arts. Experts have not been told which instrument was which, and have been asked to evaluate as "instrument 1-2-3". In the evaluation process, the String Instrument Evaluation Form (Rubric), which had been developed by the researchers and evaluated by expert opinions, has been used to evaluate the sound characteristics of the in-

strument in seven criteria. Findings based on differences between performances from different instruments have been discussed by the experts. Quantitative data obtained by the String Instrument Evaluation Form have been analyzed by SPSS (Statistical Package for the Social Sciences) data processing software. Rubric, the graded scoring key, has been successfully applied in this study as an evaluation method that allows objectivity at a measurable level. By providing a scoring chart according to the success levels in the evaluated criteria, it has enabled accurate scoring. According to the obtained data, the total scores of the three cellos compared in this study has been close to each other and they have had similar results according to the experts. However, they have been separated from each other by their performances between criteria. These differences have been able to be distinguished clearly by the detailed scoring system of the Rubric. The rubric has been able to reveal the instruments with similar sound characteristics and distinguish the strengths of them. It has revealed the difference in sound characteristics between old and new instruments. The research also has shown that the rubric is a useful method to reveal the weaknesses of the instruments in order to improve them in the future.

## Giriş

Türkiye’de çello eğitimi güzel sanatlar liseleri, bazı güzel sanatlar fakülteleri, eğitim fakülteleri ve devlet konservatuvarları müzik bölümleri ve pek çok özel müzik okulunda gerçekleşmektedir. Ayrıca çellistler devlete bağlı veya özel orkestraların kadrolarında kendilerine yer bulur ya da üniversitelerde akademik kadrolara atanırlar. Genel olarak ülkemizde çellistlerin sayısı artmakta ve nitelikleri ilerlemektedir. Bir çellistin yaşamında ses verdiği çelloların kalitesi çok önemlidir. Çalgıdan iyi sesler çıkarabilmek konusunda kendisini geliştirmekte olan kişilerin en büyük ihtiyacı doğal olarak bu ihtiyaçlarına yanıt verebilecek çalgılarının olmasıdır. Öğrenci ya da profesyonel, bir çellist çalgı seçme becerisinde ne kadar gelişme kaydederse uzun vadede kendine uygun bir çalgıya sahip olma olasılığı da o oranda artar. Doğru çalgı seçimi, bir çellistin aldığı eğitimin etkisini ve profesyonel kariyerinin gelişimini olumlu yönde etkileyecektir.

Tüm profesyonel yaylı çalgı icracıları için en temel konulardan birisi doğru ve etkili ses üretebilmektir. Kesin entonasyon, zengin ve karakteristik ses rengi, teller arasında ses üretiminin eşitliği, iyi vibrato üretimi icracıyla olduğu kadar kullanılan çalgıyla da doğrudan ilgilidir. İcraçılar çalgıları nitelik olarak birbirinden ayırırken pek seçenekleri olmadığından sadece öznel değerlendirmede bulunmaktadır. Bu da kişiler arası değerlendirmelerde, genel tutarlılığı düşürmekte ve çalgının niteliklerinin tanımlanmasında net olmayan yargılara varılmasına neden olabilmektedir. Bu nedenle, farklı özelliklere sahip müzik enstrümanlarını değerlendirirken, değerlendiricinin insan olduğu bir çalışmada tutarlı karşılaştırmalar yapabilmek için içerisindeki kategorilerin ve tanımların açıkça belirlenmiş olduğu bir araca ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bağlamda araştırmamızın problem cümlesi “Farklı niteliklere sahip çelloların değerlendirilmesinde rubrik kullanımının tutarlı sonuçlar elde etmede faydası olabilir mi?” biçiminde oluşturulmuştur.

Bu çalışmanın amacı yaylı çalgıların farklı gürlükte çalabilme yetenekleri, ses rengi çeşitliliği, vibrato üretimi, sesin farklı teller veya *register*lerdeki ses eşitliği, özgün ses tonu gibi özelliklerini objektif şekilde belirlemek amacıyla bir araç oluşturmak ve bu aracın kullanılabilirliğini değerlendirmektir.

Rubriğin çalgı değerlendirmesi amacıyla kullanımı konusunda literatürde yapılmış herhangi bir çalışma mevcut değildir. Bu anlamda çalışma, alanda yapılmış bir öncü çalışma olma özelliği taşımaktadır. Araştırma ayrıca, gelecekte yapılacak olan benzer çalışmalara

ra öncü olması yanında, enstrüman yapımcılarına çalgılarının zayıf yönlerini belirlemek amacıyla uygun değerlendirme aracı geliştirmekte yardımcı olacaktır.

Çalgıların ömürlerinin uzun olması, tınlarının zengin, gürlüklerinin yüksek olması gibi pek çok kriteri değerlendirmek için çeşitli yöntemler geliştirmek önemli bir ihtiyaçtır. Ayrıca pek çok çalgının art arda seçilmesi (söz gelimi kurumsal alımlar) ya da kalite kontrolü gerekli olduğunda sağlıklı ve hızlı değerlendirme yapabilmek için de bir ölçeğe ihtiyaç vardır.

Çello, diğer adı ile viyolonsel kemandan sonra en popüler yaylı çalgılardan biridir. Çellonun eğitimi, solistleri ve repertuarının yanında yapısı, yapılış süreci ve farklı kaliteleri hakkında da araştırmalara ihtiyaç olduğu açıktır. Ülkemizde bu konuda yapılmış akademik çalışmalar diğer pek çok alana göre daha az sayıda olduğundan, araştırmacıların çalgı yapısı, yapılış süreci, alım satımı, kullanımı ve farklı düzeydeki kalitelerin tespiti konularında pek çok çalışma yürütmeleri mümkündür. Farklı düzeydeki çalgılar arasındaki ses üretimi ve tonal farklılıklar da bu araştırma konularından birisidir.

Bütün müzik çalgılarından beklenen en temel özellikler; çalgının iyi ses vermesi, rahat çalınabilir olması ve dengeli bir tonal karaktere sahip olmasıdır. Bir çalgının iyi ton vermesi için üst ve alt tahtanın birbirine uyumlu ve iyi bir işçilikle yapılması, usta bir çalgı yapımcısının becerisi ve hassasiyeti gereklidir. Orantısı bozuk, iyi bir işçiliğe sahip olmayan, kusurlu bir yaylı çalgıda en iyi malzemeler dahi kullanılmış olsa aranılan tonal güzelliğe ulaşılamaz (Yaygınöl, 2006, s. 140, 151).

Yaylı çalgıların ton kalitelerinde, kullanılan ağaç ve işçiliğin kalitesi büyük pay sahibidir. Mükemmel işçilikle yapılıp, uygun teller ve iyi kalite bir arşe ile çalınan keman, aynı teller ve arşe ile kombine edilecek daha zayıf işçilikli bir kemana göre daha iyi ses üretebilecektir. Bununla beraber yaylı çalgı yapımı kompleks bir projedir, yüksek kalite yaylı çalgıları geniş ölçekte seri üretim olarak üretmek mümkün değildir. Bir lutiyeye çalgı siparişi verildiğinde, yapımcı, icracının ihtiyaçlarına göre malzeme seçip, ihtiyaçlarını karşılayacak yapıda özel bir çalgı üretecektir. Fabrikasyon çalgı üretiminde ise bu mümkün değildir ve daha genel bir üretim yapılır (Pagliaro, 2015, s. 75-77, 90).

Teorik olarak daha yüksek kaliteyle üretilmiş bir viyolonsel ses aralığı boyunca daha zengin bir tınısal ses karakterine sahip olacak ve bu sayede ses aralığı içindeki her notayı daha güçlü vererek dinleyicilere daha memnun edici gelecektir (Duff, 1985, s. 17).

Ayrıca Angı ve Birer (2013)'in yaptıkları çalışma göstermiştir ki çalgı kalitesiyle entonasyon arasında bir ilişki bulunmaktadır ve bu icracılarca hissedilebilmektedir. Kötü bir çalgı çalan öğrenci, icra için yeterli tüm çabayı göstermesine rağmen yine de yeterince başarılı olamayacak ve yaptığı işten zevk alamayacaktır. Çalgı kalitesinin, müziğe başlangıç aşamasında yapılan işten zevk alınabilmesinde yeri çok önemlidir, kötü bir çalgıyla başlayıp sonradan iyi bir çalgıya geçilmesi gibi yanlış bir görüşten uzak durmak gereklidir (s. 66-68).

İmik ve Haşhaş (2014), yaptıkları araştırmada kaliteli bir çalgının çalışma isteğinde artış meydana getirebileceğini ifade etmişlerdir (s. 68). Çalgının iyi bir işçilikle ve doğru ayarlarla yapıldığının en temel göstergelerinden birisi de entonasyondur. Entonasyon çalgıda notaların doğru tonda verilmesidir. İcracının yetenek ve kapasitesinin yanında, çalgının tel boyunun doğru ayarlanması entonasyona doğrudan etki etmektedir. Şişman (2010), araştırması sonucunda standart boyutta ve iyi kalitede bir çalgının entonasyon konusunda çalıcının işini kolaylaştıracağını belirtmiştir (s. 67).

Yaylı çalgı icracıları arasında yaygın olan inanışlardan birisi bir çalgı ne kadar eskiyse o kadar iyi sese sahip olacağı ve zengin tonalite sunacağıdır. Bu tamamen doğru değildir. Bir çalgının iyi ses vermesindeki temel ölçütler iyi kalite ve uyumlu ağaç seçimi, iyi işçilik ve doğru cila formülasyonu ve uygulamasıdır. Bunun üzerine yıllanan çalgının ağacı daha kuru ve gevrek hale gelecek, cilası kemikleşecek ve hem gövde hem cila düzenli çalınan çalgının titreşimlerine zaman içinde uyum sağlayarak aranan rezonans karakterini ortaya koyacaktır. Çalgı yıllandıkça ses karakteri yumuşayıp, kadifeleşecektir. Ancak tüm bu gelişmelerle birlikte, buradan eski çalgıların hep iyi ses vereceği ya da yeni çalgıların vasat ses vereceği anlamı çıkarılmamalıdır. Bu konuyla ilgili çeşitli çalışmalar vardır. Dünwald (1991); kendisinden sonra pek çok çalışmaya temel olmuş “Deduction of Objective Quality Parameters on Old and New Violins” adlı çalışmasında, kemanda iyi ses karakteri için ideal frekans aralıklarını aramış ve çeşitli yaş ve kalitede 700 farklı kemanın akustik testlerini yaparak çalgı kaliteleri ile ses kaliteleri arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Bu amaçla; 53 eski İtalyan çalgısı, 75 Klotz, Stainer gibi ünlü eski yapımcıların kemana, 300 1800’ler sonrası yaşayan ünlü yapımcıların kemana, yaklaşık 180 fabrikasyon keman, 42 amatör lutiye tarafından yapılmış keman ve birkaç diğer kemanla 700 civarı çalgı kullanılmıştır. Eski İtalyan çalgılarının % 92,5’inin, amatör yapımcıların kemanlarının % 26,2’sinin, 1800’ler öncesi yaşayan usta yapımcıların kemanlarının % 30,7’sinin, 1800’ler sonrası yaşayan usta yapımcıların kemanlarının % 19,1’inin, fabrikasyon kemanelerden

% 8,4'ünün çok iyi ses verdiği belirlemiştir. Ayrıca eski İtalyan çalgılarının sadece eski oldukları için başarılı olmadıklarını, bu çalgıların yapımcılarının deneyimleri sayesinde gerçek anlamda iyi yapılmış oldukları için başarılı olduklarını ortaya koymuştur. Çünkü bu testle pek çok eski olup da iyi ses vermeyen ya da daha yeni olan ama iyi ses verebilen çalgının olduğunu göstermiştir. Dünwald'a göre eski İtalyan yapımcılarının çalgılarının iyi ses vermesindeki en büyük nedenlerden birisi, çalgı yapımı konusundaki bilgileridir. Bu bilgi o dönemde Avrupa'daki diğer yapımcılara da aktarılmıştır. Ancak 1800'lere kadar İtalya dışındaki bölgelerde yapılan çalgılar arasında çok iyi ses verenlerin sayısı hala yüksekken, sonraki yıllarda bu bilgi birikimi zamanla kaybolmuş ve iyi ses veren kemanların sayısında bir azalma olmuştur. (s. 1-10). Bu önemli çalışma yeni yapılan çalgıların da çok iyi seviyede ses verebileceğini göstermektedir.

Konuyla ilgili yapılan diğer benzer çalışmalar da icracıların, çalgılara bakış açısıyla ilgilidir. Fritz, Curtin, Poitevineau vd. (2012), eski ünlü çalgıların, sadece eski oldukları için icracılar üzerinde psikolojik olarak iyi ses vereceği düşüncesi yaratıp yaratmadığını belirlemek için profesyonel ve amatör seviye keman icracılarına gözleri bağlı şekilde art arda farklı çalgıları çaldırılmış ve hangisinin en iyisi olduklarını sormuşlardır. Çalışmada Stradivari, Guarneri Del Gesu gibi ünlü İtalyan yapımcılarının kemanlarının yanı sıra, çok yakın tarihte yapılmış iyi kalite kemanlar da kullanılmıştır. Farklı seviye icracılardan oluşan ilk çalışma, icracıların eski ve modern çalgıların hangisinin yeni, hangisinin eski olduğu konusunda tahminlerinin çoğunlukla yanlış çıktığını göstermiştir. En beğenilen keman yeni üretim bir kemanken, en az beğenilen keman bir Stradivari keman çıkmıştır. Bu değerlendirmeler çalgının tonalitesi, çalım rahatlığı, ataklığı ve projeksiyonu üzerinden yapılmıştır (s. 761). Yaptıkları ikinci çalışmada (2014) ise, tamamı profesyonel icracılara aynı test yapılmış, yine 6 eski İtalyan ve 6 yeni iyi kalite keman icracılara gözleri kapalı olarak çaldırılmıştır. Bu çalışma sonucunda da icracıların eski ve modern çalgıların hangisinin yeni, hangisinin eski olduğu konusundaki tahminleri çoğunlukla yanlış çıkmıştır. Tek bir modern keman tüm solistlerce en iyi ses veren olarak seçilmiştir. Bu değerlendirmeler çalgının çalım rahatlığı, projeksiyon, ses şiddeti, ton kalitesi, ses açıklığı ve genel icracı tercihi üzerinden yapılmıştır (ss. 7224-7229).

Bu çalışmalar göstermektedir ki çalgının ses kalitesi ile yaşı arasında her zaman bir doğru orantı yoktur. İrcacılar hangi çalgıyı çaldıklarını bilmeden objektif olarak değerlendirme yaptıklarında, Stradivari çalgılar bile listelerde en sonlarda yer bulabilmektedirler. Tüm bunlar, yaylı çalgı ailesinde başarılı ses almanın çok kompleks bir çalışma gerektir-

mesiyle ilişkilidir. Yapımcının bilgisi, deneyimi, işçilik kalitesi, ağaçlar, kullanılan cila tipi ve formülasyonu, doğru reglaj ve uygun tel seçimi ile çalgının yıllanmışlığı hep birlikte sese, tona, entonasyona farklı oranlarda etki etmektedir.

Bu araştırmada; müzik enstrümanlarının değerlendirilmesinde kullanılan alışlageldik yöntemlerden farklı olarak, son yıllarda performans değerlendirme konusunda öne çıkan rubrik metodu ile enstrümanlar arası ses ve tonal farklılıkların nesnel olarak ortaya konulması hedeflenmiştir. Ürün ya da süreçleri değerlendirmede kullanılan rubrik, öznel ve otantik (özgün/gerçek) değerlendirmeler için kullanılabilen bir puanlama yöntemidir. Öznel değerlendirmelerde belirli bir düzeyde nesnellik (objektiflik) yaratılmasına yardımcı olur (Anonim, 2017).

Popham (1997), rubriği, öğrenci performansının farklı boyut ve düzeylere bölünerek değerlendirilmesinde kullanılan bir puanlama anahtarı olarak tanımlar. Sözlü, yazılı sunumlar ve bilimsel projelerin değerlendirilmesinde sıklıkla kullanılabilir. Temel olarak bir soru listesi olan rubriğin üç temel özelliği vardır: değerlendirme ölçütleri, ölçüt tanımları ve puanlama stratejisi (s. 72).

Rubrik; ölçütlerden ve performans düzeylerinden oluşan yapısı ile puanlama sırasında oluşabilecek yanlışlıkları en aza indirirken, performansla ilgili daha gerçekçi ve ayrıntılı geri bildirim verme olanağı sağlar. İyi tanımlanmış bir rubrik, puanlamadan kaynaklanabilecek güvenilirlik problemlerini ortadan kaldırır (Parlak ve Doğan, 2014, s. 190).

## **Yöntem**

### **Araştırma Yöntemi ve Modeli**

Araştırma nicel araştırma yöntemine dayalı betimsel bir çalışmadır. Araştırma modeli çalgı niteliği değerlendirmesinde rubrik kullanımı üzerinedir. Çalgı değerlendirmesinde kullanılacak ölçütler hakkında konservatuvarda 10 yılı aşkın süredir eğitimcilik yapan uzmanlardan görüş alınmıştır. Nicel bilgiler çello sanat dalı öğretim elemanlarına uygulanan “Yaylı Çalgı Değerlendirme Rubriği” (YÇR) ile elde edilmiştir.

### **Çalışma Grubu**

Araştırmanın çalışma grubunu; Orta Anadolu’da bir devlet üniversitesinin devlet konservatuarı müzik bölümü çello sanat dalından, alanında en az 10 yıllık deneyime sahip olma kriterini sağlayan altı uzman öğretim elemanı ve bir gönüllü lisans öğrencisi oluş-



turmaktadır. Buna ek olarak akustik niteliklerini ortaya çıkarmak ve aralarında kıyaslama yapmak amacıyla üç farklı el yapımı çello kullanılmıştır.

**Tablo 1.** Araştırmada kullanılan çelloların listesi

Yapımcı	Yapım Yılı	Boy
1 Numaralı Türk Yapımcı	2016	4/4
2 Numaralı Türk Yapımcı	2016	4/4
Fransız Yapımcı	1950	4/4

## Verilerin Toplanması

Daha önceden belirtildiği üzere, araştırmada devlet konservatuarı öğretim elemanlarından altı uzman ile yaylı çalgılar anasanat dalında öğrenim gören lisans öğrencilerinden bir gönüllü öğrenci yer almıştır. Rubrik kriterlerinin belirlenmesi amacıyla uzman görüşleri toplanmıştır. Değerlendirme ölçütleri uzman görüşleri alınarak; çalgıların *Pianissimo (PP)* ve *Piano (P)* Ses Üretme Becerisi, *Fortissimo (FF)* ve *Forte (F)* Ses Üretme Becerisi, *Ses Rengi Çeşitliliği*, *Vibrato Üretimi*, *Sesin Farklı Registerlerdeki (tuşenin farklı bölgelerindeki) Gürlük Eşitliği*, *Sesin Farklı Tellerdeki Gürlük Eşitliği*, *Özgün Ses Tonu* olarak belirlenmiştir. “PP ve P Ölçütü” çalgının çok hafif çalma becerisinin seviyesini ifade eder. “FF ve F Ölçütü” çalgının çok güçlü çalma becerisinin seviyesini ifade eder. “Ses Rengi Çeşitliliği Ölçütü” çalgının sesinin ne kadar zengin ve kompleks olduğunu ifade eder. “Vibrato Üretimi” çalgının tüm teller ve seslerdeki vibrato üretim seviyesini ifade eder. “Ses Gürlüğü Ölçütleri” çalgının farklı teller veya tuşenin farklı bölgelerindeki ses şiddetinin dengesini ifade eder. Son olarak “Özgün Ses Tonu Ölçütü” çalgıların özgün ses tonlarının estetik olarak ne kadar iyi olduğunu ifade eder. Her ölçüt beş puanlık ölçekte çok iyi (5), iyi (4), orta (3), zayıf (2) ve çok zayıf (1) olarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın “Bulgular ve Yorumlar” kısmında her bir ölçütün rubrik seviye tanımları da yapılmıştır. Bu ölçütleri değerlendirmek amacıyla seslendirilecek uygun parçalar repertuvardan yine alan uzmanlarıyla birlikte belirlenmiştir. Sonrasında araştırmada yer alacak öğrenci temel çello repertuarından seçilmiş parçaları bireysel olarak çalışmıştır. Bu sürecin ardından öğrenciden performansını üç farklı el yapımı çello ile sergilemesi istenmiştir. Öğrencinin farklı çalgılarla ortaya koyduğu performansın uzmanlarca gözlemlenmesi ve incelenmesi amacıyla video kaydı yapılmıştır. Süreç boyunca çalgılar “Çello 1”, “Çello 2”, “Çello 3” şeklinde kodlanmış ve değerlendiricilere çalgı veya yapımcının isim bilgisi verilmemiştir. Son olarak uzmanlar, üç çalgının ses niteliklerini belirlenmiş yedi ölçüt üzerinden değerlendirmiştir. Çalgıların performansları ara-

sında ortaya çıkan farklara dayalı olarak elde edilen bulgular uzmanlar ve araştırmacılarca tartışılmıştır.

### Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

“Yaylı Çalgı Değerlendirme Rubriği” (YÇR) ile elde edilen nicel veriler SPSS 20 (Statistical Package for the Social Sciences) veri işleme yazılımıyla çözümlenmiştir.

Rubrik üzerindeki farklı görüşleri karşılaştırmak için tanımlayıcı analizler (frekans, yüzde, toplam puan, ağırlıklı toplam) yapılmıştır. Bulgular tablolaştırılıp, grafiğe dökülerek değerlendirilmiştir.

### Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde, uzman görüşlerine dayalı olarak, konuya ilişkin öğretim elemanlarına uygulanan “Yaylı Çalgı Değerlendirme Rubriği”nden (YÇR) elde edilen sonuçlar tablolaştırılarak yorumlanmıştır. Tüm değerlendirmelerde kullanılan çello sıralaması aşağıdaki gibidir:

Çello 1 – Türk Yapımcı 2016 yapımı

Çello 2 – Türk Yapımcı 2016 yapımı

Çello 3 – Fransız Yapımcı 1950 yapımı

**Tablo 2.** YÇR *Pianissimo* ve *Piano* Ses Üretme Ölçütü

	<b>Çok iyi (5 puan)</b>	<b>İyi (4 puan)</b>	<b>Orta (3 puan)</b>	<b>Zayıf (2 puan)</b>	<b>Çok Zayıf (1 Puan)</b>
<b>PP ve P Ses Üretme Becerisi</b>	Çalgının çok hafif çalma becerisinin en yüksek seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının çok hafif çalma becerisinin iyi seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının çok hafif çalma becerisinin orta seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının çok hafif çalma becerisinin zayıf seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının çok hafif çalma becerisinin çok zayıf seviyede olduğunu ifade eder.

**Tablo 3.** *Pianissimo* ve *piano* ses üretme becerisi

Derecelendirme Ölçeği	Çello 1		Çello 2		Çello 3	
	f	%	f	%	f	%
Çok iyi	2	33,3	3	50,0	0	0,0
İyi	2	33,3	1	33,3	3	50,0
Orta	1	16,7	2	16,7	2	33,3
Zayıf	1	16,7	0	0,0	1	16,7
Çok Zayıf	0	0,0	0	0,0	0	0,0
<b>Toplam</b>	6	100,0	6	100,0	6	100,0
<b>Ağırlıklı Toplam Puan</b>	23		25		20	

Tablo 3'te görüldüğü üzere, çelloların *pianissimo* ve *piano* ses üretme becerilerine göre, değerlendiricilerin % 60'ından fazlası Çello 1'i başarılı bulmuştur. Diğerleri ise orta ve zayıf olarak değerlendirmiştir. Çello 2 için değerlendiricilerin çoğu çok iyi ve iyi değerlendirmesi yapmış, sadece bir kısmı orta seviyede bulmuştur. Hiç bir katılımcı tarafından zayıf ya da çok zayıf bulunmamıştır. Çello 3'e gelindiğinde, değerlendiriciler çello 3'ü diğer iki çalgıya göre daha zayıf bulmuşlardır. Değerlendiricilerin sadece yarısı çalgıyı iyi bulmuş, kalanlar ise orta veya zayıf olarak değerlendirmiştir. Bu ölçütte değerlendiriciler hiç bir çelloyu çok zayıf olarak görmemiştir.

Elde edilen bu bulgulara göre değerlendiriciler; çalgıların *pianissimo* ve *piano* ses üretme becerileri anlamında en başarılısı olarak Çello 2'yi, sonrasında Çello 1'i ve en az başarılı olarak Çello 3'ü bulmuşlardır.

**Tablo 4.** YÇR *Fortissimo* ve *Forte* Ses Üretme Ölçütü

	<b>Çok iyi (5 puan)</b>	<b>İyi (4 puan)</b>	<b>Orta (3 puan)</b>	<b>Zayıf (2 puan)</b>	<b>Çok Zayıf (1 Puan)</b>
<b>FF ve F Ses Üretme Becerisi</b>	Çalgının çok güçlü çalma becerisinin en yüksek seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının çok güçlü çalma becerisinin iyi seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının çok güçlü çalma becerisinin orta seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının çok güçlü çalma becerisinin zayıf seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının çok güçlü çalma becerisinin çok zayıf seviyede olduğunu ifade eder.

**Tablo 5.** *Fortissimo* ve *forte* ses üretme becerisi

Derecelendirme Ölçeği	Çello 1		Çello 2		Çello 3	
	f	%	f	%	f	%
Çok iyi	0	0,0	1	16,7	0	0,0
İyi	4	66,6	3	50,0	3	50,0
Orta	1	16,7	2	33,3	3	50,0
Zayıf	1	16,7	0	0,0	0	0,0
Çok Zayıf	0	0,0	0	0,0	0	0,0
<b>Toplam</b>	6	100,0	6	100,0	6	100,0
<b>Ağırlıklı Toplam Puan</b>	21		23		21	

Tablo 5'te görüldüğü üzere, çelloların *fortissimo* ve *forte* ses üretme becerilerine göre, değerlendiricilerin % 60'ından fazlası Çello 1'i başarılı bulmuştur. Diğerleri ise orta ve zayıf olarak değerlendirmiştir. Biraz daha iyi performans göstermiş olan Çello 2 için değerlendiricilerin % 60'ından fazlası çok iyi ve iyi değerlendirmesi yapmış, kalan üçte birlik kesim ise orta seviyede bulmuştur. Çello 3'e gelindiğinde değerlendiricilerin yarısı iyi, yarısı orta düzeyde başarılı bulmuşlardır. Uzmanlar f ve ff ölçütüne göre hiç bir çellonun çok zayıf olmadığına hemfikir olmuşlardır.

Elde edilen bu bulgulara göre değerlendiriciler; çalgıların *fortissimo* ve *forte* ses üretme niteliği anlamında en başarılısı olarak Çello 2'yi, sonrasında Çello 1'i ve Çello 3'ü eşit düzeyde bulmuşlardır.

**Tablo 6.** YÇR Ses Rengi Çeşitliliği Ölçütü

	<b>Çok iyi (5 puan)</b>	<b>İyi (4 puan)</b>	<b>Orta (3 puan)</b>	<b>Zayıf (2 puan)</b>	<b>Çok Zayıf (1 Puan)</b>
<b>Ses Renklerinin Çeşitliliği</b>	Çalgının tüm teller ve seslerde tonalite zenginliğinin en yüksek seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının tüm teller ve seslerde tonalite zenginliğinin iyi seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının tüm teller ve seslerde tonalite zenginliğinin orta seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının tüm teller ve seslerde tonalite zenginliğinin zayıf seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının tüm teller ve seslerde tonalite zenginliğinin çok zayıf seviyede olduğunu ifade eder.

**Tablo 7.** Ses renklerinin çeşitliliği

Derecelendirme Ölçeği	Çello 1		Çello 2		Çello 3	
	f	%	f	%	f	%
Çok iyi	0	0,0	1	16,7	1	16,7
İyi	2	33,3	3	50,0	3	50,0
Orta	3	50,0	2	33,3	2	33,3
Zayıf	1	16,7	0	0,0	0	0,0
Çok Zayıf	0	0,0	0	0,0	0	0,0
<b>Toplam</b>	<b>6</b>	<b>100,0</b>	<b>6</b>	<b>100,0</b>	<b>6</b>	<b>100,0</b>
<b>Ağırlıklı Toplam Puan</b>	<b>19</b>		<b>23</b>		<b>23</b>	

Tablo 7'de görüldüğü üzere, çelloların ses renklerinin çeşitliliği ölçütünde Çello 1, diğerlerinden daha az başarılı olmuştur. Değerlendiricilerin yarısı çalgıyı bu ölçütte orta seviyede bulmuş, sadece üçte biri iyi bulmuş, kalanları da zayıf olarak bulmuştur. Belirgin şekilde daha iyi performans gösteren Çello 2 ise değerlendiricilerin % 60'ından fazlasınca iyi ve çok iyi olarak bulunmuş, kalan üçte birlik kesime göre de orta düzeyde başarılı bulunmuştur. Aynı sonuçlara sahip olan Çello 3 yine benzer şekilde iyi performans göstermiştir. Değerlendiriciler, bu ölçütte hiç bir çalgıyı çok zayıf bulmamışlardır.

Elde edilen bu bulgulara göre değerlendiriciler; çalgıların ses renklerinin çeşitliliği anlamında Çello 2 ve Çello 3'ü eşit derecede iyi, sonrasında Çello 1'i başarılı bulmuşlardır.

**Tablo 8** YÇR Vibrato Üretme Ölçütleri

	<b>Çok iyi (5 puan)</b>	<b>İyi (4 puan)</b>	<b>Orta (3 puan)</b>	<b>Zayıf (2 puan)</b>	<b>Çok Zayıf (1 Puan)</b>
<b>Vibrato Üretimi</b>	Çalgının tüm teller ve seslerde ürettiği vibratonun zenginliğinin en yüksek seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının tüm teller ve seslerde ürettiği vibratonun zenginliğinin iyi seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının tüm teller ve seslerde ürettiği vibratonun zenginliğinin orta seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının tüm teller ve seslerde ürettiği vibratonun zenginliğinin zayıf seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının tüm teller ve seslerde ürettiği vibratonun zenginliğinin çok zayıf seviyede olduğunu ifade eder.

**Tablo 9.** Vibrato üretme becerisi

<b>Derecelendirme Ölçeği</b>	<b>Çello 1</b>		<b>Çello 2</b>		<b>Çello 3</b>	
	<b>f</b>	<b>%</b>	<b>f</b>	<b>%</b>	<b>f</b>	<b>%</b>
Çok iyi	2	33,3	3	50,0	1	16,7
İyi	3	50,0	2	33,3	2	33,3
Orta	1	16,7	1	16,7	2	33,3
Zayıf	0	0,0	0	0,0	1	16,7
Çok Zayıf	0	0,0	0	0,0	0	0,0
<b>Toplam</b>	<b>6</b>	<b>100,0</b>	<b>6</b>	<b>100,0</b>	<b>6</b>	<b>100,0</b>
<b>Ağırlıklı Toplam Puan</b>	<b>25</b>		<b>26</b>		<b>21</b>	

Tablo 9’da görüldüğü üzere, çelloların vibrato üretim becerilerine göre, Çello 1 çok iyi performans göstermiştir. Değerlendiricilerin %80’inden fazlası çalgıyı iyi ve çok iyi bulmuş, sadece az sayıda katılımcı orta düzeyde bulmuştur. Oldukça yakın sonuçlar Çello 2 için de elde edilmiştir, ancak bu çalgı, Çello 1’den de iyi performans göstermiştir. Çello 3 için ise katılımcılar bölünmüş durumdadır. Çoğu orta ya da iyi değerlendirmesi yapmış, ancak kalanların bir kısmı çok iyi değerlendirmesi yaparken, bir kısmı ise zayıf değerlendirmesi yapmıştır. Bu ölçütte hiç bir çalgı çok zayıf olarak değerlendirilmemiştir.

Elde edilen bu bulgulara göre değerlendiriciler; çalgıların vibrato üretimi anlamında en başarılısı olarak Çello 2’yi, sonrasında Çello 1’i ve en az başarılı olarak da Çello 3’ü bulmuşlardır.

**Tablo 10.** YÇR Sesin Farklı *Register*lerde Gürlük Eşitliği Ölçütü

	<b>Çok iyi (5 puan)</b>	<b>İyi (4 puan)</b>	<b>Orta (3 puan)</b>	<b>Zayıf (2 puan)</b>	<b>Çok Zayıf (1 Puan)</b>
<b>Sesin Farklı Registerlerde (tuşenin farklı bölgelerinde) Gürlük Eşitliği</b>	Çalgının çok güçlü ve çok hafif çalma becerisinin her <i>register</i> de en yüksek seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının çok güçlü ve çok hafif çalma becerisinin her <i>register</i> de iyi seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının çok güçlü ve çok hafif çalma becerisinin her <i>register</i> de orta seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının çok güçlü ve çok hafif çalma becerisinin her <i>register</i> de zayıf seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının çok güçlü ve çok hafif çalma becerisinin her <i>register</i> de çok zayıf seviyede olduğunu ifade eder.

**Tablo 11.** Farklı *register*lerde gürlük eşitliği becerisi

Derecelendirme Ölçeği	Çello 1		Çello 2		Çello 3	
	f	%	f	%	f	%
Çok iyi	0	0	0	0	0	0
İyi	3	50,0	5	83,3	4	66,7
Orta	3	50,0	1	16,7	2	33,3
Zayıf	0	0	0	0	0	0
Çok Zayıf	0	0	0	0	0	0
<b>Toplam</b>	6	100,0	6	100,0	6	100,0
<b>Ağırlıklı Toplam Puan</b>	21		23		22	

Tablo 11’de görüldüğü üzere, çelloların sesin farklı *register*lerdeki gürlük eşitliği becerilerine göre, Çello 1 için katılımcıların yarısı iyi, diğer yarısı orta değerlendirmesi yapmıştır. Biraz daha iyi performans göstermiş olan Çello 2 için katılımcıların %80’inden fazlası iyi, kalanları ise orta değerlendirmesi yapmıştır. Benzer sonuçlar elde eden Çello 3 için, değerlendirenlerin % 60’ından fazlası iyi, kalan üçte birlik kesim ise orta değerlendirmesi yapmıştır.

Elde edilen bu bulgulara göre değerlendiriciler; çalgıların sesin farklı *register*lerdeki gürlük eşitliği anlamında en başarılısı olarak Çello 2’yi, sonrasında Çello 3’ü ve en az başarılı olarak da Çello 1’i bulmuşlardır.

**Tablo 12.** YÇR Sesin Farklı Tellerdeki Gürlük Eşitliği Ölçütü

	<b>Çok iyi (5 puan)</b>	<b>İyi (4 puan)</b>	<b>Orta (3 puan)</b>	<b>Zayıf (2 puan)</b>	<b>Çok Zayıf (1 Puan)</b>
<b>Sesin Farklı Tellerdeki Gürlük Eşitliği</b>	Çalgının çok güçlü ve çok hafif çalma becerisinin farklı tellerde en yüksek seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının çok güçlü ve çok hafif çalma becerisinin farklı tellerde iyi seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının çok güçlü ve çok hafif çalma becerisinin farklı tellerde orta seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının çok güçlü ve çok hafif çalma becerisinin farklı tellerde zayıf seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının çok güçlü ve çok hafif çalma becerisinin farklı tellerde çok zayıf seviyede olduğunu ifade eder.

**Tablo 13.** Farklı tellerde gürlük eşitliği becerisi

<b>Derecelendirme Ölçeği</b>	<b>Çello 1</b>		<b>Çello 2</b>		<b>Çello 3</b>	
	<b>f</b>	<b>%</b>	<b>f</b>	<b>%</b>	<b>f</b>	<b>%</b>
Çok iyi	0	0	0	0	0	0
İyi	2	33,3	4	66,7	5	83,3
Orta	4	66,7	2	33,3	1	16,7
Zayıf	0	0	0	0	0	0
Çok Zayıf	0	0	0	0	0	0
<b>Toplam</b>	<b>6</b>	<b>100,0</b>	<b>6</b>	<b>100,0</b>	<b>6</b>	<b>100,0</b>
<b>Ağırlıklı Toplam Puan</b>	<b>20</b>		<b>22</b>		<b>23</b>	

Tablo 13'te görüldüğü üzere, çelloların sesin farklı tellerdeki gürlük eşitliğine ilişkin ölçüte, Çello 1 için değerlendiricilerin % 60'ından fazlası orta, kalan üçte birlik kısmı iyi değerlendirmesi yapmıştır. Biraz daha iyi performans gösteren Çello 2 için ise değerlendiricilerin % 60'ından fazlasınca iyi, kalan üçte birlik kısımca da orta değerlendirmesi yapılmıştır. Bu ölçütte en iyi performans sergilemiş olan Çello 3 için ise değerlendiricilerin % 80'lik büyük çoğunluğu iyi değerlendirmesi yapmış, kalanlar ise orta olarak değerlendirmiştir.

Elde edilen bu bulgulara göre değerlendiriciler; çalgıların sesin farklı tellerdeki gürlük eşitliği anlamında en başarılısı olarak Çello 3'ü, sonrasında Çello 2'yi ve üçüncü olarak da Çello 1'i bulmuşlardır.

**Tablo 14. YÇR Özgün Ses Tonu Ölçütü**

	<b>Çok iyi (5 puan)</b>	<b>İyi (4 puan)</b>	<b>Orta (3 puan)</b>	<b>Zayıf (2 puan)</b>	<b>Çok Zayıf (1 Puan)</b>
<b>Özgün Ses Tonu</b>	Çalgının özgün ses tonunun estetik olarak en yüksek seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının özgün ses tonunun estetik olarak iyi seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının özgün ses tonunun estetik olarak orta seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının özgün ses tonunun estetik olarak zayıf seviyede olduğunu ifade eder.	Çalgının özgün ses tonunun estetik olarak en zayıf seviyede olduğunu ifade eder.

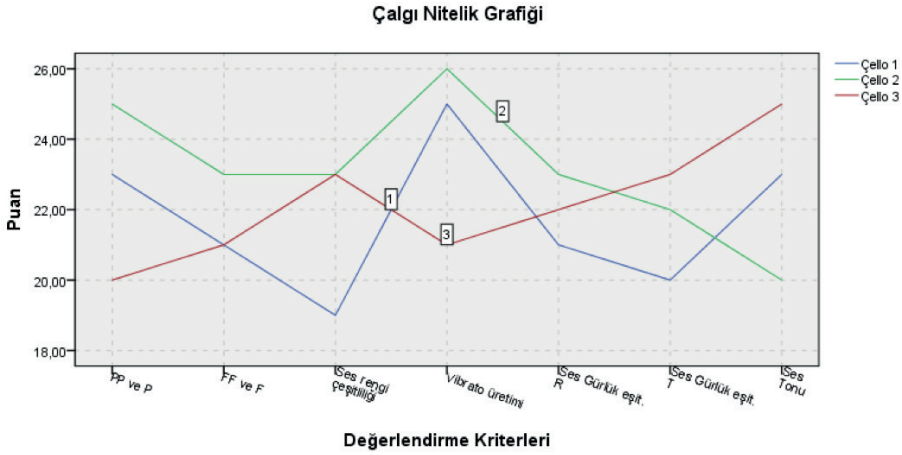
**Tablo 15. Özgün ses tonu becerileri**

Derecelendirme Ölçeği	Çello 1		Çello 2		Çello 3	
	f	%	f	%	f	%
Çok iyi	2	33,3	0	0	2	33,3
İyi	2	33,3	2	33,3	3	50,0
Orta	1	16,7	4	66,7	1	16,7
Zayıf	1	16,7	0	0	0	0
Çok Zayıf	0	0	0	0	0	0
<b>Toplam</b>	6	100,0	6	100,0	6	100,0
<b>Ağırlıklı Toplam Puan</b>	23		20		25	

Tablo 15'te görüldüğü üzere, çelloların özgün ses tonuna ilişkin ölçütte, Çello 1 için değerlendiriciler bölünmüşlerdir. % 60'ından fazlası iyi ve çok iyi değerlendirmesi yapmıştır. Ancak kalanlar orta ve zayıf olarak bölünmüşlerdir. Daha vasat bir performans sergilemiş olan Çello 2 için değerlendiricilerin % 60'ından fazlası orta değerlendirmesi yapmış, kalan üçte birlik kesim iyi değerlendirmesinde bulunmuştur. Bu ölçütte en iyi performansı sergileyen Çello 3 ise değerlendiricilerin % 80'inden fazlası tarafından iyi ve çok iyi olarak değerlendirilmiştir. Kalan az bir kısmına göre de orta seviyede bulunmuştur. Hiçbir çello bu ölçüte göre çok zayıf bulunmamıştır.

Elde edilen bu bulgulara göre katılımcılar; çalgıların özgün ses tonu anlamında en başarılısı olarak Çello 3'ü, sonrasında Çello 1'i ve en az başarılı olarak da Çello 2'yi bulmuşlardır.





**Grafik 1. Çalgı Nitelikleri Grafiği**

Grafik 1’de çalışmada kullanılan çelloların tüm ölçütlerde aldıkları ağırlıklı puanlara göre başarı durumları görülebilmektedir. Daha yeni üretim tarihli olan Çello 1 ve 2 oldukça benzer ses karakteristiğine sahiptir.

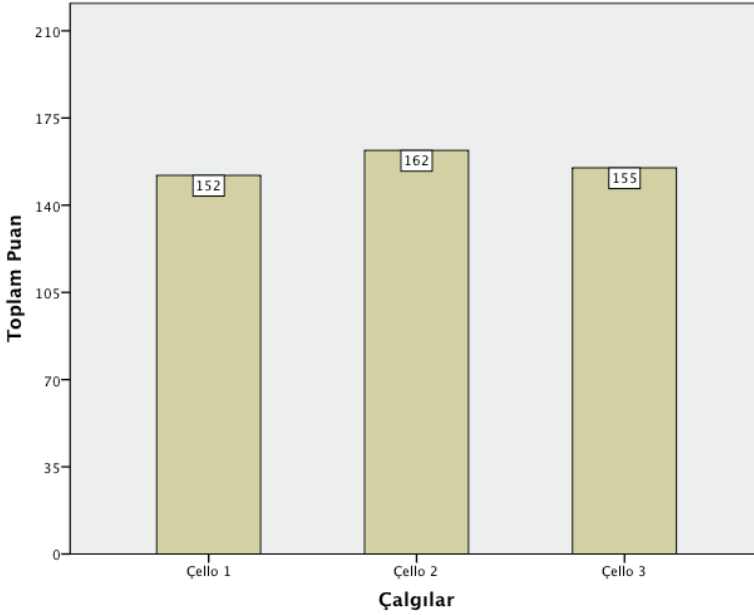
Çello 1, Çello 2’ye çok benzer özellikler sergilemiş ama genel olarak Çello 2’den daha az başarılı bulunmuştur. Farklı olarak özgün ses tonunda daha başarılı bulunmuştur. Bu çalgının en başarılı özelliği vibrato üretimidir. Ses rengi çeşitliliği en zayıf özelliği olan çalgı, aynı zamanda tüm çalgılar arasında bu ölçütte en başarısız olarak belirlenmiştir.

Çello 2; benzer özellikler sergilediği Çello 1’den daha başarılı bulunmuştur. Vibrato üretimi en kuvvetli özelliği olarak değerlendirilmiş olan çalgı, aynı zamanda tüm çalgılar arasında da en iyi vibrato veren çalgı olarak değerlendirilmiştir. En zayıf yönü özgün ses tonu olan çalgı, aynı zamanda tüm çalgılar arasında bu ölçütte en başarısız olarak belirlenmiştir.

İki çalgı da değerlendirme ölçütleri arasında değişken başarıya sahiptir. *Pianissimo* ve *piano* ses üretimi ile vibrato üretiminde çok başarılı iken, sesin gürlük eşitliğinde, ses rengi ve özgün ses tonunda performansları daha zayıf bulunmuştur. Başarılı ve başarısız oldukları ölçütlerin puanlarında büyük farklılıklar bulunmaktadır.

Çello 3 ise bu iki çalgıdan daha eski üretimli ve daha uzun süredir çalınan bir çalgıdır. Özgün ses tonu üretimi en kuvvetli yönü olan çalgı, aynı zamanda bu ölçütte en başarılı

Çalgı olarak değerlendirilmiştir. *Pianissimo* ve *piano* ses üretimi en zayıf yönü olan çalgı, bu ölçütte çalışmadaki en başarısız çalgı olarak belirlenmiştir. Bununla beraber ello 3, tüm ölçütler arası daha dengeli ve istikrarlı bir ses verimine sahiptir. Başarılı ve başarısız olduğu ölçütler arası puanları birbirine yakındır.



**Grafik 2.** algı Değerlendirme Ölçütlerine Göre Alınan Toplam Puan

Grafik 2’de, yedi değerlendirme kriteri üzerinden çalgıların aldıkları toplam puanlar görülebilmektedir. Uzman değerlendirmeleri sonucu, ello 2 (162 puan) bu çalışmada en başarılı çalgı olmuştur. Onu birbirine yakın puanları ile sırasıyla ello 3 (155 puan) ve ello 1 (152 puan) takip etmektedir.

## Sonuç ve Öneriler

Yaylı algılar şekilleri, yapı düzenleri ve cila tipleriyle diğer ağaç kasalı çalgılardan ayrılan pek çok detay ve incelik içeren algılardır. Bu karmaşık yapı, iyi entonasyonlu, ses ve tonal özellikleri üst düzey, rahat alınabilir bir çalgıyı üretebilmek açısından çeşitli zorluklar teşkil etmektedir. Çalgı yapımcılarının daha iyi algılar ortaya koyabilmek adına icracılarla sürekli iletişim halinde kalarak, onlardan geri dönüşler almaları çok önemlidir. Bu dönüşleri sözlü almak sıklıkla karşılaşılan bir yol olsa da sözlünün yanında ya-

zılı ve belki sayısal olarak da değerlendirilebilecek dönütler almanın değeri yadsınamaz. Dolayısı ile rubrik bu alanda etkili bir araç olacaktır.

Rubrik, yani dereceli puanlama anahtarı, ölçülebilir seviyede nesnelliğe izin veren bir değerlendirme metodu olarak bu çalışmada başarıyla uygulanmıştır. Değerlendirilen ölçütlerde başarıya göre puanlama cetveli sunmasıyla, hassas puanlamaya imkan sağlamıştır. Elde edilen verilere göre, çalışmada karşılaştırılan üç çellonun toplam puanları birbirine yakındır ve uzmanlarca benzer düzeyde başarılı bulunmuşlardır. Bununla birlikte YÇR'deki tüm ölçütler göz önünde bulundurulduğunda performansları ile birbirlerinden ayrılmışlardır. Bu farklılıklar YÇR'nin ayrıntılı puanlama sistemi sayesinde birbirinden net olarak ayrılabilmiştir. Rubrik, çalgıların güçlü yönlerini ayırabilmiş, benzer ses karakteristiğine sahip çalgıları ortaya çıkarabilmiştir. Eski ve yeni çalgılar arasındaki ses karakteristiği farkını ve bu çalgıların birbirlerine göre üstün-zayıf noktaları ortaya çıkarmıştır. Çalışma ayrıca, çalgıların zayıf yönlerini ortaya çıkarıp özgün karakterlerini belirlemek ve ileride bunları geliştirmek adına rubriğin kullanışlı bir metot olduğunu göstermiştir.

Sonuç olarak; rubrik, performansa dayalı önceden belirlenmiş dereceli puanlama sistemi sayesinde, öznel tercihleri ölçülebilir nesnel verilere dönüştürme anlamında başarılı bir araç olabildiğini göstermiştir. Araştırma sonucunda, çalgılar arası farkları ortaya çıkarmak için rubrik kullanımına ilişkin olarak aşağıdaki önerilere yer verilmiştir:

Akustik test olanağı olmayan durumlarda, çalgılar arası ses niteliklerini belirlemede rubrik, ölçülebilir düzeyde nesnel veriler sunabilir. Bunun için amaca uygun değerlendirme ölçütleri oluşturulmalıdır.

Rubrik, kurumsal satın almalarda, kalite kontrolü yapan komisyonca kullanılabilir.

Yeni ve eski çalgıların arasında tonal karakter farkı olacağı öngörülerek, rubriğin değerlendirme niteliklerinin her iki tip çalgının özelliklerini de kapsayacak ölçütlere göre oluşturulması gerekebilir.

Kullanılacak tüm ölçütler bizim çalışmamızda olduğu gibi alan uzmanlarının görüşleri doğrultusunda belirlenmelidir. Değerlendirme ölçütleri her alan için odaklı olmalı ve alanın ihtiyaçlarını karşılamalıdır. Ek olarak, puanlama skalası artırılarak değerlendirme hassasiyeti/doğruluğu artırılabilir.

Çalgı değerlendirmesinde daha kesin sonuçlar elde edebilmek için değerlendirici sayısı arttırılabilir, değerlendiren kişilere çalgı değerlendirme konusunda tecrübe kazandırılarak verim arttırılabilir.

Seri üretimde ya da satın alımlarda çok sayıda çalgıyı değerlendirmek gerekli olduğunda müzisyenler ve lütiyelerden oluşan komisyonlarca hazırlanacak rubriğe; çalgının yapısı, cilası, olası sağlık sorunları ile ilgili ek kriterlerin de eklenmesi uygun olabilir.

## Kaynakça

- Angı, Ç., Birer, A. (2013). Keman öğretiminde karşılaşılan entonasyon problemleri ve çözüm önerileri. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(2), 48-69.
- Barutçugil, İ. (2002). *Performans yönetimi*. İstanbul: Kariyer Yayıncılık.
- Duff, D. (1985). Sound quality in the cello. *Canadian Acoustics*, 13(4), 15-17.
- Dünnwald, H. (1991). Deduction of objective quality parameters on old and new violins. *Catgut Acoustical Society*, 1(7), 1-5.
- Fritz, C., Curtin, J., Poitevineau, J., Borsarello, H., Wollman, I., Tao, F., Ghasarossian, T. (2014). Soloist evaluations of six Old Italian and six new violins. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 111(20), 7224-7229.
- Fritz, C., Curtin, J., Poitevineau, J., Morrel-Samuels, P., Tao, F. (2012). Player preferences among new and old violins. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 109(3), 760-763.
- İmik, Ü. ve Haşhaş, S. (2014). Çalgı kalitesinin performans ve başarıya etkilerine yönelik görüşler “bağlama örneği”. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(9), 59-68.
- Pagliari, M. (2015). *The string instrument owner's handbook*. Maryland: Rowman & Littlefield.
- Parlak, B., Doğan, N. (2014). Dereceli puanlama anahtarı ve puanlama anahtarından elde edilen puanların uyum düzeyleri. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29(2), 189-197.
- Popham, J. W. (1997). “What’s wrong and what’s right with rubrics”. *Educational Leadership*, 55(2), 72-75.
- Şişman, Ç. (2010). *Eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi müzik eğitimi bölümlerinde ve devlet konservatuarlarında lisans düzeyinde yaygın olarak kullanılan viyolonsel sol el ile ilgili metotların analizi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Yaygınöl, H. S. (2006). *Yaylı çalgı yapım teknolojisi-II*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- <http://help.rcampus.com/index.php/Rubric> (Erişim Tarihi: 01. 04. 2017)

# Müzik Analizinde Schenker Yaklaşımı

## Schenker Approach in Music Analysis

Ebru BULUR<sup>1</sup> 



DOI: 10.26650/CONS2019-0004

### Öz

20. yüzyıl, bestecileri geleneksel kurallardan vazgeçiren bir yüzyıl olmuştur. Tonal düzenin getirdiği kurallara karşı çıkan pek çok akım, yeni denemelere girişen besteciler, çağa damgasını vurmuştur. Viyanalı müzik kuramcısı Heinrich Schenker'in (1868–1935) bu kadar yeni akımın içinde tonaliteye sadık kalan ve tüm analizini tonik akoru ve onun açılımları üzerine kurgulaması, ister istemez oldukça dikkat çekicidir. Bu makale, Schenker analizini, genel başlıklar altında inceleme amacıyla gerçekleştirilmiştir. Schenker'in kariyeri boyunca geliştirdiği fikirler ana hatlarıyla anlatılmaya çalışılmış, Schenker analizi genel kavramlar, armonik yapı, melodik kavramlar ve grafik notasyon, başlıkları altında örneklerle incelenmiştir. İlgili kaynaklara, bilimsel araştırmalara, analizlere, literatür taraması yoluyla ulaşılmıştır. Eser analizi yapılmamış, tekniği anlatılabilmek için literatürden seçilmiş örnekler kullanılmıştır. 20. yüzyılda ortaya çıkan yeni analiz yöntemlerinin birçoğuna genel olarak değinilmiş, ancak tüm bu yöntemlerin başlı başına başka bir araştırma konusu olması nedeniyle detaylandırılmamıştır. Schenker analizi hakkında Türkçe kaynakların sınırlı sayıda olması nedeniyle bu makale literatür eksikliğini bir nebze gidermeyi ve Schenker analizi hakkında genel bir fikir vermeyi amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Schenker, Müzik Analizi, Tonalite

### ABSTRACT

20th century is a period when composers abandoned traditional norms. Various trends defying norms imposed by tonal harmony and composers who experimented with new forms left their imprint in last century. It is striking that Heinrich Schenker (1868–1935), Viennese music theorist, remained faithful to tonality, structured his analysis on tonic triad and derivations despite new trends. Schenker in this theory explained basic structure of musical pieces and hierarchical relations through technique of prolongation. This article aims to evaluate the Schenkerian analysis, under general headings. Hereby, ideas that Schenker developed over lifetime are provided in general; Schenkerian analysis is observed with examples in general section terms, harmonic structure, melodic notions, graphic notation. Analysis of work is avoided and to describe the technique, selection of samples, chosen from literature is used. Related resources are obtained through literature survey of relevant academic researches and analyses. Some new analysis techniques, that emerged in 20th century are briefly mentioned in essay but not examined in detail since each of them is topic of separate research. Due to limited number of Turkish sources on Schenker's analysis, this article aims to remedy this deficiency in literature and provide general information on Schenker analysis.

**Keywords:** Schenker, Musical Analysis, Tonality

<sup>1</sup>Istanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye

ORCID: E.B. 0000-0003-0240-1935

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ebru Bulur,  
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı,  
İstanbul, Türkiye  
**E-posta/E-mail:** ebru.bulur@istanbul.edu.tr

**Başvuru/Submitted:** 13.03.2019

**Revizyon Talebi/Revision Requested:**  
10.06.2019

**Son Revizyon/Last Revision Received:**  
16.06.2019

**Kabul/Accepted:** 21.06.2019

**Online Yayın/Published Online:** 28.06.2019

**Atıf/Citation:** Bulur, E. (2019). Müzik analizinde Schenker yaklaşımı. *Konservatoryum - Conservatorium*, 6(1), 21-46.  
<https://doi.org/10.26650/CONS2019-0004>

## EXTENDED ABSTRACT

Heinrich Schenker, (1868–1935) is a Viennese music theorist. The Schenker analysis is a method of analyzing tonal music using Heinrich Schenker’s theory and analytical techniques. The preliminary conceptual framework for the Schenker analysis first appeared in the analyses that are published in *Der Tonwillede* (1921-24), however, ideas about fundamental content is not pronounced until the publication of *Der Freie Satz* (1935). The core of Schenker’s theory can be found in the three volumes of *Neue musikalische Theorien und Phantasien: Harmonielehre* (1906), *Kontrapunkt I-II* (1910, 1922), and *Der Freie Satz* (1935). Schenker’s last work, *Der Freie Satz* (Free Composition) is published shortly after the death of the author in 1935.

The principles of this theory that Schenker developed for the study European music of the 18th and 19th centuries (late baroque — early romanticist) are initially implemented by his pupils and himself. It reached a wider audience owing to the school, which Oswald Jonas and Felix Salzer founded in the USA. Especially after the translation of *Der Freie Satz* into English in 1979, this theory became a principal analytical method used by many music analysts by the 1980s. By the mid-1980s, two methods of musical analysis approaches became mainstream, one for analyzing tonal music and other for atonal music. One of these methods is ‘the Schenkerian’ analysis whereas the other is ‘the pitch class set’ analysis. As a result, a clear-cut separation between tonal and atonal analysis is set.

In the multilayered structure of his analysis, Schenker aimed to show the basic structure of a musical work through the technique of *prolongation* and the hierarchical relations. He used a special symbolic music notation in his system of analysis. Schenker with the analysis he made, synchronically synthesized many musical parameters with contrapuntal and harmonic component structure and explained about analyzing in a minimal level. The Schenkerian analysis, which refers to a kind of systematic analysis today continued to grow through the works of the students of Schenker after his death and inspired a variety of other analytical methods in later years.

In this article, general information about the developments in music analysis in the 20th-century, some analysis methods and Schenker analysis will be given. While there are many works on the Schenker analysis in the relevant international literature, similar studies in Turkish are quite limited in number.

In the first section of the article, the general definition of analysis and some of the techniques of 20th-century analysis are discussed. Amongst 20th-century analysis techniques, Schenker analysis is chosen and examined in general. In the beginning, general concepts of Schenker analysis is introduced. Familiarity with key terms of the Schenker analysis is essential for understanding the theory itself. In Schenker analysis which is a formation of prolongation technique and layered structure, various melodic components used from background to foreground of a musical piece and usage of these components is briefly explained. Also, the peculiar chord system he developed, harmonic structure and the use of harmonic structure with melodic components are briefly mentioned. The graphic notation he applied is elaborated through concrete examples. Rather than attempting to analyze the musical piece, here it is limited to describe the Schenkerian analysis and classical analysis through a selection of examples from the relevant literature.

In conclusion, it is underlined that there are differences between the Schenkerian analysis and traditional analyses in terms of gradation and while Schenkerian analysis appears to be difficult to understand for the beginners, still the Schenkerian analysis offers a convenient methodology for analyzing tonal pieces. Analysis means an interpretation and no particular method or form of analysis should be accepted superior to others.

## Müzik Analizine Giriş

Analizin en basit tanımı çözümlenmedir. Analiz yapabilmek için genellikle parçanın nispeten daha basit ve daha küçük kısımlara bölünmesi ve bu kısımların birbirleriyle olan fonksiyonel ilişkilerinin incelenmesi gerekir. “Analiz, bir eserin çeşitli kısımlara ayrılmasıdır. Sentez, çeşitli kısımları tek bir prensipten büyüyen bir eserin yeniden birleştirilmesidir” (Katz, 1935, s. 312).

Analiz, müzikal yapının göreceli olarak daha basit kurucu bileşenlere çözümlenmesi, bu bileşenlerin birlikte yorumlanması ve bu bileşenlere ait fonksiyonların incelenmesidir (Sadie, 2001, s. 526).

Analiz, müzikal eserlerin işlevsel tutarlılığını ayırt etmeyi ve göstermeyi amaçlamaktadır. Herhangi bir müzik parçasını, hiçbirini bir başkasını tamamen kopyalamayan birçok şekilde analiz etmek mümkündür. Bu çeşitlilik kaçınılmazdır çünkü analiz bir yorumdur. Kuramsal bilgiler eser hakkında bilgi edinmeyi, analiz ise bu bilgileri uygulama olanağı tanır. Analiz ile bir müzik eseri çözümlenir, yapısı anlaşılır, analiz yöntemleri farklı da olsa sonuç doğru ya da yanlış olarak değerlendirilmez.

Müzikal analiz ifadesi çok çeşitli aktiviteleri kapsar. Müziğin doğası, müziğin insan yaşamındaki rolü ve müzikle ilgili insanın fikri ile ilgili temel olarak farklı görüşler vardır. Bu görüş farklılıkları, analizin kendi sınırları içinde tanımlanmasını zorlaştırır. Müzikal analizin, bilimsel bir yaklaşım ve yöntem olarak görülmesi 19. yüzyıl sonlarına doğru başlamıştır. Bu süreç içerisinde de müzikal analiz, çeşitli evrelerden geçmiştir (Sadie, 2001).

Analiz tanımını ilk yapan Joachim Burmeister (1566–1629) olarak bilinir. Burmeister, eserin modunun, eserin ne tür bir kontrpuanla yazıldığına, cümlelerinin ve periodlarının belirlenmesi ile analiz edilebileceğini söylemiştir (Sadie, 2001, s. 530). Ancak o dönemdeki cümle ve period tanımı günümüzde anladığımız anlamda kullanılmamaktadır.

Bir eser analiz edilirken, her yönüyle dönem stilini de dikkate almak gerekir. Bu açıdan bakıldığında müzik tarihi bilgisi stiller arasındaki ilişkiyi saptamak, eserlerin dönemsel özelliklerini bilmek ve analizi buna göre şekillendirmek için önemlidir. Analiz için nesnel bir bakış açısına sahip olmak gereklidir. Bu niteliği doğru bilgi ve birikim ile harmanlayabilmek iyi bir analizi getirir.

Müzikal analizin ana konusu karşılaştırmadır. Karşılaştırma yaparak, yapısal öğeler be-



lirlenir ve bu öğelerin fonksiyonları bulunur. Karşılaştırma, her türlü müzikal analiz için sık uygulanan bir yöntemdir.

19. yüzyıldan günümüze kadar kullanılan birçok analiz yöntemi olmasına rağmen, en yaygın olarak kullanılmış analiz yöntemleri arasında armonik analiz, form analizi, Schenker analizi ve perde sınıfı analizi sayılabilir.

## **Analiz Yöntemlerine Genel Bakış**

20. yüzyıl birçok tekniğin bulunduğu ve bir arada sunulduğu bir dönemdir. Müzik analizi alanında da pek çok yeni yöntem ortaya çıkmış, gelişmeye devam etmiştir. Kuramcılar müzik analizini kullanılan yönteme göre çeşitli başlıklarla sınıflandırmışlardır. Hermann Erpf (1891-1969) müzik analizini yapısal analiz (*constructional analysis*), psikolojik analiz (*psychological analysis*) ve ifade analizi (*analysis of expression*) olarak üç temel başlık altında toplar. Buna karşın Leonard B. Meyer (1918-2007) müzik analizini formal analiz (*formal analysis*), kinetik-sözdizimsel (*kinetic-syntactic analysis*) ve gönderimsel analiz (*referential analysis*) şeklinde sınıflandırır. Her iki sınıflandırma tam olarak birbirine karşılık gelmese de bu sınıflandırmaların birbirine eşit olduğu düşünülebilir (Sadie, 2001, s. 528).

Carl Dahlhaus ise (1928-1989) müzik analizini formal analiz (*formal*), hareket analizi (*energetic*), algısal analiz (*Gestalt*) ve yorumlama analizi (*hermeneutics*) olmak üzere dört gruba ayırmıştır. Diğerlerinden farklı olarak algısal analiz, müziği oluşturan yapının birbiriyle bağlantılı olduğu bütünsellik fikri üzerine kuruludur (Sadie, 2001, s. 528).

1950’li yıllarda motifsel gelişme ve analize ilişkin yeni yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Rudolph Réti (1885 –1957) bu gelişmeyle ilgili “Müzikteki Tematik Süreç” (1951) ve “Tonalite, Atonalite, Pantonalite” (1958) adında iki kitap yazmıştır. Réti ilk kitabında Schoenberg’in motif genişlemesi, bölünmesi ve sınırlandırılması ile ilgili görüşlerini temel alır. Bir eserin tüm tematik materyallerini, ortak unsurlarına indirgeyerek, motifin içinden “hücre”yi üretir. Bunlar iki veya üç aralık içeren ve ritmik olmayan küçük ölçekli melodik hatlardır. Reti’nin yönteminin kaynağı ritmik olarak tanımlanmış “motifler” yerine küçük “perde hücreleri”dir. Hücre, transpoze edilebilir ve çevrilebilir. Réti, geniş çaplı bir çalışmanın her bölümünde “tematik bir model” olarak yinelenen bu hücrelerin, bir kalıp olarak kendine has tekrarlar oluşturduğunu tespit etmiş ve bir eseri “birkaç motifin etrafında müzikal bir doğaçlama” olarak görmüştür.

Reti, “motifsel analiz” terimini beğenmeyerek, büyük ölçekli formlar için “tematik analiz” terimini kullanmıştır (Cook, 1987, s. 106). Ancak yöntem temanın yatay boyuttaki gelişimi ile ilgili olduğundan armonik yapıyı ikinci plana atar.

The image displays a musical score for Beethoven's "Pathétique" Sonata, annotated with Schenkerian analysis. The score is divided into several sections, each with specific annotations:

- Grave:** Shows the initial theme with annotations for "ilk hücre Do Minör" (first cell D minor) and "ilk hücre Fa Minör" (first cell F minor), both labeled as "prime (C) plus fin." and "prime (F) plus fin." respectively. A "concluding motif" and "son motif" are also indicated.
- First Allegro theme:** Labeled as "ilk allegro teması" (first allegro theme). It features a "prime cell" and "fin." (final) notes, with "pr. motif" (prime motif) and "concl. motif" (concluding motif) also marked. The first cell is in C major and the final is in F major.
- Second Allegro theme:** Labeled as "ikinci allegro teması" (second allegro theme). It includes "prime cells (inv.)" (inverted prime cells) and "fin." (final) notes. A "concluding motif as contour" and "çizgisel son motif" (linear final motif) are also noted. The first cell is in E-flat major and the final is in F major.
- Third Allegro theme:** Labeled as "üçüncü allegro teması" (third allegro theme). It features a "prime cell" and "fin." (final) notes, with "prime motif" and "fin." (final) notes also marked. The first cell is in C major and the final is in F major. A "prime motif in F (inversion)" and "Fa'daki ilk motifin çevrimi" (inversion of the first motif in F) are also noted.
- bridging passages:** Labeled as "köprü" (bridge). It includes a "prime cell" and "fin." (final) notes, with "iki son motif" (two final motifs) and "two concluding motifs" also marked.
- concluding motifs:** The final section of the score, labeled "concluding motifs" and "son motifler" (final motifs). It includes a "prime cell ilk hücre" (first cell first cell) and "fin. motif" (final motif) and "final motif" (final motif) also marked.

Şekil 1: Reti'nin tematik kalıpları, Beethoven, "Pathétique" Sonat (Cook, 1987, s. 104)

Aynı dönemlerde Hans Keller (1919–1985), "işlevsel analiz" in ilkelerini öne sürmüştür. Keller, müzikal düşüncenin iki boyutlu olduğunu söylemiştir. Bunlar "Ön plan" ve "Arka plan"dır. Keller'e göre bir eser farklılıklar içinde birlikteliğe sahiptir. Bu bağlamda Keller bir müzik eserinde çeşitlilik içinde birlik kavramını aramaktadır. İlk yapılması gereken bu birlikteliği oluşturan temel düşüncenin yani hücrenin saptanması, yeniden üretilmesi ve bu döngünün tekrar edilmesidir. Analiz yaparken eserin içine yayılmış olan bu temel fikri bulmaya çalışmak önemlidir.

"Perde sınıfı analizi" 20. yüzyılın ilk yarısındaki atonal müziği analiz etmek için 1980'lerin ortalarında geliştirilmiş bir analiz yöntemidir. Kökeni, Georg Cantor'un (1845–1918)

1874 ve 1897 yılları arasındaki çalışması olan matematiksel küme teorisine dayanır. Küme teorisinin müziğe uygulanması 1925 yılında J. M. Hauer (1883 -1959) ile gerçekleşmiştir. Allen Forte (1926 –2014) ise geliştirmiştir. Perde sınıfı analizinin amacı, atonal müziğin yapısı hakkında fikir vermektir. Çünkü bu tür müziklerde tonik, tonik akoru ve tonaliteye ait çok fazla bağlayıcı bir öge olmadığından, müziği anlamaya ve yorumlamaya yönelik bir yöntem gereklidir. Perde sınıfı analizinin çıkış noktası, tonal olmayan müziği anlamak için bir “dil” oluşturmaktır. Forte, bu konuda “Herhangi bir atonal kompozisyonun açıklanması ve yorumlanması için bir çerçeve oluşturur” demiştir (Cook, 1987, s.124). Forte, anarmonik notaları göz ardı ederek, bir oktavı 12 eşit parçaya bölmüştür. Bir oktav içindeki on iki perdenin her birinin ancak tek bir adı olabilir. Bu anlamda do, si diyez, re çift bemol notalarının hepsi aynı perdeyi tanımlar. Farklı oktavlardaki ses perdelarini de temsil eden bu 12 sesin oluşturduğu küme “perde sınıfı”nı oluşturur.

ic3

ic1

ic2

6-Z17 in piano  
bs 1-2:

C# G G# E C D

b.c.a

b.c.b

b.c.a

Ab G F# D# F# D# C

ic1 ic3 ic2

6-Z43 in violin  
bs 5-6:

C#-E (ic3) corresponds to F#-D# (b.c.b)

Şekil 2: Schoenberg, Pierrot Lunaire (Forte, 1985, s. 55)

Üretken Tonal Müzik Teorisi, (*A Generative Theory of Tonal Music*) besteci Fred Lerdahl ve dilbilimci Rey Jackendoff'un beraberce geliştirdiği, Heinrich Schenker'in müzik analizi ve Noam Chomsky'nin dilbilim kuramı üzerine kurulmuş, müziğe dinleyici gözüyle bakarak müziğin nasıl kavrandığına yönelik uygulanan bir analiz yöntemidir. Lerdahl ve Jackendoff, bir müzik yapıtının belirli yönlerini yansıtmak, ortaya çıkarmak, incelemek için bir model oluşturmayı amaçlar. Lerdahl ve Jackendoff çalışmalarında, Schenker analizini temel alan kuramlarını *Gestalt* psikolojisi ilkelerine dayandırır. Lerdahl ve Jackendoff, müzik kuramı ile dilbilim arasındaki metodolojide önemli farklılıklar olduğunu kabul ederler, ancak dilbilimsel modellerin çoğunu da benimserler. Lerdahl ve Jackendoff'un kuramı, dört temele dayanır:

Gruplama yapısı (*grouping structure*), ölçü yapısı (*metrical structure*), zaman aralığı azalması (*time-span reduction*), uzun süreli azalma (*prolongational reduction*) (Sadie, 2001, s. 565)

*"Hepsi bir parçanın yapısal tanımına giren dört bileşen önermekteyiz. Genel olarak, gruplama yapısının, parçanın motifleri, cümleleri, kesitleri gibi hiyerarşik bölünmesini ifade ettiğini söyleyebiliriz. Ölçü yapısı, parçanın hiyerarşik düzeydeki güçlü ve zayıf zamanlarının düzenli bir şekilde değişmesi ile ilgili olduğunu ifade eder. Zaman aralığı azalması, perdenin gruplama ve metrik yapıdaki konumlarına göre "yapısal önem" hiyerarşisini saptar. Uzun süreli azalma, perdenin gerginliğini ve rahatlamasını, sürekliliğini ve bağlantılarını ifade eden bir hiyerarşik anlam taşır."* (Lerdahl ve Jackendoff, 1983, s. 8-9)

Meter and grouping (Grup ve Ölçü)

f

Time-span reduction (Zaman Aralığı Azaltılması)

e (J)

d (J)

c (o)

b

a

Prolongational reduction (Uzun Süreli Azaltma)

1

2

Şekil 3: Lerdahl ve Jackendoff, üretken tonal müzik teorisi grafiği (Hansen, 2010, s. 36)

Şeklin tepesindeki ağaç yapısı, dallanma yapısına göre hiyerarşik seviyelere ayrılabilir. Analizdeki ağacın yaprakları, bir müzik parçasının partiyonunda bulunan notaları temsil ederken, ağacın dalları da bu notaların detaylandırılmasını temsil eder.

20. yüzyılda gelişen analiz yöntemleri, bu alana zenginlik katarken, Schenker analizi etkisini uzun yıllar sürdürmüştür. Örneğin tematik analiz, eserlerde bulunan küçük hücre kalıplarından bahsederken Schenker analizi, tonal sürekliliği korumaya yönelik bir analiz sunmuştur. Geleneksel kuramcılar, müzik tarzlarının çeşitli dönemlere göre farklılık gösterdiğini savunurken Schenker, tüm büyük bestecilerin müziğindeki yaratıda temel ilkelerin aynı olduğunu anlatır. Dolayısıyla bir analiz, eseri netleştirmeli, aydınlatmalı ve kolay anlaşılır kılmalıdır. Schenker'in müziğe devrim niteliğindeki yaklaşımı, bir eserin yorumlanması ve performansı üzerinde de önemli bir etkiye sahip olacağından bu analiz yaklaşımının öğrenilmesi önemli katkılar sağlayacaktır.

### **Schenker Analizi: Genel Kavramlar**

Schenker'in tonalite anlayışına göre oluşturduğu bu analiz yöntemi, müziği sadeleştirerek genel yapıyı minimal düzeyde analiz etmeyi amaçlar. Schenker, genel yapıyı oluşturan müzikal öğelerin, eserin içinde hangi amaçla ve nasıl kullanıldığı sorusuna cevap arar. Tonal müzikleri analiz edebilmek için uygulanan bu yöntem, atonal müzik anlayışına göre kullanışlı değildir. Öncelikle tonal eserleri analiz etmek için oluşturulmuş bir yöntem olduğundan tonalite kelimesinin anlamını bilmek de önemlidir.

Tonalite kelimesinin “ton” kelimesinden türemiştir ve bu anlamda bir ses perdesini ya da sesi simgelemektedir (Say, 2002 s. 522).

Tonalite, ilk olarak 1810'da Choron (1771-1834) tarafından, dominant ve alt dominant fonksiyonlarının toniğin üzerindeki ve altındaki yerini tanımlamak ve modern müziğin armonik yapısını önceki müzikten ayırt etmek için kullanılan bir terimdir. Bununla birlikte mümkün olan en geniş anlamıyla, perde olgusunun sistematik düzenlemelerini ve bunlar arasındaki ilişkileri ifade eder (Sadie, 2001 s. 583).

Dallin geleneksel tonalite anlayışını şöyle ifade eder:

- Materyalin temel kaynağı olarak sabit bir kalıpta (majör-minör dizi) bulunan sınırlı sayıda notanın kullanılması,
- Parça içindeki diğer notaların (armoniye yabancı notalar) yardımcı notalar olarak yapıya dahil edilmesi,
- Belirli fonksiyonların belli başlı armonik unsurlar çerçevesinde adlandırılması (I. derecenin tonik, V. derecenin dominant olması) (Dallin, 1964, s.115).

Ancak Schenker'e göre tonalite hem doğal hem de sonsuz sayıda kurala tabiidir. Tonali- te en doğal tonik akorunun içinde yer alır. Schenker analizi, Batı müziğinin genel perde yapısını açıklamak için kullanılan bir yaklaşımdır. Kuramcılar, Schenker'in fikirlerinin bazı temel şartlara uyması gerektiği sonucuna varmışlardır. Buna göre:

- *Diyatonik* dizi birincil dizidir ve kromatik sesler her zaman buna göre ikincildir.
- Armoni tonaldır yedili akorlarla da yapılsa beşli akorlar sabit unsurlardır.
- Beşli aralıklar armonide yer alan en önemli aralık sınıfıdır (Schenker, 1979).

Bununla birlikte sesleri tek olarak değil, temel sesin armoniklerinden oluşan bir bütün olarak düşünmek gerekir. Herhangi bir temel sesin ilk beş armoniği majör akoru oluşturur.

Katz, tonaliteyi tonik akorunun dönüşümü olarak tanımlamıştır. (Katz, 1935, s. 313).

Bu tanım Schenker analizinin özüdür. Schenker'in tonal eserler için tonik akorunun dönüşümü ile ilgili fikri kariyerinin son 30 yılında oluşmuştur.



Şekil 4: Armoniklerin ilk beş notası (Schenker, 1979, Şekil 2)

Tonik akorunun inici yatay hali “temel çizgi”yi (*Urlinie*), kırık akor halinde kullanımı ise “bas arpeji”ni (*Bassbrechung*) oluşturur. Temel çizgi tamamen melodiktir ve tonik akorunun üçlüsü, beşlisi, sekizlisinden başlayarak toniğe doğru inici melodik bir hat oluşturur. Bas arpeji ise temel bir arpejden oluşur. Schenker *diyatoniyi* temel çizginin içeriği olarak tanımlamıştır. Bitişik olarak inen seslerin tonik akoru sesleri dışında kalanları da melodik akış içinde geçit notaları olarak tanımlanır. “Diyatonide ezgisel temel, belirgin bir melodik akış olarak karakterize edilir. Buna karşın ön planda yer alan tonalite, en küçüğünden en geniş kapsamlısına kadar tüm sesler ve müzik formları da dahil olmak üzere tüm oluşumların toplamını temsil etmektedir” (Schenker, 1979, s. 5).

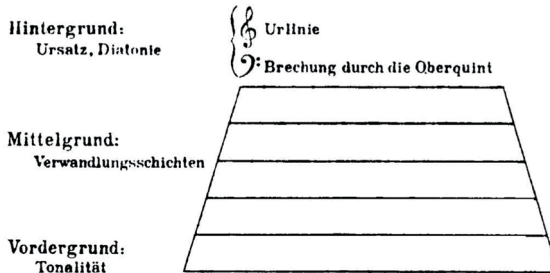
Temel çizgi ve bas arpeji, Schenker'in *Ursatz* adını verdiği “temel yapı”yı oluşturur. Temel yapı, parçada bir tonik akorunun armonik ve kontrapuntal açılımıdır da denilebilir.



Şekil 5: *Ursatz*'ın üç formu (Drabkin, 2002, s.819)

Schenker, müziği katmanların (*Schicht*) üst üste gelmesi olarak görmüştür. Bu katmanlar “ön plan” (*Vordergrund*), “orta plan” (*Mittelgrund*) ve “arka plan” (*Hintergrund*) olmak üzere üçe ayrılır. Müziğin yüzeyi ön plan, en derin tabakası arka plan ve aradaki ayrıntıların katmanı orta plandır. Orta planda ön planın hemen ötesinde kalan yapısal malzemeler bulunur. En çabuk algılanabilen unsurlar ön plandadır. Temel çizgi Schenker’in analiz sistemine göre ön planda bulunur. Bas arpeji ise arka plandadır. Schenker analizi ile ilgili en önemli kavramlardan biri olan temel yapı, Schenker’in iyi bestelenmiş her müzik parçasında bulunduğunu iddia ettiği arka planda yer alır.

Schenker, müziği arka plandan ön plana kadar olan detaylandırılmış katmanların analizi olarak değerlendirir. Her katman, farklı anlamlarda kullanımıyla ifade edilir. Schenker, “müzikal tutarlılığa ancak arka plandaki temel yapı ve orta ve ön plandaki dönüşümler yoluyla ulaşılabileceğini” söylemiştir (Schenker, 1979, s. 6).



Şekil 6: Temel yapı ve katmanların prototipi (Brown, 2005, s. 69)



İki parçadan oluşan temel yapı “uzatma” (*Prolongation*) yöntemiyle detaylandırılır. Schenker her üç katmanın analizinde tonal kontrpuan ilkelerini kullanır ve tanımlar. Armoniler ise melodik öğeler kullanılarak uzatılır. Bir eser analiz edilirken, bu katmanların birbiriyle olan etkileşimi, Schenker’in müzikal yapısı anlayışının ana tezidir.

Babbitt, Schenker’in analizinde dört önemli kavram olduğunu söylemiştir:

- Temel yapı ve temel çizgi
- Katmanlar
- Uzatma dinamikmi
- Armonik derecelendirmenin önemi (Babbitt, 1952, s. 261).

## Armonik Yapı

18. yüzyılın ilk yarısında Rameau’nun armoniye olan katkıları, bugünkü *homofonik* armoni kurallarının temelini oluşturur (Lester, 1992, s. 105). Schenker’in armoni anlayışının temeli Rameau’ya dayanır. Schenker’in sistemine göre bas arpeji, temel yapının bir parçası olarak öncelikle I-V-I fonksiyonları ile gösterilir. Temel armonik bağlantılar, I-III-V-I veya I-II-V-I gibi kalıpları da içerebilir.



Şekil 7: Bas arpeji (Schenker,1979, Şekil 9)

Her bir sesi toniğe olan konumuna göre derecelendirmeye armonik derecelendirme (*Stufen*) denir. Armonik derecelendirme, tona göre önemli olan armonileri geçici olanlardan ayırt etmek için bir araçtır. Armonik derecelendirmeler roman rakamlarıyla gösterilir. Schenker *Harmonielehre*'de (1906), oluşturduğu akor ve derece sistemini anlatmıştır. İlk önce beşliler çemberini ve majör akoru kullanarak, majör ve minör dizilerin tüm derecelerinde art arda *diatonik* akor oluşturmanın mümkün olduğunu göstermiştir.



Şekil 8: Beşliler çemberi (Schenker, Harmony 1954, s. 37)

“Karışım” (*Mischung*) prensibini kullanarak majör dizinin derecelerini minör dizi ile birleştirmiş, “karışım” ve “tonikleştirme” (*tonicization*) kavramları ile birlikte yedi derecenin tamamında tüm *diyatonik* akorları kapsayan tek bir majör-minör sistemi üretmiştir.

Schenker’in karışım kavramı, dizideki akor çeşitliliğini artırmak için majör veya minör dizilerden ödünç alınmış akorları ifade eder. *Harmonielehre*’de, majör ve minör dizideki akorların karışım yöntemiyle nasıl bir araya getirildiği anlatılmıştır. Şekil 9, tüm bu süreci özetlemektedir: Birinci satır tonik akorunu, ikinci ve üçüncü satırlar majör ve minör akorları, dördüncü satır birleştirilmiş *diyatonik* akorları ve beşinci satır da tüm majör ve minör akorları gösterir.

Şekil 9, Schenker'in akor sistemiyle ilgili bir müzik notasıdır. Notanın baş kısmında "Tonic triad (Tonik Akoru)" yazmaktadır. Notanın alt kısmında "Tonicizes V" yazmaktadır. Notanın baş kısmında "Major system (Majör Dizi)", "Minor system (Minör Dizi)", "Mixture (Karışım)" ve "Complete Major-minor system (Majör ve Minör Dizilerin Tamamı)" yazmaktadır. Notanın alt kısmında "I", "II", "III", "IV", "V", "VI", "VII" yazmaktadır.

Şekil 9: Schenker akor sistemi (Brown, 1986, s. 11)

“Karışım” dizi derecelerinin diyez veya bemol olarak yarım ton incilmesi veya kalınlaşması ile oluşur. Genellikle orta planda daha sık görülür. Modun majörden minöre tekrar tekrar değiştirilmesi en çok kullanılan şeklidir. Schenker, çoğu zaman majör ve minör tonik akoru arasındaki değişimi ifade etmek için bu terimi kullanır. Salzer “karışım” prensibini sadece majör ve minör sistemler arasındaki akor değişimi (Örneğin fa majör içindeki lab majör akoru) değil, aynı zamanda majör ve minör akor tiplerinin genel değişimi olarak da ifade etmiştir. Do majörde mi majör akoru veya fa majörde lab minör akoru kullanılması buna örnektir (Salzer, 1952, s. 178-181).

Müzikte tonikleştirme, tonik dışındaki bir sesin eser içinde geçici olarak tonik olması durumudur. Schenker analizinde bir modülasyon terimidir. Modülasyon, tonik olarak yeni bir sesin duyulduğu ton merkezi değişikliğine denir. Schenker analizi tekdüzedir ve

modülasyon kavramı bu analizde, geçici bir ton değişikliği hareketi olarak nitelendirilir. Klasik modülasyon fikrini reddetmenin yanı sıra, bu analiz aynı zamanda “ilgili” majör ve minör gibi geleneksel tonalite kavramlarını da ortadan kaldırmıştır. John Rothgep bu konuda şöyle bir açıklama yapmıştır:

*“İlgili majör ve ilgili minör kavramları gerçekten de Schenker düşüncesine yabancıdır. Örneğin do majör bir eserde bir la minör akor tonikleştirilirse, Schenker daha geniş bir içeriğe bağlı olarak onu birkaç yoldan biriyle açıklar: La bası inici veya çıkıcı bir lineer bağlantıda geçit notası olabilir, V. dereceye işleme notası olabilir veya başka birkaç olasılıktan herhangi biri olabilir. Asla bağımsız bir ilgili ton kavramı olarak dile getirmez”* (Brown, 1986, s. 15).

Temel yapı, tonik akorunun *diyatonik* açılımı olarak tanım gereği modülasyon içeremez. Schenker analizlerinde, herhangi bir tonal müzik parçasının yapısı *diyatoniktir* ve tüm modülasyonlar, *diyatonik* armonik derecelerin “uzaması” olarak kabul edilir.

Kavramsal açıdan Schenker, “karışım”, “tonikleştirme” ve beşliler çemberi yoluyla elde ettiği majör akorları ile üretken bir sistem oluşturmuştur. Tonik akorunun armonik prensiplerini kullanarak diğer tüm akorları etkili bir şekilde oluşturabilmesi gerçeği, sistemin aynı zamanda dönüşümsel olduğu anlamına da gelir. Tüm müzikal unsurlar melodi, armonik yapı ve lineer bağlantılar, Schenker analizinin bütünlüğünü sağlar. Armoni ve kontrapuntal boyutlar tüm yönleri ile birlikte incelenir. *Harmonielehre*’nin başlangıcında Schenker, analizinde bütünlüğün önemini ve tüm bu unsurların dinamik olarak birbiriyle ilişkilerini bu anlamda vurgulamıştır.

## Melodik Kavramlar

Armoni ve kontrpuanı birleştiren Schenker analizi, J. Fux’un (1660–1741) kontrpuan türlerini melodik hareketlerin kullanımında temel almıştır. Her akoru tek tek derecelendirmek yerine, derecelerin genişlemesinin daha önemli olduğunu düşünen Schenker, uzun süreli armonik dereceler üzerinde değişen akorları kurgulamış ve bu bağlamda analizde en çok iki temel kavram üzerinde durmuştur: “uzatma tekniği” ve “dışa besteleme (*Auskomponierung*)”. Uzatma tekniği kompozisyon kurallarına tabiidir. Forte ve Gilbert uzatma tekniği için şu tanımları yapmışlardır: Uzatma bir nota (melodik uzatma) veya bir akor gibi (armonik uzatma) müzikal öğelerin her zaman tam anlamıyla sunulmadan etkisini sürdürmesidir (Forte ve Gilbert, 1982, s. 142).

Schenker'in uzatma tekniği ile her katman birbirinin içeriğini uzatır. Yani sonraki her plan önceki planın içeriğini genişletir veya uzatır. Joseph N. Straus uzatma için dört koşulun gerekli olduğunu öne sürmüştür. Bunlar özetle:

- *Konsonans ve dissonans* bulunması
- Dizi dereceleri hiyerarşisi
- Notaların yapısal ağırlığına göre süsleme
- Armoni ve *voice leading* koşulları (Straus, 1987).

Uzatma tekniğini daha çok “orta plan”da kullanan Schenker için bu teknik, analizin temelinde yer alır ve en önemli koşullarından biridir.

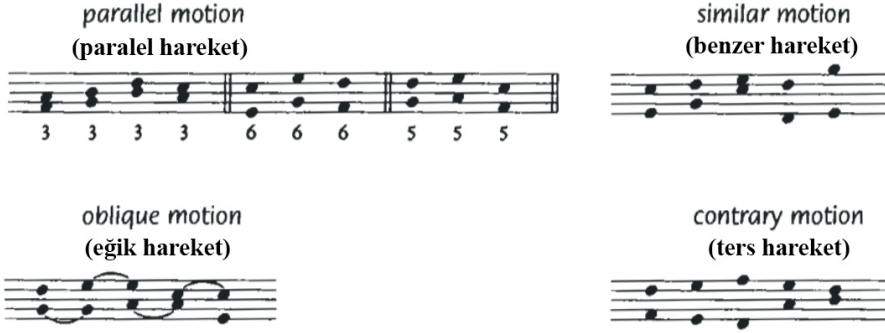
Katz uzatmanın birkaç yolla yapılabileceğini anlatmıştır:

- *Dissonant* bir geçit notasını yatay hareketle *konsonanta* dönüştürerek, yatay hareketle yeni bir akor elde ederek,
- Bir notayı yatay hareketle oktavyyla değiştirerek,
- Seslerin yerlerini değiştirerek,
- Akoru kırarak, melodik çizgiyi akorun aralıkları vasıtasıyla uzatarak (Katz, 1935, s. 315-316).

Uzatma tekniği, Schenker analizine göre kompozisyon kurallarına tabii olarak yapılır. Armonik ve melodik olarak yapılabilen uzatma tekniği, yatay hareketlerle, geçit ve işleme akorları ve sesleriyle, akorun arpej halinde tekrarıyla ve paralel hareketlerle gerçekleştirir. Uzatma tekniğinin ilk prensibi tonal boşluğu notalar ile doldurmak olduğundan, analizin temel amaçlarından biri belirli derecede yatay bir akoru birbiriyle yakından ilişkili olduğu seslerle doldurarak, notalar arasındaki lineer bağlantıları göstermektir. Lineer bağlantı (*Zug*), bazı *konsonant* aralıkların yavaşık olarak doldurulmasıdır. Örneğin, temel çizgi bir lineer bağlantıdır. Çünkü tonik akorunun iki notasını birleştirmiştir. Genellikle grafik notasyonda bağlantının ilk notasından son notasına kadar bir bağ ile altı çizilir. Dışa besteleme ise lineer bağlantı kavramı içinde yer almaktadır ve bir akor olarak temsil edilen, yapısal olarak anlamlı bir armoninin, eserin diğer pasajlarına ardışık olarak yeniden yazma yoluyla “açılabileceği” kavramına dayanır.

Schenker (1979), “dışa besteleme lineer bağlantının ikinci bir taklitidir demiştir” (s.74). *Voice leading* kuralları ile akorun açılması ve uzaması için analizlerde kullanılır. Müzikte *voice leading* yatay olarak seslerden “çizgiler” oluşturmak için sesleri ilerletmek yo-

luyula yapılır. Melodik akıcılık ve yanaşık hareket *voice leading* için ana kuraldır. Temel kontrpuanın ilkelerini analiz üzerinde kullanarak melodik uzatma tekniğini uygular. Şekil 10’da *voice leading* hareket tiplerini görmekteyiz:

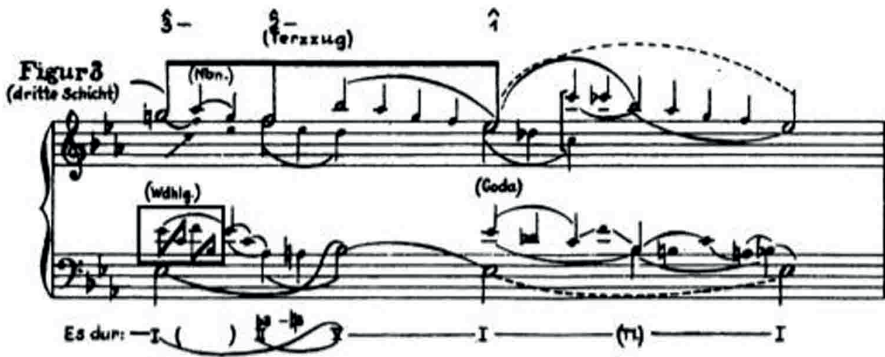


Şekil 10: *Voice Leading* hareket tipleri (Aldwell ve Schachter, 2003, s. 71)

Schenker analizindeki melodik kavramlara diğer bir örnek de “açılma”dır (*Ausfaltung*). Açılma arka plan katmanında aynı armoniye ait iki notayı gösterir. “Polifonik melodilerde iki veya daha fazla ses, kademeli hareket, atlama veya her ikisinin kombinasyonu ile ilişkili olabilir. İki ses arasında farklı bir hareket türü açılma olarak adlandırılır. Genellikle bir çift aralığı doğrusallaştıran bu teknik zengin kompozisyon olanakları sunar (Cadwallader ve Gagne,1998, s. 131).

Açılma, melodik ve armonik olarak iki şekilde yapılabilir. Melodik açılma, çapraz nota saplarıyla gösterilir. Açılmalar, armonileri uzatan hareketler olarak kullanılırlar.

Açılma, Şekil 11’de çapraz sekizlik notalarla gösterilmiştir:



Şekil 11: Schenker’in ilk açılma sembolü, *Das Meisterwerk in der Musik 3* (Garrison, 2012-2013, s. 115)



Background: **Arka plan 1**  
Middleground: **Orta Plan 2 ve 3**  
Foreground: **Ön Plan Numarasız**

**1. Ursatz (Temel Yapı)**  
Primary Tone (Bas Notası) ① (all) 3 2 1 Urlinic (Temel Çizgi) 1 Bass Arpeggiation 2. Bass Arpeggiation plus Predominant (Bas Arpeji+IV) ① (all) Beg. T Cad. PD Hooked Slur (Kancah Bağ) Cad. D Cad. T

**3. Prolongations With Only Harmonic Tones (Armonik Seslerle Uzatma)**  
Arpeggiation Unfoldings (Açılma) Repetition (Retention Slur) (Bağ) ① (all)

**8ve Coupling (Oktav)** Regstral Transfer (7th or 9th) Voice Exchange (Ses Değişimi) ①

Obligatory Register

**4. Prolongations With Passing Tones (Geçit Notaları ile Uzatma)**  
Linear progressions (Lineer Bağlantı) Motion into an Inner Voice Alternate Notation Primary Tone Superposition inner-voice tone (Merkez Ses)

**5. Prolongations With Neighbor Tones (İşleme Notaları ile Uzatma)**  
Neighbor Tone (İşleme) Double Neighbor (Çift İşleme) Incomplete Neighbor (Eksik İşleme)

**6. Compound Prolongations (Bileşik Uzatma)**  
Initial Ascent Anstieg Motion From an Inner Voice Arpeggiated Ascent Reaching-Over (from inner voice)

**7. Other Symbols**  
Interruption (Equal Two-Branch Notation) ① (all) 1st Branch Dividing Dominant 2nd Branch

Substitution (Implied Tone) (İkame Ses) Displacement Symbol (Apajatur) ① (all)  
^7 replaces ^2 6 5 4 3

Şekil 13: Schenker grafik sembolleri (Wadsworth, 2016, s. 205)

Schenker'in grafik olarak ifade ettiği bütün planlar, ön plan hariç, grafik üzerinde birbirine paralel ve yatay olarak gösterilir. Kolaylıkla eş zamanlı takip edilebilir, birbirleriyle kıyaslanabilir, dikey olarak ilişkilendirilebilirler.

F. CHOPIN ETUDE IN F MAJOR, OP. 10, NO. 8 Hintergrund und Mittelgrund

Ursatz

1. Schicht

2. Schicht

(Ausfaltung)

Takter

3. Schicht

(Coda - 8-1)

Şekil 14: Schenker analizinde orta plan ve arka plan grafiği (Schenker, 1969, s. 37)

Schenker analizi, eser içindeki süsleme katmanlarını atarak analiz yaparken eseri sadeleştirme üzerine kurulmuştur. Notasyon üzerinde “azaltım” (*reduction*), müziğin temel yapısını ortaya çıkarır. Schenker’in kuramını oluşturmada bu düşünce şekli önemli bir yer tutar. Schenker analizinde kullanılan azaltım tekniğinin kökeni Rönesans’a kadar uzanır.

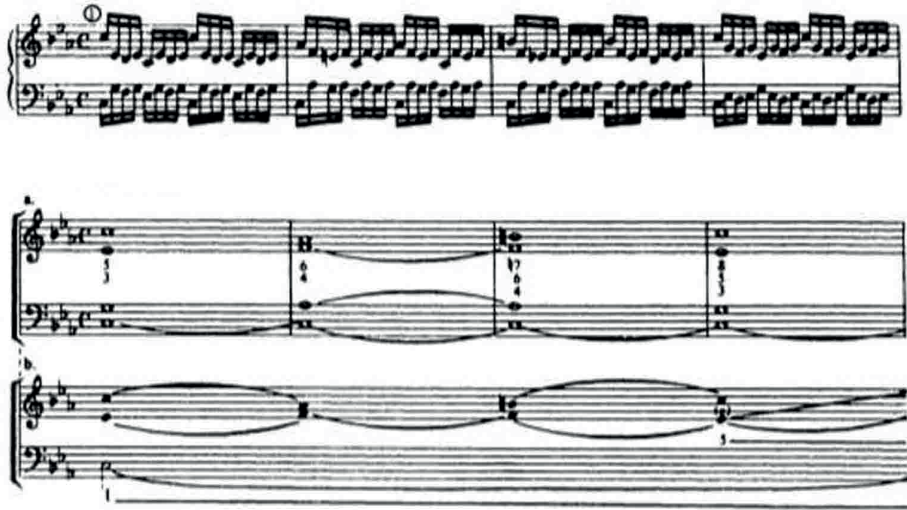
Şekil 15’te, 16. yüzyılın ilk yarısında yaşamış besteci ve organist Hans Buchner’in (1483- 1538) üç sesli koralindeki ritmik azaltma örneği görülmektedir:

Şekil 15: Hans Buchner, Üç Sesli Koral (Morgan, 1978, s. 77)



Arnold Schering (1877-1941) 14. yüzyıl madrigallerini incelemiş ve *disembellishing* tekniği ile süslemeleri ayıklayarak parçaların melodik yapılarını sadeleştirmiş, birbirinden farklı görünen birçok madrigalin aslında aynı melodik yapıya sahip olduğunu görmüştür (Sadie, 2001, s. 544). Schering'in bu yaklaşımı, Schenker'in çalışmalarına da bir nevi ön hazırlık yapmıştır.

Forte bu konuda tarihsel bir fenomen olarak görülen azaltım tekniğinin özellikle Schenker bakış açısı içinde bir miktar dikkate alındığını söylemiştir (Forte, 1961, s. 16-17).



Şekil 16: Bach Prelüd No. 2 Do Minör, 1-4. ölçüler (Agawu, 1989, s. 288)

## Analiz Örnekleri

Schenker'in analiz yöntemi, eseri daha basit temellere indirgeyen minimal bir sistemdir. Analizi daha çok I-V-I üzerine kurgulayan Schenker'in analizine göre Şekil 17'de Bach Do Minör Prelüd'ün ilk dört ölçüsünün armonik yapısı görülmektedir. A şıkkında eserin orijinal hali, B şıkkında klasik analiz yöntemine göre analiz edilmiş hali, C şıkkında ise Schenker tarzında analiz edilmiş hali görülmektedir. Schenker analizi örneğinde ilk dört ölçünün I. derece fonksiyonunda kaldığı görülmektedir.



Beethoven Sonat Op. 26'nın armonik analizi Şekil 19'da görülmektedir. Eser üç kesitli formda yazılmıştır. İlk otuz ölçüsü "A" kesitidir. Armonik analiz de sadece "A" kesitine yapılmıştır. "B" kesiti la bemol majör olarak başlamaktadır.

Grafik notasyonda cümle tekrarları tekrar edilmemiştir. Her sekiz ölçünün sonu yarım kadans olarak kabul edilmiştir. Uzatmalar için noktalı bağlar kullanılmıştır. Önemli fonksiyonlar içi boş notalarla gösterilmiştir.

Şekil 19: Beethoven Sonat Op. 26 3. Bölüm, Schenker analizi ve armonik analiz, 1-30. ölçüler (Beduschi ve Meeüs, 2010, s. 168)

Aynı sonatın tüm bölümünün analizini yapan Schenker'in örneğinde modülasyonun azlığı oldukça dikkat çekicidir. Trio'daki la bemol majör tonuna geçişi de karışım olarak değerlendirmiştir. 17. ölçüye kadar I. derece fonksiyonunda kalmıştır. Bas arpeji la bemol ile başlamış, baş ses (*Kopftön*) do bemol ile başlayarak temel çizgi 3-1 inişini gerçekleştirmiştir.

Şekil 20: Beethoven Sonat Op. 26, 3. Bölüm, Schenker analizi (Schenker, 1979, Şekil 40-6)

Beethoven Piyano Sonatı No.21’de, bas çizgisindeki kromatik iniş göze çarpmaktadır. İlk dört ölçü yarım kadansla bitmiştir. İkinci dört ölçü ise ilk dört ölçünün alt dominantında bir tekrarıdır ancak fa minörde bitmiştir. Sonrasında do minör devam etmiş, 13. ölçünün sonunda ise dominantında kalmıştır.

Şekil 21: Beethoven Piyano Sonatı No. 21 Do Majör “Waldstein”, 1-13. ölçüler (Temperley, 2011, s. 165)

Schenker analizine göre ilk sekiz ölçü I. derece fonksiyonundadır. Diğer beş ölçü ise V. derece fonksiyonundadır. Partisyon üzerinde azaltma tekniği uygulanmıştır. Baş ses 5’li-den başlamaktadır. Kromatik inen notalar geçit notaları olarak kabul edilmiştir.

Şekil 22: Beethoven Piyano Sonatı No. 21 Do Majör “Waldstein”, 1-13. ölçüler, Schenker analizi (Temperley, 2011, s. 165)

## Sonuç

Geleneksel kuramcılar, müzik tarzlarının çeşitli dönemlere göre farklılık gösterdiğini savunurken Schenker, tüm büyük bestecilerin müziğindeki yaratıda temel ilkelerin aynı olduğunu ve analizin temelinin tonik akoruna dayandığını anlatır. Müzik analizi için Schenker analizinin prensiplerini anlamak, kendine has terminolojisini kullanarak eser analiz edebilmek, analiz adına yeni bir bakış açısı kazandıracaktır. Ancak Schenker analizi her ne kadar tonal bir analiz yöntemi de olsa kavramların anlaşılması ve uygulanması çok kolay olmayabilir. Özellikle başlangıç seviyesinde öğrenciler için zor ve anlaşılması güç bir yöntem olduğu düşünülebilir. Az uygulanan bir yöntem olması da diğer bir etkidir. Tüm analiz yöntemlerini tanımak ve tanıtmak, müziği incelemede yeni yöntemler keşfetmek kendini geliştirme açısından oldukça yararlı olacaktır.

Schenker analizinin, üç temel katmanın her analizde tespit edildiği tutarlı bir yaklaşım olduğu, eser analiz ederken, bir miktar esnekliğe izin veren titizlikle hazırlanmış bir analiz metodolojisi olduğunu söylemek mümkündür. Geleneksel analiz yöntemleri ile analiz edilmiş bir eser Schenker analizi ile analiz edildiğinde farklı sonuçlar alındığı da görülmektedir. Bu farklılık sadece Schenker analizine özgü değildir. Çeşitli analiz yöntemleri ile aynı eserin farklı yönleriyle ilgili farklı görüşlere sahip olunabilir. Bu bağlamda göz ardı edilmemesi gereken en önemli nokta, hiçbir analiz yöntemi veya yaklaşımının bir diğerinden daha üstün ve ayrıcalıklı olmadığıdır.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

## Kaynakça

- Aldwell E. ve Schachter C. (2003). *Harmony&voice leading*. United States: Thomson/Schirmer
- Babbitt, M. (1952). Review of “Structural hearing: tonal coherence in music” by Felix Salzer. *Journal of the American Musicological Society*(3), 260-265.
- Beach, D. (1969). A Schenker bibliography. *Journal of Music Theory*, 2-37. <https://www.jstor.org/stable/843213> adresinden alındı
- Beduschi, L. ve Meeús, N. (2010). Schenkerian analysis at the Sorbonne. *Music Theory Pedagogy Online* (24), 159-173. Music Theory Pedagogy Online. adresinden alındı
- Brown, M. (1986). The diatonic and the chromatic in Schenker’s “Theory of harmonic relations”. *Journal of Music Theory*, 1-33. <https://www.jstor.org/stable/843407> adresinden alındı
- Brown, M. (2005). *Explaining tonality schenkerian theory and beyond*. New York: University of Rochester Press.
- Cadwallader, A. ve Gagne, D. (1998). *Analysis of tonal music: A schenkerian approach*. New York: Oxford University Press.

- Cook, N. (1987). *A guide to musical analysis*. New York: Oxford University Press.
- Dallin, L. (1964). *Techniques of twentieth century composition*. Iowa: WM.C. Brown Company Publishers.
- Drabkin, W. (2002). Heinrich Schenker. (T. Christensen, Dü.) *The Cambridge History of Western Music Theory*, 812-843.
- Edward, A. ve Schachter, C. (2003). *Harmony and voice leading*. Belmont, Ca: Wadsworth.
- Forte, A. (1959). Schenker's conception of musical structure. *Journal of Music Theory*, 3(1), 1-30. <https://www.jstor.org/stable/842996> adresinden alındı
- Forte, A. (1962). *The compositional matrix*. New York.
- Forte, A. (1985). Pitch-class set analysis today. *Music Analysis*, 29-58. <https://www.jstor.org/stable/854234> adresinden alındı
- Forte, A. ve Gilbert, S. E. (1982). *Introduction to schenkerian analysis*. New York: Norton
- Garrison, R. (2012-2013). Unrolling Schenker's ideas of musical "Unfolding". *Theory and Practice*, 111-138. <https://www.jstor.org/stable/43864908> adresinden alındı
- Hansen, N. C. (2010). The legacy of Lerdahl and Jackendoff's 'A Generative Theory of Tonal Music': Bridging a significant event in the history of music theory and recent developments in cognitive music research. *Danish Yearbook of musicology*, 33-55.
- Katz, A. T. (1935). Heinrich Schenker's method of analysis. *The Musical Quarterly*, 21(3), 311-329. <https://www.jstor.org/stable/41035686> adresinden alındı
- Larson, S. (1997). The problem of prolongation in "Tonal" music: Terminology, perception, and expressive meaning. *Journal of Music Theory*, 101-136. <https://www.jstor.org/stable/843763> adresinden alındı
- Lerdahl, F. ve Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. Massachusetts: MIT Pres. <https://www.researchgate.net/publication/268189854> adresinden alındı
- Morgan, R. P. (1978). Schenker and the theoretical tradition: The concept of musical reduction. *College Music Symposium*, 18(1), 72-96. <https://www.jstor.org/stable/40373919> adresinden alındı
- Morris, R. D. (1998). Voice-leading spaces. *Music Theory Spectrum*, 20(2), 175-208. <https://www.jstor.org/stable/746047> adresinden alındı
- Sadie, S. (Dü.). (2001). *The new grove dictionary of music and musicians* (2 b., Cilt 1). New York: Oxford University Press.
- Sadie, S. (Dü.). (2001). *The new grove dictionary of music and musicians* (2 b., Cilt 25). New York: Oxford University Press.
- Salzer, F. (1952). *Structural hearing: Tonal coherence in music Volume I*. New York: Charles Boni.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Schenker, H. (1954). *Harmony*. (O. Jonas, Dü., & E. M. Borgeses, Çev.) Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Schenker, H. (1969). *Five graphic music analysis*. New York: Dover.
- Schenker, H. (1979). *Free composition in of musical theories and fantasies*. (E. Oster, Çev.) New York: New York, London, Longman.
- Straus, J. N. (1987). The problem of prolongation in post-tonal music. *Journal of Music Theory*, 31(1), 1-21. <https://www.jstor.org/stable/843544> adresinden alındı
- Temperley, D. (2011). Composition, perception, and schenkerian theory. *Music Theory Spectrum*, 33(2), 146-168. doi:10.1525/mts.2011.33.2.146
- Wadsworth, B. K. (2016). Schenkerian analysis for the beginner. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 177-220.
- Yüksel, M. (2013). Schenker analizi: Robert Schumann, "Askerin Marşı", opus 68/2 sol majör. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 3(6), 163-168. <http://dergipark.gov.tr/akdenizsanat/issue/18005/189134> adresinden alındı

# Konservatuvarlardaki Obua Eğitiminde Kamış Yapımının Müfredata Dahil Edilmesi Gerekliliği\*

## Necessity of Introducing Courses on Reedmaking in Oboe Education in Conservatories

Ayşe SEZER<sup>2</sup> 



DOI: 10.26650/CONS2019-0001

Bu makalede yer alan sonuçların bir kısmı 3-5 Mayıs 2018 tarihlerinde Alanya Alâeddin Keykubat Üniversitesi'nde gerçekleşen 4. Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

<sup>1</sup>Akdeniz Üniversitesi, Antalya Devlet Konservatuvarı, Antalya, Türkiye

ORCID: A.S. 0000-0002-6494-6001

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ayşe Sezer,  
Akdeniz Üniversitesi, Antalya Devlet  
Konservatuvarı, Antalya, Türkiye  
**E-posta/E-mail:** aysesezzer@akdeniz.edu.tr

**Başvuru/Submitted:** 18.02.2019

**Revizyon Talebi/Revision Requested:**  
31.05.2019

**Son Revizyon/Last Revision Received:**  
18.06.2019

**Kabul/Accepted:** 24.06.2019

**Online Yayın/Published Online:** 11.06.2019

**Atıf/Citation:** Sezer, A. (2019).

Konservatuvarlardaki obua eğitiminde kamış yapımının müfredata dahil edilmesi gerekliliği. *Konservatoryum - Conservatorium*, 6(1), 47-63. <https://doi.org/10.26650/CONS2019-0001>

### ÖZ

Obua kamışla çalınan tahta üfleme bir enstrümandır ve kamış ton kalitesini belirleyen en önemli faktördür. Kamışın hammaddesi olan kargı, makine ve alet kullanımıyla şekillendirilerek çalınmaya hazır hale getirilir. Ton anlayışına uygun ve iyi sonuç veren bir kamış yapabilmek uzun bir eğitim süreci gerektirir. Kullanılan malzemeler ve el alışkanlığı kazanmak gerekliliği de düşünüldüğünde, kamış yapımını öğrenmek için gereken süre ve emek, iyi seviyede obua çalabilecek duruma gelebilmek için gereken ile hemen hemen aynıdır. Obua kamışı yapımı ve pedagojisi adı altında birçok kaynak bulunmaktadır. Ancak, kamış yapımının hangi yöntemlerle ve nasıl öğretilmesi gerektiği ile ilgili yol gösterici bir kaynağa rastlanmamıştır. Bu çalışmada, Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi ve Proquest veri tabanında obua kamışı, kamış yapımı ve kamış eğitimi ile ilgili tezler incelenmiş, elde edilen 15 tez çalışmanın örneklemini oluşturmuştur. Yapılan inceleme sonucunda, pek çok obua eğitimcisinin kamış yapımının önemine değinmesine rağmen, kamış yapımı eğitiminin müzik okullarındaki müfredata dahil edilmediği tespit edilmiştir. Araştırma süresince incelenen tezler, bu alanda öğretmenlerin başvurabileceği yeterli kaynağın olmadığını ve kamış yapımı eğitiminin belli bir müfredata ve sürece dayanmadığını destekler niteliktedir. Çalışmanın literatürde bu alandaki boşluğa katkıda bulunması, kamış yapımı eğitiminin önemine dikkat çekmesi ve diğer çalışmalarını tetiklemesi hedeflenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Obua, Obua Kamışı, Kamış Yapımı Eğitimi

### ABSTRACT

Oboe is a double-reed woodwind instrument and the reed is the most crucial factor that determines the tone quality. The reed is made of a material that is known as "kargı" in Turkish. It takes many hours of delicate effort and skillful use of various tools to put the material in a form that an artist can play. Despite the significance of reedmaking learning in overall oboe education, there are not many studies on reedmaking pedagogy. In this study, I examine the previous dissertations on oboe reed, reedmaking and its education in Turkish Higher Education Council Thesis Center and Proquest database. I have sampled 15 dissertations from the resources. I have observed that although many oboe educationists acknowledge the crucial importance of reedmaking, reedmaking education is not a part of the curriculum in music schools. There is a lack of literature and textbooks that educationists can refer to in this area whereas there is a strong need for a formal and generic curriculum in oboe reed education. My work is an attempt to help fill the gap in the literature, aims to draw attention to reedmaking education and initiate further studies in the field.

**Keywords:** Oboe, Oboereed, Reedmaking Education

## EXTENDED ABSTRACT

Reedmaking is at the center of teaching and performing aspects of oboists' skills as other critical matters in the profession. It is a complicated process and education to obtain a reed that fits well to the artist's tone preferences. We cannot overestimate the impact of the quality of the reed on the performance of the player. It is a fairly difficult task to produce one. When it comes to reedmaking there are many factors that are considered: The texture of the reed is easily affected by the physical conditions of the air in the setting, one needs a reed that is a good fit for the performer's mouth and teeth and that suits well to the desired tone. Because of the various number of parameters, one can often fail to obtain a reed of the same quality even after applying the exact same procedures. Given this complexity, to master this reedmaking one needs to commit just as much to learn how to play it with skill. It is a crucial part of oboe education that a student has the skills to produce a reed in accordance with the tone preferences and the position of the mouth.

Despite the significance of reedmaking learning in overall oboe education, there are not many studies on reedmaking pedagogy.

In this study, I examine the previous dissertations on oboe reed, oboe reedmaking and its education in Turkish Higher Education Council Thesis Center and Proquest database. I have sampled 15 dissertations from these sources. A search based on the keyword oboe through Turkish Higher Education Council Thesis Center yielded 16 theses and only 3 of them mentioned oboe- reedmaking and its significance. In the Proquest database, they are 220 theses classified under the titles oboe, oboe reed and reedmaking and only 12 mentioned reed making.

In these studies, it is set as an eventual goal that oboists should be able to make their own reed and until then it is considered to be their teachers' responsibility to provide reeds that students need. In these sources, reed is given the due credit for its effect on the performance and some techniques of reed making are reviewed. In one study, it is looked at how and with what means reedmaking is thought in schools.

It is concluded that there is no method on the pedagogy of reedmaking that would help teachers with learning strategies and levels of learning outcomes in this area. Reedmaking is not a part of the curriculum in music schools. Furthermore, there is no proposed method for reedmaking education in the literature. It should be noted that there are many



different styles in reedmaking and reedmaking education and there is no unique way to make a good reed. The sources that are available now focus more on the technical details of reedmaking and overlook the pedagogical aspects of the education. Reedmaking education methods are not unified and vary greatly among teachers, students, and institutions.

As a conclusion, I propose that a reedmaking course should be a part of the curriculum and a unified education method should be developed in reedmaking. It is the teachers' responsibility to describe how to make a reed and make the student capable in making a reed that can be played comfortably and can produce sounds that fit well to the tone preferences and the mouth position. Especially in our country, in every school where oboe is taught reedmaking should also be taught and this should be done in a systematic way through a well-planned curriculum. To this end, a method book can be realized that would serve as a textbook. My work is an attempt to help fill the gap in the literature and I hope that it will stimulate more research in this direction.

## Giriş

Tanınmış obua eğitimcilerinin yazdıkları metotlar incelendiğinde, kamış yapımı ile ilgili çeşitli tavsiyelere ve yorumlara yer verildiği görülmektedir.

*“Paris Konservatuvarı’nda 1882’den 1919’a kadar ders veren ünlü pedagog ve obuacı Georges Gillet (1854-1920), öğrencilerine kamış yapımını öğretmek yerine onlara hazır kamış vermiş veya onları kendi yaptığı kamışların satıldığı dükkânlara yönlendirmiştir. Daha sonra kendisinin öğrencisi ve aynı zamanda yeğeni olan Fernand Gillet (1882-1980) ise, bunun bir hata olduğunu belirtmiş, hazır kamış almaya alışan öğrencilerin, kendi başlarına kaldıklarında sorun yaşadıkları ve eğitimcilerine hazır kamış elde etme yönünden bağımlı kaldıkları tespitini yapmıştır”* (Storch, 1977, s. 5).

François Joseph Garnier’in (1755-1825) *“Methode raisonnee pour de haut-bois”* adlı metodu, obua için yazılmış en erken pedagojik materyallerden biri olma özelliğini taşımaktadır. Bu metotta, kamış materyalinin obua performansı ile olan özel ilişkisinden bahseden Garnier, kamışın önemini şu sözleriyle dile getirmektedir: “Hakkıyla konuşan kamış, obuanın kalbidir” (Garnier, 1800, s. 5).

En eski obua öğretmenlerinden biri olarak bilinen John Bannister (1624/5-1679) iyi bir kamışın çalışı ne kadar kolaylaştırabileceğini anlatmaktadır. *“The Spritely Companion”* adlı kitabında “Çalış, iyi bir kamışla bir flüt kadar kolay ve yumuşak olur” demektedir (Bannister, 1695, s. 20, 47).

Henri Brod (1799-1839), kamış yapımının tüm aşamalarının tarif edildiği *“Methode pour le Hautbois”* (1830) adlı obua metodunda, kamış yapımında kullanılan forma ve iç kazıma makineleri bile icat edilmeden önce, kargı seçiminden iyi ton elde etmenin yollarına kadar kamış yapımı ile ilgili tavsiyelerde bulunmuştur. Anlaşıldığı üzere, o zamanlar bile kargı seçiminin iyi bir kamış tonu elde edilmesinde etkili olduğu fark edilmiştir. Obua eğitimcileri, kamış yapım aşamalarını, bu aşamaların hangi koşullarda iyi sonuç verebileceğini, iyi ton elde etme yöntemlerini araştırmaya başlamışlar, metotlarında bu konuların önemine vurgu yapan tavsiyelerde bulunmuşlardır. Ayrıca Brod, obua metoduna şöyle yazmıştır:

*“İhtiyacımız olan kamışların nasıl yapılacağını bilmek en önemli şeydir. Eğer bu önemli nokta ihmal edilirse, yetenek ve çalışma tamamen yok olur. Öğretmenlerimizden isteyerek iyi kamış elde edebileceğimiz doğrudur, fakat kendi kendimize yapabilmek büyük bir avantajdır, çünkü kamışlar dudakların, dişlerin ve her bir bireyin alışkanlıklarına uyum sağlamak zorundadır. Bizden başka hiç kimse bizim performansımızın mükemmel olmasının bağlı olduğu bu kü-*

*çük şartları iyice hesaba katmaz. Eğer iyi araçlar ve iyi kalite kargıyla donanımlı isek kamış üretimi çok da zor değildir. Sabır ve özenli bir titizlik ister. Bu iki özellik kısa sürede bizi tatminkâr sonuçlara götürecektir”* (aktaran Şensöz, 2008, s. 314).

Ancak aynı kitabın 1947 basımında farklı bir görüşe rastlanmaktadır. “Kamış yapımı üzerine olan bölüm kitaptan çıkarılmıştır çünkü sıradan bir obuacı için kendi kendine kamış yapmak zor bir iştir, virtüöz için bir baş belasıdır ve bir bütün olarak ele alındığında bu zahmete değmez” (Şensöz, 2008, s. 314).

Bu ifade değişikliği birçok obuacı için yaptıkları çalışmalardan istedikleri sonucu elde edemedikleri zaman duydukları hayal kırıklığını göstermektedir. İhtiyacımız olan kamışların nasıl yapılacağını bilmek ve o kamışları elde edebilmek oldukça zor bir iştir. Kamışın doğası gereği hava şartlarına göre değişim gösteren dokusu, bireysel ağız, diş yapısına ve ton anlayışına uygun kamış yapma gerekliliği, bire bir aynı işlemleri uyguladığımızda bile farklı kamışlar elde etmenin getirdiği sonuçlara katlanmak zorunda olduğunuz gerçeğini değiştirmemektedir. Aynı şekilde yaptığımız bir kamış iyi sonuç verirken diğeri iyi bir performans göstermeyebilir. Bu da istedikleri gibi kamış elde edemeyen obuacılar için oldukça moral bozucu bir etkidir.

Obua kamışlarıyla ilgili duyduğu hayal kırıklığından rahatsızlığını dile getiren Amerikan ekolünün önemli temsilcilerinden biri olan ünlü obuacı Marcel Tabuteau'nun (1887-1966) serzenişi, bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Kendisi öğrencilerine “Ben 45 yıldır obua çalıyorum, 44 yılım ise bu nankör enstrümanı bırakma arzusuyla geçti” demiştir (Storch ve Tabuteau, 2008, s. 239-240).

Önemli obua pedagoglarının da aktardığı bilgiler incelendiğinde obua icracısının kendi ağız yapısı ve üfleyiş biçimine göre kamış yapabilmemesinin önemi oldukça açıktır. Ancak kusursuz bir performansın anahtarı anlatılan özellikte yani kişinin kendine uygun olan kamışı yapabilmemesi ile doğrudan ilişkilidir. Bu yaklaşıma örnek olarak Apollon Rose Marie Barret' nin (1804-1879) yazdığı metodunda bir obuacının kendi kamışını yapabilmemesinin öneminin aktardığı bölüm verilebilir: “Yorumcuların kendi kamışlarını kendilerinin yapması en önemli şeydir, kimse bir çalgıcının kendi ihtiyaçlarına göre yaptığı kamışın bir başka çalgıcıya hiç uymaması durumunu yargılayamaz” (Barret, 1862, s. 10-11).

60'lı yılların ünlü obua sanatçısı David A. Ledet tarafından yazılan “*Oboe Reed Styles*” (1981) adlı kitabın ikinci kısmında dünyanın çeşitli ülkelerinden 79 obuacının kamışla-

rının resimlerine, obuacıların özgeçmişlerine ve yaptıkları kamış stilleri hakkında yorumlara yer verilmiştir. Aynı zamanda Fransız, Alman, İngiliz ve Viyana kamış yapım stillerinin analizi ile ilgili çalışmalar yapan Ledet'in bu çalışması 70'li yılların en ünlü obuacılarının kamış stilleri hakkında bir doküman olma özelliğini taşımaktadır.

Yukarıda örnekleri verilen ünlü pedagogların görüşlerinden de anlaşılmaktadır ki kamış yapımı eğitimi, yani kişinin bireysel ağız pozisyonu ve ton anlayışına göre kamış yapabilmek becerisinin öğrenciye kazandırılması, obua eğitiminin önemli bir parçasıdır. Aktarılan bilgiler göstermektedir ki yukarıdaki görüşlerine yer verilen eğitimcilerin ve yorumcuların kamış yapımına verdikleri önem aşikârdır. Ancak profesyonellerin bu görüşlerine rağmen, günümüz müzik okullarının müfredatlarına baktığımız zaman, kamış eğitime yönelik bir dersin yer almadığını görmekteyiz. Ayrıca bu mesleği profesyonel olarak icra eden eğitmen ve yorumculara referans olabilecek kamış yapmayı öğretme stratejileri ile ilgili bir kaynağın olmadığı da tespit edilmiştir. Bu durumun nedenini ortaya çıkarabilmek için öncelikle obua ve kamış eğitimi alanında yapılan çalışmalara bakmak ve bu çalışmalarda değinilen sorun ve çözümleri ele almak gerekmektedir. Obua kamışı ile ilgili yapılan araştırmaların sınırlı sayıda olması çalışma sırasında karşılaşılan en büyük zorluklardan biri olmuştur. Bu nedenle çalışmanın günümüz obua icracılarına kaynak olması ve eğitim repertuarı içerisine kamış yapım dersinin dahil edilmesi gerekliliğinin bu alandaki eksikliği tamamlaması hedeflenmektedir. Obua eğitiminde öğrencilerin kendi fiziksel yapılarına (diş, ağız, çene, dudak) göre kullanacakları kamışları başta finansal faktörler olmak üzere her açıdan kimseye muhtaç olmadan kendilerinin yapabilmeleri amaçlanmalıdır. Ayrıca obua eğitiminin gelişim ve sürekliliği açısından, kamış eğitimi öğrencilerin motivasyonuna olumlu katkı sağlayarak başarılarını arttıracaktır. Unutulmaması gereken diğer bir husus, öğrencinin fiziksel durumuna uygun olmayan bir kamışın öğrenciyi obua eğitiminden soğutacağıdır. Obua ve obua kamışını bir bütün olarak kabul etmek gerekirse, kamış yapımı öğrenimi ile birlikte obua eğitimi tamamlanacak ve en önemlisi öğrencilerde özgüven açısından iyi bir tona sahip rahat çalabilecekleri bir kamış elde etmiş olmaları ayrıcalık hissi yaratacaktır.

## Yöntem

Çalışmanın evrenini Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi ve Proquest veri tabanında obua kamışı üzerine yazılan tezler oluşturmaktadır. YÖK Tez Merkezi'nde obua ve obua kamışı belge başlığı altında yer alan 16 tezdten sadece 3'ü kamış yapımına

değirmiştir. *Proquest* veri tabanında “*oboe*” ve “*oboereeds*” belge başlığı altında yer alan 227 tezdən 60 tanesi görüntülenememiştir. Bu belge başlıkları altında yer alan sadece 11 tez içerisinde kamış yapımına değinilmiştir. Yine aynı veri tabanında “*oboe reedsmaking*” belge başlığı altında yapılan taramada elde edilen biri yüksek lisans tezi olan toplam 12 tez seçilmiş, kamış yapımının ele alınmadığı tezler bu çalışmaya dahil edilmemiştir. Tezler bulgular kısmında numara verilmiş ve daha sonra bu numaralar üzerinden değerdendirme yapılmıştır. Sonuç olarak toplam 15 tez bu çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır.

## Bulgular

Yükseköğrenim Kurulu Tez Merkezi’nde obua belge başlığı altında yapılan araştırmada elde edilen 16 tezdən sadece üçünün kamış yapımına değindiği tespit edilmiştir.

1- Aybegüm Şekercioğlu “20. ve 21. yy’a ait obua eserlerinde yeni arayışlar ve çalım teknikleri” adlı tezinde 20.yy’dan günümüze kadar bestelenmiş eserlerde karşılaşılabilecek yeni çalış teknikleri hakkında bilgiler sunmuş ve çalış kolaylaştıracak çalış ve bilgiler yer vermiştir. *Avant-garde* müziğin gerektirdiği tınısal doku, geleneksel repertuvar için uygun olan kamışlardan daha farklı kamışlar kullanılması; ses kırılması, akor, hızlı artikülasyon ve diğer özel efektlerin yapılabilmesi için kamışların özel bir esneklikte olması gerektiği vurgulanmaktadır. “Genellikle Fransız ve Alman tarzında oyulmuş ve kazılmış kamışlar modern müzik için standart kabul edilmiştir çünkü bahsedilen gelişmiş teknikleri uygulayan çalgıcılar genellikle bu ekollerden gelmektedir. Amerikan tarzı kamışlar benzer efektleri her zaman çıkartamaz” tespiti yapılmıştır (Şekercioğlu, 2008, s. 36).

2-“Barok’tan Modern’e obuanın mekanik yapısının gelişimini inceleyen tezin kamış yapımı başlıklı 4. bölümünde Aysin Pelin Şensöz, kamışın neden çalgıcı tarafından yapılması gerektiğine, kamış, çalgı ve çalgıcının her birinin farklı bir tabiatı olduğuna değinmiştir. Üstelik bu üç elemanın fiziksel uyumu günden güne değışim gösterebilmektedir. Kamışın ağızdaki pozisyonu, şekli ve dudaklara karşı direnci, hava basıncının gücü, ağız boşluğunun şekli, dişlerin ve dilin fiziksel yapısının bireyden bireye farklılık gösterdiği, ses üretimini ve kalitesini etkilediği tespiti yapılmıştır. Bu tezde ayrıca kamış yapım aşamaları ile bilgi verilmiş, kargı seçiminden iyi bir ton elde etmenin yollarına kadar çeşitli tavsiyelerde bulunulmuştur (Şensöz, 2008, s. 313).

3-“Günümüz Obua Kamış Yapım Tekniklerinde Alman ve Amerikan Ekolleri Üzerine Bir Araştırma” başlıklı tezde Ece Erdem, temel kamış yapımı teknikleri başlığı altında,

kamış yapımında kullanılan tüm malzemeleri ve makineleri tanıtmış, kamış yapım aşamaları ile farklı ekoller hakkında bilgi vermiş, ulusal ve uluslararası obua sanatçıları ve obua eğitimcilerinin kamışlarını fotoğraflarla örneklemiş ve bazıları ile kamış yapımı biçimleri hakkında röportaj yapmış, bu alanda farklı bakış açıları sunmaya çalışmıştır. Bu tezde bu konunun önemi şu şekilde vurgulanmıştır:

*“Profesyonel bir obua çalıcısının kendi kamışlarını şahsen yapmaması neredeyse imkânsızdır. Çünkü kişilerin dudak yapısı, dudak pozisyonu (kamışın ağız içinde nasıl kavrandığı), üfleme tekniği, diyaframın kullanım tekniği ve buna benzer kişisel özellikleri ile kullandığı kamışın yapısı birebir ilintilidir. Bu sebeple çok güzel bile olsa, eğer kamış kişinin fiziksel yapısına ya da üfleme alışkanlıklarına uygun değilse, iyi bir performans için uygun araç olmayabilir. Hazır kamış satın almak için gerekli finansal koşullara sahip olursa bile, bir kamış yapımcısının her çalıcıya uyacak bir kamış yapması imkânsız olduğu için, hazır kamış hiçbir zaman kişisel beklentilerimizi karşılayamaz” (Erdem, 2010, s. 4).*

*Proquest* veri tabanında *oboe*, *oboereeds* ve *reedsmaking* belge başlığı altında kamış yapımına değinen 12 tez bulunmaktadır.

1- “*Basic Preparation For Oboe Auditions By Using Selected Oboe Excerpts*” adlı tezin “*Critical Factors Involving Reed Preparation*” adlı bölümünde Shen Wang, kamış seçiminin üç boyutu olduğundan bahsetmektedir: 1- Kargı seçimi, 2- Amerikan stili bir kamışın yapım aşamasının öncelikli prensipleri ve 3- Performans sınavının amacına uygun kamış hazırlama sürecinde yer alan kritik faktörler. Çalışma, bir obuacının enstrüman çalışmak kadar iyi bir kamış hazırlamak için de yeterli zaman ayırması gerektiğine, bunun çalıcının kendine güvenli ve iyi hazırlanmış bir hisle sınava girerek fiziksel performansına olan pozitif etkisine, kamışın nasıl ve hangi koşullar altında seçilmesi gerektiği ile kamış yapım aşamalarının tarifine odaklanmaktadır (Wang, 2009, s. 82).

2- “*Transitioning To The Oboe: Methods And Resources To Assisst In Switching To The Oboe From Other Woodwind Instruments*” adlı tezin “*Transitioning To The Oboe*” adlı bölümünde Scott Richard Reese, kamış ve dudak pozisyonu ilişkisine, farklı dudak pozisyonlarına göre kamıştan nasıl titreşim elde edilebileceğine değinmiştir (Reese, 2012, s. 15-21). Ayrıca tezin obua kamışı adlı bölümünde kamış hakkında temel bilgilerle, Fransız ve Amerikan kamış kazıma stillerinin tanıtımına, karşılaşılan entonasyon problemlerine ve kamışı temiz tutmanın önemine yer verilmiştir (Reese, 2012: 47-50).

3- “*The Oboe Manual A Handbook For Music Educators And School Oboists: Common Sense Information About The Oboe For Everyone Who Needs It*” adlı tezin “*About Reeds*” adlı bölümünde Loyd Raymond Rathbun kamışın bir obuacı için önemine, kamış yapmak için ihtiyaç duyulan minimum ekipmana, kamış sarmaktan kazımaya tüm kamış yapım aşamalarının tarifine, kargı seçimine ve kamışları nasıl korumak gerektiğine değinmektedir (Rathbun, 1942, s. 29-45).

4- “*Oboebasics.Com A Modern Method For Oboe Embouchure*” adlı tezin sonuç kısmından sonra yer alan Ek-1 “*About Reeds*” başlığı altında Jennifer Elise Muehrcke, kamış yapımı ile ilgili başlangıç ve ileri seviye öğrencilerine farklı açılardan yaklaştığından bahsetmektedir. Öğrencileri için önemli olan noktaları belirleyip o konuları öğretmekte, başlangıç aşamasında olan obua öğrencilerine kendi yaptığı kamışları vermektedir. İlk olarak lise aşamasında iyi ton elde etmiş olan öğrencileri ile kamış yapımına başlamakta olduğundan ve kamış yapımı öğretimine obua eğitimi ile aynı zamanda başlamanın kamış yapımının zorluklarından dolayı öğrencilerin motivasyonunu olumsuz yönde etkilediğinden bahsetmektedir (Muehrcke, 2012, s. 134-135).

5- “*The Development Of Contemporary Oboe Technique*” adlı tezin Ek-A kısmının 1. bölümünde yer alan “*Remarks On The Reed*” başlığı altında Nora Post, kamış kalitesinin ve esnekliğinin modern müziği yorumlamadaki önemine dikkat çekmektedir. “Yeni müziğin gerektirdiği dinamik farklılıklar ve artikülasyon çeşitliliğine cevap verebilecek nitelikte olan bir kamış ile bu eserleri hakkıyla yorumlamak mümkün olabilir” demektedir (Post, 1979, s. 148-149).

6- “*A Guide To The Study Of The Classical Oboe*” adlı tezin 3. bölümü, kamış ve kamış yapımına ayrılmıştır. Bu bölümde James Grush, 1800’lerden önce basılmış obua metotlarında, obua eğitmenlerinin kamış yapımı ile ilgili oldukça kayıtsız olduğundan bahsetmektedir ve kamış yapımı ile ilgili ilk bilgilere Garnier’in obua metodundan önce rastlanmadığına dikkat çekmektedir. Bu tezden öğrenildiğine göre, yine 1800’lü yıllardan önce tek başına kamış yapımının gelişmiş ve uygulanan bir tekniği bulunmamaktadır. Kamış yapımının önemi, 18. yy.’dan itibaren belli kriterler geliştirmeyi başaran ve metotlarında bazı ölçüler veren pedagoglar sayesinde dikkat çekmeye başlamıştır. Garnier “*Methodes raisonnees pour le hautbois*” (1800) adlı metodunda, kamış yapımına eğitimsel açıdan yaklaşmış, kendi yaptığı kamışların resimlerle ölçülerini yayımlamış, kamış yapım aşamalarını madde madde sıralamış, öğrencilerine enstrümanı kontrol etme aş-

masına gelinceye kadar rahat kamışlar kullanmaları tavsiyesinde bulunmuştur. Bu gelişme, 19. yy.'dan itibaren obua pedagoglarının metotlarında hiç değilse nasıl kamış yaptıklarına dair bazı örneklere yer vermelerini sağlamış, her dudak pozisyonunun farklı kamışlar gerektirdiği sonucuna varmalarına sebep olmuştur. Ancak Amand Vanderhagen metodunda (1790), her obuacının kendi üfleyiş pozisyonuna göre birbirinden farklı kamışlar yaptığını belirtmekte, obua ile ilgili her şeyin iyi bir kamışa bağlı olduğuna değinmekte ama kamış yapımının yazılı bir anlatımı olamayacağı görüşünü bildirmektedir (Grush, 1972, s. 16-22, 26).

7- “*The Development And Continued Evolution Of The American Style Of Oboe Playing*” adlı tezin ikinci bölümünde Rebecka Elizabeth Rose, çift kamışlı enstrüman çalanların, sürekli değişken bir malzemeyle kamış yapmaları gerektiğinden dolayı bakır enstrümanlara göre büyük zorluklar yaşadıklarından bahsetmekte, ünlü obua pedagogu Tabuteau'nun kendine özgü kamış kazıma biçimiyle, o zamana kadar kullanılan tüm Avrupa standartlarını değiştirdiğinden ve şu anda Amerika'da da kabul edilmiş olan ve halen kullanılmakta olan bir teknik geliştirdiğinden bahsetmektedir. Yine tanınmış Amerikalı obua pedagogu David A. Ledet, “*Oboe Reed Styles Theory and Practice*” (1981) adlı kitabında tüm dünyadan ünlü obuacıların nasıl kamış kazıdıklarına dair örnekler vermiştir. Bu kitap belirli bir ton anlayışına sahip obuacıların nasıl bir formda kamış yaptıklarını görmek ve taklit etmek açısından bulunmaz bir kaynaktır. Ledet ayrıca bu kitapta, Fransız, Amerikan, İngiliz, Alman ve Viyana stili kamış kazıma biçimlerini resimlemiştir. Arizona State Üniversitesi obua profesörü Schuring, “*Oboe Art and Method*” adlı kitabında (2009) kamış yapımının tüm aşamaları hakkında detay vermektedir. Schuring kamış yapmaya yeni başlayanlara “Siz kamış yapmıyorsunuz, kamış yapmayı öğreniyorsunuz bu ikisi arasında büyük fark var” demektedir (aktaran Rose, 2017, s. 21). Bu çalışmada Rose sonuç olarak, profesyonel olan çok başarılı obuacıların bile kamış yapımında zorluk yaşadıklarından bahsetmekte, ton kalitesinin en önemli unsuru olan mükemmel bir kamış elde etme çabasının obuacılar için asla bitmeyeceğini vurgulamaktadır (Rose, 2017, s. 19-22).

8- “*The Philadelphia Influence On The Art Of Reedmaking*” adlı tezin özet kısmında Reid G. Messich, ünlü obua pedagogu Leon Goossens'ten bir alıntı yapmaktadır. Goossens, her obuacının dolayısıyla her obuacının kullandığı kamışın tamamen kendine has ve özgün olması sebebiyle hiçbir zaman iki obuacının aynı enstrüman ve aynı kamışı kullansalar bile birbirinin aynı ses rengini elde edemeyeceğini söylemektedir (Goossens



ve Roxburgh, 1977, s. 31). Messich, kamış yapmayı öğrenmenin özellikle başlangıç aşamalarında oldukça stres yarattığından dolayı bu sürecin her obuacı için özel bir çaba gerektirdiğinden bahsetmekte, kamış yapımı hakkında ne kadar çok şey bilinirse mükemmel kamış diye bir şey olmamasına rağmen o kadar başarılı olunacağına inanmaktadır. Bir obuacı için kamış yapmanın amacının, enstrümanın performans esnasında kendine özgü kalitelerini ortaya çıkarmak olduğunu vurgulamaktadır. Messich bu çalışmada Philadelphia’da kullanılan kamış yapım stilini ve sürecini anlatarak, bu stil bilgilerinin ışığında obua öğrencilerine ve profesyonel obuacılara yardımcı olabilecek farklı bir bakış açısı sunmayı amaçlamıştır (Messich, 2012, s. 1-2).

9- “*A Technical Comparison Of An 1807, A 1916, And A 1968 Oboe And Related Reed-making And Performance Problems*” adlı tezde David Leroy Busch, 1807, 1916 ve 1968 yıllarında kullanılan obualar için uygun olduğunu düşündüğü kamışların ölçülerine değinmekte ve bu kamışları hem birbirleriyle hem de günümüz kamışları ile karşılaştırmaktadır. Bu tezde her bir kamışın farklı bir formu ve kazıma stili olduğundan bahsedilmektedir. Tüm bu materyallere ait fotoğraflar örnek olarak sunulmuştur (Busch, 1972, s. 1-10, 16-30).

10- “*Teaching The Double Reeds A Practical Approach To The Teaching Of Oboe And Basson In The Schools*” başlıklı tezin “*The Reed*” problem adlı kamış problemi başlıklı IV. bölümünde William Burgess Smith, bütün obuacıların hedefinin kendi kamışlarını yapabilmek olması gerektiğini söylemektedir. Smith, obua çalmaya yeni başlayan öğrencilere uygun kamışlar sağlamanın eğitimcilerin sorumluluğunda olduğunu belirtmekte, ancak kamış yapımı hakkında bilgi vermeye enstrüman eğitimi ile aynı zamanda başlaması gerektiğini vurgulamaktadır. Smith’e göre, bu çok arzu edilen bir yol olmasa da her obuacı önce kendisine temin edilen kamışlarla kamış yapımı hakkında ön bilgi elde etmekte, daha sonra kendi kendine deneyerek zaman içerisinde kamış yapmayı öğrenmektedir. “Her obuacı kendisine ve müziğin gerektirdiği her duruma uygun performans sergileyebilen kamışları kendisi yapabileme becerisine sahip olmalıdır. Bu özellikleri başka hiç kimsenin yaptığı kamışlar tatmin edici şekilde karşılayamaz” demektedir (Smith, 1953, s. 45-46).

11- “*Oboereed-Making Pedagogy In The United States: A Survey*” adlı tez Amerika’da kamış yapım tarihi, stilleri ve metotları hakkında kapsamlı bir araştırma yapmış, kamış yapım malzemelerini tanıtmış, Amerika’da lisans düzeyinde eğitim veren obuacılara ka-

miş yapımını nasıl öğrettikleri ile ilgili bir anket düzenlemiştir. Elisabeth Ann Rennick tarafından yapılan ve bu alanda yapılmış en kapsamlı çalışma özelliği taşıyan araştırma, 2009 yılında Amerika ve Kanada’da 4 yıllık eğitim veren ve müzik alanında lisans diploma programı içeren müzik fakülteleri ve üniversitelerin müzik bölümlerinde tam zamanlı olarak görev yapan obua öğretmenlerine e-posta yoluyla yöneltilen 74 sorudan oluşan bir anket sonuçlarından yola çıkarak, Amerika’da yaygın olarak uygulanan kamış yapım metotlarını belirlemeyi amaçlayan bir çalışmadır. E-posta yoluyla 273 kişiye sorular gönderilmiş bunlardan 115 eğitmen (%42) ankete katılmıştır. Anket, katılımcıların nasıl kamış yaptıkları ve kamış yapmayı nasıl öğrettiklerine cevap arar niteliktedir. Araştırmada çoğunlukla Amerika’da uygulanan kamış yapımı eğitimi metotlarını keşfetmek için birçok soru sorulmuş, bölüm bölüm bu sorulardan örnekler verilmiştir. Ancak tez, ankette sorulan tüm soruları kapsamamaktadır (Rennick, 2010, s. 1-4, 6-42).

12- “*Significant Learning Principles as Reedmaking*” adlı tezde Jessica Warren, kamış yapımının çoğunlukla haftalık obua derslerinde öğretildiğinden, ancak enstrüman dersinin teknik ve repertuar çalışmasından arta kalan kısa bir sürede kamış yapımı ile ilgilendirildiğinden bahsetmektedir. Kamış yapımının *masterclass* ortamlarında da ele alınmasına rağmen nadiren eğitim kurumlarında kredili bir ders olarak önerildiğinin de altını çizmektedir. Warren, kamış yapımı ile ilgili kaynakların daha çok uygulayıcı yani yorumcular için yazıldığı ve içerik olarak pedagojik olmaktan ziyade kamış yapımının teknik kısmına değinme eğiliminde oldukları tespitinde bulunmuştur. Kamış yapım pedagojisinin tarihsel boyutuna dikkat çeken Warren, Henri Brod’un “*Method pour le Hautbois*” (yaklaşık olarak 1830) adlı metodundan önce kamış yapımı ile ilgili bilgi ve yapım aşamalarına obua metotlarında rastlanmadığından bahsetmektedir. 19. yy’dan başlayarak, kamış yapımını tarif eden, ölçüler veren hatta değişik ülkelerin kamış yapım stillerinden kapsamlı olarak bahseden kamış yapım kitapları basılmıştır. Ancak bu tezde Warren, kamış yapımı pedagojisi ile ilgili öğretmenlere hitap edebilecek, obua öğretmenlerinin konuyla ilgili yaşadıkları kaygıları giderebilecek öğretme stratejileri ve öğrenme aşamasının farklı seviyeleri ile ilgili yol gösterici bir kaynağın olmadığı tespitinde bulunmuştur (Warren, 2017, s. 1-3, 8, 15).

Görülmektedir ki Türkiye’de obua ile ilgili yazılmış 16 tezden içerisinde kamış faktörünün önemine değinen üç tez bulunmaktadır. Bunlardan ilkinde Aybegüm Şekercioğlu 20. ve 21. yy eserlerini incelerken, bu eserlerin gerektirdiği dinamikleri gösterebilmek için mümkün olduğu kadar esnek ve yumuşak kamışlarla yorumlamak gerektiğine; “Ba-

rok'tan modern'e obuanın mekanik yapısının gelişimi" ni incelerken Aysin Pelin Şensöz, kamışın neden çalgıcı tarafından yapılması gerektiğine, çünkü kamışın iyi bir ton elde etme yolunda en önemli faktör olduğuna; üçüncü tez olan "Günümüz obua kamış yapım tekniklerinde Alman ve Amerikan ekolleri üzerine bir araştırma" başlığı altında Ece Erdem, kamış yapımında kullanılan tüm malzemeler ve makineleri tanıtmaya, kamış yapım aşamaları ile farklı ekoller hakkında bilgi vermeye, ulusal ve uluslararası obua sanatçıları ve obua eğitmenlerinin kamışlarını fotoğraflarla örneklemeye, obua sanatçıları ile yaptığı röportajlara yer vermeye çalışmıştır.

*Proquest* veri tabanında yer alan 12 tezdenden sadece 6 tanesi obua kamış yapımı eğitiminin önemine değinmektedir. 1, 2 ve 3 numaralı tezler, bir obuacının enstrüman çalışmak kadar iyi bir kamış hazırlamak için de yeterli zaman ayırması gerektiğine, kamış ve dudak pozisyonu ilişkisine, kamış yapımı hakkında temel bilgilere ve kamış yapım aşamalarına; 5 numaralı tez, modern müziği yorumlamak için nasıl kamışlar kullanmak gerektiğine; 8 numaralı tez, Amerika'nın Philadelphia şehrinde kullanılan özgün kamış yapım şeklinin her aşamasının anlatımına; 9 numaralı tez, 1807, 1916 ve 1968 yıllarında kullanılan kamış yapım stillerinin karşılaştırılmasına yer vermektedir. Kamış yapımı öğrenimine vurgu yapanların içerisinde 4 numaralı olan tezde Muehrcke, kamış yapımı ile ilgili başlangıç ve ileri seviye öğrencilerine farklı açılardan yaklaştığından bahsetmektedir. Kendi tecrübelerine dayanarak hangi seviyeye gelmiş bir öğrencinin kamış yapmaya başlaması gerektiği hakkında tavsiyelerde bulunmaktadır. Ancak spesifik rakamlar vermemekte, örneklerini başlangıç aşaması, lise aşaması olarak adlandırmaktadır. 6 numaralı tezde Grush, 1800'lerden önce basılmış obua metotlarında, obua eğitmenlerinin kamış yapımı ile ilgili oldukça kayıtsız olduğundan bahsetmektedir ve nasıl kamış yapıldığı ile ilgili ilk bilgilere Garnier'in obua metodundan önce rastlanmadığına dikkat çekmektedir. 7 numaralı tezde Rose, kamışlı enstrüman çalanların bakır nefesli enstrüman çalanlara oranla yaşadıkları zorluklara, Tabuteau ve Ledet gibi pedagogların kendilerinin ve tüm dünyadan ünlü obuacıların nasıl kamış yaptıkları ile ilgili ölçü ve resimlere metotlarında yer verdiklerine, bu metodun o dönem için kamış yapmayı öğrenmek adına bulunmaz bir kaynak olduğuna değinmekte iyi bir obua tonu kalitesinin en önemli unsuru olan mükemmel bir kamış elde etme çabasının obuacılar için asla bitmeyeceği tespitinde bulunmaktadır. 10 numaralı tezde Smith de tüm obuacıların hedeflerinin kendi kamışlarını yapmak olması gerektiğinden bahsetmekte, bunu başarana kadar ise öğrencilerine rahat çalabilecekleri kamışlar sağlamanın eğitmenlerin sorumluluğunda olduğu

vurgusunu yapmaktadır. 11 numaralı tez bu alanda yapılan en detaylı çalışma özelliğini taşımaktadır. Bu tezde Rennick, Amerika’da obua eğitimi veren kurumlarda kamış yapımının hangi sıklıkta, nasıl ve hangi araç gereçlerle öğretildiğini sorgulamaktadır. 12 numaralı tezde ise Warren, kamış yapımının eğitim kurumlarında nadiren kredili ders olarak önerildiğinin altını çizmektedir. Kamış yapımı ile ilgili kaynakların daha çok uygulayıcı yani yorumcular için yazıldığı ve içerik olarak pedagojik olmaktan ziyade kamış yapımının teknik kısmına değinme eğiliminde olduklarına vurgu yapıp kamış yapımı pedagojisi ile ilgili eğitmenlere hitap edebilecek, öğretme stratejileri ve öğrenme aşamasının seviyeleri ile ilgili yol gösterici bir kaynağın olmadığı tespitinde bulunmuştur.

Özellikle 11 numaralı “*Oboereed- making pedagogy in the United States: A survey*” adlı tezde uygulanan anket sonuçları kamış yapımı öğretiminin her kurumda çok farklı uygulandığını tespit etmiştir. Ayrıca her eğitim kurumunda kamış yapımı için gerekli olan aletler bulunmamaktadır. Eğitmenlerin kamış yapım biçimi birbirlerine göre farklılık göstermektedir

Öğretme metotları sezgiseldir ve belli bir müfredat izlememektedir. Ayrıca araştırmada kamış yapımının iyi bir ton elde etmenin tartışmasız tek koşulu olduğu vurgulanmaktadır. Birçok makine sayesinde hazır kamış imal edilse de çalıcıların kendilerine göre elde yaptıkları kamışlar profesyonel eğitmenler ve öğrenciler tarafından her zaman tercih edilmektedir. Obua çalgısının tarihi boyunca kamışların nasıl yapıldığı ve yapılış biçimleri çoğunlukla eğitmenler ile yorumcular arasında sözlü olarak paylaşılmıştır. İşin ilginç yanı bu gelenek kendisini bilimsel çalışmalardan daha yaratıcı bir şekilde geliştirebilmiştir. Kamış yapımının bazı temel kuralları zaman içerisinde gelişme gösterse de en büyük gelişme kamış yapımı stillerinde yaşanmıştır. Fransız, Alman ve Amerikan kamış yapım ekolleri oluşmuştur.

Zamanla çalıcılar, imal edilmiş her türlü kamış yapımı malzemesine ulaşma imkânına sahip olmuştur. Ancak kamış yapım stilleri ve kamış yapmayı öğretme metotları yazılı bir dokümana dönüşmemiş, bir müfredat oluşturulamamıştır. Bu araştırmanın sonucu göstermektedir ki kamış yapımı biçimleri ve öğretme stilleri arasında birçok farklılıklar bulunmakta ve iyi kamış yapmak için tek ve doğru bir kamış yapım şekli bulunmamaktadır.

Anket çalışmasındaki cevaplar da bizi şu sonuca götürmüştür: Eğitim yöntemleri eğit-

menler, öğrenciler ve kurumlara göre değişkenlik göstermektedir. Öğrencilerin ne zaman kamış yapmaya başlamaları gerektiği ve ne zaman öğretmenlerinden bağımsız kamış yapabilmeyi başaracakları belirsizdir. Kamış yapımı eğitimi süreçleri belgelenmemiştir. Kamış yapım dersi obua dersinin içerisinde verilmekte, öğrencinin seviyesi, yeteneği veya ihtiyacına göre kamış yapımı eğitimine ayrılan süre değişmektedir.

## Sonuç ve Tartışma

Sonuç olarak kamış yapımının konservatuvarların ders kataloglarında ayrı bir ders olarak yer alması ve bu dersin sistemli bir müfredatının oluşturulması gerekmektedir. Obua öğretmenlerine yönelik, kamış yapımını ne zaman ve nasıl öğrettikleri ile ilgili bir anket çalışması yapılabilir, öğrencilerin hangi aşamada ve ne tür problemlerle karşılaştıkları tespit edilebilir. Bu sayede başlangıç aşamasından bireysel kamış yapımına kadar nasıl bir metod oluşturulabileceği ve hangi sınıfta hangi konuların öğretileceği saptanabilir.

Her öğrenciye uygun kamış yapım stilini belirlemek fiziksel yapı ile doğrudan ilintilidir. Öğretmenlerin hedefi, öğrencilerinin yumuşak ve esnek bir ton ile rahat çalabilecekleri kamışlar yapabilmeleri olmalıdır. Başlangıç olarak kamış yapım malzemeleri ve yapım aşamaları tanıtılmalı, daha sonra kamış yapım biçimleri öğretilmeli ve bu biçimler uygulamalı olarak denenmelidir. Her yapım aşaması olgunlaştıktan sonra bir diğer aşamaya geçilmelidir. Her öğrencinin el becerisi aynı oranda olmayabilir. Başlangıç aşamasında kamış yapımının getirdiği zorluklar öğrencilerin motivasyonunu kırabilir. Kamış yapımı öğreniminin uzun bir sürece dayandığı ve her obua çalan kişinin bu aşamadan geçmek zorunda olduğu hatırlatılmalıdır.

Obua çalgısında dinleyici, enstrümandan çıkan ses rengini önemser. Çalıcılar da herkes tarafından beğenilecek bir ses rengi elde etmeyi amaçlamaktadır. Ton anlayışına uygun ses rengi elde edebilmek enstrüman seçimi, doğru nefes kullanımı ve kişiye uygun kamış yapabilmekten geçer. Ancak sadece ses rengine odaklanmamak, rahat çalış ve geniş bir dinamik yelpazesine sahip esnek çalışma da önemsemek gerekir.

Bunun için kamış yapımı eğitimine mümkün olduğunca erken başlamak gereklidir. Eğitim sürecinde kamış yapım çalışmaları düzenlenebilir ve farklı kurumlardaki öğrencilerin kamış yapım biçimlerini tanınması ve diğer öğrenciler ile fikir alışverişinde bulunmaları sağlanabilir. Ayrıca öğretmenler, enstrüman dersinde kamıştan kaynaklanan problemleri geçiştirmemeli, öğrencinin sorunu teşhis etmesini ve uygulayarak çözmesini

sağlamalıdır. Başarılı bir obua performansı kamış yapımında en iyiyi aramaktan vazgeçmemeye bağlıdır.

Not: Bu makalede yer alan sonuçların bir kısmı 3-5 Mayıs 2018 tarihlerinde Alanya Alâeddin Keykubat Üniversitesi'nde gerçekleşen 4. Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur

## Kaynakça

- Barret, A. M.-R. (1862). *A complete method for the oboe*. Londra: Jullien & Co.
- Berman, M. (1988). *The art of oboe reedmaking*. Toronto: Canadian Scholar's Press.
- Busch, D. L. (1972). *A technical comparison of an 1807, a 1916, and a 1968 oboe and related reedmaking and performance problems* (Doktora tezi). ProQuest Dissertations and Theses veri tabanından erişildi. (UMI No. 7313695)
- Erdem, E. (2010). *Günümüz obua kamış yapım tekniklerinde Alman ve Amerikan ekolleri üzerine bir araştırma*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir
- Garnier, F. J. (1800). *Méthode raisonné epour de haut-bois*. Paris, Pleyel
- Garnier, F. J. (1803). *Method*. Paris, L'imprimeriedu Conservatoire de Musique.
- Goossens L. ve Roxburg E. (1977). *Oboe*. New York, NY: Schirmer Books A Division of Macmillian Publishing Co., Inc.
- Grush, J. (1972). *A Guide to the study of the classical oboe* (Doktora tezi). ProQuest Dissertations and Theses veri tabanından erişildi. (UMI No. 7225121)
- Ledet, D. A. (1981). *Oboe reed styles theory and practice*. Bloomington: Indiana University Press.
- Messich, R. G. (2012). *The Philadelphia influence on the art of reedmaking* (Doktora tezi). ProQuest Dissertations and Theses veri tabanından erişildi. (UMI No. 3551227)
- Muehrcke, E. (2012). *Oboebasics.com a modern method for oboe embouchure* (Doktora tezi). ProQuest Dissertations and Theses veri tabanından erişildi. (UMI No. 3521693)
- Nora, P. (1979). *The development of contemporary oboe technique* (Doktora tezi). ProQuest Dissertations and Theses veri tabanından erişildi. (UMI No. 7918862)
- Rathbun, R. L. (1942). *The oboe manual. A handbook for music educators and school oboists: Common sense information about the oboe for everyone who needs it* (Doktora tezi). ProQuest Dissertations and Theses veri tabanından erişildi. (UMI No. EP67601)
- Reese, R. S. (2012). *Transitioning to the oboe: Methods and resources to asisst in switching to the oboe from other woodwind instruments* (Doktora tezi). ProQuest Dissertations and Theses veri tabanından erişildi. (UMI No. 1520878)
- Rennick, E. A. (2010). *Oboereed- making pedagogy in the United States: A survey* (Doktora tezi). ProQuest Dissertations and Theses veri tabanından erişildi. (UMI No. 3409862)
- Rose, R. E. (2017). *The development and continued evolution of the American style of oboeplayng* (Doktora tezi). ProQuest Dissertations and Theses veri tabanından erişildi. (UMI No. 10623780)
- Schuring, M. (2009). *Oboe art and method*. London:Oxford University Press.

- Smith, W. B. (1953). *Teaching the double reeds a practical approach to the teaching of oboe and basson in the schools* (Doktora tezi). ProQuest Dissertations and Theses veri tabanından erişildi. (UMI No. EP47685.)
- Storch L. (1977). Georges Gillet: Master performer and teacher. *Journal of the International Double Reed Society* 6.
- Storch, L. ve Tabuteau, M. (2008). *How do you expect to play the oboe if you can't peel mushroom?.* Bloomington: Indiana University Press.
- Şekercioğlu, A. (2008). *20. ve 21. yy'a ait obua eserlerinde yeni arayışlar ve çalım teknikleri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şensöz, A. P. (2008) *Barok'tan modern'e obuanın mekanik yapısının gelişimi* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Vanderhagen, A. (1790). *Method nouvelle et raisonnee pour le hautbois*. Paris: Boyer.
- Wang, S. (2009). *Basic preparation for oboe auditions by using selected oboe excerpts* (Doktora tezi). ProQuest Dissertations and Theses veri tabanından erişildi. (UMI No.3392677)
- Warren, J. (2017). *Significant learning principles as reedmaking pedagogy* (Doktora tezi). ProQuest Dissertations and Theses veri tabanından erişildi. (UMI No.10278588)





# Gustav Holst'un Gezegener Süiti Adlı Yapıtının Sembolik İzdüşümü ve Analizi

## The Symbolical Projection and Analysis of Gustav Holst's the Planets

Dilara Gözde ARAZ<sup>2</sup> 



DOI: 10.26650/CONS2019-0005

<sup>1</sup>Istanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı,  
İstanbul, Türkiye

ORCID: D.G.A. 0000-0002-3206-8830

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Dilara Gözde Araz,  
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı,  
İstanbul, Türkiye  
E-posta/E-mail: dgaraz@istanbul.edu.tr

**Başvuru/Submitted:** 13.03.2019

**Revizyon Talebi/Revision Requested:**  
06.06.2019

**Son Revizyon/Last Revision Received:**  
14.06.2019

**Kabul/Accepted:** 24.06.2019

**Online Yayın/Published Online:** 28.06.2019

**Atıf/Citation:** Araz, D. G. (2019). Gustav Holst'un Gezegener Süiti adlı yapıtının sembolik izdüşümü ve analizi. *Konservatoryum - Conservatorium*, 6(1), 65-90.  
<https://doi.org/10.26650/CONS2019-0005>

### ÖZ

Gustav Holst (1874-1934) 20. yüzyılın ilk yarısında eserler vermiş ve yaşadığı dönemin müzikal yaklaşımlarının etkisinde kalmış İngiliz besteci ve müzik eğitimcisidir. Yaşadığı dönemin sosyokültürel şartlarından etkilenmiş, müziğinde geleneksel İngiliz halk müziği öğelerini, çeşitli inanışlara ve mitolojilere ait sembollerini kendine özgün bir üslup ile kaynaştırmıştır. Gerek yaşadığı dönemde ve gerekse kendinden sonra gelen bestecilere önemli ölçüde esin kaynağı olmuştur. Bu makale literatür taraması ve araştırma yöntemleri kullanılarak Gustav Holst'un, en önemli yapıtlarından olan Gezegener Süiti adlı eserini yazarken esinlendiği sembolizmin araştırılmasını ve bu sembolizmi bestecinin eserine nasıl yansıttığının incelenmesini konu edinir. Makalede Gustav Holst'un yaşamı, müzikal anlayışı ve müzikal anlayışına etki eden unsurlar irdelendikten sonra bestecinin Gezegener Süiti adlı eserinin ortaya çıkışına etki eden unsurlar incelenmiş ve eserin içerdiği sembolizmin müzikal analiz yapılmıştır. Semboller gibi soyut kavramların ve düşüncelerin, eser bestelemeye temel müzikal malzeme olması açısından, Gezegener Süiti oldukça önemli bir örnektir. Söz konusu eserin içindeki sembolizmin ve bu sembolizmin eserin oluşumundaki yerinin incelenmesinin, besteleme yöntemlerinde düşünsel öğelerin yerinin saptanması yönünde önemli olacağı öngörülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Holst, Gezegener Süiti, Sembolizm

### ABSTRACT

Gustav Holst (1874-1934) is an English composer and music educator who was active during the first half of the 20th century. Being influenced by the current musical approaches and socio-cultural conditions of his time, he combined traditional English folk music elements and the symbolic language of various religions and mythologies to create an authentic style. He was a very inspirational figure among his peers and also for future composers. The aim of this article is to research the symbolism which inspired Gustave Holst to compose his milestone work The Planets and to analyze how this symbolism was reflected throughout his work. Discussions on Gustav Holst's life, his musical approach and the elements that impacted it are followed by a musical analysis of all the movements of The Planets, alongside their symbolism. The Planets is a very important example of how abstract concepts like symbols and thoughts can be fundamental musical materials in a composition. It is predicted that an analysis of the symbolism in this work and its role in the creation process will be important in determining the importance of intellectual elements in compositional methods.

**Keywords:** Holst, The Planets, Symbolism

## EXTENDED ABSTRACT

English composer Gustav Holst is an important figure in the music of the 20<sup>th</sup> century. Being influenced by this period in a musical and intellectual sense, he created a modern musical language without cutting ties with tradition. As well as being a composer, he was also a researcher, a trombone player, and a music educator. The great English composer and researcher Ralph Vaughan-Williams was Holst's teacher and lifelong friend (New World Encyclopedia, 2017). Vaughan-Williams was a big influence on Holst's music and the musical experience Holst gained through their researches together on English folk music is reflected in his works.

In addition to traditional music, Holst was also very much interested in Eastern religions and spiritualism. The fundamental inspirations behind most of his works were mythology and astrology, which were fields that made use of symbolic language, and which he had both believed in and researched. In his works (under the influence of mythology), the composer tried to reflect the symbols from relevant myths. The opera *Stila*, the symphonic poem *Indra*, and the choral work *Rig Veda* are examples of Holst's works which were inspired by Indian mythology (New World Encyclopedia, 2017). One of Holst's other fields of interest was astrology (Head, 1983, p. 15). He was so thoroughly interested in astrology that he spent many years researching it. His close friend Alan Leo, who was an astrologist, had a great impact on him. Leo's books and especially "The Art of Synthesis" (Leo, 1912) deeply affected the symbolism on which "The Planets" was founded. Astrology is grounded in characters and symbols from Ancient Greek and Roman mythology. Holst represents these characters and symbols in "The Planets" suite by his usage of instrumentation, specific harmonic language, themes and musical elements appropriate to their meanings. "The Planets" consists of seven movements. All seven planets in the Solar System except Earth are represented musically together with their mythological and astrological symbolisms. This article is a research on Holst's beliefs and intellectual interests that affected and developed his musical approach. In this way, "Theosophical Society" (Campbell, 1980) and the concept of modernism (Arnason, 1998, p. 102) which were founded at the end of the 19<sup>th</sup> century are referenced.

The modernist approach that had shaped the art of the 20<sup>th</sup> century deeply affected this English composer. However, he had his own understanding of modernism (Vaughan-Williams, 1920, p. 181). By not cutting ties with his own national musical traditions and

reflecting his own thought and belief system in his music, Holst developed an original modernist style.

The article then continues to discuss the symbolical language of “The Planets” and how it was reflected musically, by analyzing the work under separate titles for each movement. The composer lined up the planets in his own way. According to his arrangement, Mars is the first planet and Neptune is the last. This actually symbolizes the path of a person from youth to old age. Mars, the first movement, carries the characteristics of the war god. Whereas in Venus, the second movement, we hear a music with a contrasting character, which symbolizes peace. The third movement represents the winged messenger Mercury. The fourth movement carries the characteristics of the joyful and mighty Jupiter. The fifth movement which has a dark atmosphere characterizes Saturn, which symbolizes old age, law and order, and time. The sixth movement Uranus symbolizes an unpredictable character and is rebellious in nature. Finally, the seventh movement represents the end of a person’s journey that started with Mars in the beginning and ends in the afterlife.

The article is divided into separate titles, each of which explains the characteristics of the gods of Roman mythology whose names were given to planets, and their equivalents in Ancient Greek mythology, from which they had originated. This character analysis is followed by a discussion on the explanations of the planets in “The Art of Synthesis”, which was an inspiration for “The Planets”. In light of this information, the reflection of each planet’s symbolism on its relevant movement was analyzed in excerpts.

The fact that Gustav Holst so masterfully represented abstract ideas like symbols in music separates him from many of his colleagues and makes him very special. I believe that analyzing how an intellectual idea generates a musical work, how it is reflected in music, and how it is represented aurally are important in understanding the creative process in composing. I hope that this research draws attention to the possibility that a composer’s intellectual world, imagination, and beliefs can come to life through music, and how diverse the resources used in a composition can be.

## Gustav Holst'un Yaşamı

Asıl adıyla Gustavus Theodore von Holst, 21 Eylül 1874 yılında İngiltere'nin Cheltenham şehrinde dünyaya gelmiştir. Bu ismi I. Dünya Savaşı sırasında İngiliz toplumunda oluşan Alman karşıtı hassasiyetler üzerine 1918 yılında Gustav Holst olarak değiştirmiştir (New World Encyclopedia, 2017). Holst kökleri, annesi tarafından İngiliz, babası tarafından ise bugünkü Litvanya ve İsveç'e uzanan bir ailenin üyesidir (Jones, 2013). Babasının babası Gustavus Von Holst Riga'lı bir bestecidir ve orta yaşlarında İngiltere'ye göçmüş ve tanınır bir arp öğretmeni olmuştur (Capell, 1928, s. 1073-1075). İlk müzik eğitimini ailesinden almakla birlikte, Kraliyet Müzik Okulunda eğitim görmüş ve 20 yaşına geldiğinde eserler bestelemeye başlamıştır. Bu okulda öğretmeni olan besteci Ralph Vaughan-Williams<sup>1</sup> ile hayatının ilerleyen yıllarında arkadaş olmuş ve müziğinden etkilenmiştir. Vaughan-Williams kendisinden, besteciliğinde olduğu kadar iyi bir öğretmen olarak bahseder (Capell, 1928, s. 1073).

Gustav Holst yaşamı boyunca çeşitli kurumlarda müzik öğretmeni, orkestra şefi ve tromboncu olarak görev almıştır. Bu kurumlardan en uzun süreli olan St. Paul Kız Okulu'dur. Bu kurumun öğrenci orkestrası için bestelediği "St. Paul Süiti" (1913) önemli eserleri arasında yer alır (New World Encyclopedia, 2017). Besteci orkestra, askeri bandolar, tiyatro oyunları, vokal, koro, oda müziği, solo piyano gibi bir çok alanda ve türde eserler vermiştir. Eserlerine örnek olarak "Askeri Bando için I. Süit" (1909), "Askeri Bando için II. Süit" (1911), "Gezegenler Süiti" (1918), "Brook Green Süiti" (1933), "Sita Operası" (1906), "Bulut Habercisi" (1910) gösterilebilir.

## Gustav Holst'un Müzikal Anlayışı

Gustav Holst'un eserleri özde Stravinsky ve Ravel'in stillerini çağırır. Ayrıca Richard Strauss, Grieg, Vaughan-Williams gibi yaşadığı dönemin büyük ustaları da kendisine ilham vermiştir (New World Encyclopedia, 2017). Holst çok uluslu bir müzikal malzeme-yi kendi iç dünyasından ve sosyal çevresinden gelen düşünsel öğelerle birleştirmeyi de başarmıştır. Bestecinin vardığı nokta kendine özgü bir İngiliz romantizmi olmuştur (Britannica, Gustav Holst, 2018).

Gustav Holst zaman içinde oluşturduğu, bahsi geçen özgün stili ile 20. yüzyılın başında-

---

1 İngiliz besteci, müzik araştırmacısı (1872-1958)

ki “modernist besteci” profilini de yansıtır. Bu noktada bestecinin “modernizm” içindeki yerini incelemeyen önce dönemin modern kavramını ele alalım.

Genel olarak modern sanat kavramı yaklaşık olarak, 1860’tan 1970 yılına kadar olan dönemin farklı sanat kollarının çoğu sanat eserini kapsar. Bu kavram bu dönemde üretilmiş sanat eserlerinin stil ve felsefesine atıfta bulunur, sanatın tüm alanlarında düşünsel bir katman içerir (Arnason, 1998, s. 102). 20. yüzyıl başı itibarıyla “Modern Hareket” olarak yayılan modern yaklaşım ekspresyonizm, sürrealizm, empresyonizm gibi akımları içine alan geniş bir kavram idi (Head, 1983, s. 15-22). Modern kelimesi bir sanat terimi olarak, çoğunlukla yeni deneyimlere açık bir ruh ile geçmişin geleneğinden bağlarını kopartmış sanat ile de bağlantılı sayılmaktaydı<sup>2</sup> (Gombrich, 1958, s. 419).

Holst’un yaşadığı döneme ait modernizm anlayışı ise mistik<sup>3</sup> öğeler barındırır. Egzotik ülkelerin kültürlerinden etkilenmiş, Antik dünyanın mitolojisinden beslenen, spiritüel<sup>4</sup> öğeler içeren bir yapıya sahiptir (Head, 1983, s. 15).

Holst’un kendine özgü bestecilik anlayışına ve modern stiline dair yetkin bir görüşe yakın arkadaşı, hocası ve meslektaşı olan Ralph Vaughan-Williams’ın yazdığı iki makalede rastlıyoruz (Vaughan-Williams, 1920). Vaughan-Williams’a göre Gustav Holst modern bir bestecidir. Ancak modern kavramının kullanımını sorgulamış, bu terimin 19. yüzyılın son çeyreğine ait bestecilerin abartılı yapıtlarının armonik dilinin seyreltilmesinden ibaret bir kavram olarak kullanıldığını ifade etmiştir. Holst ise modern addedilen basmakalıp uygulamalara takılmadan 19. yüzyılın tüm armonik hilelerinden kaçınmaktadır. Bu inceleme-makalede Vaughan-Williams, Holst’un modernizm olarak tanımlanan müzikal klişelerden nasıl kaçındığını ve gerçek modern kavramına nasıl uyum sağladığını şu sözlerle anlatır:

*“Holst, birçok çağdaşından neredeyse her sekiz ölçüde bir düzenli olarak Majör 9’lular kullanmaktan kaçınarak, uzun ezgiler kullanmaktan korkmayarak, çoğunlukla bu uzun ezgileri tek başına ya da sade bir armoni ile duyurma cesaretine sahip olarak farklılaşmıştır. O her zaman ihtişamı, çalgılamada sekiz adet korno kullanarak sağlamaz. O etkileyici stilini Bach’a, Purcell’a, Byrd’a, Wilbye’a borçludur. Bu bileşim bir özgünlük oluşturur ve bu*

2 Müzik tarihçilerinin bir kısmı 20. yüzyılda bestelenen müziğin tümünü Modernizm çerçevesinde ele alırken bir diğeri kısmı ise 1960 sonrası için post-modernizm terimini kullanır. Ancak ortak çerçevede, 20. yüzyıl müziğinin tamamının, geleneksel uygulamaları yıkmaya çalışırken esin kaynağı olarak geçmiş yüzyılların sanatsal malzemelerinden, başka sanat dallarından ve farklı kültürlerden beslendiğini söyleyebiliriz. (İlyasoğlu, 1999, s. 197)

3 Gizemci

4 Tinsel

*onu gerçek anlamda modern olan birkaç besteciden biri yapar”* (Vaughan-Williams, 1920, s. 181).

Bu inceleme-makalede Holst'un etkilendiği öne sürülen besteciler Barok ve Rönesans dönemine ait bestecilerdir. Görülüyor ki Holst gelenek ile bağlarını koparmadan yapıtlarında, düşünsel ve müzikal açıdan modern anlayışa dahil olmayı başarmıştır.

## **Gustav Holst'un Müziğine Etki Eden Düşünsel, Sosyal ve Kültürel Unsurlar**

Gustav Holst'un müzikal açıdan üretken olduğu 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, İngiltere'de eski İngiliz halk şarkıları, *madrigal*<sup>5</sup> şarkıcıları ve *Tudor* dönemi<sup>6</sup> bestecileri müzik çevrelerinin büyük çoğunluğu tarafından yeniden ilgi çekici bir sanatsal malzeme haline gelmiştir. Bu geleneksel öğelerin yeniden sanat çevrelerine etki etmesinde 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve geniş bir kitlenin ilgisini çeken egzotizm<sup>7</sup> akımının ve teozofi felsefesinin büyük ölçüde etkisi bulunur.

Egzotizm, 19. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa'da ilgi çeken bir akım haline gelmiştir. Bu akımın ortaya çıkışında ise özellikle Büyük Britanya İmparatorluğu'nun başını çektiği sömürgecilik ve emperyalist kolonileşmenin etkisi büyüktür. Egzotik meraklar sonucunda uzak coğrafyalara<sup>8</sup>, farklı kültürlere, bu kültürlerin mitlerine, masallarına, sembollerine ve antik dünyanın kültürel mirasına ilgi artmıştır. Bu ülkelerin masalları ve kültürü kadar müzikal malzemeleri de besteciler için ilgi çekici olmuştur. Bu dönemde sanat çevrelerinde Hint mitolojisi, Sanskrit dili, Hint kökenli inançlar da ilgiyi üzerine çekmiştir.

Gustav Holst aynı zamanda folklor araştırmacıları da olan meslektaşları Cecil Sharp ve Ralph Vaughan-Williams'ın etkisinde kalarak İngiliz halk şarkılarını incelemiştir. Müziğinde bu ezgilerin etkisi görülür. Bununla birlikte besteci, ilk gençliğinden itibaren doğu felsefesine tutku derecesinde ilgi duymuştur. Sanskritçe öğrenmiş ve çeşitli Hindu sözlerini bestelemiştir (İlyasoğlu, 1999, s. 189).

---

5 *Madrigal* özgün yapıda dini olmayan vokal için yazılmış müzikal kompozisyonudur. Ortaçağ'da, Rönesans ve Barok dönemde bu türün örneklerine sıklıkla rastlanır.

6 1485-1603 tarihleri arasında İngiltere'de Tudor Hanedanı'nın hüküm sürdüğü dönem. Büyük Britanya İmparatorluğu'nun en parlak dönemlerinden biri olarak kabul edilir.

7 Yabancılık

8 Burada bahsi geçen egzotik coğrafya, Uzakdoğu, Yakındoğu, Hint ve Arap ülkelerini kapsayan tüm Asya ve Afrika kıtalarını içerir (İlyasoğlu, 1999).

19. yüzyılın ikinci yarısında, bahsi geçen sosyokültürel kaynaklı gelişmelerin etkisiyle oluşan teozofi felsefesi<sup>9</sup> ise 1875 yılında Helena Blavatsky<sup>10</sup> tarafından New York'ta kurulan “Teozofi Cemiyeti” etrafında şekillenen yeni bir düşünce ve inanç sistemidir (Campbell, 1980, s. 27-28). Bu cemiyetin sanat çevresinden olduğu kadar bilim ve siyaset alanından da katılımcıları olmuştur. Bu açıdan bakıldığında, “Teozofi Cemiyeti” dönemin popüler kültürünü de etkilemiş bir oluşumdur. Blavatsky'ye göre bu cemiyetin yeni bir din oluşturma gayesi yoktur. Cemiyet, antik dönemlerin bilgeliğini, Platoncu düşünceyi ve tüm semavi dinlerin inançlarını sentezleyen bir teozofi felsefesini savunur (Campbell, 1980, s. 36).

Dönemin kimi İngiliz bestecileri de Holst gibi bu yeni teozofi felsefesinden etkilenmiştir. Bu bestecilere Edward Elgar, Frederick Delius, Charles Villiers Stanford, Hubert Parry, Ralph Vaughan-Williams ve Arnold Bax'ı örnek gösterebiliriz (Head, 1983, s. 16).

## **Gezegener Süitine Genel Bir Bakış, Eserin Ortaya Çıkışına Etki Eden Unsurlar**

Holst'un “Gezegener Süiti” adlı eseri toplam yedi bölümden oluşur. Schoenberg'in 1914 yılında Londra'da ilk dinletisi gerçekleşen “Orkestra için Beş Parça” adlı eseri, Holst'a eserinin adı ve yapısı konusunda ilham kaynağı olmuştur. Bu sebeple esere Holst tarafından verilen ilk isim “Büyük Orkestra için Yedi Parça”dır (Lambourn, 1987, s. 425).

Ancak eserin ana ilham kaynağı Holst'un büyük bir tutkuyla ilgilendiği astroloji<sup>11</sup>, astrolojinin beslendiği alan olan mitoloji, zaman içinde tanıştığı ve onu etkileyen arkadaşları ile teozofi felsefesinin ona kattıklarıdır (Head, 1983, s. 15).

Holst'un astroloji ile tanışması 1912 yılına dayanır. Bestecinin, *Raphael* takma isimli astroloğun ilk baskısı 1910 yılında yayınlanan “Dünya Astrolojisi” kitabını okuduktan sonra astrolojiye ilgisi artar ve bu alanda çalışmalarına başlar. Öyle ki bu kitabın etkisiyle

9 Teozofi kelimesinin kökeni Yunanca'dır. Tanrı anlamına gelen *teo* ve bilgelik anlamına gelen *sofia* kelimelerinin birleşiminden oluşur. “Varlık birliği” inancını kapsayan hint teozofisi, Antik dönemin Gnostik ve Yeni Platoncu anlayışı bugünkü Batı teozofisi kavramının temelini oluştursa da günümüzde teozofi kelimesi yaygın olarak Batı teozofisini kapsar. Buna neden 19. Yüzyılda Teozofi Cemiyeti merkezinde filizlenen yeni bir Batı teozofisi felsefesinin oluşmasıdır (Melton, 2015).

10 Elena Petrovna Blavatskaya (Ukrayna 1831 – Londra 1961)

11 Astroloji gök cisimlerinin kişilik, insan ilişkileri ve dünya olayları üzerindeki etkisini anlamaya, yorumlamaya ve bu alanlarda gelecek öngörülerini yapmaya çalışan bir sistem ve inançlar bütünüdür. (Encyclopedia, 2016)

le, astrolojik doğum haritasındaki<sup>12</sup> gezegen etkilerine uygun olarak, yeni bir ses dünyası keşfetmek üzere doğum haritasından yola çıkarak meditasyonlara<sup>13</sup> başlar (Head, 1983, s. 17).

1913 yılında prömiyeri yapılan “Bulut Habercisi” adlı eserinin beklediği ilgiyi görmemesi ve başarısız olarak nitelendirilmesi Holst’un hayatında bir dönüm noktası oluşturur. Maddi ve manevi olarak sıkıntılı bir dönem geçirmektedir. Bu olaydan sonra Holst, 1913’te İspanya’nın Mayorka Adası’na bir gezi gerçekleştirir. Bu zamana kadar “Teozofî Cemiyeti”nden edindiği bilgi birikimi ile genel bir astroloji bilgisine sahip olsa da bu gezi süresince Arnold Bax, Bax’ın yazar-çevirmen kardeşi Clifford Bax ve Balfour Gardiner ile yaptığı sohbetler bestecinin astrolojiye bakış açısını genişletmiştir. Ancak Holst için “Gezegenler Süiti”nin ana ilham kaynağı sonradan yakın dost olacağı astrolog Alan Leo’nun (1860-1917) 1912 yılında yayınlanan “Sentez Sanatı”<sup>14</sup> isimli kitabı olmuştur. Bu kitapta Alan Leo her gezegeni astrolojideki karşılığını oluşturan mitoloji karakterlerine uygun başlıklarla tanımlamıştır. Bu başlıklar şu şekildedir: “Güneş – Hayat Veren”, “Ay – Anne”, “Merkür – Düşünür”, “Mars – Enerji Veren”, “Venüs – Birleştiren”, “Jüpiter – Neşelendiren”, “Satürn – Hakimiyet Kuran”, “Uranüs – Uyandırıcı”, “Neptün – Gizemli”. Holst eserinde, bu kitaptaki altı adet başlığın eş anlamlı karşılıklarını kullanmıştır. Neptün’ü ise olduğu gibi kullanmayı tercih etmiştir (Head, 1983, s. 18). Gezegen isimlerini içeren bölüm isimleri eserin 1918’deki ilk dinletisi için programa eklenmiştir ve bu bölüm adları ve alt başlıkları bu şekilde kullanılır olmuştur. Eserin özgün partiyosunda bölüm adları sadece “Savaşı Getiren”, “Barışı Getiren” gibi aşağıda adı geçen mevcut alt başlıklardan oluşur. Holst gezegenimiz olan Dünya’yı bu esere dahil etmemiştir<sup>15</sup>. Eserdeki bölümler ve alt başlıkları şu şekildedir:

1. Mars – Savaşı Getiren (1914)
2. Venüs – Barışı Getiren (1914)
3. Merkür – Kanatlı Ulak (1916)

---

12 Doğum haritası (horoskop), astrolojik yorumlar için kullanılan ve kişinin doğduğu ya da bir olayın olduğu an ve yere göre hazırlanmış, o anın mevcut gökyüzünün dünyaya izdüşümünü gösteren ilgili haritadır. (Britannica, Horoscope, 2008)

13 Dini inanışlardan bağımsız olarak, zihni bir noktaya odaklayarak sakinleşme ve gevşeme eylemi. (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/meditation>)

14 Özgün İngilizce adı ile ‘The Art of Synthesis’

15 Eser bestelendiği dönemde Plüton henüz keşfedilmemiştir. Ancak Holst ölmeden önce Plüton’un 1930 yılındaki keşfine tanık olduysa da onu bu esere dahil etmeyi düşünmemiştir. Plüton, 2006 yılında Uluslararası Astronomi Birliği tarafından, yeniden belirlenen kriterlere göre gezegen sınıfından çıkarılmıştır.



4. Jüpiter – Neşeyi Getiren (1914)
5. Satürn – Yaşlılığı Getiren (1915)
6. Uranüs – Büyücü (1915)
7. Neptün – Gizemli (1915)

Holst eseri kalabalık bir orkestra için tasarlamıştır. Eseri icra edecek orkestra şu şekildedir: dört flüt, üç obua, bir korangle, üç klarnet, bir bas klarnet, üç fagot, iki kontrafagot, altı korno, dört trompet, iki tenor trombon, bir bas trombon, bir tenor tuba, bir bas tuba, altı timpani, bir triangle, bir davul, bir tef, bir zil, bir büyük davul, bir gong, bir çan, bir glockenspiel, bir çelesta, bir ksilofon, iki arp, bir org, yaylı sazlar ve kadınlar korusu (sadece yedinci bölümde kullanılmak üzere).

## **Mitolojik Sembolizmin Gezegenler Sütündeki Yansımaları, Eserin İçerdiği Sembolik Dilin İncelenmesi**

Holst'un eserde gezegenleri sıralama şekli yer merkezli<sup>16</sup> ya da gün merkezli<sup>17</sup> iki modele de uygun değildir. Besteci burada özgün bir sıralamayı tercih etmiştir. 1927 yılında bu sıralamayı astrolojik bir nedene dayanarak, “kaderimizin yedi etkisi ve ruhumuzun yedi bileşenine” karşılık olarak yaptığını belirtmiştir. Gezegenlerin bu sırası, gençlikten yaşlılığa doğru ilerlerken yaşamın ilerleyişini tasvir eder (Head, 1983, s. 19). Gezegenlerin temsil ettiği sembolizmi incelediğimiz zaman, bu sıranın aynı zamanda gençliğin dinamizminden yaşlılığın bilgeliğine, dünyevi olandan ruhani ve ebedi olana doğru bir yolculuğu temsil ettiğini görmüş olacağız. Şimdi eserde kullanılan sembolizmi, eserin bölümleri altında inceleyelim.

### **Birinci Bölüm: Mars – Savaşı Getiren**

Eserin birinci bölümüne adını veren Mars karakteri, Roma mitolojisinde Jüpiter ve Juno'nun oğludur. Roma mitolojisinin kökleri Antik Yunan mitolojisine dayanır. Karakterler ve hikayeleri benzer olmakla birlikte isimler değişmiştir (Luce, 2005, s. 202). Mars karakterinin Antik Yunan mitolojisindeki kökeni Ares'tir. Karakter her iki mitolojide de aynı tasvire sahiptir ve savaş tanrısıdır (Perowne, 1969, s. 19). Bu mitolojik karakter tarımın ve savaş hazırlıklarının canlandığı, baharın başlangıcı olan mart ayına da adını

16 Eş anlamlısı jeosantrik olan ve Dünya merkezinden bakılarak ölçülen mesafe şekline atfedilen astronomi terimi.

17 Eş anlamlısı helyosantrik olan Güneşin merkezinden bakılarak ölçülen mesafe şekline atfedilen astronomi terimi.

vermiştir (Mary Beard, 1998, s. 47-48). Mars karakteri Yunan kökeninde yabancı, iri vücutlu olarak tasvir edilmiştir. Savaş alanına indiğinde korkutucu naralar atar. Sesi açısından heybetli ve ürkütücüdür. Tepeden tırnağa zırh ile kuşanır. Daima silahlıdır. Hayvansı iç güdüleri, mantıksız ve ihtiyatsız davranışları vardır. Bu yönüyle çoğu zaman zeki davranışları olan diğer tanrısal güçlere yenik düşer (Agizza, 2006, s. 63). Düzene karşı gelmek ister, yasaları ve mahkemeleri tümünden hiçe sayar (Agizza, 2006, s. 64).

Astrolog Alan Leo'nun "Sentez Sanatı" kitabında ise Mars gezegenine atfen "enerji veren", "yıkıcı melek" tasvirleri kullanılmıştır (Leo, 1912, s. xiv). Bu gezegen mitolojideki gibi astrolojik sembolizminde de bağımsız ve öncü bir ruhu, cesareti, yiğitliği, özgürlüğe olan aşkı, liderlik edebilme kapasitesini, organizasyon becerisini taşır (Leo, 1912, s. 78). Doğası gereği harekete geçen, öfkeli bir kişiyi ayrıca kesici maddeleri, cerrahiye, savaşı, istediğini elde etme güdüsünü, kan ve kırmızı rengi temsil eder. Ayrıca Mars karakteri, Antik Yunan mitolojisinden farklı olarak, Roma mitolojisinde *Picus* adlı bir ağaçkakan<sup>18</sup> tarafından kutsanmıştır (Rosivach, 1983, s. 520).

Şimdi bahsi geçen bu semboller doğrultusunda söz konusu eserin "Mars – Savaşı Getiren" bölümünü inceleyelim.

Ağaçkakan sembolü: Eserin bu bölümü yaylılar ve timpaninin duyurduğu bir *ostinato*<sup>19</sup> ile başlar. 5/4 lük aksak ölçülü bir *ostinato* motifi ilk 60 ölçü boyunca durmadan devam eder. Eserin bu bölümünün büyük bir kısmında da duyulur. Yaylılar ve timpani çoğu zaman birlikte aynı ritmik yürüyüşü sürdürürler. Bu yürüyüşe zaman zaman diğer çalgılardan da katılanlar olur. Bu ritim bir ağaçkakanın gagasını ağaçlara vurarak çıkarttığı ısrarlı ritmi çağırıştırır. Besteci timpaninin 60. ölçüye kadar ahşap malet ile icrasını istemiştir. Bununla birlikte ilk 25 ölçü tüm yaylıların *col legno*<sup>20</sup> olarak çalması da ağaca ısrarlı ritmik gaga darbeleri yapan ağaçkakan tınısını pekiştirir.

---

18 Yunan düşünür ve devlet adamı Plütarkos'a göre (m.s 46-120) Roma'lılar kurucuları olan Romus ve Romulus adlı kurtlara yol gösterdiği ve Mars'ı kutsayan için Picus adlı ağaçkakandan ötürü bu kuşa saygı gösterir ve ondan çekinirler. (Plütarkos, 2013, s. 74)

19 Genellikle dar bir ses alanı ya da aynı ses üzerinde sürekli tekrarlanan motif ve müzik cümlesi.

20 Yaylı çalgılarda arşenin ahşap kısmı ile icra yöntemi.

6 Timpani I (two players) II wooden sticks

Side Drum

Cymbals

Bass Drum

Gong

Harp I

Harp II

Organ

1<sup>st</sup> Violins *col legno*

2<sup>nd</sup> Violins *col legno*

Violas *col legno*

Violoncellos *col legno*

Doublebasses *col legno*

Allegro

Şekil 1: Gustav Holst, Gezegenler Süiti I. Bölüm, Mars – Savaşı Getiren, 1-6 ölçüler arası

Demir, mızrak, zırh, kılıç: Bölüm boyunca kullanılan büyük orkestranın sayıca fazla bakır çalgıları Mars karakterinin metal, demir, maden ile ilintili sembolizmini fazlaca çağrıştırır.

Asker yürüyüşü: İlk ölçüden 60. ölçüye kadar tekrarlanan *ostinato* yürüyüş bir askeri taburun yürüyüşü çağrıştırır.

The image displays a page of a musical score for Gustav Holst's 'The Planets' Suite, Part 1, Mars - The Bringer of War. The page is numbered 29 in the top right corner. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Bass Oboe, Clarinet, Bassoon, Double Bassoon, Horn, Trumpet, Tenor Trumpet, Bass Trumpet, Tenor Trombone, Bass Trombone, Timpani, Snare Drum, Gong, Organ, Violin, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score shows a dense orchestration with many instruments playing simultaneously, marked with 'tutti' and 'fff' dynamics. The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic pattern with many notes and rests. The score is written in black ink on a white background.

Şekil 2: Gustav Holst, Gezegenler Süiti 1. Bölüm, Mars - Savaşı Getiren, 183. ölçüde orkestranın tutti olarak<sup>21</sup> *fff* ses gürlüğüne ulaşması

Öfke, Bağırarak, Savaş Naraları: Orkestranın sayıca fazla bakır çalgılar ile büyük bir ses yoğunluğuna sahip olması, giderek artan bir kreşendonun sonunda 183. ölçüde *tutti*<sup>22</sup>

21 Tüm orkestranın aynı anda çalması

22 Tüm orkestranın aynı anda çalması anlamına gelen müzik terimi.

olarak *ffff* ses gürlüğüne ulaşması Mars'ın öfkesini, savaş alanında attığı naraları ve hid-detle bağırmasını çağırıştırır.

Özgürlük, başkaldırı, düzene karşı gelmek, yıkıcılık: Bölümün 5/4'lük ve 5/2'lik aksak ölçülerle yazılması Mars karakterinin özgür, düzen bozucu, kimi zaman mantıksız ve güdüsel davranan yönünü hissettirir. Ayrıca bu bölümde kullanılan dörtlüler armonisi<sup>23</sup> de çok sesliliğin uyumluluk esasına, bir başka deyişle armoni yasalarına başkaldırı olarak değerlendirilebilir. Bu durum, Alan Leo'nun Mars için kullandığı yıkıcı melek tasvirine ve mitolojik anlamda bakıldığında güdülerine yenilerek yıkıcı davranan ve yasaları hiçe sayan Mars karakterine uyumlu bir ses dünyasını oluşturur (Head, 1983, s. 19).

## İkinci Bölüm: Venüs – Barışı Getiren

Eserin ikinci bölümüne adını veren Venüs, Antik Yunan mitolojisindeki aşk tanrıçası Afrodit karakterinin Roma mitolojisindeki karşılığıdır (Wolfson, 2002, s. 45). Venüs karakterinde Akdeniz'in önemli yeri vardır. Babası Ouranos'un<sup>24</sup> Kıbrıs'ın sularına atılan uzvundan türemiştir. Burada deniz suyunun köpüklerinden doğarak can bulduğu söylenir (Agizza, 2006, s. 71). Her iki mitolojide de güzellik, aşk, şarap tanrıçasıdır. Yaşam isteğini, yaşamdan alınan tatları, arzuları temsil eder. Aynı zamanda karşılıklı uyumun, huzur ve barışın tanrıçasıdır. Bahçeler, çiçekler, güzel kokular, keyif veren her şey onun simgesidir.

Alan Leo'nun "Sentez Sanatı" kitabında Venüs'ten "birleştiren" olarak bahsetmiştir. Bu bağlamda iyicil bir niteliği vardır. Ona göre Mars hayvani güdülerimiz ise Venüs insancıl tarafımızdır. Mars dünya ile Venüs ise cennet ile ilintilidir. Tüm güzel, çekici nesnelere, düşüncelere, arzularımıza, iştah, zarafet, huzur Venüs'ün temsil ettiği konulardır. Ayrıca aşık olunası ideal, mükemmel, kusursuz yaradılışı simgeler. Aynı zamanda sanatın temsilcisidir. Başta uyumlu, güzel sesler, müzik olmak üzere tüm güzel sanatları kapsar (Leo, 1912, s. 66). Leo'ya göre Venüs, düzenli ilerleyen uyumlu hareketin de yaratıcısıdır (Leo, 1912, s. 69).

Bahsi geçen bu semboller ışığında söz konusu eserin ikinci bölümünü inceleyelim.

Huzur ve uyum: Bu bölümde, ilk bölümde duyurulan kaotik savaş tasvirinin ardından

23 Doğuşkanlardan türeyen ve üçlü aralıklar ile oluşan akorlardan oluşan bir çok seslilik anlayışının tersine, dörtlü aralıkları esas alan çok seslilik anlayışına atfedilen müzik terimi.

24 Ouranos'un Roma mitolojisinde karşılığı yoktur.

gelen bir barışı hissederiz. Eserin bu bölümü “Venüs – Barışı Getiren” başlığını taşır.<sup>25</sup> Ve bu bölüm Mars (savaş) ile Venüs (barış, huzur) karakterlerinin tezatlığını da yansıtır.

İlk bölümdeki “*Allegro*” yüksek tempo yerini, bu bölümde “*Adagio*” olarak dingin bir tempoya bırakır.

İlk bölümdeki dörtlüler armonisi yerini uyumlu üçlüler armonisine bırakmıştır.

Şekil 3: Eserin ilk 8 ölçüsü boyunca flüt, obua ve klarnet partilerinde duyulan kök pozisyonda 5’li akorlar

İlk bölüm olan “Mars – Savaşı Getiren”in aksine bu bölüm boyunca *p* ve *pp* ses gürlüğü hakimdir. Bu da bölümün huzurlu atmosferini pekiştirir. Bununla birlikte ilk bölümdeki ölçüsel düzensizlik<sup>26</sup> de bu bölümde yerini iki, üç ve dört zamanlı basit ölçü tiplerine bırakmıştır. Tüm bu öğeler tıpkı bir savaşın ardından gelen barış gibi ilk bölümün dinamik, gergin, savaşçı atmosferinin ardından gelen yoğun bir huzuru hissettirir.

Bu bölümdeki dingin atmosfer, aşağı ve yukarı yönde melodik hareketlere duyulan tam 5’li aralıkların oluşturduğu durağan ve çözülme hissi uyandırmayan bir armoni ile pekiştirilmiştir (Head, 1983, s. 19).

Doğa ve pastoral atmosfer: Bölümün başında kornların çıkıcı, obua ve flütlerin inici olarak duyurduğu iç içe geçmiş motifler bütünü pastoral bir atmosfer oluşturur.

Cennet, ırmaklar, çeşmeler: Bölümün 11. ölçüsünde duyulmaya başlayan arp pasajı mitolojik tasvirlerdeki meleklerin lirini çağrıştıran bir atmosferi oluşturur. Ardından duyulmaya başlayan ve arplara eşlik eden *glockenspiel* ve çelestalar cennetin huzurunu, çağlayan ırmakları çağrıştırır.

25 Bestecinin bölüme verdiği başlığı incelerken İngilizce “peace” kelimesinin aynı zamanda huzur anlamına geldiğini de göz önünde bulundurmalıyız.

26 İlk bölüm olan ‘Mars – Savaşı Getiren’ 5 zamanlı aksak ölçü birimi ile yazılmıştır. 5 zamanlı ölçüler, ölçü içindeki zamanların hem ikiye hem üçe bölündüğü düzensiz ölçü birimleridir.

Güzel sanatların dalı olarak müzik ve şarkı: Venüs'ün temsil ettiği müzik, şarkı söylemek, güzel ses kavramları, bölümün 32. ölçüsünden itibaren duymaya başladığımız solo kemanın lirik teması çağırıştır. Bu tema 37. ölçüde *tutti* ile devam etse de 60 ve 65. ölçüler arasında yine solo olarak kendini duyurur.



Şekil 4: Eserin ikinci bölümünde 60-65. ölçüler arasında solo keman ile duyurulan lirik tema

### Üçüncü Bölüm: Merkür – Kanatlı Ulak

Roma mitolojisinde Merkür'ün kökeni Antik Yunan mitolojisindeki Hermes'e dayanır. Her iki mitolojide de Merkür, kanatlı ayakkabıları ile tanrıların habercisi ve mesaj taşıyan elçisidir. Merkür refah, mutluluk, çocuksuluk ve iyi niyeti simgeler (Cotterell, 1996, s. 61). Aynı zamanda sevimli ve şakacı bir karakter de taşır. Antik Yunan'daki kökeninde ise hırsız ve müzisyen özelliklerine de rastlarız (Agizza, 2006, s. 58). Bu karakter yolda bulduğu bir kaplumbağanın kabuğuna öldürülmüş hayvanların bağırsaklarından elde edilmiş teller takarak lir çalgısını icat etmiştir (Agizza, 2006, s. 61).

Alan Leo'nın "Sentez Sanatı" isimli kitabında bu mitolojik karakterin astrolojideki karşılığını "Merkür – Düşünür" başlığı altında buluruz (Leo, 1912, s. 53). Mitolojik karakterin bu kitaptaki yansıması, Roma ve Antik Yunan mitolojisindeki karşılığına benzer ifadelerle yer bulmuştur. Ancak Alan Leo Merkür'ü "Doğumu Nasıl Yorumlamalı" adlı kitabında "Kanatlı Ulak" olarak betimlemiştir. Bu başlık, Holst'un eserinin üçüncü bölümüne verdiği isim ile bire bir aynıdır (Head, 1983, s. 19). Bu karakter hızlı ve keskin bir zekayı, hızlı gelişmeleri ve değişkenliği de temsil eder (Leo, 1912, s. 57).

Holst üçüncü bölüme adını veren bu mitolojik karakterin niteliklerini eserin diğer tüm bölümlerinde olduğu gibi astrolojik karşılığını da yansıtacak şekilde işlemiştir. Bu bölümü bahsi geçen nitelikler üzerinden inceleyelim.

Şakacı, muzip: Gustav Holst eserin bu bölümünü *scherzando*<sup>27</sup> bir karakterde 6/8'lik ölçüde hızlı bir tempoda bestelemiştir. Ancak bölüm boyunca sıklıkla *hemiolarlar*<sup>28</sup> duyulur. Bu durum müziğe eğlenceli bir dans havası verir. Ayrıca iki zamanlı bileşik ölçüler

27 Şakacı, oyuncu bir ifadeye anlamına gelen müzik terimi.

28 Bir veya birden çok zamanın aynı anda hem ikiye hem üçe bölünmesi ile oluşan ritmik kalıp .

ile kurgulanmış bölümde, üçerli ve düzenli olarak gruplanmış sekizlik notaların zaman zaman 3/4'lük ölçü gibi hissettirecek şekilde ikişerli gruplanması müziğe şaşırtıcı, muzip, şakacı bir ifade vermektedir. Bölüm boyunca yaylı ve nefesli çalgılarda duyulan *staccato*lar da muzip, şakacı havayı destekler.

Kanatlı ayakkabılar ile göğe yükseliş, göklerde süzülürcesine gezinmek: Bölümün başlığını oluşturan “Merkür Kanatlı Ulak” ifadesi bölüm boyunca çıkıcı ve inici arpejlerle ve çıkıcı dörtleme ritminden oluşan yanaşık sesler ile tasvir edilir. Hızlı tempoda duyulan bu motifler göklerde süzülüyor hissi veren tatlı melodik çizgiler oluşturur. Arpejler ve dörtlemelerin olduğu pasajlarda kullanılan ses bölgesi kalın oktavlardan ince oktavlara ya da tam tersi olarak bir genişleme göstermiştir. Bu durum müziğin yükselmesi ve alçalması duygusunu beraberinde getirir ve dinleyende yer ile gök arasında bir mesafenin kat edilmesi hissini uyandırır.

**Vivace.**

The image shows a musical score for a section titled "Vivace." The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and bassoon. The music is characterized by arpeggiated figures and rhythmic patterns. The score is divided into two main sections: the first section is marked "Vivace." and the second section is marked "Bass Ob." The first section features a transition from thick to thin sound regions, with the music moving from lower octaves to higher octaves. The second section, "Bass Ob.", features a transition from thin to thick sound regions, with the music moving from higher octaves to lower octaves. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Vivace." and the dynamics are marked "p" (piano).

Şekil 5: Kalın ses bölgesinde başlayıp ince ses bölgesine doğru hareket eden çıkıcı ve inici arpejler



Şekil 6: Çıktıcı ilerleyen dörtlemeler

Müziyen yönü ile Merkür: Müziyen olarak nitelenen Merkür karakterinin bu yönünü neşeli ve ritmik yapı açısından şaşırtıcı (üç zamanlı ve iki zamanlı olarak kurgulanmış ölçülerden oluşan) bir melodiye sahip olan solo keman partisinde görürüz. Bölümün devamında bu temayı diğer çalgılar da duyururlar. Besteci Venüs'ün şarkı ve müzik ile olan ilintisini de aynı şekilde bir önceki bölümde lirik bir melodiye sahip keman partisile vurgulamış idi. Bu iki bölümde duyulan keman sololar adeta karakterlerin sahneye çıkması gibi yorumlanabilir. İlk bölümdeki keman solosunun melodisi yavaş ve lirik iken bu bölümde canlı bir tempoda ve şakacı karakterdedir.

Şekil 7: Üçüncü bölümde 82- 88. ölçüler arasında duyulan keman solosu

## Dördüncü Bölüm: Jüpiter – Neşelendiren

Eserin dördüncü bölümüne adını veren Jüpiter'in Antik Yunan mitolojisindeki kökeni Zeus'tur (Wolfson, 2002, s. 21). Her iki mitolojide de en güçlü, en egemen, en bilge ve en başta gelen liderdir. Kendi kurduğu bir saltanata sahiptir. Adil, zeki, ışık saçan, gerçekleri simgeleyen dürüst bir mitolojik karakterdir. Yargılama gücünü elinde bulundurur (Agizza, 2006, s. 31). Özellikle Roma mitolojisinde halkın koruyucusu olmuş ve savaşlarda yardım ettiğine inanılmıştır. Yıldırımlar ve fırtınalar oluşturması öfkelenildiğinde başvurduğu cezalandırma yöntemlerinden bazılarıdır. (Cotterell, 1996, s. 56).

Alan Leo'nun "Sentez Sanatı" kitabında bu karakterin astrolojideki karşılığını "Neşelendirilen" başlığı altında incelemiştir. Bu kitapta Jüpiter mitolojik kökenine bağlı olarak, büyük talihin göstergesi olup büyümeyi, genişlemeyi, dengeli bir uyumu, neşeyi, ümidi, asaleti, bilgeliği ve geleceğe dair olumlu inançları temsil eder (Leo, 1912, s. 80). Leo'nun Jüpiter'i "Neşelendirilen" olarak tanımlaması gezegenin mitolojik olarak temsil ettiği tüm bu olumlu, mutluluk getiren adil ve destekleyici özelliklerinden ötürüdür (Head, 1983, s. 20).

Bu bilgiler ışığında eserin dördüncü bölümünde bestecinin Jüpiter karakterini nasıl yansıttığını inceleyelim.

İhtişam, asalet, kraliyet: Eserin bu bölümü kullanılan çalgılama ve armonik dil nedeniyle ihtişam, azamet ve asaleti çağrıştırır. Yaylıların enerjik eşliğinde kornların duyurduğu ve ardından diğer bakır çalgıların katıldığı tema ise bölüme yine ihtişamlı bir açılış getirir.



Şekil 8: Eserin "Jüpiter – Neşeyi Getiren" adlı üçüncü bölümünün başlangıcında kornların duyurduğu tema

Bölüm boyunca bakır çalgıların temaları duyurması ve tüm orkestranın birlikte çaldığı *fff* pasajlar güç ve ihtişamı pekiştirir.

Bununla birlikte ilk olarak 28. ölçüden itibaren duyulmaya başlayan ve kraliyet tören borusunu çağrıştıran motifler bölüm boyunca tekrarlı olarak karşımıza çıkar. Bu tam dörtlü aralıklardan oluşan motifler adeta kralın gelişini haber veren tören boruları gibidir. Bölüm boyunca temaların arasında bir köprü olarak duyulurlar. Bir başka deyişle bu motifler kraliyetin üyelerini sahneye davet eden bir tören borusu gibidir.



Şekil 9: Eserin dördüncü bölümü 29 – 31 ölçüler arası, tam 4'lü aralıklardan oluşan ve tören borusunu çağrıştıran motifler.

Neşeli, iyimsiz: Gustav Holst ise bu gezegeni betimlediği dördüncü bölüme, Alan Leo'nun başlığının bir benzeri olarak “Neşeyi Getiren” ismini vermiştir. Besteci bu bölümün başında şakacı, eğlenceli bir yürük tempoyu hedeflemiş ve bu anlama gelen *Allegro Giocoso* terimini kullanmıştır. 23. ölçüden itibaren duyulmaya başlayan, kimi zaman timpanilere eşlik eden triangle ve ziller neşeli havayı pekiştirir. Eserde bakırların duyurduğu ikinci baskın tema 47. ölçüde başlar. Bu tema neşeli bir dans karakterindedir. Adeta bir kutlama havası hissedilir.



Şekil 10: Eserin dördüncü bölümünde, 68 ve 74. ölçüler arasındaki tema

İnanç ve ümit dolu: Bölümün 195. ölçüsünden itibaren duyulmaya başlayan tema<sup>29</sup> geleneksel İngiliz halk şarkılarını andırır. Ortaçağ ses dizilerinden *Eolien modu*<sup>30</sup> ile yazılmıştır. Geçmişin müzikal geleneğine bağlı bu tema, ulusalcı bir mesaj içerir. Bölümün yazıldığı dönemde Jüpiter karakteri, monarşi ile yönetilen İngiltere’de kraliyetin gücünü de çağrıştırır. Bölümdeki bu tema, İngiliz halkının asırlar süren öyküsünü betimlerken, mevcut geleneğin sürekliliğini ve geçmişten geleceğe aktarılacağına dair inanç ve ümidi hissettirir.

## Beşinci Bölüm: Satürn – Yaşlılığı Getiren

Antik Yunan mitolojisindeki karşılığı Kronos olan Satürn zamanın efendisidir. Satürn, Jüpiter ile birlikte Neptün, Plüto, Juno, Ceres ve Vesta’nın da babasıdır (Cotterell, 1996, s. 33). Karakter, Antik Yunan’daki kökeninde babası Ouranos’un uzvunu bir orak ile kesmiş olduğundan (Agizza, 2006, s. 20) gerek Yunan gerekse Roma mitolojisinde elinde orak ile betimlenir. Romalılar Satürn’ü hasat tanrısı olarak da betimlemişlerdir. Bu mitolojik karakterin diğer özellikleri arasında, zaman ile birlikte yaşlılığı getirmesi ve Antik Yunan’daki kökeninden ötürü cezalandırıcı olması bulunur.

Alan Leo’nun “Sentez Sanatı” kitabında ise Satürn’den “her şeye hakim olan” başlığı altında bahsedilir (Leo, 1912, s. 88). Burada Satürn hayatımız boyunca, gerçek ile gerçek olmayan, öznel ile nesnel, ışık ile karanlık, doğru ile yalan ve iyilik ile kötülük arasındaki ilerleyişimiz-

29 Bu tema daha sonra, 1921 yılında besteci tarafından Cecil Spring Rice’in şiirine uyarlanmış ve İngilizler için adeta ulusal bir marş dönüşmüştür (Head, 1983, s. 20).

30 Bu ses dizisi, tonal sistemdeki doğal minör gama denk gelir.

de belirleyici, kritik bir aşamayı temsil eder. Leo'ya göre hiç şüphesiz Satürn'ün kötücül bir yönü vardır. Ancak onun bu kötücül yönü kişiyi terbiye etmeye olan edimlerindeir. Satürn kişiyi kısıtlar, arılaştırır, yontar ve tüm bunları zamana yayar. Zira zaman en iyi öğretmendir. Orak sembolizmi ile paralel olarak Satürn aynı zamanda ettiklerin biçilmesini, hayattaki hasatları temsil eder (Leo, 1912, s. 88). Ayrıca kişiye kısıtlamalar, sınırlamalar, kasvet ve verilen dersin alınamaması durumunda acı ve keder getirebilir (Leo, 1912, s. 92).

Gustav Holst eserinin beşinci bölümünde Satürn karakterini tüm bu sembolizme bağlı kalarak betimlemiştir.

Zaman: Holst, eserin bu bölümünde Satürn'ün gelişini bir saatin tik-taklarını çağrıştıran ve temalara eşlik eden *senkoplu*<sup>31</sup> bir ritmik ilerleyiş ile duyurarak betimlemiştir. Bu ritmik ilerleyiş eser boyunca aralıklı olarak kendini gösterir.



Şekil 11: Eserin dördüncü bölümünde, arp partisinde bir saatin tik-tak'larını temsil eden senkoplu ritm

Kasvet: Bölüm Jüpiter'in neşesi ve coşkusundan sonra ürkütücü ve kasvetli bir hava taşır. Özellikle bölümün hemen başında kontrbas tarafından duyurulan tema Satürn'ün karanlığını ve kasvetini temsil eder. Besteci kullandığı karanlık armonik dil ve bas flüt, bas obua, bas klarnetten oluşan kalın ses perdesinden tahta üflemlerli çalgıların karanlık tonları ile bu kasvetli havayı pekiştirir.



Şekil 12: Bölümün başlangıcında kontrbas partisinin duyurduğu Satürn teması

Yaşlılık: Oldukça yavaş bir tempo ile yazılmış olan bölüm ağır ilerleyişiyle yaşlılığın getirdiği hantallığı çağrıştıır.

Kötücül ve şeytani yön: Bölüm içinde çokça duyulan ve tarihsel süreçte şeytan aralığı olarak nitelenmiş artmış 4'lü aralığından<sup>32</sup> oluşan fraz<sup>33</sup> ve akorlar, bu aralığın yaptığı simgesel çağrışım ile Satürn'ün şeytani ve kötücül yönüne atıf yapar.

31 Zayıf zamanın vurgulanması ile oluşan aksak ritm kalıbı

32 *Diabolus in musica* 'şeytan aralığı' olarak tabir edilen, üç tondan oluşan +4'lü aralığına atfedilen tarihsel terim.

33 Bir müzik cümlesinin, en az bir motif barındıran bileşeni.



Şekil 13: Dördüncü bölümde, bas obua tarafından duyurulan ve artmış 4'lü aralığından oluşan karanlık tema



Şekil 14: Dördüncü bölümde klarnetlerin duyurduğu artmış dörtlü aralıklardan oluşan akorlar



Şekil 15: Dördüncü bölümde kornların duyurduğu artmış dörtlü aralıklar

## Altıncı Bölüm: Uranüs – Büyücü

Uranüs'ün Antik Yunan mitolojisindeki karşılığı Prometheus karakteridir. Prometheus'un kişilik özellikleri arasında uzağı görme, önlemlerini zamanında alma, keskin zeka, kurnazlık bulunmaktadır. Bununla birlikte, uygar bir yaşam için mimarlık, gök bilimi, maden işleme, tıp, denizcilik gibi gerekli bilgi donanımına sahiptir. İyi yürekli bir karakterdir. İnsanlığın ilerlemesi için bilgilerini insanlığın hizmetine sunmuştur (Agizza, 2006, s. 156). Ancak mitolojik öyküsünde insanları kayırdığı için Zeus'u kızdırır ve onun tarafından cezalandırılır. Cezası insanların ateşten mahrum kalmasıdır. Prometheus ise duruma kayıtsız kalamaz ve güneşten taşıdığı ateşi insanların hizmetine verir.

Alan Leo'nun "Sentez Sanatı" kitabında ise Uranüs'ü "Uyandırıcı" başlığı altında incelemiştir. Uranüs'ün mitolojideki karşılığına benzer şekilde, bu kitapta da büyük bir enerji ve güç taşıyan bir karakteri vardır (Leo, 1912, s. 95). Leo'ya göre bu gezegenin taşıdığı özellikler arasında kendinden emin olma, sıra dışılık, değişkenlik, coşku, mizah, özgün fikirler, kural tanımazlık bulunmaktadır. Ani değişimleri, aydınlanma ve farkındalığı beraberinde getirir.

Bu noktada bir saptama yapmak gerekiyor. Eserin ilk beş bölüm ve son bölüm adları ve müzikal esin kaynakları için mitolojiden yola çıkan ve astroloji ile desteklenen bir sembolizm söz konusudur. Ancak Holst'un altıncı bölüme verdiği isim bu iki alandan ayrı düşerek, bestecinin bir başka ilgi duyduğu alan olan Tarot<sup>34</sup>dan alıntılanmıştır. Tarot uygulamasında da bir sembol dili kullanılır (Douglas, 1991, s. 13). Burada bir numaralı kartın adı "Büyücü"dür (Head, 1983, s. 20). Holst bu kartın dışa dönüklük, enerjik olmak, üretkenlik ve oyunbaz olmak ile ilişkilendirilen anlamını Uranüs'ün diğer mitolojik özellikleri ile birleştirmiştir (Head, 1983, s. 20).

Sıra dışılık, değişkenlik, kural tanımazlık, özgün olma: Bölümün ana teması dört notalık bir motiften oluşur. Bölümün başında *ff* ses gürlüğünde bakır çalgılar tarafından duyurulur. Bu motifin aslına, farklı ses bölgelerine taşınmış ya da işlenmiş haline bölüm boyunca rastlarız. Besteci motif işleme yöntemlerinden taklit, eksiltme, arttırma, ses aralıklarını değiştirme yöntemlerini kullanarak motifi bölüm içinde sıklıkla duyurmuştur. Motifin biçim değiştirmesi Uranüs'ün değişkenliğini çağırıştırır. Besteci bu motifi iki zamanlı ve üç zamanlı olmak üzere iki farklı şekilde de işlemiştir. Zaman örgüsündeki bu düzensiz ilerleyiş, motifin tonaliteden kopuk, geleneksel olmayan yapısı da karakterin kural tanımazlığı ile örtüşür.

I II  
4 Trumpets in C  
III IV  
2 Tenor Trombones  
Bass Trombone  
Tenor Tuba in Bb  
Bass Tuba  
6 Timpani I

Şekil 16: Eserin "Uranüs – Büyücü" adlı altıncı bölümünün dört notalık bir motiften oluşan teması

Coşkulu, enerjik: Bölümün hızlı temposu Uranüs'ün enerjisini ve coşkusunu yansıtır. Bununla birlikte hızlı tempo bölümün son otuz ölçüsünde oldukça yavaş bir tempo ile

34 Tarot, Ortaçağ'da ortaya çıkmış oyun amaçlı tasarlanan 78 kartlık bir dedektir. Bu kartlar zaman içinde bir bilinç okuma ve gelecek öngörüm yöntemi olarak kabul görmüştür ve günümüzde bu amacını korumaktadır (Douglas, 1991, s. 13).

yer değiştirir. Bölümün başlangıcında duyduğumuz dört notalık motif, kendini tezat bir tempo ve ses gürlüğünde yeniden duyurur. Son bölüm olan Neptün'ün ruhani doğasına geçmeden önce bir durak olarak nitelenebilir.

Mizahi, neşeli: Bölümün içinde bestecinin yaylı çalgılarda duyurduğu pizzicatolar, çalgılamada kullanılan ksilofon ve zil Uranüs'ün neşesini ve şakacı, mizahi yönünü anımsatır.

## Yedinci Bölüm: Neptün - Gizemli

Neptün'ün Antik Yunan mitolojisindeki karşılığı Poseidon'dur. Bu karakterin Roma mitolojisindeki rolü, Antik Yunan mitolojisine göre daha azdır. Antik Yunan'da Poseidon denizin, göl sularının, sularla ilgili yeryüzü olaylarının ve “boğuk uğultuların” tanrısıdır. Gökyüzünün tanrısı Zeus'un ve “Ölümler Dünyası”nın tanrısı Hades'in kardeşidir. Geçirilmesi güç bir karakteri vardır (Agizza, 2006, s. 129).

Alan Leo'nun “Sentez Sanatı” kitabında bu gezegenden, mitolojik kökenine bağlı kalarak sislerin, belirsizliğin, düzensizliğin ve kaosun gezegeni olarak bahsedilmiştir. Belirli bir şeklin ya da yapının olmayışını, soyutluğu simgeler. Kitapta gezegene ait başlık ise “Gizemli”dir (Leo, 1912, s. 103). Bununla birlikte sezgiler, boyut ötesi, öte alem, uyku hali, hipnoz, aldanma, aldatılma, gerçeklikten kopmak Neptün'ün taşıdığı diğer özelliklerdir (Leo, 1912, s. 106-110).

Tüm bu sembollerin ışığında eserin son bölümünü inceleyelim.

Sisler ardında olmak, belirsizlik, düzensizlik: Bölümün mi minör ve sol diyez minör tonik akorlarından alıntılanmış iki motiften oluşan tematik materyali belirsizliği, iki uç arasında gidip gelmeyi çağrıştırır. Bu *bi-tonal*<sup>35</sup> tematik malzeme, tüm bölüm boyunca kendini gösterir. Bununla birlikte bölümün tamamında orkestranın *pp* ses gürlüğünde çalması kullanılan armonik dil ve çalgılama ile gizemli bir hava oluşturur.

2 Flutes  
Bass Flute

The image shows a musical score for two flutes and a bass flute. The score is written on three staves. The top staff is for two flutes, and the bottom staff is for the bass flute. The music is in 5/4 time and features a bi-tonal theme with a pp dynamic marking. The score is divided into three measures, with a first ending bracket over the first two measures. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 5/4.

Şekil 17: Eserin ‘Neptün – Gizemli’ adlı yedinci bölümünün ilk üç ölçüsü ve *bi-tonal* tematik malzeme, 5/4’lük ölçü birimi ve *pp* ses gürlüğü

35 İki tonluluk.

Bölümün 5/4'lük aksak ölçü birimi ile yazılmış olması da Neptün'ün temsil ettiği düzensizlik ve kaos sembolizmi ile örtüşür.

Ruhani, gizemli, yaşamın ötesinde olan: Bu makalenin başında gezegenlerin sıralanışındaki sembolizmin gençliğin dinamizminden yaşlılığın bilgeliğine, dünyevi olandan ruhani ve ebedi olana doğru bir yolculuğu temsil ettiğini belirtmiştik. Neptün bu yolculukta son duraktır. Eserin bu bölümünde artık yaşamın sonunun belirsizliği hissedilir. Uranüs, Mars, Jüpiter gibi gücün ve dinamizmin tasvir edildiği bölümlerin aksine, bölüm boyunca tahta üflemleri çalgılar, arp ve yaylılar yoğunlukla duyulur. Eserin sonunda, artık bu yaşam enerjisi zayıflamıştır. Astronomik olarak Neptün, Güneş Sistemi'ndeki en uzaktaki, en soğuk, en son gezegendir. Sembolik olarak da güneşten uzakta olması ona yaşamın, ateşin canlılığından uzakta, yaşamın son sınırında bir anlam yükler. Ruhani, yaşamdan öte havayı eserde kullanılan kadınlar korosu oldukça başarılı bir şekilde oluşturur. Holst, bölümün sonunda duyulacak kadınlar korosunu sahne arkasında kapalı kapılar arkasında bir bölmeye, ayrı bir odaya yerleştirmiş, koronun partisi geldiğinde ise bu kapının sessizce açılıp koronun partisini seslendirmesini istemiştir. Dinleyici için uzaktan gelen, belirsiz bir ses olarak algılanmasını istemiştir. Kadınlar korosunun partisinde sözler bulunmaz. Bu gizemli koro Antik Yunan mitolojisindeki Sirenleri<sup>36</sup> de çağırıştırır. Koronun besteci tarafından kullanılma şekli, Neptün'e atfedilen denizler tanrısı, uyku ve ölüm sembolizmini çağırıştırır. Eser, koronun sesinin duyulmayacak olana giderek uzaklaşması ve yok olması ile son bulur. Besteci bunun için koro partisinin son ölçüsüne<sup>37</sup> "ses uzakta kaybolana kadar bu ölçü tekrar edilecektir" ibaresini düşmüştür. Bu durum, var olandan başka bir aleme geçmek, ölüm temasını dinleyene hissettirir.

---

36 Antik Yunan mitolojisinde Sirenler Sirenum Scopuli isimli bir adada yaşayan deniz yaratıklarıdır. Efsaneye göre Sirenler söyledikleri şarkılarla denizcileri yaşadıkları kayalıklara doğru çeker ve onları uyutur ve bu şekilde ölümlerine sebep olurlar.

37 Aynı zamanda eserin de son ölçüsü



<sup>\*)</sup> This bar to be repeated until the sound is lost in the distance.

**Şekil 18:** Eserin “Neptün – Gizemli” adlı son bölümünün son dokuz ölçüsü, kadınlar korusu ve yaylı çalgılar partileri. Sol alt köşede bestecinin “ses uzakta kaybolana kadar bu ölçü tekrar edilecektir” ibaresi görülmektedir.

## Sonuç

Bu makalede Gustav Holst’un Gezenler Süiti adlı eserinin içindeki sembolizmin mevcut tüm kaynakları araştırılmış ve bu sembolizmin besteci tarafından esere nasıl yansıtıldığı detaylı olarak incelenmiştir. Makalenin sonucunda, Gustav Holst’un müzik dilinin çok zengin bir alandan beslenmiş olduğunu görmekteyiz. Eserde bestecinin salt büyük bir çoksesli gelenekten, geleneksel İngiliz halk müziğinden ve çağındaki müziğin yeniliklerinden etkilenmekle kalmadığı, bununla birlikte kendi iç dünyasından ve manevi ilgi alanlarından yepyeni bir müzikal dil oluşturduğu saptanmıştır.

Hayal gücünün, soyut kavramların, sembollerin müzikle bu derece örtüşebilmesi, müzik yoluyla betimlenebilmesi bestecilik açısından büyük bir ustalık göstergesidir. Bu eser, insanoğlunun zengin iç dünyasının ve inançlarının bir sanat eserinin oluşumunda ne derece etkin olduğunu da kanıtlar niteliktedir. Bu açıdan Gustav Holst müzik tarihinde içsel zenginliği ile kendi ilhamını oluşturan ve özgün müzikal dilini var eden ender bestecilerdendir. Var ettiği bu özgün stili ile kendinden sonra gelen kuşaklara ışık tutmuştur.

Gezenler Süiti’nin dinleyiciye sadece ustalıkla bestelenmiş bir eser olmadığını, aynı zamanda büyük bir düşünsel mirası da aktardığını görmekteyiz. Bu anlamda müziğin sadece dinleyiciye bir ses aktarımı olmadığını, çok boyutlu olarak değerlendirilmesi gerektiğini hatırlamak yerinde olacaktır.

## Kaynakça

- Agizza, R. (2006). *Antik Yunan'da mitoloji, masallar ve söylenceler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Arnason, H. H. (1998). *History of Modern art: painting, sculpture, architecture, photography* (Vol. 4). New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Britannica, T. E. (2008, Haziran 25). *Horoscope*. Retrieved Şubat 6, 2019, from Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/horoscope>
- Britannica, T. E. (2018, 09 17). *Gustav holst*. (Encyclopædia Britannica, inc.) Retrieved 12 07, 2018, from Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Gustav-Theodore-Holst>.
- Campbell, B. F. (1980). *Ancient wisdom revived: a history of the theosophical movement*. Berkeley: University of California Press.
- Capell, R. (1928, Aralık 1). Gustav holst: notes for a biography (I). *Musical times*.
- Cotterell, A. (1996). *The encyclopedia of mythology*. Londra: The Hermes House .
- Douglas, A. (1991). *The tarot-the origins, the meaning and uses of the cards*. Londra: Sheridan Douglas Press.
- Encyclopedia, N. W. (2016, Nisan 2016). *Astrology*. Retrieved Şubat 6, 2019, from New World Encyclopedia: <http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Astrology&oldid=995443>
- Gombrich, E. H. (1958). *The story of art*. Londra: Phaidon.
- Head, R. (1983). Holst - astrology and the modernism in "the planets". *Tempo, New Series, 187*, 15-22.
- İlyasoğlu, E. (1999). *Zaman içinde müzik* (Vol. 5). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık ve Ticaret Sanayi A.Ş.
- Jones, B. (2013). *Dictionary of world biography*. Canberra, Australia: Anu Press.
- Lambourn, D. (1987). Henry wood and schoenberg. *Musical Times, 128* (1734), 422-427.
- Leo, A. (1912). *The art of synthesis*. Londra: Modern Astrology Office, Imperial Buildings, Ludgate Circus E.C.
- Luce, J. D. (2005). Roman myth. *The Classical World, 98* (2), 202-205.
- Mary Beard, J. N. (1998). *Religions of Roma: A history*. Londra: Cambridge University Press.
- Melton, J. G. (2015, Şubat 25). *Theosophy*. Retrieved Şubat 7, 2019, from Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/theosophy>
- Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/meditation>. (n.d.). Retrieved 2 15, 2019.
- New World Encyclopedia, C. (2017, 7 20). *Gustav holst*. (New World Encyclopedia) Retrieved 12 5, 2018, from New World Encyclopedia: [http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Gustav\\_Holst&oldid=1005649](http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Gustav_Holst&oldid=1005649)
- Perowne, S. (1969). *Roman mythology*. Londra: Littlehampton Book Services Ltd.
- Plütarkos. (2013). *Plutarch complete works world's best collection*. (W. W. Darryl Marks, Ed.) Londra: Everlasting Flames Publishing.
- Rosivach, V. J. (1983). Mars, the lustral god. *Latomus*, 509-521.
- Vaughan-Williams, R. (1920). Gustav holst I. *Music & Letters* , 1 (3).
- Wolfson, E. (2002). *Roman mythology*. New Jersey: Enslow Publishers.

# Klasik Batı Müziği İcrasında Literatür Açısından Ezber Olgusu

## Memorization in Classical Western Music Performance

Sibel KUDATGOBİLİK<sup>1</sup> 



DOI: 10.26650/CONS2019-0002

### ÖZ

Müzik icrasında ezber çalma önemli bir yere sahiptir. Yorumcular, eğitim aşamasından itibaren kariyerlerinde ezber çalmak zorunda kalmaktadırlar. Ezber, icracıların yorum ile ilgili fikirlerini özgürce geliştirerek dinleyici ile daha etkin paylaşımlar içinde olmalarında önemli bir rol oynar. Bu nedenle ezberleme tekniklerinin edinilmesi icracılar için gereklidir. Literatür taraması yoluyla edinilen bulgularla oluşturulan bu makalede güvenli bir ezberin oluşması için gerekli olan müziğin hafızaya alınma süreci ve hafıza çeşitleri incelenmiştir. Ezber sürecinde görsel (fotoğrafik), işitsel (akustik), motor (kinetik/parmak) ve analitik (entelektüel) hafıza olarak dört bileşen bulunmaktadır. Bu dört unsurun birlikte kullanılarak yapıldığı çalışmalarda kalıcı ve güvenli bir ezber becerisi kazanılır. Ezber süreci, algılama, yerleştirme (içselleştirme) koruma ve hatırlama adımlarından oluşur. Bu aşamaların eksiksiz bir şekilde tamamlandığı bir ezberleme süreci, ezberin hatasız olarak gerçekleşmesine katkıda bulunur. Makalede ezber ve kaygı ilişkisi de irdelenmiştir. Etkin olan unsurlar bir arada kullanıldığında, güvenli bir ezber oluşur. Bunun sonucunda performans kaygısı azaltılabilir, hatta tamamen ortadan kalkabilir. Kendine güveni artan sanatçı kusursuz bir yorumu gerçekleştirebilir. Bu bilgilerin ışığında ezberi geliştirmeye yönelik analiz yapılması, hücreden büyük bölüme geçerek ezber çalışması, zihinsel çalışma ve nota yazımı gibi öneriler sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Hafıza, Ezberleme Süreci, Müzik İcrası

<sup>1</sup>Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye

ORCID: S.K. 0000-0003-0176-3707

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Sibel Kutatgobilik,  
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı,  
İstanbul, Türkiye  
**E-posta/E-mail:** sibel.kutatgobilik@istanbul.edu.tr

**Başvuru/Submitted:** 13.03.2019

**Revizyon Talebi/Revision Requested:**  
30.05.2019

**Son Revizyon/Last Revision Received:**  
11.06.2019

**Kabul/Accepted:** 20.06.2019

**Online Yayın/Published Online:** 28.06.2019

**Atıf/Citation:** Kutatgobilik, S. (2019). Klasik batı müziği icrasında literatür açısından ezber olgusu. *Konservatoryum - Conservatorium*, 6(1), 91-103.

<https://doi.org/10.26650/CONS2019-0002>

### ABSTRACT

Memorization plays an important role for performers in developing their ideas about execution more freely and sharing these ideas with listeners more effectively. Therefore, the acquisition of memory techniques is a necessary fact for performers. Types of memory and the process of memorization of music by learning for the acquisition of a safe memory of music have been researched. The memorization process consists of four components: Visual (photographic), acoustic, motor (kinetic/fingers) and analytic (intellectual). When these four components are used together during the study, a lasting and safe memory skill is acquired. The process of memorization consists of four steps: Perception, placement (internalization) protection, and recollection. A process of memorization where these steps are completed in full helps the memory to be created without any mistake. Also, the relationship between memorization and anxiety is also examined. When the components that factor in safe memorization are used together, the performance anxiety can be decreased, even eradicated. The artist can deliver a flawless performance with increased self-confidence. In this article suggestions such as analysis towards the improvement of memorization, memory study with increasing the amount from cellular to large section, cognitive study and notation are presented with the help of information presented above.

**Keywords:** Memory, Memorization Process, Musical Performance

## EXTENDED ABSTRACT

In musical performance, performing a piece from memory has undeniable importance because it affects the performance. Interpretation from memory, which starts during the education period of musicians continues also during their professional lives. Once the piece to be performed is memorized, one can then move to internalization and interpretation phases. Performing from memory plays an important role in developing performers' ideas about execution more freely and contributes to deeper, more meaningful sharing of music with the listeners. This article presents important data on how musicians can improve themselves in the subject of memorization. In order to interpret a piece successfully, it is important to learn and memorize it first. Memory is made up of three components: Sensory, short and long term. Long term memory is made up of two components: Declarative and procedural. In the process of memorization, there are four components in effect: Visual (photographic), acoustic, motor (kinetic/fingers), and analytical (intellectual) memory. Each of these four components has a different function. It is necessary that they are all used together and that a strong memorization skill is acquired as a result. Visual (photographic) memory is the cognitive recollection of visual information. Every person has different levels of this kind of memory. Acoustic memory is an involuntary part of the memorization process. It is invaluable for musicians. Motor (kinetic/finger) memory is when movements are recorded during the performance of a piece. It is not an adequate or trustworthy method for dependable memory. Analytical (intellectual) memory is related to cognitive aspects. The ability to do musical analysis is part of the functions of this memory. The process of memory consists of perception, interpretation of sensual perception and the process of putting them together in a meaningful way. Because experienced interpreters are able to perceive works deeply and apply conscious practice strategy, they are able to create a qualified and meaningful interpretation. When a composition is placed in one's mind with every little detail, placement/internalization is the most procedural part of the memorization process. An experienced musician uses his/her cognitive memory in addition to his/her acoustic memory in order to internalize a composition. He/she then can execute dependable memorization. The repetition of the technical and musical details of the composition to be performed makes the protection of the memorization possible.

In performances without the protection of memorization, motor (kinetic/finger) memory is engaged. This memory is not protected with cognitive awareness. The result is inadequate, unconscious, insecure and automatic memorization. Memorization protection

methods should be applied systematically and consciously in order for strong memorization to occur.

Perception, placement/internalization, and protection make up the storing part of the memorization process. The aim is a mistake-free recollection. A multi-dimensional recollection is a sign that the memorization is secure.

In the article, the relationship between memorization and anxiety is also addressed. Performance anxiety is a sensation while performing for the audience. It may be as strong as to end careers for many performers. One of the most important reasons of performance anxiety is that the memorization is either inadequate or strong. A performer experiencing this problem will have more anxiety on stage. This anxiety triggers the fear of forgetting and the fear of forgetting effects the performance negatively. The performance of a performer lacking the self-confidence can seriously fall apart. In order for this problem not to occur, the four components that affect the memorization process should be utilized together and attentively as much as possible, the works to be performed should be practiced with awareness in a planned and programmed way. The composition should be divided into sections and motives paying attention to the structural form of the piece. Memorization made in this way would be especially beneficial in difficult and long works.

Some other ways to overcome performance anxiety are yoga, Alexander Technique, muscle relaxation exercises, and breathing techniques. In the article, a literature search regarding this subject is made and factors effective for healthy and secure memorization are addressed. According to this, it's suggested that the notes of the piece to be performed should be written first by looking at the score and then from memory. Memorization of the left and right hands parts separately can also be beneficial. In addition, the composition that is being memorized should be practiced slower than the original tempo and this would also be beneficial for secure and strong performance.

One of the most effective ways in terms of memorization for the performer is mental work. The playing of the piece mentally without an instrument with the feeling of the whole sensory and motor memory is especially beneficial for the memorization of long, difficult technical passages.

In this article, suggestions towards the improvement of the memorization process are presented.

## Giriş

Ezber çalma, günümüzde bir konser sanatçısının profesyonel becerisinin temel özelliğidir. Ezber icra, piyanistlerin olduğu kadar diğer enstrüman çalan solistlerin, opera sanatçıları ve orkestra şeflerinin de profesyonel yaşamlarının bir parçasıdır. Genç piyanistler için düzenlenen uluslararası yarışmalar, öğrenci konserleri ve konservatuvarlardaki sınavlar çalınan eserlerin ezberlenmesini şart koşar (Gün Duru ve Köse, 2016a, s. 1165).

Macar piyanist Gyorgy Sandor'a göre, 19. yy'a kadar müzisyenler, eserleri sahnede çaldıklarında doğaçlama veya notaya bakarak icra ederlerdi. Bach, Haydn ve Mozart zamanında ezber çalmak sıra dışı sayılsa da Romantik Dönem'de ezber icra yaygınlaşmıştı. Clara Wieck Schumann (1819-1896) ve Franz Liszt (1811-1886) gibi ünlü piyanist ve bestecilerin bu dönemde konserlerde notasız çaldıkları bilinmektedir. 20. yy'ın başından itibaren solist piyanist ve kemancıların büyük çoğunluğu, standart repertuarın icrası sırasında nota kullanmamışlardır. Orkestra şefleri arasında Arturo Toscanini (1867-1957), ezber çalma uygulamasını geleneksel hale getirmiştir. Ünlü orkestra şefi Dimitri Mitropoulos (1896-1960) son derece karmaşık ve çağdaş partiyonları ezber yönetip, provalarda nota kullanmamıştır. Ancak çağdaş bir eseri nota ile çalmak, genel olarak kabul görmektedir (Sandor, 1981, s. 192).

## Ezberin Müzik İcrasındaki Önemi ve Yararları

Çalınan eserin tümüyle belleğe alınması, müziğin derin bir şekilde içselleştirilebilmesinde büyük bir rol oynar. Ezber çalma, icracıya eserin nota, ritim ve armoni gibi teknik unsurlarını tamamen özümseyerek ustalıkla bir yorum yapabilme konusunda büyük bir özgürlük getirebilir. Eseri ezberlemeden çalmak ise yorumcunun kimi zaman parçayı gerektiği biçimde yorumlayamamasına ve notaların içinde kaybolmasına neden olabilir (Gün Duru ve Köse, 2016b, s. 122).

Ezber icra, müzisyen ve dinleyici arasındaki iletişim açısından da önem taşımaktadır. Örneğin, birçok yorumcu, ezberin kendi müzikal fikirlerini daha özgürce geliştirebilmelerini ve bunları dinleyicilerle daha etkili bir şekilde paylaşabilmelerini sağladığını savunmaktadır (Aiello ve Williamon, 2002, s. 168).

Ezber çalmanın pratik faydalarının incelenmesinde, Williamon bir grup dinleyiciden bir çellistin J.S. Bach'ın viyolonsel süitlerinden No 1, 2 ve 3'ü çalıp, videoya çekilen performansları değerlendirmelerini ister. Çalışma, dinleyicilerin ezber performansları ezber

olmayanlara nazaran daha fazla tercih ettiklerini göstermiştir. Bunun yanı sıra, müzik eğitimi almış olan dinleyiciler, ezberlenmiş performansları izleyici ile iletişim başarısı açısından müzisyen olmayan seyircilere göre daha yüksek puanla değerlendirmişlerdir (Aiello ve Williamon, 2002, s. 169). Bu çalışmalar, ezber yapılan icraların, dinleyici tarafından daha tatmin edici algılandığının göstergesidir.

## Hafıza Türlerine Genel Bakış

Hafıza, duyu organları ile kazanılan algıları simgelere dönüştürür ve bunları beynin belli bölgelerine yerleştirip biriktirir. Öğrenilen bilgileri depolama ve istenildiğinde geri çağırma yetisidir. Hafıza, doğduğumuz andan itibaren vardır ve kapasitesi büyük ölçüde geliştirilebilir. Bunun için bilinçli egzersizler yaparak, ezberleme tekniği oluşturulabilir. Bir atletin kaslarını çalıştırdığı gibi geliştirilip güçlendirilebilir. Doğru bir şekilde işlendiği takdirde, sıradan insanlar bile şaşırtıcı bir ezberleme ustalığına ulaşabilirler (Sandor, 1981, s. 192).

Tufan'a göre yakın zamandaki araştırmalarda hafıza genel olarak duyuşal, kısa ve uzun dönemli olmak üzere üç çeşittir (Tufan, 2017). Duyusal hafıza, çevreden alınan uyarıcıların ilk uğrak yeridir. Bilgiyi işleme, bu uyarıcıların alınması ile oluşur. Duyusal kayıt sistemi ile bilgiler sinir sistemine giriş yaparlar. Bilgi burada bir ile dört saniye arasında kalır. Bilgi hemen işlenmezse çok hızlı bir biçimde kaybolur. Kısa dönemli hafıza, kişinin bilgiyi saniyelerle ölçülebilecek kadar kısa süreler için aklında tutmasında kullanılır, kapasitesi çok sınırlıdır. Sadece bir buçuk-iki saniye arasında tekrarlanabilecek ve beş-on birimlik bilgileri tutabileceği bilinmektedir (Tufan, 2017). Genel hatları ile zihinde kısa zaman dilimleri için yer alan dikkat, farkındalık gibi kavramlara benzetilebilir ve bilgiyi yönlendirmeye yarayan çalışan hafıza bileşeni de vardır. Çalışan hafıza, konuşma ya da okuma gibi zihinsel görevler için şarttır ve müzikte notaları deşifre etmede kullanılır (Gün Duru ve Köse, 2016b, s. 124).

Uzun dönemli hafıza ise bilgimizin saklandığı bir yerdir. Uzun zamana yayılan bilgiyi koruyup hatırlamamızı sağlar. Buradaki bilgi kalıcıdır (Yeşilyaprak, 2003, aktaran Gün Duru ve Köse, 2016b, s. 124). Uygun bir şekilde kodlanmayıp ilgili yere yerleştirilmemişse, geriye getirilmesinde zorluklarla karşılaşılabilir. Bu hafıza türü, Mather'e göre bildirimsel (declarative) ve yöntemsel (procedural) hafıza olarak iki ana bölüme ayrılır (Mather, 2006, akt. Gün Duru ve Köse, 2016b, s.125). Bildirimsel hafıza, açık (explicit) hafıza olarak da bilinir. Gerçeklere ilişkin bilgileri depolar. Yöntemsel hafıza

ise örtük (implicit) olarak da bilinir. Bildirimsel hafıza gerçeklere ilişkin bilgileri depolarken, yöntemsel hafıza ise daha çok becerilere dayalı, sözel olarak ifade edilmesi zor bilgileri depolar. Türkiye'nin başkentinin Ankara olduğu ya da kişilere ait telefon numaraları gibi bilgiler bildirimsel; bisiklete binme, keman çalma veya okuma gibi becerilere ait bilgiler ise yöntemsel hafızada depolanır. Bildirimsel hafıza da kendi içinde, yer ya da zaman gibi özel içerikler ile birbirine bağlı olarak oluşturulan anısal (episodic) ve bir içerikten bağımsız olarak oluşturulan anlamsal (semantic) hafıza olmak üzere ikiye ayrılır. Anısal hafıza, bir kimsenin geçmişteki tarihi belli olan kişisel olayları zihninde bilinçli olarak geriye getirmesini sağlayan hafıza türüdür. Başka bir deyişle anısal hafıza, zamanı belli olan olaylar ile bunlar hakkındaki ilişkilere ait bilgileri kalıcı bir şekilde kodlar. Bu hafıza, anıların oluşturduğu bilgilerin depolandığı hafıza türüdür. Bu nedenle literatürde anısal hafıza olarak adlandırılmıştır. Anlamsal hafıza, zihinsel bir sözlük olarak değerlendirilebilir (Gün Duru ve Köse, 2016b, s. 125).

Anlamsal hafıza, belli bir zaman ve bağlamla ilgili olmayan veya bunları çağrıştırmayan genel bilgileri içerir. Problem çözme, nota ve kitap okuma gibi davranışlar bu hafızadan getirilen bilgilerle gerçekleşebilir. Anlamsal hafıza uzun süreli hafızanın kurallar, genellemeler, kavramlar, problem çözme becerileri gibi bilgilerin yer aldığı bölümüdür. Burada bilgi, farklı türlerdeki kodların bir ağ gibi birbirine bağlanması ile depolanır. Birçok psikolog, bilginin hem görsel hem de sözel olarak kodlanmasının anımsamayı kolaylaştırdığını kabul etmektedir (Gün Duru ve Köse, 2016b, s. 125).

## **Ezberleme Sürecinde Etkili Olan Hafıza Türleri**

Bir eserin ezberlenmesinde görsel, işitsel, motor ve analitik hafıza türlerinin oluşturduğu dört bileşenden oluşan formül oldukça etkilidir. Görsel hafıza fotoğrafik; işitsel hafıza akustik; motor hafıza kinetik veya parmak; analitik hafıza ise entelektüel hafıza olarak da bilinmektedir. Bunların etkileri her müzisyene göre farklı olabilir. Genelde yorumcular ezberlerken bu dört unsuru bir arada kullanmalarına rağmen, çoğu bunların ikisine güvenir. Bazıları görsel-motor, bazıları işitsel-motor ya da işitsel-analitik hafıza türlerinden yararlanır. Bu genel bir gözlemdir ve bu konuda pek çok örnek bulunmaktadır. Birçok yorumcu arasında sıklıkla görülen bir hafıza kullanım sistemidir. Bu dört unsurun birlikte kullanılması çok daha güvenli bir ezberin oluşmasını sağlayabilir (Sandor, 1981, s.194).



## Görsel (Fotoğrafik) Hafıza

Her insan farklı seviyelerde de olsa görsel hafızaya sahiptir. Bu tür hafızası güçlü kişiler, gördüklerini kolaylıkla akılda tutabilirler. Birçok müzisyen, belli bir anda çalmakta olduğu pasajın nota üzerinde nerede yazılı olduğunu bilerek icra eder. Bu tür hafıza egzersizlerle geliştirilebilir.

Görsel hafızaları güçlü olan müzisyenler eserleri yorumlarken, onları zihinlerinde imgeleyerek mükemmel bir sonuca ulaşabilirler. Bazı orkestra şeflerinin bu tür hafızaları üst seviyede gelişmiştir. Partisyonların sayfalarını baştan sona zihinlerinde canlandırabilirler (Sandor, 1981, s. 194).

## İşitsel (Akustik) Hafıza

Bu hafıza türü ezberleme işleminin istemsiz bir parçasıdır. Pek çok yorumcu bir parçayı işitsel yönden otomatik olarak öğrenmektedir. Çalışırken yorumcunun çıkardığı sesler işitsel bellekte kendiliğinden depolanır.

Sistemin güvenilirliği, kişinin işitsel algısının gelişim seviyesine göre değişiklik gösterebilir. İşitsel hafıza son derece değerlidir ve kulak çalışmaları yoluyla iyice geliştirilebilir.

## Motor (Kinetik/Parmak) Hafıza

Bir eser yorumlanırken duyguların ve fiziksel hareketlerin kaydedildiği bir hafızadır. Tek başına yeterli ve güvenilir bir yöntem olmaması, kavranmadan yerleşmiş psikomotor davranışların hatırlanmasına dayalı olmasından ileri gelir. Çalgı performansı söz konusu olduğunda motor hafıza vazgeçilmez olmasına karşın yorumcular, bir eseri ezberlemek için sadece parmak ezberi kullanmanın olumsuzlukları konusunda uyarılmırlar. Bu yöntem tek başına hiçbir zaman güvenilir ve problemsiz olarak kendini kanıtlamış değildir.

## Analitik (Entelektüel) Hafıza

Analitik hafıza, görme ve işitme duyularının ve fiziksel hareketlerin hatırlanması kapsamının dışında kalan zihinsel olgularla ilgili hafıza türüdür. Örneğin, müzikal analiz yapabilmek, analitik hafızanın işlevleri içinde yer almaktadır. Herhangi bir eserin tam olarak ezberlenebilmesi, ancak parça üzerinde çeşitli analiz yöntemleri uygulanarak yapısının

her açıdan kavranması ile mümkün olabilir. Bu analizler form analizi, armonik ve melodik yapı analizi, el pozisyonu analizi ve nüans analizi olarak sıralanabilir (Gün Duru ve Köse, 2016b, s. 128).

## **Ezberleme Sürecindeki Aşamalar**

Ezberin temelinde bilgiyi hafızaya alıp hatırlama olgusu vardır. Bu süreç algılama, yerleştirme/içselleştirme, koruma ve hatırlama şeklinde dört aşamalı olarak düşünülebilir. Algılama, duyuları yorumlama ve onları anlamlı bir biçime getirme sürecidir. Uzman satranç oyuncuları ile yeni başlayanların ezber becerilerinin karşılaştırıldığı bir araştırmada satranç tahtası üzerinde taşların dağılımı iki grubun hafızası açısından farklıdır. Tahtada taşlar bir maçta olduğu şekilde düzenlendiği zaman uzmanların taşların yerlerini üst seviye bir hafıza ile hatırladıkları, ancak taşlar gelişigüzel yerleştirildiği zaman ise acemilerin de uzmanlara benzer oranda hatırlama gösterdikleri görülmüştür. Bu veri, tecrübeli satranç oyuncularının bilgileri, ezberlemeyi kolaylaştıran anlamlı kalıplarla algıladıklarını gösterir (Klickstein, 2009, s. 83).

Deneyimli müzisyenlerde de algılama konusunda buna paralel bir durum söz konusudur. Kemancı ve araştırmacı Suzan Hallam, profesyonel yorumcular ile öğrencilerin egzersiz yapma alışkanlıklarını karşılaştırdığında profesyonellerin, bir bestenin yapısının tümünü hızla içselleştirdiklerini gözlemlemiştir (Klickstein, 2009, s. 83).

Öğrenciler ise çalıştıkları eserin müzikal yapısını önemsemeyip çalışma stratejileri konusunda diğerlerine göre daha az farkındalık göstermişlerdir. Bu bağlamda, tecrübeli icracılar eserleri daha derin ve kapsamlı bir biçimde algılamaktadırlar. Bunun sonucu olarak öğrenme ve ezberleme kavramlarında daha üst düzeyde bir performans sergilemektedirler (Klickstein, 2009, s. 83).

Ezberleme sürecinin yönetsel kısmı yerleştirme ve içselleştirmedir. Amaç, bir bestenin canlı ve kalıcı bir şekilde zihinde yer almasını sağlamaktır. Uzman bir müzisyen sadece işitsel hafızasını kullanarak parçanın işitsel bir şemasını çıkarmakla kalmayıp besteyi içselleştirebilmek için kavramsal hafızasını da kullanır. Dokunsal, kinetik ve görsel algılar hafızaya bir anlam içerecek şekilde kaydedilir. Eserleri kavramsal olarak içselleştirmeden yorumlayan müzisyenler, bilinçsiz bir öğrenme gerçekleştirmiş oldukları için heyecan faktörü devreye girdiğinde daha düşük bir performans sergileyebilirler. Ezbere alınmış olan bir eserin sağlıklı bir şekilde zihinde kalabilmesi, parçadaki yorumsal ve teknik detayların

zaman zaman tekrar edilmesi ile sağlanabilir. Bir başka deyişle ezberin zamana karşı durabilmesi için bilinçli bir yaklaşımla yapılan bir bakıma ihtiyacı vardır. Bu şekilde koruma altına alınarak yapılan bir ezber çalışması ile çalınacak eserin önemli detayları kaybedilmeden akıcı bir performansla sergilenmesi mümkündür. Koruma altına alınmadan yapılan ezber icralarda çoğunlukla zihinsel farkındalık içermeyen kas ve parmak hafızası devreye girer ancak bu, birçok yorumcu tarafından yetersiz ve kırılğan bir ezber şekli olarak bilinmektedir. Piyanist Leon Fleischer, sahne performansı söz konusu olduğunda en güvenilir hafızanın motor hafızası olduğunu söylemiş, “İnsanı sahnede ilk terk eden parmaklarıdır.” demiştir (Klickstein, 2009, s. 85). Bu nedenlerle ezberle ilgili koruma yöntemlerinin sistematik olarak uygulanması, güçlü bir performans için önceliklidir.

Algılama, yerleştirme, içselleştirme ve koruma ezberleme sürecinin depolama kısmını oluşturur. Depolamanın amacı, hatasız hatırlamanın sağlanmasıdır. Hatırlamanın açık, çok boyutlu ve esnek olması sağlam bir ezberin mevcut olduğunu gösterir. Çok boyutlu hatırlamada bir eserin müzikal, yorumsal ve teknik birçok özelliği aynı anda fire vermeden hatırlanır. Farkındalıkla çalışan bir hafızaya sahip olan yorumcular, ezber icra yaparlarken çaldıkları eserler üzerinde üst seviyede bir hâkimiyet kurabilirler.

## Ezber-Kaygı

İsminden de anlaşılacağı gibi performans kaygısı sahnede ve bir topluluk önünde ortaya çıkan bir duygulanımı temsil etmektedir. Sahne korkusu veya diğer adı ile performans kaygısı birçok yorumcunun kariyerini sonlandıracak kadar ileri boyutlara ulaşabilir. Örneğin, Kanadalı piyanist Glenn Gould konserlerinde yaşadığı performans kaygısı nedeniyle on sekiz yıl boyunca sadece kayıtlarda çalmıştır. Piyanist Vladimir Horowitz, Leopold Godowsky ve opera sanatçısı Renée Fleming sahne kaygısı ile mücadele etmiş olan klasik müzik sanatçılarından (Kabakçı, 2016, s. 89).

Güvenli bir ezber, kaygının azalmasını sağlar ve sahnede duyulan heyecanı dengeleyebilir. Dolayısıyla kaygı düzeyini minimuma indirir ve motive edici bir etkisi de olabilir.

Yabancı kaynaklarda bu duygulanımın “*stage fright*” (sahne korkusu) veya “*performance anxiety*” (performans kaygısı) tanımları ile ele alındığını görmekteyiz (Kabakçı, 2016, s. 88).

Kaygının en önemli sebeplerinden biri ezberin sağlam ve yeterli olmamasıdır. Böyle bir problem yaşayan yorumcu sahnede daha fazla heyecanlanır. Bu heyecan unutma korkusuna sebep olur. Unutma korkusu da performansı olumsuz yönde etkiler. Yeter-

li öz güvene sahip olmayan yorumcunun performansı ciddi bir şekilde dağılabilir. Bu sorunun yaşanmaması için ezberleme sürecinde etkili olan dört unsurun olabildiğince birlikte, çok özenli bir şekilde kullanılması ve bilinçli bir ezberleme tekniğinin uygulanması gerekir. Topluluk önünde performans sergileyen müzisyenler, oyuncular, aktörler, sporcular ve spikerler bu duyguyu sıklıkla deneyimler. Performans kaygısı bu nedenle geniş bir kitleyi etkilemektedir. Bu duygulanım müzisyenler arasında çok sık yaşandığından, Uluslararası Senfoni ve Opera Müzisyenleri Konferansı'nda üzerinde en çok durulan konulardan biri olmuştur (Palancı, Altun Dinç ve Doğan, 2015, s. 157).

Yorumcuların sahnede yaşamakta oldukları bu duygulanım arttıkça kişinin performansına zarar vermeye başlar. Bu sırada da vücutta bir takım fiziksel ve zihinsel değişimler meydana gelebilir.

Fiziksel olarak yaşanan semptomlar: Titreme, aşırı terleme, ellerin soğuması, kalp atışlarındaki artış, baş ağrısı, ağız kuruluğu, mide ve bağırsak sorunları, soluk almada düzensizlik ve benzerleri gibidir. Zihinsel değişimler ise odaklanma zorluğu, olumsuz düşüncelerin tekrarlanması şeklinde kendini gösterir. Yorumcunun yaşamakta olduğu fiziksel, zihinsel ve duygusal durum tedirgin ve gergin bir performansı doğurur ve izleyici ile olan karşılıklı etkileşimi zedeler. Ayrıca icra sürecinde kırılmayan bir kısır dönüğü ve olumsuzluğa dönüşebilir (Kabakçı, 2016, s. 90).

Performans kaygısının üstesinden gelebilmek için yorumcuların uygulayabileceği yöntemler vardır. Bunlar arasında çalınacak eserlere çok iyi hazırlanmak, stüdyo veya sahne ortamında prova yaparak heyecanı yenmeyi çalışmak, ritim, armoni ve stil gibi bilgilere hakim olmak, odaklanmayı ve iradeyi geliştirmek, güvenli bir hafızaya sahip olmak ve etkili ezber yöntemlerini uygulamak sayılabilir. Konserde ezber çalmak birçok yorumcuda heyecan uyandırabilir. Ezber çalmak unutmaya korkusuna neden olduğundan, sahnede kaygı duygusunun artmasını da tetikleyebilir. Performansa hazırlanırken çok iyi planlanmış bir çalışma programının izlenmesi, görsel, işitsel, motor ve analitik hafızanın bir arada kullanıldığı etkin bir ezberleme tekniğinin uygulanması güvenli ve sağlam bir ezberin oluşmasına katkıda bulunur. Bütün bu çalışma ve yapılan hazırlıklar sanatçının öz güvenini artırır, dolayısıyla kaygı giderek azalabilir. Bu duygulanım (performans kaygısı) müzisyenden müzisyene farklılık gösterebilir. Sorunun çözümünde uygulanabilecek yöntemler kişiden kişiye göre farklı olabilir. Kas

gevşeme egzersizleri, yoga, Alexander tekniği, kişilik geliştirmeye yönelik eğitimler, nefes tekniği uygulamaları gibi çalışmalar, performans kaygısının azalması veya yok edilmesini olumlu yönde etkileyebilir (Topoğlu, 2013, s. 51).

## Eserin Geliştirilmesine Yönelik Öneriler

Ezberleme sürecinde görsel, işitsel, motor ve analitik hafızanın payının olduğu belirlenmiştir. Yorumcu hangi hafıza türünde kendisini yetersiz görüyorsa onu geliştirmesi ezberleme sürecinin çabuklaşmasını sağlayabilir (Sandor, 1981, s. 194).

Bir eserin ritmik, armonik, melodik, biçimsel ve duygusal ilerleyişinin analiz edilerek zihinde netleştirilmesi, eserin kolay hatırlanmasına katkı sağlayabilir. Ayrıca eserin form analizinin yapılması da bu yolda yararlı olacaktır. Parçadaki farklı bölümlerin veya bir bölüm içindeki farklı kısımların birbiri ile olan ilişkilerinin belirlenmesi, analitik hafızanın geliştirilmesinde rol oynayacaktır.

Ritmik ve melodik kalıplar ile müzikal cümle sonları işaretlenerek bu unsurların müziğin içindeki işlevleri belirlenebilir. Benzer bir yaklaşımla gerginlik ve çözülme gibi armonik hareketlerin çalışma aşamasında nota üzerinde belirtilmesi, müzikal yapının algılanmasına katkıda bulunacaktır.

Parçanın yapısal formu göz önüne alınarak bölümlere, hatta motiflere indirgenerek yapılacak ezberleme çalışmaları, özellikle uzun soluklu eserlerde tedirginlik yaşayan yorumcular açısından faydalı olabilir. Ezberin bu küçük hücreler kapsamında sağlam bir şekilde oluşturulması, daha uzun bölümlerin ezberlenmesine yardımcı olabilir. İcrası yapılacak eserin notalarının, önce notaya bakarak, daha sonra da ezberden yazılması sağlam bir ezberin korunmasını oluşturmada çok yararlı bir çalışmadır. Eserin sağ el ve özellikle sol el partisinin ayrı ayrı ezberlenmesi de faydalı bir yaklaşımdır. Bunun yanı sıra, ezberlenme sürecindeki eserin, orijinal temposundan daha yavaş tempoda çalışılması, ezberin güvenilir bir hale gelmesinde önemli bir rol oynayacaktır.

Bir eser deşifre edilirken doğru parmak numaraları netleştirilmeli ve ezberleme sürecinde bu numaralar değiştirilmeden çalışılmalıdır. Çalışılacak eserin stilinde doğaçlama yapmak, eserin ezberlenmesi aşamasında yararlı bir yöntem olabilir (Aiello ve Williamon, 2002, s. 177).

Müzik icrasında ezber konusunda en etkili yöntemlerden biri de zihinsel çalışmadır. Eser piyano ile icra edilirken devreye giren tüm duyuşsal ve motor bileşenlerin hissedilerek

eserin enstrüman olmadan zihinde imgelenecek şekilde çalınması şeklinde yapılan bu çalışma, özellikle zor ve riskli pasajların sağlamaştırılmasında büyük yarar sağlamaktadır (Klickstein, 2009, s. 91).

## Sonuç

Sahne sanatında icra edilen eserlerin ezber çalınması 19. yy'da gelenek haline gelmiştir (Sandor, 1981, s. 192). Bunun en önemli nedenlerinden biri, ezberin yorumcuya büyük bir özgürlük, derinlemesine konsantrasyon kazandırmasıdır. Ayrıca dinleyiciler ile kurulan iletişim daha derin ve anlamlı olur.

Yapılan literatür taraması kapsamında güvenli, sağlıklı bir ezberin oluşmasında etkin olan faktörler belirlenmiştir. Müzik eğitiminde hafızanın önemi özellikle, sınav, konser ve yarışmalarda ortaya çıkmaktadır. Çünkü bu etkinliklerin çoğunda ezber çalma zorunluluğu vardır.

Bu nedenle müziğin ezberlenebilmesi için öncelikle öğrenmenin ve hafızaya almanın ne şekilde gerçekleştirilebileceği tespit edilmelidir. Hafıza türleri (duyusal, kısa, uzun dönemli) incelenip işlevlerine değinilmiştir. Ezberleme sürecinde etkili olan dört bileşen görsel (fotoğrafik), işitsel (akustik), motor (kinetik/parmak), analitik (entelektüel) hafıza ve fonksiyonları anlatılmıştır. Bu unsurların birlikte kullanılarak yapıldığı çalışmalarda kalıcı ve güvenli bir ezber yetisi kazanılmaktadır.

Algılama, yerleştirme/içselleştirmede, koruma ve hatırlama adımlarından oluşan ezber süreci açıklanmıştır. Ezber ve kaygı arasındaki ilişkiye değinilmiş, ezberi geliştirmeye yönelik teknikler uygulandığında kaygının kontrol edilebileceği vurgulanmıştır. Bunun da doğal olarak performansı olumlu yönde etkilediği belirtilmiştir.

Bu bağlamda ezber konusu ile ilgili olan çeşitli unsurlar, ezber teknikleri ve güvenli bir ezberin oluşmasında etken olan faktörler belirlenip eseri geliştirmeye yönelik önerilerde bulunulmuştur.

## Kaynakça

- Aiello, R. ve Williamon, A. (2002). Memory. In Parcut, R. ve McPherson, G. E. (Eds.), *The Science and Psychology of Music Performance* (pp. 167-179). New York, USA: Oxford University Press.
- Gün Duru, E. ve Köse, H.S. (2016a). Keman eğitiminde ezber yöntemine dayalı bir öğretim programı önerisi. *İdil Dergisi*, 5(24), 1163-1182.

- Gün Duru, E. ve Köse, H.S. (2016b). Müziksel ezber üzerine nitel bir çalışma. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 43, 121-131.
- Kabakçı, C. (2016). Sahne performansı kaygısında farkındalık ve mücadele. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, 3, 86-96.
- Klickstein G. (2009). *The musician's way: A guide to practice, performance, and wellness*. New York, NY: Oxford University Press.
- Mather, M. (2006). Why memories may become more positive as people age. In B. Uttil, N. Ohta, & A. L. Siegenthaler (Eds.), *Memory and emotion: Interdisciplinary perspectives*, New York: Blackwell, pp. 135-159.
- Palancı, M., Altun Dinç, Z. ve Doğan, U. (2015). Üniversite öğrencilerine yönelik müzik performans kaygısı ölçeğinin uyarlama çalışması. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 155-165.
- Sandor, G. (1981). Memorization. *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression* (pp. 192-197). New York, NY: A Division of Macmillan Publishing Co., Inc.
- Topoğlu, O. (2013). Müzisyenlerde sahne korkusu, sahne korkusunun nedenleri ve sahne korkusuyla baş etmede kullanılacak stratejiler. *e-Journal of New World Sciences Academy* 8(1), 43-55.
- Tufan, A. (2017, Nisan 22). Bilgiyi işleme kuramı ve bellek türleri. *Güncel Psikoloji*. Erişim adresi: <https://www.guncelpsikoloji.net>
- Yeşilyaprak, B. (2003). *Gelişim ve öğrenme psikolojisi*. Ankara: Pegema Yayıncılık.





### TANIM

Konservatoryum-Conservatorium, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın açık erişimli, hakemli, yılda iki kere Haziran ve Aralık aylarında yayınlanan, uluslararası, bilimsel dergisidir. Dergiye yayınlanması için gönderilen bilimsel makaleler Türkçe ya da İngilizce olmalıdır.

### AMAÇ

Konservatoryum-Conservatorium, müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanlarında sanat pratiğini destekleyici bir teorik altyapının oluşmasına katkıda bulunmayı, bu alanlarla yakın ilişki içerisinde olan branşlarla disiplinlerarası çalışmalar yapmayı ve ülkemizin uluslararası akademik işbirlikliklerinde daha fazla pay almasına katkıda bulunmayı amaçlar. Bu amaç doğrultusunda derginin hedef kitesini oluşturan akademisyen, araştırmacı, profesyonel ve öğrenciler ile ortak çalışmalar yapmak Konservatoryum-Conservatorium'un ana önceliklerinden biridir.

### KAPSAM

Derginin odağını müzik, müzikoloji ve sahne sanatları oluşturur. Bununla birlikte Konservatoryum-Conservatorium, bu branşlarla ilişkili olan felsefe, göstergebilim, estetik, psikoloji, sosyoloji, biyomekanik, fizyoloji, nörobilim, elektroakustik, organoloji gibi alanlarla çağdaş akademik yaklaşımın öngördüğü türden disiplinlerarası çalışmalara açıktır.

### EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

#### Yayın Politikası

Dergiye yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin içeriği derginin amaç ve kapsamı ile uyumlu olmalıdır. Dergi, orijinal araştırma niteliğindeki yazıları yayınlamaya öncelik vermektedir.

#### Genel İlkeler

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir.

Ön değerlendirmeyi geçen yazılar iThenticate intihal tarama programından geçirilir. İntihal incelemesinden sonra, uygun makaleler Editör tarafından orijinaliteleri, metodolojileri, makalede ele alınan konunun önemi ve derginin kapsamına uygunluğu açısından değerlendirilir.

Bilimsel toplantılarda sunulan özet bildiriler, makalede belirtilmesi koşulu ile kaynak olarak kabul edilir. Editör, gönderilen makale biçimsel esaslara uygun ise gelen yazıyı yurtiçinden ve/veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

---

Makale yayınlanmak üzere dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

Yayına kabul edilmeyen makale, resim ve fotoğraflar yazarlara geri gönderilmez.

### **Yazarların Sorumluluğu**

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığı konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda “yazar” yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve/veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını [Telif Hakkı Devir Formunda](#) imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür / bilgiler” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal destek ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkileri, çıkar çatışmasını ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

### **Editör ve Hakem Sorumlulukları ve Değerlendirme Süreci**

Editörler, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirirler. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlarlar.

---

## YAZARLARA BİLGİ

---

Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti ederler. Editörler içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludurlar. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdırlar.

Editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemler makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirirler. Araştırmayla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmanın finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Hakemler yazarların atıfta bulunmadığı konuyla ilgili yayınlanmış çalışmalarını tespit etmelidirler. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kendileri için makalelerin kopyalarını çıkarmalarına izin verilmez ve editörün izni olmadan makaleleri başkasına veremezler. Yazarın ve editörün izni olmadan hakemlerin değerlendirmeleri basılamaz ve açıklanamaz. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

## AKIK ERİŞİM İLKESİ

Konservatoryum/Conservatorium'un tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir. Bu BOAI açık erişim tanımıyla uyumludur.

## ETİK

### Yayın Etiği İlke ve Standartları

Konservatoryum/Conservatorium, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in

---

Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirilmediğini beyan etmelidir. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirilmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

### Araştırma Etiği

Konservatoryum/Conservatorium araştırma etiğinde en yüksek standartları gözetir ve aşağıda tanımlanan uluslararası araştırma etiği ilkelerini benimser. Makalelerin etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır.

- Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük, kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır.
  - Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya katılımın gerektirdikleri ve varsa riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmelidir.
  - Araştırma katılımcılarının sağladığı bilgilerin gizliliği ve yanıt verenlerin gizliliği sağlanmalıdır. Araştırma katılımcıların özerkliğini ve saygınlığını koruyacak şekilde tasarlanmalıdır.
  - Araştırma katılımcıları gönüllü olarak araştırmada yer almalı, herhangi bir zorlama altında olmamalıdır.
  - Katılımcıların zarar görmesinden kaçınılmalıdır. Araştırma, katılımcıları riske sokmayacak şekilde planlanmalıdır.
  - Araştırma bağımsızlığıyla ilgili açık ve net olunmalı; çıkar çatışması varsa belirtilmelidir.
  - İnsan denekler ile yapılan deneysel çalışmalarda, araştırmaya katılmaya karar veren katılımcıların yazılı bilgilendirilmiş onayı alınmalıdır. Çocukların ve vesayet altındakilerin veya tasdiklenmiş akıl hastalığı bulunanların yasal vasisinin onayı alınmalıdır.
  - Çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluştaki gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluştan çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
  - İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, "yöntem" bölümünde katılımcılardan "bilgilendirilmiş onam" alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdan etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.
-

### DİL

Derginin yayın dili Türkçe ve Amerikan İngilizcesi'dir.

### YAZILARIN HAZIRLANMASI

Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır. Makale gönderimi online olarak <http://cons.istanbul.edu.tr> üzerinden yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, yazının yayınlanmak üzere gönderildiğini ifade eden, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili bilgileri içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) bir mektup; yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı [Telif Hakkı Devir Formu](#) eklenerek gönderilmelidir.

1. Konservatoryum, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki defa yayınladığı bilimsel nitelikli hakemli bir dergidir. Haziran sayısı için 15 Mart, Aralık sayısı için 15 Eylül'e kadar başvuru yapılmalıdır.
  2. Dergide; daha önce yayınlanmamış veya yayınlanma aşamasında olmayan, özgün, deneme ve derleme makaleleri yayınlanır. Yayınlanmamış tezlerden veya bildirilerden türetilen çalışmalar özet bölümünde bir açıklama dipnotuyla belirtilmelidir. Türkçe makaleler için Türk Dil Kurumu esasları dikkate alınmaktadır.
  3. Makaleler; ana başlıktan sonra, giriş bölümünden önce, 150-200 sözcük arasında olacak şekilde, çalışmanın amaç, kapsam, yöntem ve ulaşılan sonuçlarını içeren, Türkçe ve İngilizce özet ile üç anahtar sözcük içermelidir. Özetleri takiben Türkçe makaleler için ayrıca 600-800 kelimelik İngilizce genişletilmiş özet yer almalıdır. İngilizce makalelerde genişletilmiş özet istenmez. Ana başlık, özet ve kaynakça başlıkları ortalanmış olarak kalın ve büyük harflerle; alt başlıklar, giriş ve sonuç başlıkları sola yaslı, kalın ve yalnız kelimelerin ilk harfleri büyük olarak yazılmalıdır. Makale, özetlerle birlikte, ana metin ve referanslar dahil, dipnotlar hariç olmak üzere asgari 3000, azami 6000 sözcük dolayında olmalıdır. Tüm yabancı kelimeler italik yazılmalıdır.
  4. Makaleler A4 kağıt boyutunun bir yüzüne, tüm kenarlardan 2,5 cm. boşluk bırakılarak, Times New Roman yazı karakteriyle, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. Türkçe başlık 10 kelimeyi geçmemelidir. Alt başlıklar öncesinde satır aralığı konmalı, başlık sonrası paragraflar arasında boşluk olmamalı ve hiçbir paragraf girintili yazılmamalıdır. Dipnotlar kaynak gösterimi için değil ek bilgi vermek için kullanılmalı, sayfa altında numaralandırılmalı, 10 punto ve 1 satır aralığı ile iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. Sayfa numaraları da 11 puntuyla, sağ altta yer almalıdır.
  5. Yazarların adları makale başlığının bir satır sağ altında yer almalı ve yıldız (\*) dipnotla unvanı, kurumu, adresi, telefonu, e-posta adresi verilmelidir. Yazara/metne özgü terminoloji ve/veya kısaltmalar ilk kullanımlarında dipnotla açıklanmalıdır.
  6. Makalelerde yer alan görseller ve nota örnekleri kısa açıklamalarıyla birlikte ortalanmış olarak Şekil/Tablo 1. ... şeklinde numaralandırılmalıdır. Tüm görseller, baskıda çözünürlük problemi olmaması için minimum 300 dpi çözünürlükte ve JPG formatında ayrıca gönderilmelidir. Metin içerisindeki yerleştirmeler, gerektiğinde sayfa düzenine göre değiştirilebilirler.
-

7. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılacak adresler, cep, iş ve faks numaraları ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).
8. Dergide makale içi atıflar ve kaynakça uluslararası APA formatına göre gösterilmelidir. Ayrıntılı bilgi için web sayfasında Kaynaklar bölümüne bakınız.
9. Makalesi yayınlanan yazarlara ve görev alan hakemlere talepleri halinde söz konusu sayıdan gönderilmektedir. Derginin sayılarına konservatuvar kütüphanesinden ve <http://cons.istanbul.edu.tr> adresinden ulaşılabilir.
10. Yayınlanan makalelerin her türlü sorumluluğu yazarlara aittir. Dergiye gönderilen makaleler hiçbir durumda geri gönderilmez.

### Kaynaklar

Derleme yazıları okuyucular için bir konudaki kaynaklara ulaşmayı kolaylaştıran bir araç olsa da her zaman orijinal çalışmayı doğru olarak yansıtmaz. Bu yüzden mümkün olduğunca yazarlar orijinal çalışmalarını kaynak göstermelidir. Öte yandan, bir konuda çok fazla sayıda orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi yer israfına neden olabilir. Birkaç anahtar orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi genelde uzun listelerle aynı işi görür. Ayrıca günümüzde kaynaklar elektronik versiyonlara eklenebilmekte ve okuyucular elektronik literatür taramalarıyla yayınlara kolaylıkla ulaşabilmektedir.

### Referans Stili ve Formatı

Konservatoryum – Conservatorium, metin içi alıntılama ve kaynak gösterme için APA (American Psychological Association) kaynak stilinin 6. edisyonunu benimser. APA 6. Edisyon hakkında bilgi için:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6<sup>th</sup> ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org/>

### Metin İçinde Kaynak Gösterme

Kaynaklar metinde parantez içinde yazarların soyadı ve yayın tarihi yazılarak belirtilmelidir. Birden fazla kaynak gösterilecekse kaynaklar arasında (;) işareti kullanılmalıdır. Kaynaklar alfabetik olarak sıralanmalıdır.

### Örnekler:

#### ***Birden fazla kaynak;***

(Esin ve ark., 2002; Karasar 1995)

---

### **Tek yazarlı kaynak;**

(Akyolcu, 2007)

### **İki yazarlı kaynak;**

(Sayiner ve Demirci, 2007, s. 72)

### **Üç, dört ve beş yazarlı kaynak;**

Metin içinde ilk kullanımda: (Ailen, Ciambune ve Welch 2000, s. 12–13) Metin içinde tekrarlayan kullanımlarda: (Ailen ve ark., 2000)

### **Altı ve daha çok yazarlı kaynak;**

(Çavdar ve ark., 2003)

## **Kaynaklar Bölümünde Kaynak Gösterme**

Kullanılan tüm kaynaklar metnin sonunda ayrı bir bölüm halinde yazar soyadlarına göre alfabetik olarak numaralandırılmadan verilmelidir.

## **Kaynak yazımı ile ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.**

### **Kitap**

#### **a) Türkçe Kitap**

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8.bs). Ankara: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

#### **b) Türkçeye Çevrilmiş Kitap**

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* (A. Kotil, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

#### **c) Editörlü Kitap**

Ören, T., Üney, T. ve Çölkesen, R. (Ed.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

#### **d) Çok Yazarlı Türkçe Kitap**

Tonta, Y., Bitirim, Y. ve Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme*. Ankara: Total Bilişim.

#### **e) İngilizce Kitap**

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

#### **f) İngilizce Kitap İçerisinde Bölüm**

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

#### **g) Türkçe Kitap İçerisinde Bölüm**

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi. M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi kitabı* içinde (s. 233–263). Bursa: Dora Basım Yayın.

#### **h) Yayımcının ve Yazarın Kurum Olduğu Yayın**

Türk Standartları Enstitüsü. (1974). *Adlandırma ilkeleri*. Ankara: Yazar.

### **Makale**

#### **a) Türkçe Makale**

Mutlu, B. ve Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri. *İstanbul Üniversitesi Florence Nightingale Hemşirelik Dergisi*, 15(60), 179–182.

---

**b) İngilizce Makale**

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

**c) Yediden Fazla Yazarlı Makale**

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

**d) DOI'si Olmayan Online Edinilmiş Makale**

Al, U. ve Doğan, G. (2012). Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü tezlerinin atıf analizi. *Türk Kütüphaneciliği*, 26, 349–369. Erişim adresi: <http://www.tk.org.tr/>

**e) DOI'si Olan Makale**

Turner, S. J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

**f) Advance Online Olarak Yayımlanmış Makale**

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

**g) Popüler Dergi Makalesi**

Semerçioğlu, C. (2015, Haziran). Sıradanlığın rayihası. *Sabit Fikir*, 52, 38–39.

**Tez, Sunum, Bildiri**

**a) Türkçe Tezler**

Sarı, E. (2008). *Kültür kimlik ve politika: Mardin'de kültürlerarasılık*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

**b) Ticari Veritabanında Yer Alan Yüksek Lisans Ya da Doktora Tezi**

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses. (UMI No. 9943436)

**c) Kurumsal Veritabanında Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi**

Yaylalı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from: Retrieved from <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

**d) Web'de Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi**

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

**e) Dissertations Abstracts International'da Yer Alan Yüksek Lisans/Doktora Tezi**

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

**f) Sempozyum Katkısı**

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at American Psychological Association meeting, Orlando, FL.

---



### **g) Online Olarak Erişilen Konferans Bildiri Özeti**

Çınar, M., Doğan, D. ve Seferoğlu, S. S. (2015, Şubat). *Eğitimde dijital araçlar: Google sınıf uygulaması üzerine bir değerlendirme*[Öz]. Akademik Bilişim Konferansında sunulan bildiri, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. Erişim adresi: <http://ab2015.anadolu.edu.tr/index.php?menu=5&submenu=27>

### **h) Düzenli Olarak Online Yayımlanan Bildiriler**

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593-12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

### **i) Kitap Şeklinde Yayımlanan Bildiriler**

Schneider, R. (2013). Research data literacy. S. Kurbanoglu ve ark. (Ed.), *Communications in Computer and Information Science: Vol. 397. Worldwide Communalities and Challenges in Information Literacy Research and Practice* içinde (s. 134–140). Cham, İsviçre: Springer. <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-03919-0>

### **j) Kongre Bildirisi**

Çepni, S., Bacanak A. ve Özsevgeç T. (2001, Haziran). *Fen bilgisi öğretmen adaylarının fen branşlarına karşı tutumları ile fen branşlarındaki başarılarının ilişkisi*. X. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi'nde sunulan bildiri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu

## **Diğer Kaynaklar**

### **a) Gazete Yazısı**

Toker, Ç. (2015, 26 Haziran). 'Unutma' notları. *Cumhuriyet*, s. 13.

### **b) Online Gazete Yazısı**

Tamer, M. (2015, 26 Haziran). E-ticaret hamle yapmak için tüketiciyi bekliyor. *Milliyet*. Erişim adresi: <http://www.milliyet.com.tr>

### **c) Web Page/Blog Post**

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

### **d) Online Ansiklopedi/Sözlük**

Bilgi mimarisi. (2014, 20 Aralık). Wikipedi içinde. Erişim adresi: [http://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgi\\_mimarisi](http://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgi_mimarisi)  
Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

### **e) Podcast**

Radyo ODTÜ (Yapımcı). (2015, 13 Nisan). *Modern sabahlar* [Podcast]. Erişim adresi: <http://www.radyoodtu.com.tr/>

### **f) Bir Televizyon Dizisinden Tek Bir Bölüm**

Shore, D. (Senarist), Jackson, M. (Senarist) ve Bookstaver, S. (Yönetmen). (2012). Runaways [Televizyon dizisi bölümü]. D. Shore (Baş yapımcı), *House M.D.* içinde. New York, NY: Fox Broadcasting.

### **g) Müzik Kaydı**

Say, F. (2009). Galata Kulesi. *İstanbul senfonisi* [CD] içinde. İstanbul: Ak Müzik.

---

## SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
  - Makalenin türü
  - Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
  - Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
  - İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı bilgisi
  - Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
  - Kaynakların APA6'ya göre belirtildiği
- Telif Hakkı Devir Formu
- Daha önce basılmış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Makale kapak sayfası
  - Makalenin türü
  - Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
  - Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
  - Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
  - Tüm yazarların ORCID'leri
- Makale ana metni
  - Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
  - Özetler 150-200 kelime Türkçe ve 150-200 kelime İngilizce
  - Anahtar Kelimeler: 3 adet Türkçe ve 3 adet İngilizce
  - Makale Türkçe ise, İngilizce genişletilmiş Özet (Extended Abstract) 600-800 kelime
  - Makale ana metin bölümleri
  - Teşekkür (varsa belirtiniz)
  - Kaynaklar
  - Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

## İLETİŞİM İÇİN:

Baş Editör : Doç. Tufan Karabulut  
E-mail : tufank@istanbul.edu.tr  
Tel : + 90 216 418 76 39 / 27248

Editör Yrd. : Arş. Gör. Özgür Demir  
E-mail : ozgur.demir.1@istanbul.edu.tr  
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>  
Adres : İstanbul Üniversitesi  
Devlet Konservatuvarı  
Rıhtım Cad. No:1  
34710 Kadıköy  
İstanbul - Türkiye

---

### DESCRIPTION

Conservatorium-Konservatoryum is an open access, peer-reviewed, scholarly, international journal published biannually in June and December by Istanbul University, State Conservatory. The manuscripts submitted for publication in the journal must be scientific and original work in Turkish or English.

### AIM

Conservatorium-Konservatoryum aims to contribute to the theoretical framework supporting art practice in the fields of music, musicology and performing arts, to include interdisciplinary studies in branches that are related with these fields, and to extend our country's share in international collaborations. In line with this aim, it is one of the priorities of Conservatorium-Konservatoryum to support collaborations among the academicians, researchers, professionals and students who constitute the target group of the journal.

### SCOPE

Music, musicology and performing arts constitute the main focus area of the journal. Besides, the journal welcomes interdisciplinary studies with contemporary academic approach, from from the fields related to the main focus area, such as philosophy, semiotics, aesthetics, psychology, sociology, biomechanics, physiology, neuroscience, electroacoustics and organology as well.

### EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

#### Publication Policy

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the journal. The journal gives priority to original research papers submitted for publication.

#### General Principles

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

---

Short presentations that took place in scientific meetings can be referred if indicated in the article. The editor hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims. Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors. Refused manuscripts and graphics are not returned to the author.

### **Author Responsibilities**

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/ conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the [Copyright Release Form](#). The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor-in-Chief to provide retractions or corrections of mistakes.

### **Responsibility for the Editors, Reviewers and Review Process**

Editors evaluate manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. They provide a

---

## **INFORMATION FOR AUTHORS**

---

fair double-blind peer review of the submitted articles for publication. They ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editors are responsible for the contents and overall quality of the publication. They must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers evaluate manuscripts based on content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. They must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers should identify the relevant published work that has not been cited by the authors. They must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the Editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the Editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The reviewers are not allowed to have copies of the manuscripts for personal use and they cannot share manuscripts with others. Unless the authors and editor permit, the reviews of referees cannot be published or disclosed. The anonymity of the referees is important. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

## **OPEN ACCESS STATEMENT**

Conservatorium-Konservatorium is an open access journal which means that all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Excluding commercial purposes, users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the BOAI definition of open access.

## **ETHICS**

### **Standards and Principles of Publication Ethics**

Conservatorium-Konservatorium is committed to upholding the highest standards of publication

---

ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

### **Research Ethics**

Conservatorium-Konservatorium adheres to the highest standards in research ethics and follows the principles of international research ethics as defined below. The authors are responsible for the compliance of the manuscripts with the ethical rules.

- Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research.
  - The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research.
  - The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to protect the autonomy and dignity of the participants.
  - Research participants should participate in the research voluntarily, not under any coercion.
  - Any possible harm to participants must be avoided. The research should be planned in such a way that the participants are not at risk.
  - The independence of research must be clear; and any conflict of interest or must be disclosed.
-

## INFORMATION FOR AUTHORS

---

- In experimental studies with human subjects, written informed consent of the participants who decide to participate in the research must be obtained. In the case of children and those under wardship or with confirmed insanity, legal custodian's assent must be obtained.
- If the study is to be carried out in any institution or organization, approval must be obtained from this institution or organization.
- In studies with human subject, it must be noted in the method's section of the manuscript that the informed consent of the participants and ethics committee approval from the institution where the study has been conducted have been obtained.

## LANGUAGE

The language of the journal is both Turkish and American English.

## MANUSCRIPT ORGANIZATION AND FORMAT

All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified. Manuscript is to be submitted online via <http://cons.istanbul.edu.tr> and it must be accompanied by a cover letter indicating that the manuscript is intended for publication, specifying the article category (i.e. original article, review etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist). In addition, a [Copyright Release Form](#) that has to be signed by all authors must be submitted.

1. Conservatorium is a peer-reviewed journal published biannually in June and December by the Istanbul University State Conservatory. Manuscripts must be submitted until the 15<sup>th</sup> of March for the June issue and until the 15<sup>th</sup> of September for the December issue.
  2. Original articles, reviews and essays that were not published before or sent to another journal for evaluation are published in the journal. Manuscripts, derived from unpublished theses or proceedings should be indicated with an explanatory footnote in the abstract section. For Turkish articles, the principles of Turkish Language Association are taken into consideration.
  3. Manuscripts should include Turkish and English abstracts about 150-200 words and three keywords. The abstracts should include the rationale, scope and method of the work, as well as the results obtained. In case that the manuscript is in Turkish, an extended abstract about 600-800 words must be included as well. Extended abstract is not required for manuscripts in English. The main title, as well as the abstract and bibliography titles should be in bold and capital letters, aligned to the center. Other subheadings, introduction and result titles should be in bold style, with only the first letters capital and aligned to the left side. Manuscripts should be between 3000 - 6000 words, including summaries, main text and references, but excluding footnotes. All foreign language words should be written in italic style.
  4. The main text should be written in Times New Roman 12 pt. font size with 1,5 line spacing. Paragraphs should be justified aligned. Turkish titles should be 10 words at most. Additional blank lines should be placed before each subheading, but not between paragraphs. No paragraph should be indented. Footnotes are just for comments and additional information, not for showing sources; they must be numbered consecutively from the beginning to the end,
-

placed at the bottom of pages, and written with 10 pt. font size with 1 line spacing and justified. Page numbers should also be in the bottom right, written with 11 pt. font size.

5. The names of writers should be placed one line below the article title, and title, affiliation, address, phone and e-mail address should be given with a star (\*) footnote. Any terminology and/or acronyms specific to the writer/text should be explained in their first use with a footnote.
6. Visual materials and musical examples should be numbered such as Figure/Table 1. ..., and; all of them should be aligned in the center with short explanations. All visuals should have highresolution (with a resolution of at least 300dpi) and should be sent separately in JPG format. Placements in the text can be changed according to the page layout, if needed.
7. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, postal address, phone and fax number of the author(s) (see The Submission Checklist).
8. The citations and bibliography should be indicated according to the international APA format. For further information, see the References section on web site.
9. Copies of the related issue will be sent to the authors and referees on their demand. It is possible to access issues of our journal from the library of the Conservatory and <http://cons.istanbul.edu.tr>
10. All the responsibility for the published article belongs to the author. Either published or not, the articles that are sent to the journal will not be returned.

### References

Although references to review articles can be an efficient way to guide readers to a body of literature, review articles do not always reflect original work accurately. Readers should therefore be provided with direct references to original research sources whenever possible. On the other hand, extensive lists of references to original work on a topic can use excessive space on the printed page. Small numbers of references to key original papers often serve as well as more exhaustive lists, particularly since references can now be added to the electronic version of published papers, and since electronic literature searching allows readers to retrieve published literature efficiently.

### Reference Style and Format

Conservatorium – Konservatoryum complies with APA (American Psychological Association) style 6<sup>th</sup> Edition for referencing and quoting. For more information:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6<sup>th</sup> ed.). Washington, DC: APA.
  - <http://www.apastyle.org>
-



### Citations in the Text

Citations must be indicated with the author surname and publication year within the parenthesis.

If more than one citation is made within the same paranthesis, separate them with (;).

### Samples:

#### **More than one citation;**

(Esin et al., 2002; Karasar, 1995)

#### **Citation with one author;**

(Akyolcu, 2007)

#### **Citation with two authors;**

(Sayiner & Demirci, 2007)

#### **Citation with three, four, five authors;**

First citation in the text: (Ailen, Ciambur, & Welch, 2000) Subsequent citations in the text: (Ailen et al., 2000)

#### **Citations with more than six authors;**

(Çavdar et al., 2003)

### Citations in the Reference

All the citations done in the text should be listed in the References section in alphabetical order of author surname without numbering. Below given examples should be considered in citing the references.

### Basic Reference Types

#### Book

##### **a) Turkish Book**

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8<sup>th</sup> ed.) [Preparing research reports]. Ankara, Turkey: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

##### **b) Book Translated into Turkish**

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* [Mindsets] (A. Kotil, Trans.). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.

##### **c) Edited Book**

Ören, T., Üney, T., & Çölkesen, R. (Eds.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi* [Turkish Encyclopedia of Informatics]. İstanbul, Turkey: Papatya Yayıncılık.

##### **d) Turkish Book with Multiple Authors**

Tonta, Y., Bitirim, Y., & Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme* [Performance evaluation in Turkish search engines]. Ankara, Turkey: Total Bilişim.

##### **e) Book in English**

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

---

**f) Chapter in an Edited Book**

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

**g) Chapter in an Edited Book in Turkish**

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi [Organization culture: Its functions, elements and importance in leadership and business management]. In M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi* [Organization sociology] (pp. 233–263). Bursa, Turkey: Dora Basım Yayın.

**h) Book with the same organization as author and publisher**

American Psychological Association. (2009). *Publication manual of the American psychological association* (6<sup>th</sup> ed.). Washington, DC: Author.

**Article**

**a) Turkish Article**

Mutlu, B., & Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri [Source and intervention reduction of stress for parents whose children are in intensive care unit after surgery]. *Istanbul University Florence Nightingale Journal of Nursing*, 15(60), 179–182.

**b) English Article**

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

**c) Journal Article with DOI and More Than Seven Authors**

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

**d) Journal Article from Web, without DOI**

Sidani, S. (2003). Enhancing the evaluation of nursing care effectiveness. *Canadian Journal of Nursing Research*, 35(3), 26–38. Retrieved from <http://cjunr.mcgill.ca>

**e) Journal Article with DOI**

Turner, S. J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

**f) Advance Online Publication**

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

**g) Article in a Magazine**

Henry, W. A., III. (1990, April 9). Making the grade in today's schools. *Time*, 135, 28–31.

**Doctoral Dissertation, Master's Thesis, Presentation, Proceeding**

**a) Dissertation/Thesis from a Commercial Database**

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 9943436)

---

**b) Dissertation/Thesis from an Institutional Database**

Yaylali-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from Retrieved from: <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

**c) Dissertation/Thesis from Web**

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

**d) Dissertation/Thesis abstracted in Dissertations Abstracts International**

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

**e) Symposium Contribution**

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

**f) Conference Paper Abstract Retrieved Online**

Liu, S. (2005, May). *Defending against business crises with the help of intelligent agent based early warning solutions*. Paper presented at the Seventh International Conference on Enterprise Information Systems, Miami, FL. Abstract retrieved from [http://www.iceis.org/iceis2005/abstracts\\_2005.htm](http://www.iceis.org/iceis2005/abstracts_2005.htm)

**g) Conference Paper - In Regularly Published Proceedings and Retrieved Online**

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593–12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

**h) Proceeding in Book Form**

Parsons, O. A., Pryzwansky, W. B., Weinstein, D. J., & Wiens, A. N. (1995). Taxonomy for psychology. In J. N. Reich, H. Sands, & A. N. Wiens (Eds.), *Education and training beyond the doctoral degree: Proceedings of the American Psychological Association National Conference on Postdoctoral Education and Training in Psychology* (pp. 45–50). Washington, DC: American Psychological Association.

**i) Paper Presentation**

Nguyen, C. A. (2012, August). *Humor and deception in advertising: When laughter may not be the best medicine*. Paper presented at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

**Other Sources**

**a) Newspaper Article**

Browne, R. (2010, March 21). This brainless patient is no dummy. *Sydney Morning Herald*, 45.

---

### **b) Newspaper Article with no Author**

New drug appears to sharply cut risk of death from heart failure.(1993, July 15). *The Washington Post*, p. A12.

### **c) Web Page/Blog Post**

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

### **d) Online Encyclopedia/Dictionary**

Ignition. (1989). In *Oxford English online dictionary* (2<sup>nd</sup> ed.). Retrieved from <http://dictionary.oed.com>

Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.). *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

### **e) Podcast**

Dunning, B. (Producer). (2011, January 12). *inFact: Conspiracy theories* [Video podcast]. Retrieved from <http://itunes.apple.com/>

### **f) Single Episode in a Television Series**

Egan, D. (Writer), & Alexander, J. (Director). (2005). Failure to communicate. [Television series episode]. In D. Shore (Executive producer), *House*; New York, NY: Fox Broadcasting.

### **g) Music**

Fuchs, G. (2004). Light the menorah. On *Eight nights of Hanukkah* [CD]. Brick, NJ: Kid Kosher.

## SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- Cover letter to the editor
    - The category of the manuscript
    - Confirming that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
    - Including disclosure of any commercial or financial involvement.
    - Confirming that last control for fluent English was done.
    - Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
    - Confirming that the references cited in the text and listed in the references section are in line with APA 6.
  - Copyright Release Form
  - Permission of previous published material if used in the present manuscript
  - Title page
    - The category of the manuscript
    - The title of the manuscript both in Turkish and in English
    - All authors’ names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
    - Corresponding author’s email address, full postal address, telephone and fax number
    - ORCIDs of all authors.
-

## INFORMATION FOR AUTHORS

---

- Main Manuscript Document
  - The title of the manuscript both in Turkish and in English
  - Abstracts (150-200 words) both in Turkish and in English
  - Key words: 3 words both in Turkish and in English
  - Extended Abstract (600-800 words) in English (only for Turkish articles)
  - Main article sections
  - Acknowledgement (if exists)
  - References
  - All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

## CONTACT INFO

Editor in Chief : Assoc Prof. Tufan Karabulut  
E-mail : tufank@istanbul.edu.tr  
Tel : + 90 216 418 76 39 / 27248

Assistant Editor : Res. Assist. Özgür Demir  
E-mail : ozgur.demir.1@istanbul.edu.tr  
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>  
Address : Istanbul University  
State Conservatory  
Rıhtım Cad. No:1  
34710 Kadıköy  
Istanbul - Turkey

## TELİF HAKKI DEVİR FORMU / COPYRIGHT TRANSFER FORM



Konservatoryum  
Conservatorium

Istanbul Üniversitesi  
Istanbul University

Telif Hakkı Devir Formu  
Copyright Transfer Form

<b>Sorumlu yazar</b> <i>Responsible/Corresponding author</i>	
<b>Makalenin başlığı</b> <i>Title of manuscript</i>	
<b>Kabul Tarihi</b> <i>Acceptance date</i>	
<b>Yazarların listesi</b> <i>List of authors</i>	

Sıra No	Adı-Soyadı Name - Surname	E-Posta E-mail	İmza Signature	Tarih Date
1				
2				
3				
4				
5				

<b>Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, Kısa bildiri, v.b.)</b> <i>Manuscript Type (Research Article, Review, Short communication, etc.)</i>	
---	--

<b>Sorumlu yazarın,</b> <i>Responsible/Corresponding author's,</i>	
---	--

<b>Çalıştığı kurum</b>	<i>(University/company/institititon)</i>	
<b>Posta adresi</b>	<i>(Address)</i>	
<b>e-posta</b>	<i>(e-mail)</i>	
<b>Telefon no; GSM</b>	<i>(Phone / mobile phone)</i>	

**Yazarlar kabul ederler:**  
Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını, Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını, Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini, onayladıklarını ve başvurduklarını Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak üzere basılmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dökümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. Sunulan makale üzerindeki mali haklarını, özellikle işleme, çoğaltma, temsil, basım, yayım, dağıtım ve İnternet yoluyla iletim de dahil olmak üzere her türlü ümlerle ilgili haklarını İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'ne devretmek üzere İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'ne devretmeyi kabul ve taahhüt ederler.  
Buna rağmen yazarların veya varsa yazarların işvereninin patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemesiz kullanma hakkı makaleyi satmama koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır. Bununla beraber yazar(lar) makaleyi çoğaltma, postayla veya elektronik yolla dağıtma hakkına sahiptir. Makalenin herhangi bir bölümünün başka bir yayında kullanılmasına İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin yazımı kuruluş olarak belirtilmesi ve Dergiye atıfta bulunulması şartıyla izin verilir. Atf yapılırken Dergi Adı, Makale Adı, Yazar(lar)ın Adı, Soyadı, Cilt No, Sayı No ve Yıl verilmelidir. Yayınlanma veya Yayına kabul edilmeyen makalelerle ilgili dökümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nce saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir. Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslarca istenecek hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.  
Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılmış kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanmadığını taahhüt ederim/ederiz.  
Bu telif hakkı formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Formun ayrı kopyaları (tamamlanmış olarak) farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir onaylı olması gerekir.

**The authors agree that**  
*The manuscript submitted is his/her/their own original work and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. Notwithstanding the above, the Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights other than copyright, such as patent rights; to use, free of charge, all parts of this article for the author's future works in books, lectures, classroom teaching or oral presentations, the right to reproduce the article for their own purposes provided the copies are not offered for sale. However, reproduction, posting, transmission or other distribution or use of the article or any material contained therein, in any medium as permitted hereunder, requires a citation to the Journal and appropriate credit to İSTANBUL UNIVERSITY as publisher, suitable in form and content as follows: Title of article, author(s), journal title and volume/issue, Copyright© year. All materials related to manuscripts, accepted or rejected, including photographs, original figures etc., will be kept by İSTANBUL UNIVERSITY for one year following the editor's decision. These materials will then be destroyed. I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements and does not contain material or instructions that might cause harm or injury. This copyright form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.*

<b>Sorumlu yazarın;</b> <i>Responsible/Corresponding author's;</i>	<b>İmza/Signature</b>	<b>Tarih/Date</b>
		...../...../.....