



İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
DEVLET KONSERVATUVARI

ISSN: 2146-264X

# KON SER VA TOR YUM

YIL/YEAR: 2017 CİLT/VOLUME: 4 SAYI/ISSUE: 1

Konservatoryum Dergisi = Journal of Istanbul University State Conservatory.--  
İstanbul: İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 2011-

c.: şekil, tablo; 24 cm.

Yılda iki sayı.

ISSN 2146-264X

Elektronik ortamda da yayınlanmaktadır:

<http://dergipark.gov.tr/konservatoryum>

1. MÜZİK – SÜRELİ YAYINLAR. 2. MÜZİKOLOJİ. 3. SAHNE SANATLARI.

Baskı-Cilt  
Kültür Sanat Basımevi  
[www.kulturbasim.com](http://www.kulturbasim.com)  
Sertifika No: 22032

İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Sağlık Kültür ve Spor Daire Başkanlığı  
tarafından bastırılmıştır.

---

## DERGİ KÜNYESİ/MASTHEAD

---

**Yayımcı/Publisher:** İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ/Istanbul University  
**İmtiyaz Sahibi (İÜDK adına) ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürü/  
Owner (on behalf of IUSC) and Editor in Chief:** Prof. Aygül GÜNALTAY  
**Dergi Sorumlusu/Managing Editor:** Doç./Assoc. Prof. Tufan KARABULUT  
**Editör/Editor:** Doç./Assoc. Prof. Tufan KARABULUT

**Yardımcı Editör/Assistant Editor:**  
Araş. Gör./Res. Asst. Özgür DEMİR

**Yayın Kurulu/Editorial Board:**  
Prof. Eser BİLGEMAN ŞAKİR, Prof. Ceyda UZGÖREN,  
Prof. Suat ÖZTURNA, Prof. Şebnem ÜNAL,  
Yrd. Doç./Asst. Prof. Mehtap DEMİR, Oral YAZICI

**Sekreter/Secretary:** Nazlı CAN  
**Telefon/Phone:** 0090 216 418 76 39 / 27248  
**E-posta/e-mail:** konservatoryum@istanbul.edu.tr  
**Web sayfası/Web page:** <http://dergipark.gov.tr/konservatoryum>  
**Adres/Address:** İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı  
Rıhtım Caddesi No.1 34710 Kadıköy - İstanbul

**ISSN:** 2146-264X

**Yıl/Year:** 2017

**Cilt/Volume:** 4

**Sayı/Issue:** 1

Konservatoryum Dergisi hakemli bir dergidir..

*“Konservatoryum” Journal is a peer-reviewed journal.*



---

## EDİTÖRDEN

---

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı olarak yayınladığımız Konservatoryum dergimizin yeni sayısı ile karşınızdaki olmanın gururunu yaşıyoruz. Daha önceki sayılarımızda olduğu gibi bu sayımızda da müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanında birbirinden değerli akademik çalışmalarını sizlere sunabilmenin mutluluğu içindeyiz.

İlk olarak, Yrd. Doç. Bahar Biricik “Rimski-Korsakov’un Şehrazat Adlı Eserindeki Keman Soloları Bağlamında Başkemancılık” çalışmasında bir orkestrada şeften sonra en yetkili müzisyen olan başkemancının, sorumluluklarını ve orkestranın başarısında baş kemancının önemini Rimski-Korsakov’un Şehrazat Senfonik Süiti’ndeki keman soloları üzerinden inceliyor. Başkemancılıkla ilgili yayınlanmış bilimsel nitelikteki kaynak sayısının kısıtlılığı göz önüne alındığında Biricik’in makalesinin ülkemiz müzik literatürüne önemli bir katkı sağlayacağını ümit ediyoruz.

Canan Özgür’ün “Sahne Performansında Dikkat Kaybı, Stres ve Kaygıya Yönelik Psikolojik Yöntemler” başlıklı makalesinde ise pek çok sanatçının yüz yüze geldiği sahne korkusu ve kaygısının sebepleri araştırılıyor ve bununla başa çıkma yolları irdeleniyor. Zihinsel düzenleme tekniği, maruz kalma tekniği ve gevşeme tekniklerinin incelendiği bu çalışmada, sanatçının kaygıyla daha kolay başa çıkmasının yollarına odaklanılıyor.

Yrd. Doç. Mehtap Demir, “Yorumsamacı Yaklaşım ve Müziği Yazmak Üzerine” adlı makalesinde sürekli tekrara düşen, literatür taraması ve derlemesinin ötesine geçemeyen akademik dergilerde yayımlanan araştırma ya da özgün makalelerle ilgili eleştirel bir değerlendirme yapıyor. Demir, akademik yazın biçimi üzerine “yorumsamacı yaklaşım” ve “özdüşünümsellik” kavramlarını önerdiği çalışmasında müzik üzerine yazmayı bir yorum olarak ele alıp yazın algısını değiştirme yönünde literatüre önemli katkı sağlayacak ufuk açıcı bir yaklaşım getiriyor.

Bu sayımızın son yazısı, Avrupa müziği ve dünya müzik kültürleri üzerine yaptığı çalışmalarla pek çok akademik ödül kazanan aynı zamanda saygın bilimsel yayınların editörlüğünü üstlenen Etnomüzikolog Philip V. Bohlman’ın “Dünya Müziği” adlı kitabıyla ilgili Dr. Ulaş Özdemir’in incelemesi. Bohlman’ın boyut olarak küçük, ancak içerdiği konular açısından oldukça zengin kitabı tam anlamıyla bir (etno)müzikoloji kaynağı. Bohlman’ın Türkiye müzik kültürleri bağlamında tartışılacak pek çok kavram önerdiği eserinin bu doğrultuda yazılacak yeni eserlere ilham kaynağı olacağını ümit ediyoruz.

Bu arada sizlerle bir heyecanımızı da paylaşmak isteriz. Konservatoryum dergimiz göz döneminde rutin olarak yayımlanan sayısının yanı sıra İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın 100. yılı nedeniyle hazırlıklarını sürdürdüğümüz ve pek çok değerli ismin katkıda bulunduğu Darlelhn zel sayısıyla da karşınızda olacak.

Son olarak, Konservatoryum dergimizin bu sayısının hayata geçmesini sağlayan başta yayın kurulu olmak üzere, tüm yazarlarımıza, hakemlerimize ve dergimizi bizimle paylaşan siz değerli okurlarımıza teşekkrlerimizi sunarız.

**Do. Tufan Karabulut**

---

## ***EDITOR'S NOTE***

---

We are very proud to present the new issue of the Konservatoryum Journal published by Istanbul University State Conservatory. As we have done in our previous issues, we are glad to offer you valuable academic studies in the field of music, musicology and performing arts.

First of all, Asst. Prof. Bahar Biricik examines in her article titled “Concertmaster’s Duties in Relation To The Violin Solos in Rimksy-Korsakov’s Scheherazade” the responsibilities of the concertmaster, who is the most authoritative musician after the conductor in an orchestra. While doing this, she also analyzes the violin solos of Scheherazade Symphonic, which is one of the most important work in whole orchestra repertory. When the limited number of scientific resources published on this subject is considered, we hope that the article of Biricik will make an important contribution to the music literature of our country.

Canan Özgür’s article titled “ Psychological Methods Related To Loss Of Attention, Stress and Anxiety in the Performing Arts” explores the causes of stage fear and anxiety, that many artists face and discusses ways to deal with it. In this study, it has been focused on the mental editing techniques, exposure techniques and relaxation techniques to overcome the anxiety more easily.

Asst. Prof. Mehtap Demir makes a critical assessment of the published research and original articles in academic journals, which can not go beyond literature review and compilation. In her work, she discusses the concepts such as “self-reflectivity” and “interpretational approach”, which could be a seminal approach to academic writing rules.

The last script on this issue is Ulaş Özdemir’s review about the book “World Music” by ethnomusicologist Philip V. Bohlman, who has won numerous academic awards for his works on European music and world music cultures, and he is also the editor of respected scientific publications. Bohlman’s work is small in size, but quite rich in terms of the subjects it contains, is literally a source of (ethno) musicology. We hope, that his work, which Bohlman proposed many concepts, that can be also discussed in the context of Turkish music cultures, will inspire new works to be written in this direction.

Meanwhile, we would like to share an exciting news with you. In addition to the issue, which will have been published in the autumn season, the Konservatoryum

Journal will also present a special issue for the 100th anniversary of the Istanbul University State Conservatory, which many precious names have contributed.

Finally, we would like to express our gratitude to all writers, editorial board and our valuable readers, whose contributions make it possible to be published.

**Assoc. Prof. Tufan Karabulut**

---

HAZİRAN/*JUNE* 2017

---



**İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı**

**KONSERVATORYUM**

Dergisi - ISSN: 2146-264X

“Konservatoryum”

*Journal of Istanbul University*

*State Conservatory*

Yıl/Year: 2017 Cilt/Volume: 4 Sayı/Issue: 1

---

## İÇİNDEKİLER/CONTENTS

---

**Rimski-Korsakov’un Şehrazat Adlı Eserindeki Keman Soloları Bağlamında Başkemancının Görevleri/Concertmaster’s Duties in Relation to the Violin Solos in Rimsky-Korsakov’s Scheherazade**

S. Bahar BİRİCİK..... 1

**Sahne Performansında Dikkat Kaybı, Stres ve Kaygıya Yönelik Psikolojik Yöntemler/Psychological Methods Related to Loss of Attention, Stress and Anxiety in the Performing Arts**

Canan ÖZGÜR..... 21

**Yorumsamacı Yaklaşım ve Müziği Yazmak Üzerine (Deneme) /Interpretative Approach and Writing on Music (Essay)**

Mehtap DEMİR ..... 43

**Philip V. Bohlman’ın Dünya Müziği Üzerine Bir İnceleme**

Ulaş ÖZDEMİR..... 53

**EK 1/Appendix 1: Yayın İlkeleri ve Yazım Kuralları/**

*Editorial Principles and Writing Rules*..... 57

**EK 2/Appendix 2: Makale Çağrısı/Call of Papers**..... 62

---

HAZİRAN/JUNE 2017

---



# RİMSKİ-KORSAKOV'UN ŞEHRAZAT ADLI ESERİNDEKİ KEMAN SOLOLARI BAĞLAMINDA BAŞKEMANCININ GÖREVLERİ

S. Bahar BİRİCİK\*

## ÖZ

Bir orkestrada şeften sonra en yetkili müzisyen olan başkemancı, sahip olduğu sorumluluklar ile o orkestranın işlevinde ve başarılı olmasında son derece önemli bir role sahiptir. Ülkemiz müzik literatüründe başkemancılıkla ilgili yayınlanmış bilimsel nitelikteki kaynak sayısı oldukça kısıtlı sayıdadır. Bu makalenin amacı, başkemancılık görevi ve bu bağlamda Rimski-Korsakov'un Şehrazat Senfonik Süiti'ndeki keman soloları üzerine icracılara faydalı olabilecek bir kaynak oluşturabilmektir. Yapılan literatür taramasında, konu ile ilgili yazılmış makaleler, kitaplar ve internet üzerindeki yazılı kaynaklar detaylı bir şekilde incelenmiştir. Başkemancılığın tarihi ve başkemancının görevleri irdelenmiş, Rimski-Korsakov'un hayatı ve Şehrazat Senfonik Süiti ile ilgili bilgiler verilmiştir. Bir başkemancı için orkestra repertuarının en önemli eserlerinden biri olan Şehrazat'ın keman sololarına, parmak numarası seçimi, yay kullanımı ve müzikal ifade ile ilgili fikirler ve öneriler ortaya konmuştur. Bu çalışmanın sonucunda, başkemancının, icrası yapılacak eserdeki soloların çalınması, şefin müzikal fikirlerinin orkestraya aktarılması, yaylı çalgılar için yayların ve parmak numaralarının belirlenerek orkestranın çalışma düzeninin sağlanması gibi farklı görevleri belirlenmiştir. Bu görevlerin en önemlilerinden olan keman sololarının icrası, enstrüman ve çalınacak eser üzerinde büyük hakimiyet gerektirmektedir. Şehrazat'ın sololarının icrasına yönelik farklı alternatifleri denemek bir başkemancı için eserde arzu ettiği tınıya ulaşması yolunda yardımcı olacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Başkemancı, Rimski-Korsakov, Şehrazat

---

\* Yrd. Doç., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye, bbiricik@hotmail.com

## **CONCERTMASTER'S DUTIES IN RELATION TO THE VIOLIN SOLOS IN RIMSKY-KORSAKOV'S SCHEHERAZADE**

### **ABSTRACT**

*A concertmaster, as the musician that comes second to the conductor in an orchestra, has a very important role in the functioning and the success of that orchestra. The number of printed academic resources about concertmastership in our country is quite scarce. The aim of this article is to provide a useful resource for performers on concertmastership duty and in relation, the violin solos in Rimsky-Korsakov's Scheherazade Symphonic Suite. Literature review on this subject included the detailed examination of the articles, books and written sources on the internet. The history of concertmastership and the duties of the concertmaster were discussed; information on Rimsky-Korsakov's life and Scheherazade Symphonic Suite were given. Ideas and suggestions on fingering, bow selection and musical expression were presented on the violin solos of Scheherazade, which is one of the most important works for a concertmaster within the orchestral repertoire. As a result of this study, concertmaster's duties, as playing the violin solos in the work to be performed, conveying the musical ideas of the conductor to the orchestra, writing the fingerings and the bows for the string sections and coordinating the working arrangement of the orchestra were determined. The performance of the violin solos, which is one of the most important of these duties, requires great mastery on the instrument and the work to be performed. Trying out various alternatives for the performance of the Scheherazade violin solos will help a concertmaster reach the desired sonority.*

**Keywords:** Concertmaster, Scheherazade, Rimsky-Korsakov

## Giriş

Orkestrada başkemancılık pozisyonu, zorlu ve büyük sorumluluk isteyen bir görevdir. ‘Başkemancı’ terimi, Almanya’da *Konzertmeister*, Amerika’da *Concertmaster*, İngiltere’de *Leader* ve İtalya’da *Violino Primo* olarak kullanılmaktadır.

Bu göreve sahip olan kemancı, orkestranın başarılı bir icra sergilemesinde önemli payı olan birçok farklı unsuru yerine getirmekle yükümlüdür. Eserdeki keman sololarını icra etmek, şef ile orkestra arasındaki iletişimi sağlamak ve tüm yaylı çalgı gruplarının yaylarını ve parmak numaralarını belirlemek gibi sorumlulukları vardır. Bu bağlamda başkemancının yüksek seviyede bir icracı olması, yaylı çalgılar icrası konusunda çok geniş bir birikime, güçlü bir iletişim becerisine ve derin bir müzikal muhakeme yeteneğine sahip olması gerekmektedir. Farklı şeflerin fikir ve yaklaşımlarını orkestraya kısa zamanda yansıtabilmek için, bir başkemancının esnek ve değişen durumlara kolayca adapte olabilen bir karakter yapısına sahip olması gerekir. Orkestrada kullanılan yayların, yaylı çalgıların ortaya çıkardığı müzikal cümle ve artikülasyon üzerinde çok büyük etkisi vardır. Bu bağlamda başkemancı, yayın fiziksel özellikleri ve yay kullanımlarının farklı müzik stilleri ile ilişkisi üzerine sahip olduğu bilgiyle, çalınacak eserin müzikal unsurlarını ve şefin tercihlerini en iyi şekilde ortaya koyacak seçimler yapmalıdır.

Bazı orkestra eserleri, başkemancının icracılık görevini en üst seviyede yapmasını gerektiren hem teknik hem de müzikal açıdan zorlu keman soloları içerir. Rimski-Korsakov’un Şehrazat adlı senfonik süiti bu eşsiz eserlerden birisidir. Tüm orkestra keman soloları içinde en duygulu eserlerden biri olan Şehrazat’ın keman sololarında dinleyiciyi etkilemek için serbestlik ve kıvraklık gerekmektedir (Dicterow, 2008: 72). Birçok başkemancılık sınavında çalınan bu solo, kemancının çalgısı üzerinde ciddi bir hakimiyete ve son derece esnek ve yaratıcı bir müzikal anlayışa sahip olmasını gerektirir.

## Amaç, Yöntem ve Kapsam

Orkestra giriş sınavlarında standart olarak bazı orkestra partilerinin çalınması zorunluluğu, bu eserlerin daha iyi yorumlanması gerekliliğini ortaya koymuştur. Rimski-Korsakov’un Şehrazat adlı eserinin keman soloları

tüm profesyonel orkestraların giriş sınavında sorulan başlıca eserlerden biridir. Bu çalışmanın amacı, orkestrada başkemancı olmak isteyen kemancılar için bu görevin öneminin ve getirdiği sorumluluğun fark edilmesini sağlamak; ayrıca Şehrazat'taki keman sololarının icrasına yönelik yardımcı olabilecek fikirler içeren bir kaynak oluşturmaktır. Bu bağlamda tarihten günümüze kadar başkemancılığın geçirdiği çeşitli evrelerden bahsedilmiştir. Çalışma kapsamında başkemancılık ve Şehrazat ile ilgili literatür taranmış; konu ile ilgili kitaplar, tezler ve makaleler incelenmiştir. Eserdeki keman sololarının icrası için parmak numarası ve yay önerileri verilmiş; yorumlanmasında faydalı olabilecek bazı temel çalışma tavsiyeleri sunulmuştur.

### **Başkemancılığın Tarihi**

Orkestrada liderlik olgusu, orkestranın doğuşu ile paralel olarak ele alınabilir. Orkestranın tarihinde her zaman liderlik pozisyonuna sahip bir kişi yer almış; ancak liderin rolü, aslen 18. yüzyılda orkestra repertuarının gelişmesi ile şekillenmiştir. Tarihsel olarak, şefflik görevinin orkestrada kesinleştiği 19. yüzyıldan önceki dönemlerde bir icracı, icra görevinin yanı sıra orkestranın yönetimini de üstlenmiştir. Erken Barok dönemde kağıt parçalarının veya küçük sopaların bir yere vurularak ritim tutulduğu ve orkestranın idare edildiği bilinmektedir, ancak bu sistemde çıkan ses dinleyici açısından rahatsız edici olduğu için bu gelenek tarih boyunca devam etmemiştir. 18. yüzyılın ilk yarısında kimi zaman birinci kemancı, kimi zaman da *basso continuo*<sup>1</sup> partilerini icra eden klavsenci idare işlevini sağlamıştır. Birinci keman, yani başkemancı, eserin kritik yerlerinde yayını, başını veya kemanını sallayarak ya da yayını bir *baton*<sup>2</sup> gibi kullanarak grubu yönetmiştir. Vivaldi, Bach, Handel ve Corelli gibi besteciler, eserlerinin icrasında orkestranın lideri olarak da çoğunlukla yer almışlardır. Dönemin opera orkestralarında klavsencinin koro ve solistleri, birinci kemancının da orkestrayı yönettiği ikili lider pozisyonuna da rastlanmaktadır. Zaman içinde klavsenin müzik repertuarındaki yeri zayıfladıkça, birinci keman orkestra liderliği rolünü daha sıklıkla üstlenmiştir (Türkili, 2010:12). Bi-

<sup>1</sup> Basso continuo: (İtalyanca):Sürekli bas. Genellikle Barok müzikte toplu çalışta viyolonsel, viola da gamba, fagot, bas lavta, org ve klavsen gibi pes sesleri çıkarabilen çalgıların eşlikte eserin süresi boyunca tonaliteyi desteklemek için çaldığı bas partis.

<sup>2</sup> Baton (Fransızca): Orkestra şefinin orkestrayı yönetirken kullandığı değnek, baget.

rinci kemancı hem yay hareketi ile ritmi net bir şekilde yansıtabilmiş hem de grupla çalarak müzikal stil ve birlikteliğe katkıda bulunabilmiştir. Bu yüzden liderlik görevi için en elverişli tercih olmuştur.

Klasik dönemde orkestra eserlerinin Barok döneme oranla daha kapsamlı hale gelmesi sonucunda, başkemancılığın önemi artmış; başkemancılar bazı ilk önemli orkestraların gelişiminde önemli rol oynayarak tanınmışlardır. Örneğin Mannheim Orkestrası'nda, Johann Stamitz ve Christian Cannabich başkemancılık ve şeflik yapmışlar; Beethoven'ın döneminde Viyana'da Ignaz Schuppanzigh ve Franz Clement şef-başkemancılar olarak ün salmışlardır (Andai, 2011: 5). 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başkemancının görev tanımı da genişlemeye ve çeşitlenmeye başlamıştır. Besteciler tarafından notada belirtilmediği için yay kullanımıyla ilgili tespitlere ihtiyaç duyulmuş ve yayların yazılması görevini başkemancı üstlenmiştir. Alman piyanist, kemancı ve müzik pedagogu Simon Löhlein'in 1774 yılında basılmış olan keman metodunda yay tercihleri için fikirler ve teoriler yer almıştır: Bağ işareti ile bağlanmamış her notanın ayrı yayla çalınması, yayın tele yapışık olması ve pasajda *spiccato*<sup>3</sup> olmadıkça yayın kaldırılmaması, her ölçünün ilk notasının veya güçlü vuruşların çekerek çalınması tavsiye edilmiştir. 18. yüzyılın sonlarına dek yay tercihleri ile ilgili tartışmalar süregelmiş ve sonunda çekerek çalınan yay hareketinin her ölçünün başı ya da kuvvetli vuruşu yerine, her cümlemin başında kullanılmasının daha verimli olduğuna karar kılınmıştır (Türkili, 2010: 14). Bütün bu tartışmalara başkemancının kişisel tercihlerinin de eklenmesi, yay seçimlerindeki sonuç üzerinde etkili olmuştur. Başkemancının klasik dönemde netleşen bir diğer görevi de orkestranın akordunun yapılmasını sağlamaktır.

18. yüzyıl sonlarında ve 19. yüzyılda orkestradaki kişi sayısı önemli bir oranda artmış, kalabalık içinde başkemancının diğer orkestra üyeleri tarafından rahatça görülmesi ve takip edilmesi zorlaşmıştır. Bunun yanında, 19. yüzyıl orkestra eserleri son derece kapsamlı hale gelmiş; besteciler nüans, tempo, cümle ve süslemeler gibi farklı müzikal unsurlar ile ilgili isteklerini detaylı olarak notada belirtmişlerdir. Böylece bir başkemancının idrak etmesi ve orkestra elemanlarına aktarması gereken müzikal öğelerin sayısı ve niteliği ciddi bir oranda artmıştır. Tüm bu unsurlar nedeniyle, or-

<sup>3</sup> Spiccato (İtalyanca): Notalar arasında yayı sıçratarak, kullanmak.

kestranın başkemancı tarafından yönetilmesine imkan kalmamış ve sadece idare görevini üstlenecek bir şef pozisyonuna ihtiyaç ortaya çıkmıştır. Bu pozisyonun sistematik hale gelmesi başkemancının görevlerini bugünkü şekline getirmiştir.

### **Başkemancının Görevleri**

Bir başkemancı, orkestra içinde öncelikli olarak bir icracıdır. O hem yaylı grubunun bir üyesi olarak diğer orkestra elemanları ile uyum içinde hem de keman sololarında bir solistin parlak virtüözitesinde çalabilmelidir. Birçok başkemancı, bu iki unsurun gerçekleştirilebilmesi için son derece esnek ve çok yönlü bir icra kapasitesine sahip olmanın önemine değinmiştir (Hershenson, 1985; Andai, 2011).

Başkemancı; solist, şef ve orkestra arasındaki iletişimde aktif rol oynar. Orkestra şefinin müzikal fikir ve beklentilerini anlayıp, orkestra elemanlarına aktarabilmek başkemancının diğer bir görevidir. Philadelphia Orkestrası'nın başkemancısı olan David Kim, "Bir başkemancı, şefin zihnini okuyabilmeli, oradaki mesajı tercüme ederek orkestranın geri kalanına anlatabilmelidir." demiştir (Türkili, 2010: 28). Örneğin orkestra şefi bir müzik cümlesi ile ilgili özel bir tını istediğinde, başkemancı bu tınının kemandaki teknik açıdan ne şekilde ortaya çıkarılabileceğini belirler. Orkestradaki diğer yaylı gruplarına hem sözel olarak hem de icra sırasında kullandığı vücut dili ve hareketleri aracılığıyla bu bilgileri aktarır. Bu yolla şefin arzu ettiği ses renginin ortaya çıkmasını mümkün kılar. Burada başkemancının yay kullanımı, pasajların hangi pozisyon ya da telde çalınması gerektiği ve parmak numarası gibi unsurlara ilişkin de son derece bilinçli seçimler yapması gerekmektedir.

Başkemancı orkestradaki tüm yaylı çalgıların yaylarının belirlenmesi konusunda sorumludur. Öncelikle birinci kemanların yaylarını belirler ve sonrasında diğer tüm yaylı gruplarının yay seçimlerine etki eder. Bu görevin özenle yapılması, orkestrada yaratılacak tını açısından çok önemlidir. Başkemancının provalara tüm yayları hazırlamış olarak gelmesi ve icrası yapılacak eserin tüm partilerine neredeyse bir şef gibi hakim olması elzemdir. Kimi zaman başkemancı şefin yay tercihlerini göz önüne alarak farklı uygulamalar yapabilir. Örneğin, Cleveland Orkestrası'nın eski başkemancılarından Joseph Gingold, döneminin orkestra şefi George Szell'in



kendisi ve yaylı çalgılar grup şefleri ile yay seçimleri ve artikülasyon üzerine ayrı provalar yaptığını ifade etmiştir. New York Filarmoni Orkestrası eski başkemancısı Glenn Dicterow ile eski şefi ve müzik direktörü Lorin Maazel, parmak numaraları, yay kullanımı ve eserin yorumu ile ilgili düzenli olarak fikir alışverişinde bulunmuşlardır (Owen, 2004). Dicterow'un başkemancılık yaptığı 1980-2014 yıllarında yetişmiş olan bazı icracıları günümüzde halen bünyesinde barındıran orkestra, kendisine özgü büyük bir oda orkestrası tınısını korumakta ve ciddi bir titizlik ile konserlerine devam etmektedir (Andai, 2011: 8). Orkestralarda, kemanların parmak numaralarının yazılması da başkemancının görevleri arasındadır. Keman gruplarının oturuş sırası için başkemancı kimi zaman orkestra şefi ile iş birliği içinde çalışabilir: Örneğin New York Filarmoni Orkestrası'nın keman gruplarının oturuş sırası ile ilgili olarak başkemancı bazen tek başına bazen de şef ile birlikte karar verebilir. (Andai, 2011: 9).

Bunların yanı sıra, başkemancı konser ve provalarda orkestranın akordunu yaptırır. Genelde tüm dünyada orkestra elemanları yerleştikten sonra başkemancı sahneye çıkar, obuacıdan la sesini alır ve aldığı sesi orkestraya aktarır. Orkestranın akort yapmaya başlamasına işaret eden bu durum, başkemancının konser başlamadan önceki son geleneksel hazırlığıdır. (Newman, 2014).

Günümüzde pek çok oda orkestrası şef olmadan da konserlerini gerçekleştirmekte, bu orkestralarda yönetici ve lider rolünü başkemancı üstlenmektedir. Bir başkemancı aslında çalıştığı orkestranın halk önündeki temsilcisidir. Orkestra ile ilgili birçok farklı tanıtım veya sosyal etkinlikte yer alır. Ayrıca orkestra elemanları, şef ve orkestra yönetimi arasında köprü görevi görmektedir. Müzisyenler arasında anlaşmazlıklar veya fikir ayrılıklarının ortaya çıkması durumunda, başkemancının çözüm getirici ve problem çözücü rol üstlenmesi beklenir.

Bahsedilen tüm bu farklı görevleri hakkıyla yerine getirebilmesi için başkemancının üst seviye bir icracı ve müzisyen olmasının yanı sıra, yapıcı ve uzlaşmacı bir karaktere, esnek ve açık bir fikir yapısına sahip olması gerekir. Başkemancı, orkestranın diğer elemanlarının hem müzikal hem de müzik dışı konularda saygı duyacağı ve örnek alacağı bir lider olmalıdır. Ayrıca çevresindeki müzisyenleri icra konusunda motive etmesi, daha iyi performans sergilemeleri için ilham kaynağı olması en önemli niteliklerinden biridir. (Türkili, 2010: 30).

## Nikolay Andreyeviç Rimski-Korsakov

Rusya'da ulusal hareketin gelişmesini temsil eden Rus Beşleri'nden<sup>4</sup> biri olan Rimski-Korsakov, 1844-1908 yılları arasında yaşamış, St. Petersburg'daki Deniz Koleji'nde eğitim görmüş ve deniz subayı olarak Rus donanmasında görev almıştır. 1862'de Balakirev'le tanışan ve onunla kompozisyon çalışan bestecinin birinci senfonisi 1865'de Balakirev yönetiminde seslendirilmiştir (Say, 2010: 125). 1871 yılında St. Petersburg Konservatuarı'na öğretmen olarak atanmıştır. Bu alandaki yetersizliğini gidermek için ciddi bir teorik çalışmaya yönelmiş, *füg*<sup>5</sup> ve *kontrpuan*<sup>6</sup> çalışmıştır. Bu yıllarda Glinka ve Lizst'in etkisi altında kalmış, daha sonra kendi özgün stilini bulmuştur (Say, 2010: 439). Korsakov metodik beste çalışmaları ile seçkin bir öğretmen haline gelmiş ve sağlam bir akademik eğitimin temellerini atmıştır. Onun güçlü ve dengeli pedagojik yeteneğinden yararlanan öğrencileri arasında İ. Stravinsky, A. Glazunov gibi çok önemli besteciler yer almıştır (Stravinsky, 2011: 74).

Korsakov 19. yüzyılın en büyük orkestrasyon ustalarından biridir. Besteci, orkestra çalgılarının tınlarını incelemiş ve güçlü orkestrasyon bilgisi içeren yapıtlar bestelemiştir. Ayrıca enstrümanların birbiriyle uyumunun sonuçlarını irdeleyen "Orkestrasyon Tekniğinin Prensipleri" adlı bir de kitap yazmıştır (Feridunoğlu, 2004: 131).

Ele aldığı temalar genellikle aydınlık ve neşeli, bazen rüzgarlı ve gürültülü, bazen de pastoral incelikler taşır. Armonileri özgündür. Yer yer Rus kilise makamlarından yararlanmıştır. Müziği göz kamaştırıcı renklerle süslenmiş bir resim niteliğindedir. Orkestralamada yeni ve parlak efektler yaratan ve bu alanda yeteneğini kanıtlayan Korsakov'un müziği, Rus müziğinin özelliklerinden olan melankolik eğilimlerden uzaktır (Say, 2010: 439).

<sup>4</sup> Rus Beşleri: Özgün ve ulusal Rus müziğini yaratma amacı çerçevesinde birleşen besteciler grubu: M. A. Balakirev (1837-1910), A. Borodin (1833-1887), C. A. Cui (1835-1918), M. P. Mussorgski (1839-1881), N. A. Rimski-Korsakov (1844-1908).

<sup>5</sup> Füg: İtalyanca fuga=kaçış kelimesinden kaynaklanan, partilerin ya da temaların birbirinden kaçışı anlamına gelen, kanon ve ricercare'den gelişerek 1650'lerde son şeklini alan, iki ya da daha fazla sesin bir araya gelerek oluşturduğu kontrapuanal, taklitli bir besteleme tekniği.

<sup>6</sup> Kontrpuan: Latince 'nokta noktaya karşı' demek olan kontrpuan bestecilikte, akorlara dayalı armoninin yerine zaman beraberliğinden yararlanarak birçok ezgiyi üst üste getirme sanatı. Bir anlamda ezgiye ezgiyle yanıt verme tekniği.

Besteci, eserlerinde halk ezgilerinden yararlanmadığı durumlarda mutlaka ulusal ritimlere başvurmuştur. Beklenmeyen ritimleri orkestra süitlerine ustaca yerleştirmiş, tüm bu öğeleri armoni zenginliği içinde ustaca kullanmıştır (Selanik, 2010: 232).

### **Şehrazat Senfonik Süiti, Op. 35**

Orkestra repertuarındaki bazı eserler, bir başkemocunun teknik ve müzikal açılarından yüksek seviyede icra yapmasını gerektiren keman soloları içerir. Rimski-Korsakov'un doğu kökenli bir hikaye üzerine yazdığı Şehrazat adlı Senfonik Süiti, bu eserlerin en önemlilerinden biridir. Tarih boyunca halk hikayeleri, şair, besteci, yazar gibi pek çok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Müzikal bir hikaye olan Rimski-Korsakov'un Şehrazat Senfonik Süiti'ni dinleyiciyi duygu yüklü bir masal alemine taşımış ve insani coşturan bir yolculuğa çıkarmıştır. Rimski-Korsakov'un orkestrayı büyük bir ustalıklarla kullanışına örnek gösterilen Şehrazat Senfonik Süiti'nin konusu "1001 Gece Masalları"ndan alınmıştır. Oryantalizm<sup>7</sup>'in etkileri tüm esere hakimdir. 1888 yılının yaz aylarında programlı bir senfoni olarak bestelenen eserin ilk seslendirilişi, 3 Kasım 1888'de bestecinin yönettiği Rusya Senfoni Orkestrası ile St. Petersburg'da gerçekleştirilmiştir. Korsakov Şehrazat'ı, "Sadko" adlı eserine çok yardımcı dokunan sanat ve müzik eleştirmeni Vladimir Stasov'a (1824-1906) ithaf etmiştir. Şehrazat Senfonik Süiti yaklaşık 45 dakika sürer ve dört bölümden oluşur (Miller ve Cockrell, 1991: 165):

- 1) Prelüde: Deniz ve Sinbad'ın Gemisi
- 2) Ballade: Prens Kalender'in Öyküsü
- 3) Adagio: Genç Prens ve Prenses
- 4) Finale: Bağdat'ta Şenlik-Deniz- Geminin, Üzerinde Bronz At Bulunan Bir Kayalığa Çarpması

Binbir Gece Masalları'nda prenses Şehrazat, kendinden önce gelen prensesler gibi idam edilmemek için her akşam bir hikaye anlatmalıdır. Acımasız Sultan Şehriyar, kadınların sahteliğine ve vefasızlığına inandırılmış, onların sadakatine olan inancını kaybetmiştir. Bu nedenle de eşlerini ilk

<sup>7</sup> Oryantalizm: Doğu Bilimi

geceden öldürtmeye yemin etmiştir. Başvezirin kızı olan Şehrazat, Sultanı bu düşünceden kurtarmaya karar verir. Şehrazat bin bir hikaye anlatmak suretiyle bin bir gün onunla beraber yaşar ve nihayet Sultan, Şehrazat'ın sadakatine kanaat getirir, yeminini bozar ve evliliğini sürdürmeye karar verir. Korsakov'un Şehrazat Senfonik Süiti, senfonik orkestra için yazılmış bestelerin içinde, başkemancı için yazılmış olan en güzel soloları içeren ve müzikal hikaye anlatımının en yüksek noktaya ulaştığı eserlerden biridir. Eser sadece zorlu sololarıyla değil, sahip olduğu ustalıklı ve renkli orkestrasyonuyla da senfonik müzik dağarında seçkin bir yere sahiptir. Bestecinin bu Senfonik Süiti'nde Sultan ve Şehrazat ana temaları, tüm eser içinde farklı şekillerde sık sık duyurularak müzik içinde bütünlüğü sağlar. Eserin başındaki sert ve gösterişli tema Sultan'ı karakterize eder. Her defasında solo keman tarafından duyurulan ve Şehrazat'ı temsil eden nazik ve zarif tema buna cevap verir. Güçlü oktavlarla sert, kaba ve hantal Sultan; zarif müzikal cümlelerle ise Şehrazat anlatılır (Michels ve Vogel, 2015: 465).

### **Şehrazat Senfonik Süiti'nin Keman Soloları**

Dünyanın hemen her yerindeki orkestra giriş sınavlarında sorulan başlıca eserlerden biri olan Şehrazat'ın keman soloları, kemancının, çalgısı üzerinde ciddi bir hakimiyete, ayrıca son derece esnek ve yaratıcı bir müzikal anlayışa sahip olmasını gerektirir. Şehrazat'ın sesi olarak betimlenen kemanın, kişiyi büyülemesi gerekir ve bu müzikal baştan çıkarmanın gücü, ses, renk ve cümlelemenin kalitesine bağlıdır. Bunun getirdiği zorluk ise gam ve arpejlerden oluşan pasajları tekdüze olmadan, çok daha akıcı, narin ve zarif bir ifade ile seslendirmek zorunda olmaktan kaynaklanır. (Dicterow, 2008: 72)

Eser, Sultan Şehriyar ile Şehrazat'ı simgeleyen zıt temalar üzerine kurulmuştur. Eserin girişinde orkestranın sunduğu minör tondaki karanlık ancak gösterişli tema Sultan Şehriyar'ı sembolize eder. Ardından Şehrazat'ı temsil eden keman solosu ile başkemancının soloları başlar. Eserdeki soloların büyük çoğunluğu serbest çalınmak üzere yazılmıştır. Bu, bir başkemancı için çalmakla yükümlü olduğu orkestra eserleri arasında büyük bir ayrıcalıktır. Bu serbestlik başkemancıya sololarını özgürce yorumlama olanağı sağlar.

## Birinci Bölüm Keman Solo: 14-17. Ölçüler

*Lento*<sup>8</sup> tempoda *Recitativo*<sup>9</sup> olarak belirtilen Şehrazat'ın ilk solosuna başkemanıcı uzun mi notasıyla başlar, arp çaldığı arpejlerle başkemanıcıya eşlik eder. *Espressivo*<sup>10</sup> çalınması istenen bu soloda vibratonun derinliği ve yoğunluğu çok önemli bir unsurdur. Üçlü gruplar halindeki onaltılık notaların olduğu 14. ve 15. ölçülerde yay kesintisiz değiştirilmeli, ses yoğunluğu bu yay değişimlerinde aynı kalmalıdır. Yayın serbest bir şekilde kullanımı, daha geniş bir renk çeşitliliğini mümkün kılar ve *rubato*<sup>11</sup> kullanımı ile farklı nüansların denenmesine yardımcı olur. Bu, pasajın canlı tutulmasında önemlidir. Cümlelemede tını çeşitliliği ve akıcılık olmadığında bu solo kolaylıkla etüd gibi duyulabilir (Dicterow, 2008: 73). Öncelikle solonun akıcı ve ifadeli çalınabilmesi için başkemancının kendisine uygun parmak numarasını bulması önemlidir. Soloya vibratosuz ve ritmik olarak çalışarak başlamak sağ ve sol el problemlerinin daha kolay farkedilmesini sağlayacak, iyi bir sonuç elde edebilmek için faydalı olacaktır. 16. ölçüdeki *cadenza*<sup>12</sup> da başkemanıcı pasajı serbest olarak çalar ve sonunda fa diyez notasındaki tenuto<sup>13</sup> ile soloyu parlak bir sonoriteyle sonlandırır.



Şekil 1: Rimski-Korsakov Şehrazat Keman Solo 1.Bölüm 14-17. Ölçüler

<sup>8</sup> Lento (İtalyanca): Yavaş bir tempoda.

<sup>9</sup> Recitativo (İtalyanca): Konuşur gibi.

<sup>10</sup> Espressivo (İtalyanca): İfadeli, duygulu.

<sup>11</sup> Rubato (İtalyanca): Bağımsız, yoruma bağlı

<sup>12</sup> Cadenze (İtalyanca): Durgu, kadans

<sup>13</sup> Tenuto (İtalyanca): Tutarak, devam ettirerek

## 1. Bölüm Keman Solo: 94-101. ve 173-180. Ölçüler

1. Bölümün 94-101 ve 173-180. ölçülerindeki sololar birbiriyle aynıdır. Sadece bu soloların tonları farklıdır. Bu sololarda keman; birinci kemanlar, klarnet ve flüt ile diyalog halindedir. Müzikal ifadenin iyi verilebilmesi için bağlı notaların net bir şekilde duyurulmasına ve tel değişimlerinin belli edilmeden çalınmasına özen gösterilmelidir. Tel değişimi için dirsek gidilecek tele hazırlanmalı ve cümle sonları yumuşak bir şekilde bitirilmelidir. Pozisyon geçişlerin pürüzsüz duyulması için yavaş çalışmak faydalı olacaktır.



Şekil 2: Rimski-Korsakov Şehrazat Keman Solo 1. Bölüm 94-101. Ölçüler



Şekil 3: Rimski-Korsakov Şehrazat Keman Solo 1. Bölüm 173-180. Ölçüler

## 2. Bölüm Keman Solo: 1-4. Ölçüler

Şehrazat'ın temasının duyurulduğu ikinci bölümün ilk solosunda başkeman-  
cı, birinci bölümün 14. ölçüsünde olduğu gibi ifadeli ve duygulu çalmalıdır.  
Dördüncü ölçüdeki çift sesler büyük bir tepe noktasına doğru gelişir. Çift  
seslerin doğru entonasyonla çalınması için çok detaylı ve özenli çalışmak  
gerekir. Öncelikle yavaş çalışılmalı ve her zaman entonasyona dikkat edil-  
melidir. Sağlam bir entonasyonu oluşturabilmek için çalınan sesler boş tel-  
lerle kontrol edilmeli, her nota üzerinde ısrarla durulmalıdır. Teknik öğeler  
kontrol altına alındıktan sonra cümlelemenin serbest bir üslupla ve doğaçla-  
ma yapar gibi yapılmasına özen gösterilmelidir (Dicterow, 2008:73).

Şekil 4: Rimski-Korsakov Şehrazat Keman Solo 2. Bölüm 1-4. Ölçüler

## 2. Bölüm Keman Solo: 440-442. Ölçüler

İkinci bölümün sonlarına doğru solo kemana yazılmış olan kısa motif, bö-  
lümün başında tüm enstrümanlarda duyurulmuştur. *Piano*<sup>14</sup> ve yumuşak  
bir ifade ile çalınması istenen zarif karakterli bu motif, ton kalitesi bozul-  
madan sıcak bir yorum ile seslendirilmelidir.

Şekil 5: Rimski-Korsakov Şehrazat Keman Solo 2. Bölüm 440-442. Ölçüler

<sup>14</sup> Piano: Hafif, yumuşak sesli.

### 3. Bölüm Keman Solo: 142-157. ve 161-165. Ölçüler

Şehrazat'ın temasının duyulduğu üçüncü bölümdeki keman soloya arp arpejlerle eşlik eder. İlk üç ölçüden sonra başkemancı dört telde *ricochét*<sup>15</sup> çalarak soloyu devam ettirir. Burada *ricochét* için öncelikle boş telde çalışılması önerilir. İterek *ricochét* yapmak, çekerek yapmaya oranla daha zordur. *Ricochét* yaparken sağ kol serbest olmalıdır. Kolun ağırlığını yaya bırakarak yayın daha iyi sıçramasını sağlamak için bütün kılların telle temasını sağlamak yararlı olacaktır. Bu yay kullanım biçimine, çekme hareketi üzerinde alıştırmalar yaparak başlanabilir. Yayın ortasında iki, üç, dört nota iterek ve çekerek çalışılabilir. 154-157. ölçülerdeki temayı şarkı söyler gibi büyük bir enerjiyle ve kemandan parlak ton çıkartarak çalmak gerekmektedir. Başkemancı, aynı temayı orkestrayla birlikte çaldıktan sonra, gelen soloda arpejleri *ricochét* çalarak, sesin yoğunluğunu arttırıp azaltarak orkestrayı takip eder ve solosunu sonlandırır.

The image displays a musical score for a violin solo, divided into three distinct sections. The first section, 'Recit. Lento', spans measures 142 to 157 and is marked 'espress.'. It begins with a triplet of eighth notes and continues with a series of sixteenth notes, some grouped in pairs and others in triplets. The second section, 'Cadenza', covers measures 158 to 160 and features a more complex rhythmic pattern with slurs and dynamic markings like 'p'. The third section, 'Tempo I', starts at measure 161 and is characterized by a faster tempo and a dense, rhythmic texture of sixteenth notes. The score includes various fingerings, bowings, and dynamic markings throughout.

<sup>15</sup> Ricochét: Yayın tel üzerinde sıçraması.



The image displays a musical score for a violin solo, consisting of four staves of music. The first staff shows measures 142-157, featuring complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The second staff continues the piece, marked 'cantabile, con forza' and 'dim.', leading to a 'Tutti.' section. The third and fourth staves show measures 161-165, marked 'Solo, a tempo' and 'colla parte.'. The score includes various performance instructions such as 'cantabile, con forza', 'dim.', 'Tutti.', 'Solo, a tempo', and 'colla parte.'. Fingering and bowing techniques are indicated throughout the piece.

Şekil 6: Rimski-Korsakov Şehrazat Keman Solo 142-157. ve 161-165. Ölçüler

#### 4.Bölüm Keman Solo: 8-9. Ölçüler

Dördüncü bölümünün ilk keman solusunda başkemancı, serbest çaldığı çift sesler ile temayı duyurur. Güzel ses elde edebilmek için sağ ve sol el artikülasyonuna dikkat ederek, yaya çok baskı uygulamadan ve geniş yayla çalmak faydalı olacaktır. Çift seslere dikkatlice çalışılmalı, aksanlı gelen akorlarda üç notayı aynı anda çalabilmek için yay hakimiyetine özen gösterilmelidir. Akorlardan sonraki pasajda yayı, küçük sağ kol hareketiyle bir sonraki tele yaklaştırarak çalmak tel değişimini belli etmemek için önemlidir.



Şekil 7: Rimski-Korsakov Şehrazat Keman Solo 8-9.Ölçüler

#### 4. Bölüm Keman Solo: 28. Ölçü

Dördüncü bölümün 28. ölçüsünde ikinci kez gelen keman solo sağ ve sol el tekniği açısından zorlayıcıdır. Sol dirseğin seviyesini doğru ayarlamak solonun rahat çalınabilmesi için önemlidir. Üç ve dört sesli akorları çalarken her sesin tınlamasına özen gösterilmeli, yayın tel üzerindeki basıncı iyi ayarlanmalıdır. Pozisyon geçişlerinin olduğu çift seslerde entonasyonun doğru olması için akorları ikili olarak bölerek çalışmak faydalı olacaktır. Akorları yazılanın aksine iterek de çalışmak sağ elin hakimiyetinin gelişmesi için önerilebilir, Oktavlarda özellikle alt sesin daha fazla duyurulmasına özen gösterilmelidir. Gidiş-dönüslü ve bağlı çalışmak performansın arttırılmasına fayda sağlayabilir.



Şekil 8: Rimski-Korsakov Şehrazat Keman Solo 28. Ölçü

#### 4.Bölüm Keman Solo: 641-665. Ölçüler

Eserin dördüncü bölümünde Şehrazat'ın teması son kez duyulur. Kadansın sonlarında orijinal partide flageolet<sup>16</sup> olarak yazılan notalar genellikle tiz pozisyonlarda parmak basılarak yorumlanır. Solunun devamındaki uzun sesler doğal *flageolet* olarak çalınır. *Flageolet* çalarken sol elin olduğu kadar sağ elin kullanımı da doğru sesin elde edilebilmesi açısından önemlidir. Yanlış ve eşit olmayan yay basıncından ötürü *flageolet* çalınırken ton dışına çıkılabilir. Bunun için yaya çok baskı yapmadan ve köprüye yakın çalmak, *flageolet* seslerin temiz çıkmasına yardımcı olacaktır. Bağlı olarak çalınan notalarda yayı değiştirme anından az önce yavaşlatmak ve yaya uygulanan basıncı hafifletmek, seslerin birbirine güzel bağlanmasını sağlayacaktır.

---

<sup>16</sup> Flageolet (İngilizce): Doğuşkan, armonik sesler.

**Lento Recit. SOLO**

*dolce e capriccioso*

*Cad.*

*riten.*

*Alla Breve Tempo come prima*

2 Viol. Soli. 1. Viol. Solo 2 Viol. Soli.

1. Viol. Solo 2 Viol. Soli.

1. Viol. Solo *a piacere rit. assai.* *espress.* *ten.*

Şekil 9: Rimski-Korsakov Şehrazat Keman Solo 641-665. Ölçüler

## Sonuç

Bu makalede başkemancılığın önemi, orkestra içindeki rolü ve tarihi ile ilgili bilgiler verilmiş, orkestra repertuvarının en önemli keman sololarından bazılarını içeren Rimski-Korsakov'un Şehrazat Senfonik Süiti'ne parmak numarası, yay ve yorum önerileri sunulmuştur.

Yapılan literatür taramasında edinilen bilgilerin ışığında, başkemancının, orkestra şefinin müzikal fikirlerinin orkestra üyelerine aktarılması, çalınan eserdeki soloların icrasının yapılması, yaylı çalgılar için yayların ve parmak numaralarının belirlenmesi ve orkestranın çalışma düzeninin sağlanması gibi farklı görevleri ortaya konmuştur.

Orkestrada başkemancı olabilmek için gereken özellikler detaylı bir şekilde anlatılmış, öncelikle kişinin enstrümanına hakim olmasının öneminden bahsedilmiştir. Bir orkestrada başkemancı, parmak numarası ile yayları belirlerken cümleyi en iyi şekilde ifade edebilmeli ve teknik olarak pasajı olabildiğince kolaylaştırabilmelidir.

Her kemancı, almış olduğu eğitime, fiziksel özelliklerine ve müzikal anlayışına bağlı olarak farklı yay ve parmak numaraları kullanmaktadır. Bir eser içinde oluşturulmak istenen tınıya ulaşma yolunda, bir icracının değişik alternatifleri deneyip uygulaması, kendisi için bambaşka olanaklar açabilir. Bu tarz çok yönlü çalışmalar kişinin hem eserin gerektirdiklerini hem de kendi özgün tınısını yakalayabilmesi için faydalı olabilir.

Başkemancılıkla ilgili yeterli sayıda yazılı kaynak olmaması sebebiyle yapılan bu çalışma ile başkemancı adaylarına icralarını geliştirme konusunda yardımcı olmak ve bu alanda yapılacak farklı araştırmalara kaynak sağlamak hedeflenmektedir.

## KAYNAKÇA

- Andai, D. (2011). *A Contemporary Approach to Orchestral Bowings for the Concertmaster*, University of Miami, Coral Gables, Florida: Doktora tezi, (Mart, 1, 2017), [http://scholarlyrepository.miami.edu/oa\\_dissertations/523/](http://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/523/)
- Dicterow, G. (2008). *Rimsky-Korsakov's Sheherazade: Solo Violin Part, The Strad*, Haziran 2008; (Mart, 2, 2017), <http://www.violinexcerpts.com/wp-content/uploads/2012/07/DicterowMasterclass.pdf>.
- Ferudunoğlu, L. (2004). *Müziğe Giden Yol*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Hersenson, R. (1985). *The Role of a Concertmaster*; (Mart, 5, 2017), <http://www.nytimes.com/1985/06/30/nyregion/the-role-of-a-concertmaster.html>.
- Michels, U., Vogel, G. (2013). *Müzik Atlası. [Atlas Music]*. İstanbul: Alfa Müzik.
- Miller, M. H., Cockrell, D. (1991) *History of Western Music*. New York:Harpercollins College Outline.
- Newman, G. (2014). *The Anatomy of a Concertmaster: An Interview With The VSO's Dale Bertrop*, (Mart, 5, 2017), <https://www.vanclassicalmusic.com/the-anatomy-of-a-concertmaster-an-interview-with-the-vsos-dale-barltrop/>.
- Say, A. (2010). *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?* İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Say, A. (2010). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, C. (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Stravinsky, İ. (2011). *Müziğin Poetikası*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Türkili, E. (2010). *Orchestral Concertmasters: A Brief History and Analysis of Their Impact on Orchestral Performance*, The Florida State University College of Music, Florida: Doktora Tezi, (Mart, 5, 2017), <http://independent.academia.edu/ErmanTurkii>.

## SAHNE PERFORMANSINDA DİKKAT KAYBI, STRES VE KAYGIYA YÖNELİK PSİKOLOJİK YÖNTEMLER

Canan ÖZGÜR\*

### ÖZ

Sahne, insanın iç dünyasıyla yüzleştiği, bunu yaparken bir yandan da sanatını icra edip karşı tarafa yani seyirciye en yalın ve saf haliyle yansıtmaya çalıştığı bir iş yeri olarak tanımlanabilir. Performansını yalnız başınayken başarılı bir şekilde ortaya koyabilen birisi sahneye çıkıp seyirciyle yüzleştiğinde aynı başarıya ulaşamayabilir. Sahne korkusu ve kaygısı pek çok sanatçı adayının ve sanatçının aşması gereken bir durum olarak karşımıza çıkar. Bunun için öncelikle bireyin kendini tanıması, zayıf noktalarını bilmesi ve onlara göre kendini geliştirip şekillendirmesi gerekir. Bu çalışmanın gerekçesi, performans kaygısının sebeplerini ortaya çıkarmak ve başa çıkma yollarını irdelemektir. Yöntem olarak; dikkat, stres ve kaygı kavramları incelenmiş olup, kaygıyla başa çıkmada kullanılan metotlar için literatür taraması yapılmıştır. Ulaşılan sonuçlara göre, performans kaygısı sanatçılar arasında sıkça görülmektedir. Literatürde zihinsel düzenleme tekniği sayesinde olumsuz otomatik düşüncenin temelini inip bertaraf etme, maruz kalma tekniği sayesinde durumu kontrol altına alma çalışmaları yapılmıştır ve böylece kaygı düzeyi azaltılmıştır. Kaygıya karşı gevşeme tekniklerinden derinlemesine gevşeme ve hızlı gevşeme tekniklerinde nefes ve düşünce yoluyla kalp atış hızı ve solunum düzenlenip yavaşlatılarak kişinin kaygıyla daha kolay başa çıkması sağlanmıştır. Kaygıyla mücadelede birden fazla teknik kullanmanın kaygıyı daha çabuk azaltacağı sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Sahne, Performans Kaygısı, Gevşeme Teknikleri.

---

\* İstanbul, Türkiye, cananozgur86@gmail.com

## ***PSYCHOLOGICAL METHODS RELATED TO LOSS OF ATTENTION, STRESS AND ANXIETY IN THE PERFORMING ARTS***

### ***ABSTRACT***

*The stage can be described as a workplace, where one faces his/her inner world, at the same time performs his/her art and tries to reflect it simply and purely to the other side, namely the audience. One, who can perform successfully, when he/she is alone, may not reach the same success on the stage, while he/she is facing the audience. Stage fear and anxiety come out to be a situation, which many performer candidates and performers have to overcome. Hence, first of all, one should acknowledge himself/herself, be aware of his/her handicaps, improve and shape himself/herself according to them. The objective of this study is to find out the reasons of performance anxiety and to examine the coping techniques. As the method, the concepts of attention, stress and anxiety were analyzed, and literature was reviewed for the coping techniques with anxiety. According to the results, performance anxiety is encountered in performers frequently. In the literature, practices of getting to the root of negative automatic thinking and its elimination were done through cognitive regulation technique, as well as practices of bringing the situation under control through exposure therapy, thus the anxiety level was decreased. Via deep relaxation and rapid relaxation techniques, which are relaxation techniques against anxiety, heart rate and respiration were regulated and slowed down via breath and thought in order to provide one to overcome anxiety in an easier way. It has been concluded, that while dealing with anxiety, using more than one method can reduce anxiety faster.*

**Keywords:** *Stage, Performance Anxiety, Relaxation Techniques.*



## Giriş

Yüzyıllar boyunca sahne sanatları seyirci için her zaman ilgi kaynağı olmuştur. Sanatçı hayattan kesitleri sahne üzerinde canlandırıp yaşatarak seyirciyi etkilemeyi görev bilir. Seyirci sahnenin gerçek olmadığını bilir, fakat ona inanmak için seyirci koltuğundadır ve inandırılmak, ikna edilmek ister. Bu sebeple, sahnede en inandırıcı karakteri yaratanların tekniği hep merak uyandırır. Sanatçı sergilediği dansı, oynadığı rolü ya da seslendirdiği müziği sahne dışındaki hayatında ne kadar yaşatır, onu ne kadar benimser ve düşünür? Sahnede canlandırdığıyla ne kadar içli dışlı olmalıdır? Kendi karakteriyle rolü arasında nasıl bir bağ olmalıdır ve sınır olmalı mıdır? İşte bu sorular sahne sanatlarının aslında ne kadar karmaşık bir sistem olduğunu ortaya koymaktadır. Sanatçı işini yaparken kendi iç dünyasına müdahale etmektedir. Sahne sanatçısını olgunlaştırıp değiştirir. Bu değişimin en büyük tetikleyicilerinden biri de sahne üzerinde konsantre olmak ve dikkati yoğunlaştırmaktır. Dikkatini yoğunlaştırıp rolüne odaklanabilen sanatçı sahnede oluşabilecek aksaklıkları bertaraf edebilir, sahnede iş arkadaşlarından kaynaklanan problemlerin üstesinden daha etkili yollarla gelebilir, kendi özel hayatından kaynaklanan sorunları sahnede düşünmemeyi kendine öğretebilir. Performans sırasında performans dışındaki her şeyi bir kenara bırakabilen sanatçı yaptığı işten daha çok zevk alır. Sanatçı işini severek yapınca seyirci de bunu sezer ve performansla daha çok odaklanır, eserin sanat değerini daha iyi algılar ve takdir edebilir. Kısaca, sanatçı rolüne odaklandığı sürece seyircinin eseri daha pürüzsüz ve net algılamasını sağlar; böylece performansında daha etkili ve başarılı olur.

Sahnede kaliteli bir performans ortaya konmasının en büyük engellerinden biri de kaygıdır. Kaygı, insanın yaşam kalitesini hayatın her alanında olumsuz etkileyen, verimsiz ve huzursuz çalışmasına neden olan bir unsur olarak dikkati, konsantrasyonu ve işe odaklanmayı engeller. Yukarıda belirtilen sorular da kaygıyı besleyip büyütebilir ve sanatçının işini zorlaştırır. Nagel'a göre sanatçıları asıl endişelendiren sahne değil, daha çok performans esnasında ortaya çıkabilecek problemler, aksilikler ve bunların yaratacağı aşağılanma ve utanç hisleridir (Nagel, 2010: 141-148). Bazı durumlarda yaşanan kaygı kişinin mesleğini sonlandırmasına sebep olmaktadır (Yoshie *et al.*, 2008: 120-132). Sanatçı, sahnede kendi benliğinden sıyrılıp sahnenin gerektirdiği kişiye bürünürken ya da kendi benliğiyle

harmanladığı rolünü canlandırırken seyircinin sahne karakterini en gerçekçi biçimde algılamasını sağlamaya çalışmak da büyük bir kaygı kaynağıdır. Bu sebeple kaygıyı bertaraf etmek ve yaşanan andan zevk alarak üretmek adına pek çok çalışma yapılmış ve kaygıyı yönetme, engelleme konularında yönlendirici sonuçlar elde edilmiştir.

## Dikkat

Dikkat kavramı göz veya kulağa gelen uyarıların bir kısmının diğer işlemler için seçilme yeteneğiyle ilişkilendirilir. Aynı zamanda dikkat, yoğunlaşma ve zihinsel kurgularla da özdeşleştirilir. “Yoğunlaştırılmış dikkat”, deneklere aynı zamanda iki veya daha fazla duyuşsal uyarana maruz kalmaları ve bunların birine tepki vermeleri istenerek incelenir. Bu çalışma sayesinde kişilerin belirli girdileri diğerleri içinden ne derece etkili bir şekilde seçebileceği gözlemlenmiş olur. Aynı zamanda, seçme sürecinin yapısı ve dikkat edilmeyen uyarıların durumu araştırılabilir. “Bölünmüş dikkat” ise kişiye ikiden fazla uyarının aynı anda verilmesiyle incelenir. Fakat, bu sefer deneklerden tüm uyarı girdilerine dikkat edip tepki vermeleri istenir. Bu çalışma sayesinde kişinin işlem yapma sınırları ve dikkat mekanizmaları hakkında bilgi elde edilir (Arkonaç, 2005: 125-126).

Sahne başarılı bir performans göstermek için en önemli kriterlerden biri dikkattir. Özellikle müzik içeren bir performans sırasında dikkatte yoğunluk, odaklanma, tamamen kendini bırakma, zaman algısının değişimi ve içsel bir haz gibi hislerin ortaya çıkması çok muhtemeldir (Chirico *et al.*, 2015: 1-14). Csikszentmihalyi haz veren ve kişiyi motive eden aktivitelerle uğraşan insanlarla yaptığı röportajlar sonucunda çok boyutlu bir olay olan “akış”ın varlığını keşfetmiştir ve onu insanların kendilerini tamamen yaptıkları işe verdikleri anda hissettikleri duygu olarak tanımlamıştır. Diğer bir deyişle akış; zaman algısının yok olduğu ve özbilincin kaybolduğu, sevilerek yapılan bir aktivite sırasında gerçekleşen bütünüyle odaklanma, kontrol, konsantrasyon ve hareket farkındalığıdır (Csikszentmihalyi, 1975). Yapılan çalışmalar sonucunda akışı sporcuların ve özellikle müzik alanındaki sanatçıların daha sık tecrübe ettiği saptanmıştır (Hart ve Di Blasi, 2015: 275-290). Müzik ve akışla ilgili yapılan çalışmalarda akış ve performans kaygısının birbirine tamamen zıt iki kavram olduğu ortaya çıkmıştır. Dikkatini kolaylıkla toparlayabilen, derin konsantrasyon sağlayabilen ve farklı deneyimlere açık kişiliklerin akışa daha kolay ulaş-

tığı gözlenmiştir (Fullagar *et al.*, 2013: 236-259). De Manzano ve çalışma arkadaşlarının bulgusuna göre art arda tekrar eden performanslar akışta belirgin bir değişim yaratmazken, her performansa verilen dikkatin boyutu ve içsel motivasyon akışın hissedilmesini arttırır (De Manzano, et al., 2010: 301-311).

## Stres

Dikkati toparlamada en büyük engellerden biri yapılan işin kişide strese sebep olmasıdır. Bir insan her an bulunduğu ortama uyum sağlama zorunluluğuyla karşı karşıyadır. Uyum sağlamak zorlaşmaya başladıkça insan psikolojik ve bedensel olarak yorulmaya başlar. Bir insanın sosyal çevre veya fiziksel olarak gelen uyumsuz şartlar sebebi ile psikolojik ve bedensel gücünün ötesinde harcadığı çabaya “stres” denir (Cüceloğlu, 2015: 321). Selye’ye göre stres, belirli bir durum karşısında vücudun verdiği yoğun sinirsel alarm tepkisidir (Selye, 1976: 53-56). Lazarus ve Folkman’a göre stres kişinin kapasitesinin azalmasına sebep olan, iyilik halini tehlikeye atan bir durumdur (Lazarus ve Folkman, 1984). Stres üç dönemli bir süreç olarak incelenmiştir. İlk dönem olan “alarm tepkisi”nde otonom sinir sistemi aktifleşir, salgı bezlerini uyararak adrenalin ve onun etkisiyle oluşan başka biyokimyasal maddeleri kana yollar. Bu salgıların etkisiyle vücut oluşacak acil durumlarla mücadele etmek için hazırlanır. Stres yaratan uyarıcı ortamın devam etmesi durumunda “direnc dönemi” denilen ikinci dönem oluşur. Bu süreçte vücut alarm tepkisini yok eder, stresli ortama uyum sağlar ve kana karıştırdığı biyokimyasal maddeleri geri çeker. Bu uyum gibi görünen süreç esasında insanı yorar ve direncini azaltır. Üçüncü süreç olan “tükenme dönemi”nde vücut stresin baskısı altında direncini kaybeder ve ilk alarm dönemi belirtilerinden bazıları geri gelir. Bu süreç hastalıklar ve hatta ölümle bile sonuçlanabilir (Selye, 1976: 53-56).

Kişi, psikolojik, fiziksel veya psiko-sosyal stres uyarıcılarıyla karşılaştığında, daha önce yaşadığı deneyimlere, içinde bulunduğu ortama, uyarıcı algılama şekline ve hazır oluşuna göre “savaş veya kaç” tepkileri verir. Bu tepkiler psikolojik, fizyolojik ya da davranışsaldır (Şahin, 1994: 62-63). Kişinin verdiği psikolojik tepkiler arasında kaygı, gerginlik, tedirginlik, korku, apati de denilen duyarsızlık, depresyon, saldırganlık, dirençsizlik ve bilişsel bozukluklar vardır (Phares, 1988). Davranış düzeyinde gösterdiği tepkiler arasında bitkinlik, yorgunluk, kekeleme, konsantrasyon ve

el-kol koordinasyonu bozuklukları, başlanan işi bitirememeye, tahmin edilemeyen ve değişken davranışlar, derin uykuya dalamama ve uykusuzluk, sigara ve alkol kullanımında artma ve beslenme alışkanlıklarında değişiklikler olabilir (Lazarus ve Folkman, 1984).

Selye stresi yapıcı ve yıkıcı olmak üzere ikiye ayırmıştır. Yapıcı stres ya da “eustress” olumlu bir güce sahiptir. Canlılık verir, kişiye kazanç sağlar, güdüleyici ve motive edici olduğundan dolayı olumsuz stresi yok eder, kaygı oluşumuna engel olur. Yıkıcı stres yani “distress” acı veren, olumsuz, istenmeyen bir güce sahiptir ve yaşlanmayı hızlandırır (Selye, 1976: 53-56). Yerkes-Dodson İlkesi’ne göre belli bir miktar stres canlı organizmayı ayakta tutar. Teorik olarak hiç stresi olmayan organizma uyur; stres miktarı arttıkça uyanıklık durumu artar. Belirli bir stres düzeyinde performans en iyi seviyeye çıkar. Stresin en az ve en fazla olduğu durumlarda verimlilik düşer. Yapıcı bir durum oluşması ve başarılı bir performans stresin iyi yönetilmesine bağlıdır (Yerkes ve Dodson, 1908: 459-482; Diamond *et al.*, 2007: 1-33). Stresin tamamen yok edilmesi, diğer bir deyişle kalp-damar, solunum ve sinir sistemi gibi vücudun herhangi bir kısmının isteklerinin kesilmesi ölümle eşdeğer olur (Selye, 1976: 53-56).

### **Kaygı ve Stres Arasındaki İlişki**

Strese sebep olan düşünce yapısı; kaygı düzeyinin artmasına, en kötü ve gerçekçi olmayan olasılıkları düşünmeye, karamsarlığa, üretkenliğin azalmasına sebep olan otomatik olumsuz düşünce yapısı olarak tanımlanır (Lazarus ve Folkman, 1984).

Bir olayın stres yaratıcı olarak tanımlanması, o olayın kendisinden ziyade kişinin olaya olan bakışı, bireysel olarak değerlendirmesi, psikolojik savunma ve başa çıkmasıyla ilişkilidir. Bu da ego kavramı ile bağlantılıdır. Kişinin ego fonksiyonunun tam olması iç ve dış dünya ile uyumunda dengeli olduğunu gösterir. Ego fonksiyonunun tam oturmaması ve uzun süre maruz kalınan stres kişide kaygıya sebep olur (Gök, 1995).

Kaygı, kişiyi olumsuz etkileyen, rahatsız eden bir duygu durumudur ve stresin bir ürünü olarak kabul edilir (Karagüven, 1999: 204). May, stresi kaygıdan önceki bir durak noktası, kaygıyı ise kişinin stresle olan ilişkisi, stresi nasıl algıladığı olarak ifade eder (Gök, 1995).

Spielberger ve çalışma arkadaşları, kaygıyı durumluk ve sürekli olarak iki grupta incelemiştir. Durumluk kaygı, yoğunluğu durumdan duruma göre değişen, kişinin sürekli olmayan durumlara gösterdiği geçici duygusal tepkiler olarak tanımlanır. Sürekli kaygı, stres yaratan durumun tehdit edici olarak algılanması, durumluk duygusal tepkilerin frekansının yoğunluğunun artması ve sürekli oluşudur (Spielberger, *et. al.*, 1983: 159-187).

Kaygı bozukluklarının bir sebebi akut ya da kronik strestir. Kaygı bozukluklarında beyinde olanlar korku durumundakiyle çok benzerdir. Kaygı bozukluğu, korkunun nedensiz ortaya çıktığı ve günlük yaşamda problemlere sebep olacak kadar yoğun olduğu durumlarda oluşur. Kaygı bozuklukları; yaygın kaygı bozukluğu, panik bozukluk, agorafobili panik bozukluk, fobiler, obsesif-kompulsif bozukluk, post-travmatik stres bozukluğu, ayrılma kaygısı ve çocukluk çağı ayrılma bozukluğu olarak sekiz grupta incelenir. Kaygı nöbeti geçiren bir kişi kaygılanmasının sebebini söylemekte zorlanır. Yüksek derecede kaygılanan kişilerin fiziksel ve psikolojik olarak gösterdiği belirtiler; kasların gerginliği ve titremesi, kaşların çatık oluşu, terleme, avuç içlerinin soğuk oluşu, mide bulantısı, baş dönmesi, ishal, kalbin çarpması gibi otonom sinir sisteminin yüksek düzeyde çalıştığını gösteren durumlar, başa gelebilecek kötü ihtimalleri düşünmekten ve tedirgin bekleyişten kendi alıkoyamama, dikkati toplamada zorluk çekme ve çabuk sinirlenmedir. Panik hali de kaygı hallerinden biridir. Panik halindeki kişiler soluk alıp vermede zorluk çekerler; kesik kesik ve sık sık nefes alıp tıkanıklık hissederler. (Cüceloğlu, 2015: 440-441)

Spielberger ve çalışma arkadaşları performans üzerinde kaygının etkilerini araştırmak üzere bilgisayar yardımlı bir çalışma yapmıştır. Bu çalışmada lise ve üniversite öğrencilerinin fen bilimleri, matematik, fizik, psikoloji gibi derslerinden konular kullanılmıştır. Bazı sonuçlara göre kaygının kadın ve erkeğin öğrenimini farklı etkilediği ortaya çıkmıştır (Spielberger, *et al.*, 1970). “Sürekli Kaygı Envanteri” denilen bu çalışma kişinin bulunduğu koşullar ve ortamdan bağımsız olarak kendini ne kadar kaygılı hissettiğini ölçmek için kullanılır. 1975 yılında Le Compte ve Öner tarafından Türkçe’ye uyarlama ve güvenilirlik çalışmaları yapılmıştır ve o yıllardan beri klinik araştırma ve uygulamalarda kullanılmaktadır (Öner, 1994).

## Kayı ve Stresi Tetikleyen Karakter Özellikleri

Yaşam biçimi ve kalp hastalığı arasındaki ilişkiyi ölçmek üzere 31-59 yaş aralığında, o zamana kadar hiçbir kalp hastalığı belirtisi göstermeyen 3500'den fazla erkek denegi içine alan bir deney sonucunda araştırmacılar kişileri "A tipi" ve "B tipi" olarak iki gruba ayırmıştır. Çalışmanın sonunda 257 denekte kalp hastalığı belirtilerine rastlanmıştır ve bunların %70'inin A tipi kişilik özellikleri gösterdiği saptanmıştır. A tipi davranışa sahip kişilerin kalp hastalığına yakalanma riskleri B tipi kişilere göre 3 kat daha fazladır (Rosenman, *et al.*, 1975: 872-877). A tipi davranışa sahip kişiler zamanla yarışan, sabırsız, telaş duygusu içinde, birçok işi aynı anda yapmaya çalışan, hızlı konuşan, konuşanın sözünü kesmeye eğilimli, konuşmanın gidişatını denetlemeye çalışan, yumruk sıkın ya da dişlerini gıcırdatan, aşırı derecede rekabetçi, bazen saldırgan ve düşmanca davranan kişilerdir. Kendinden emin ve güvenli gözükseler de genel olarak temelde güvensizdirler. Para, başarı ya da sorumluluk miktarını başarının göstergesi olarak kullanırlar. B tipi kişiler ise daha uysal, daha rahat, daha az rekabetçi, daha az telaşlı ve A tipi kişilere göre olaylara daha geniş bakabilen insanlardır. Yaşadıkları tehditlere ve zorlamalara karşı daha az panik yaparlar. Yönetici olarak B tipi kişiler daha başarılıdır; çünkü zor kararları daha kolay verebilirler ve çalışma arkadaşlarıyla problem yaşadıklarında A tipi kişiler kadar aşırı tepki vermezler (Şahin, 1994: 62-63).

Olaylar karşısında gösterilen olumsuz tutumlar olay esnasında hissedilen gerginliği arttırmaktadır. Bu olumsuz konuşmalar zamanla otomatikleşir, olumlu bir içerikle yer değiştirmesi gittikçe zorlaşır, hatta inanç haline bile dönüşebilir. En sık rastlanan olumsuz tutumlardan biri "ya hep ya hiç türü düşünme" tarzıdır. Kusursuz olmayan bir performansı tamamen başarısız kabul edenler bu düşünce tipi grubuna girerler. Çirakoğlu mükemmeliyetçi ve içe dönük karakterli müzisyenlerin daha fazla performans kaygısı yaşadıklarını vurgulamıştır (Çirakoğlu, 2013: 95-104). "Aşırı genelleme" tutumu da tek bir olumsuz olaydan hareket ederek ardından gelen her şeyi yenilgi gibi görme tutumudur. Yalnızca olumsuz ayrıntılar alınıp onlara yoğunlaştığı zaman "zihinsel çarpıtma" durumu ortaya çıkar. Olumlu olayları dikkate almayıp bu olaylar gerçekleşmemiş gibi davranmak ve "olumluyu geçersiz kılmak" da bir çeşit zihinsel çarpıtmadır. Elde düşünceleri destekleyecek kesin kanıtlar olmadığı halde "hemen olumsuz bir

sonuca varmak” da çok rastlanan olumsuz bir tutumdur. Kendi başarısızlıklarını ve başkalarının başarılarını abartmak olarak açıklanan “aşırı büyütme ya da küçültme” durumu yine bir zihinsel çarpıtmadır. “Duygusal mantık yürütme” yaşanan olumsuz duygulardan yola çıkarak gerçeğin bu duygularda yansıtıldığı gibi olduğuna kanaat getirmek olarak açıklanır. “me’li ma’lı cümleler kullanmak” kendilerini suçluluk duyguları altında baskılayan kişilerin kullandığı bir çarpıtmadır. Aşırı genellemenin en uç noktası olan “etiketleme” ile başarısızlıklar yüzünden kişiliğe direkt atıfta bulunulur. Olumsuz olayların sebebini kendilerine bağlayıp “kişiselleştirme” yapanlar da sık görülmektedir.

### **Sosyal Kaygı**

Sosyal kaygı, kişinin çeşitli sosyal durumlarda yaşayabileceği rahatsızlıkları kapsayan bir kaygı türüdür. Fakat bu rahatsızlık sık sık ortaya çıkmaya başladıysa ve kişinin hayatını olumsuz etkiliyorsa tehdit oluşturabilir. Temel insan korkularından biri olarak tanımlanan “sosyal kaygı”, kişinin farklı sosyal çevrelerde uygunsuz davranacağına, başka kişiler tarafından zavallı, beceriksiz veya aptal gibi sıfatlarla olumsuz değerlendirileceğine ilişkin yaşadığı gerilim durumudur. Yapılan bir araştırmaya göre, kişilerin “ölüm” kadar çok korktukları durumlardan biri olan “topluluk karşısında konuşma yapma” sosyal fobiyi evrensel bir boyuta taşır. Sosyal kaygının ortaya çıktığı durumlar kişiden kişiye farklı olabilir. Örneğin, resmi bir makam önünde konuşmak, sahne performansı göstermek, yabancılarla tanışmak, haksızlık karşısında hakkını aramak, ısrarlı bir satıcıyı reddetmek, bozuk bir malı geri vermek, çalışırken ya da yemek yerken başkaları tarafından gözleniyor olmak sosyal kaygının ortaya çıktığı durumlardır. Sosyal kaygının biyolojik gelişiminde genetik ve biyokimyasal dengesizlikler yüzünden oluşan yatkınlık vardır. Çevresel olarak gelişimine sebep olan faktörler; sosyal durumlarla ilgili kötü deneyimler ve yanlış bilgilendirme-dir. Olumsuz değerlendirilme ve reddedilme beklentisi de sosyal kaygıya sebep olur. Sosyal kaygıya sahip kişilerde tutuk davranma, kaçınma, geri çekilme, kaçıp gitme eğilimi gibi uyumsuz davranışlar, gereksiz özür dileme, kişilerarası ilişki kuramama, okul başarısında düşüş, sağlık sorunları, madde bağımlılığı, meslekle ve evlilikle ilgili problemlerin ortaya çıkışı gözlemlenir. Kişinin yaşadığı duygular arasında pişmanlık, kaygı, utanç, kızgınlık, kontrolü kaybetme ve mahcubiyet vardır (Gümüş, 2006: 20-40).

## Performans Kaygısı

Performans kaygısı müzisyen, oyuncu, konuşmacı, dansçı, sporcu gibi performans yapması gereken kişilerde oluşan bir kaygıdır. Bu kaygının sebepleri arasında; mükemmeliyetçilik, teknik ve profesyonel özellikler, topluluk içinde kendine konsantre olma, psikodinamik, davranışsal, biyolojik ve bilişsel özellikler, sosyal koşullar olabilir (Lang, 2000: 10). Önceki performans deneyimleri, yaş, sağlık, hazırlık, ezberleme, sahne şartları, kullanılan enstrüman, medya ilgisi, izleyici kitlesi, yapılan işin zorluğu, performansçının dış görünümü de performans kaygısına neden olabilir (Miller, 2004: 19). Performans kaygısının fizyolojik belirtileri stres ve kaygı belirtileriyle aynıdır. Bilişsel düzeyde belirtiler; hafıza hataları, özgüven kaybı, performansla ilgili endişe yüzünden konsantrasyon kaybı, yetersizlik duygusu, hata yapma korkusu, bilinç kaybı, statü kaybı öngörüsü, performanstan kopma, performansı izleyen ve gerçekleştiren şekilde kişilik bölünmesi olabilir. Davranışsal olarak; ses titremesi, performans hataları, teknik hata yapmaktan kaçınırken müzikaliteyi ve yorum gücünü kullanamama, güçsüzlük, titreme, performansın bozulması veya durması görülebilir. Performans kaygısı yüzünden ya da kişi performansı düşünmeye başladığında otomatikleşmiş davranışlar bozulur ya da engellenir. Profesyonellerden öğrencilere kadar her seviyedeki kişi performans kaygısından etkilenebilir (Tokinan, 2013: 54). Özellikle müzik performansı dikkat, motor beceriler, bellek, koordinasyon, yorumlama ve estetik gibi birçok yetenek ve beceriyi içerdiğinden dolayı performans kaygısı mesleki bir stres olarak tanımlanır (Kenny, 2006: 31). Bazı müzisyenlerde mesleğini kötü etkileyecek düzeyde performans kaygısı gözlemlenebilir. İzleyicilerin varlığı ve statüsünün en çok solo performansta, daha sonra küçük grup performanslarında ve takiben orkestralarda kaygı yarattığı ortaya konulmuştur. Uzman bir jüri ya da göz tarafından değerlendirilen performansların yarattığı kaygı en büyüktür. Hatta, izleyici tarafından değerlendirilme durumunun yarattığı performans kaygısı sosyal fobi türü olarak incelenir (Fehm ve Schmidt, 2006: 98-109). Çırakoğlu ve Şentürk de müzisyenler için en fazla kaygıya neden olan performansların solo performanslar olduğunu belirtmiştir (Çırakoğlu ve Şentürk, 2013: 199-206). Kadınların erkeklere göre daha fazla performans kaygıları olduğu ortaya konulmuştur (Kenny, 2006: 31).



Yapılan bir çalışmaya göre müzik öğrencilerinin bireysel enstrüman sınavı öncesi gösterdikleri fiziksel belirtiler arasında bayılacak gibi hissetme, aşırı konuşma ve gülme durumları, kızarma, ellerde, bacaklarda ve ayaklarda titreme, karın ağrısı not edilmiştir. Davranışsal performans kaygısı tepkileri arasında notayı görememe, ritmi veya eşliği kaçırma, dikkat eksikliği, sınavı erteleme hatta sınava girmeme gibi durumlar gözlenmiştir. Başkalarıyla ilgili inanç ve düşünceleri arasında komisyonun uzmanlığı ve jestleri/mimikleri de öğrencinin performansa bakışını etkilemektedir (Yöndem, 2012: 187). Esasında, performans kaygısı düşük olanlar izleyicilerin değerlendirmelerini daha olumlu algılarlar (Osborne ve Franklin, 2002: 86-93). Sosyal fobinin bilişsel modeline göre, kişiler tehdit olarak algıladıkları durumlar karşısında kaşlarını çatarak sıkılma belirtileri gösterirler ve tehdit arayışı içine girerler (Clark, 2001). Jüriye karşı aşırı duyarlı olma ve jürinin hareketlerinden olumsuz anlamlar çıkarma sosyal fobi türü olarak incelenen performans kaygısının belirtileri arasındadır. Eğilmez'in müzik eğitimi öğrencileriyle ilgili yaptığı bir çalışmaya göre öğrencilerin %75'i her piyano sınavında stres ve kaygı hissetmektedir. Aynı öğrencilerin %61'i kaygısının en büyük sebebi olarak jüri karşısında olmayı belirtmiştir. Yine yaklaşık %60'ı müziğe konsantre olamadığını, %75'i hata yapmaktan korktuğunu, hata yaptıktan sonra da panik olup performansıyla ve yeteneğiyle ilgili şüpheye düştüğünü dile getirmiştir (Eğilmez, 2012: 2088-2093).

### **Kaygıyla Başa Çıkma Yolları**

Yapılan araştırmalara göre, sahnede performans kaygısı yaşayan öğrencilerin ve sanatçıların birçok farklı yöntem yoluyla kaygıyı bertaraf etmeye çalıştıkları görülmektedir. Bu yöntemlerden bazıları davranışsal uygulamalar iken bazıları da psikoterapi uygulamalarıdır. Eğilmez'in yaptığı çalışmaya göre, öğrencilerin kaygıyla başa çıkma yöntemleri arasında; solunum ve gevşeme egzersizleri yapmanın %37, dua etmenin %27, sakinleştirici ilaç kullanmanın %16 oranlarında tercih edildiği saptanmıştır. Başvurulan diğer yöntemler arasında meditasyon, enerji içeceği kullanmak, alkol, performans esnasında kimsenin kendisini dinlemediğini düşünmek ve psikolojik yardım almak vardır (Eğilmez, 2012: 2088-2093). Studer ve çalışma arkadaşlarının yaptığı çalışmaya göre, üniversitede müzik bölümü öğrencisi olan 190 kişinin en çok kullandığı performans kaygısıyla başa

çıkma yöntemleri solunum egzersizleri ve bitkisel madde kullanımınıdır. İlaç kullandığını belirten öğrencilerin üçte biri ilacı doktor tavsiyesi almadan, üçte ikisi de reçeteli olarak kullandığını belirtmiştir (Studer *et al.*, 2011: 557-564). Garner, kişinin vücuduna farkındalık, esneklik ve güç katan yoganın, vücudun denge koordinasyonunu arttıran ve kişinin vücudunu fark etmesi anlamına gelen Alexander Tekniği'nin ve zihinsel egzersizlerin vücudu performansına daha etkili hazırladığını vurgulamıştır (Garner, 2012: 34-37). Yapılan başka bir çalışmaya göre, performans kaygısıyla başa çıkma yöntemlerini sınavlardan önce düzenli olarak uygulayan öğrenciler sınav sırasındaki gerginliklerinin azaldığını belirtmişlerdir (Eğilmez *et al.*, 2013: 165-173). Selye çeşitli psikolojik gevşeme tekniklerinin yanında, spor yapmanın, saunaya girmenin ve soğuk duş almanın da kaygıyı arttıran stresli bir durumla mücadelede yardımcı olduğunu belirtmiştir. Böylece başarısızlık ve yorgunluğun yıkıcı stresi başarı ve tatminin yapıcı stresine dönüşebilir (Selye, 1976: 53-56).

### **Kaygıyla Mücadelede Zihinsel Düzenleme Tekniği**

Performans kaygısı gibi sosyal kaygılardan arınmak için öncelikle olumsuz otomatik düşüncelerin kaynağı olan temel inançların değiştirilmesi gereklidir. Temel inançlar daha derinlerde olduğundan dolayı öncelikle yüzeysel ve daha kolay ulaşılabilen olumsuz otomatik düşünceler ortaya çıkarılmalı ve değiştirilmelidir. Bunun için de sistematik düşünce hataları tanınmalı ve düşünce bu hatalardan arındırılmalıdır (Gümüş, 2006: 41).

Olumsuz otomatik düşüncelerin asıl kaynağı olan olumsuz temel inançlara ulaşmak ve onları değiştirmek yaratılan gerilimi yok etmek için gereklidir. Çocukluk döneminde oluşan olumsuz temel inançlar zamanla kalıcı ve otomatik olur. Yakın çevrenin etkisiyle oluşup bugünün koşullarına göre değiştirilmediği zaman işlevselliğini yitirir ve "işlevsel olmayan temel inançlar" adını alır. Bu olumsuz inançlar gerçekçi değildir, genellenmiş ve katı kurullarla çerçevelenmiştir, mükemmeliyetçi ölçütleri vardır, aşırı uç duygulara sebep olur ve kişi kendini tehdit altında hisseder (Gümüş, 2006: 61). Kişi stresli ve kaygıya sebep olan bir duruma girmeden önce kendisini buna hazırlamalı ve geçmiş başarılarını düşünmelidir. Kendi kendine olumlu diyalog mantıklı düşünmenin temelidir. Problem tanımlanmalı ve çözüm sürecinde işlerin düşünüldüğü gibi gitmeme durumuna karşılık olabildiğince esnek davranılmalıdır. Problem çözüldüğünde kişi kendini

ödüllendirmelidir. Kişinin bu süreçte ürettiği olumlu düşünceler stresi yok etmeyebilir, fakat stresle ve dolayısıyla kaygıyla başa çıkmada çok önemli bir araç olacaktır (Şahin, 1994: 94-100). Reitman 18 müzisyenle yaptığı çalışmada zihinsel düzenleme tekniğinin kaygıyla mücadelede etkili olduğunu gözlemlemiştir (Reitman, 2001: 115-125).

### **Kaygıyla Mücadelede Maruz Kalma Tekniği**

Kişiler doğal olarak rahatsız hissettikleri durumlardan ve ortamlardan uzak duymayı tercih ederler. Bulunan en iyi yol olarak kaçmak kısa vadede gerilimi azaltsa bile problemin varlığını yok etmez ve hayatın sınırlandırmasına sebep olur. Sosyal kaygı ve performans kaygısı ile başa çıkarken maruz kalma tekniği sayesinde öncelikle kaygıya sebep olan sosyal duruma alışkanlık kazanılır ve bu etkiyle kaygı seviyesi gittikçe azalır. Bu teknik hayal kurma, rol oynama ve gerçek yaşam yoluyla uygulanır. Gerçek hayatta maruz kalmadan önce hayal kurma ve rol oynama yollarıyla tehdit kaynağıyla alıştırma yapılabilir ve böylece kişi gerçek durum için hazırlanmış olur. Maruz kalma uygulamalarına bir kaygı sıralaması yapıp en az risk içeren durumla başlamak ve bunları her gün arttırarak tekrar etmek gerekir. Ortaya çıkan kaygıyla savaşmak yerine duyguların yaşanmasına izin verilmelidir. Kaygı azalıncaya kadar yapılan çalışmalara devam etmek gerekir. Bu sayede vücut kalp atım ve nefes alma hızını, kan basıncını düşürür. Dahası, maruz kalma sayesinde kişi davranışsal olarak kaygı veren durumda nasıl davranacağı konusunda alıştırma fırsatı elde etmiş olur. Bir sonraki adım için gerekli olan güven ve kontrol duyguları üzerine çalışılabilir. Kaygı veren durumla karşılaşıldığında ortaya çıkan olumsuz otomatik düşünceler fark edilebilir ve çıktıkları anda sorgulanıp gerçeklik testi yapılabilir. Bu sayede olumsuz düşüncelerin terk edilmesi süreci hızlanır (Gümü, 2006: 108-109). McGinnis ve Milling'e göre maruz kalma terapisi kaygıya karşı etkili bir yöntemdir (McGinnis ve Milling, 2005: 357-373). Craske ve çalışma arkadaşlarının yaptığı çalışmada da maruz kalma yönteminin kaygıyla başa çıkmada etkili olduğu görülmüştür. Bu çalışmada maruz kalmanın etkisini arttırmak için beklentilerin bozulması, emniyet sinyallerinin çıkarılması, değişkenlik gibi yöntemlere başvurulmuştur (Craske *et al.*, 2014: 10-23). Anderson ve çalışma arkadaşları sosyal kaygılara karşı yaptıkları 12 ay boyunca süren çalışma sonucunda, son zamanlarda popülerleşen bir yöntem olan sanal gerçeklik yoluyla maruz

kalma metodunun grup terapi şeklinde maruz kalma metodu kadar etkili olduğunu savunmuştur (Anderson *et al.*, 2013: 751-760). Bissonnette ve çalışma arkadaşları müzik performans kaygısını maruz kalma tekniğiyle tedavi etmek üzere sanal gerçeklik metodunu kullanmışlardır. Bu çalışmada, üç hafta boyunca bir saatlik seanslarla seyirciyi temsil eden dört farklı sanal gerçeklik ortamına maruz kalan müzik bölümü öğrencilerinin seanslar arasında performans kaygı düzeyinde önemli bir düşüş yaşadığı ve performanslarının kalitesinde artış olduğu görülmüştür (Bissonnette *et al.*, 2016: 71-81).

### **Kaygıya Karşı Gevşeme Teknikleri**

Gevşeme teknikleri sayesinde kişinin üretim kapasitesi artar, gevşeyen vücut ve zihin var olan enerjiyi daha verimli kullanabilir. Böylece yoğun stresin fiziksel etkileri azaltılırken daha çok iş daha az zorlanarak, gerilimsiz ve kaygısız yapılabilir. Gevşeme teknikleri, derinlemesine gevşeme ve hızlı gevşeme başlıkları altında incelenebilir.

### **Derinlemesine Gevşeme**

Gevşeme tekniklerinden “derinlemesine gevşeme”, “savaş ya da kaç” tepkisi esnasında oluşan uyarılma durumunun fiziksel karşıtı olarak tanımlanır. Vücut derin bir rahatlık içindedir, kasların gerginliği azalırken sinir sistemi rahatlar. En uzak noktalara doğru kan akışı hızlandığından el ve ayakların ısısı artar (Şahin, 1994: 101-102).

Derinlemesine gevşeme de kendi içinde farklı tekniklere ayrılır. Bu tekniklerden biri olan “otojenik eğitim” belirli fiziksel değişimleri elde etmek için hayal kurmayı gerektirir. Bu sırada gözler kapalı, vücut oturur ya da yatar vaziyettedir. Kollar ve bacaklar teker teker ağır ve ardından sıcak hissedilir. Kalp atışları düzenli ve sakin atmaya yönlendirilir. Solunum düzenlenir ve yavaş yavaş tüm vücut ısıtılır. Bu sırada alında serinlik duygusu hissedilmeye çalışılır. Kendi kendine tekrarlanan bu cümleler üzerinde 10-15 dakika süre boyunca odaklanılır ve gevşeme sağlanmış olur. (Şahin, 1994: 101-103).

Derinlemesine gevşeme tekniklerinden bir diğeri olan “aşamalı gevşeme” Jacobson tarafından geliştirilmiştir (Jacobson, 1938). Bu teknik vücuttaki tüm kas gruplarının aşamalı olarak gerilip gevşetilmesine da-

yanır. Kasların nerede olduğu, gerginlik esnasında ne durumda olduğu irdelenir. Bu sırada çevreden gelecek olan uyaranların en alt seviyeye indirilmesi tercih edilir. Örneğin gevşeme loş ve sakin bir odada oturan ya da sırtüstü uzanmış bir vücutla yapılabilir. Yaşanacak gevşeme duygusu gerilim ile gevşeme arasındaki zıtlık miktarında artacaktır. Bu 15 dakikalık çalışma sonucunda kişi derin bir tazelenme, dinlenme ve yeniden doğmuşluk hissiyle dolar (Baltaş, 1987: 172-173). Kasların aşamalı gevşemesi sayesinde kalp atış hızı ve kan basıncı düşer, terleme ve solunum hızı da azalır. Kaygı durumları, kas spazmları, uykusuzluk, bitkinlik, sırt ve ense ağrıları, bazı fobiler ve kekeleme aşamalı gevşeme sayesinde tedavi edilebilir. Bir-iki hafta süreyle, günde iki kez seanslar yapıldığı zaman verim alınır. Her kas kümesi 5-7 saniye süreyle gerilir ve ardından 20-30 saniye süreyle gevşetilir (Köroğlu, 2009: 784-785). Eğilmez de kasların kasılıp gevşetilmesi ile sağlanan vücut farkındalığının oluşumunu destekleyen aşamalı gevşeme sırasında su, deniz gibi doğal sesler içeren rahatlatıcı bir müzik dinlemenin faydalı olacağını belirtmiştir (Eğilmez, 2012: 2088-2093). Yapılan başka bir çalışmada, aşamalı gevşemenin basit, invazif olmayan ve maliyeti düşük bir alternatif terapi yöntemi olduğu vurgulanırken, kaygı ve depresyonu azalttığı sonucuna varılmıştır (Bommarreddi, 2014: 72-78).

Başka bir derinlemesine gevşeme tekniği olan ve dalgın da denilen “meditasyon” belli bir süreçte ilgiyi tek bir konu üzerine odaklama çalışmasıdır. Bu sırada kişi kendinden geçmesine esrimeye kapılır. Zihin doğası gereği belli bir konuya yoğunlaşmayı tercih etmez. Çok sayıda düşünce ortaya çıkmak ister ve bu da meditasyonu güçleştirir. Fakat, kişi neyi düşünmeyi seçeceğini kendi belirlediğinin farkında ve bilincinde olmalıdır (Köroğlu, 2009: 786-787). Meditasyon birçok gevşeme tekniğini içinde barındırır. Bir sözcük, bir renk, soyut bir kavram, nesne ya da soluk alıp veriş üzerine odaklanarak meditasyon yapılabilir. Amaç zihni oyalayan düşüncelerden sıyrılmak ve sakinleşmektir. 15-20 dakika süre boyunca gözler kapalı ve oturur vaziyette bütün kaslar tek tek gevşetilir. Nefes burundan alınıp verilir ve zihinde seçilen şeye odaklanılır (Şahin, 1994: 104). McGinnis ve Milling’in yaptığı çalışmalar da meditasyonun etkili bir derinlemesine gevşeme tekniği olduğunu ortaya koymuştur (McGinnis ve Milling, 2005: 357-373).

“Biyolojik geribildirim” yöntemi gevşeme eğitimine yardımcı bir araç olarak vücut tepkilerinin elektronik bir aygıt ve bazı sinyaller aracılığıyla görülüp duyulmasını sağlar. Bu aygıt vücuttaki fizyolojik olayları gözlemlenebilir sinyallere dönüştürür. Biyolojik geribildirim sayesinde duygular ve fiziksel durumlar kolayca tanımlanabilir. Böylece herhangi bir alet olmadığında bile derinlemesine gevşeme kolaylıkla uygulanabilir (Şahin, 1994: 104).

### **Hızlı Gevşeme**

Derinlemesine gevşeme her zaman pratik olmayabilir. Böyle durumlarda stres birikimine engel olmak için gün boyunca kısa gevşeme molaları verilmelidir. Hızlı gevşeme derinlemesine gevşeme bilgilerini gerektirir. Hızlı gevşeme tekniklerinden biri “derin solunum”dur. Stresli bir durumda hava göğsün üst bölgesine alınır ve nefes darlığı hissedilir. Böylece beyne giden oksijen miktarı azalır ve midede gerginlik oluşur. Derin solunum yardımıyla solunum ritmik ve düzenli bir hal alır, sinir sistemi sakinleşir. Stresli bir durumla yüzleşmeden önce dikkat, iki dakika gözler kapalı ve sessiz bir şekilde burundan nefes alıp vererek solunum üzerine yoğunlaştırılmalıdır. Omuz ve boyun kasları gevşetilir ve böylece gerginlik kaybolur (Şahin, 1994: 105-106). Eğilmez’in yaptığı çalışmada stres halindeki müzik bölümü öğrencileri nefes egzersizi olarak nefesi dört saniyede alıp sekiz saniyede verdiklerinde gevşeme belirtileri göstermişlerdir. Bu egzersiz günlük hayatın bir parçası olduğunda daha etkili ve hızlı gevşeme gerçekleşir. Özellikle sınav dönemlerinde yapılan nefes egzersizlerinin performans öncesi kaygıyı gidermek için yararlı olduğu tespit edilmiştir (Eğilmez, 2012: 2088-2093).

“Zihinde canlandırma” yöntemi hızlı gevşeme için başvurulabilecek başka bir yöntemdir. Bu esnada kişi kendini çok rahat hissedeceği bir ortamda hayal eder. O ortamda yaşayabileceği tüm hisleri canlandırmaya çalışır ve sakinleşmeye başlar. “Kas alışkanlıklarını tanıma” ile gevşeme sırasında kasların durumu bilineceğinden dolayı daha kolay ve çabuk bir gevşemeye ulaşılır. Derinlemesine gevşeme sırasındaki duyular hatırlanır, fakat tek tek o aşamalara girmek yerine bellekte yaşamaya çalışılır. Kişinin “kendi kişisel stres profilini bilmesi” de stresli bir durumda kolayca rahatlamasını sağlar. Örnek olarak, kişi stres altındayken omuzlarının gerildiğinin bilincindeyse yine böyle bir anda omuzlarına odaklanıp bu bölgeyi gevşetebilir (Şahin, 1994: 105-106).

## Sonuç

Uzun süre strese maruz kalmaktan ortaya çıkan kaygı bozuklukları kişinin hayatını verimsiz ve kalitesiz geçirmesine, işlerini dikkatsiz ve odaklanamadan yapmasına sebep olmakla beraber hayattan zevk almasına da engel olur. Kişilerin yaşamlarında düzeni sağlamak, onları her çeşit kaygıdan arındırmak üzere düşünce yoluyla kişinin hayatını kontrol altına alma, rahatlama ve gevşeme tekniklerinin yararlı olduğu belirlenmiştir. Bu yöntemler sayesinde yapılan bir işe konsantre olmak çok daha kolay ve hızlı bir hal alır. Kişinin stresli olduğu anı yönetebilmesi kendi yaşam kalitesini geliştirmek açısından yapabileceği en verimli çalışmalardan biri olacaktır. Böylelikle odaklanma yeteneğini geliştiren kişi iş ve sosyal hayatından zevk almaya başlar. Sosyal kaygı başlığı altında incelenen performans kaygısına sahip kişiler odaklanma ve gevşeme teknikleri sayesinde sahnede, arkadaş ortamlarında, toplantıda veya bir sunumda kendilerini daha iyi ifade edebilme becerisini elde ederler. Neticede, bir performans sanatçısı performans sırasında ne tür durumlarla karşılaşacağını bilemez; fakat bunların üstesinden nasıl geleceği sanatçının kendi seçimine dayanır. Öyleyse, kişi yaşadığı süre boyunca kaliteli, verimli, yaptığı işe odaklanarak yaşamayı seçerek konsantrasyon ve iç motivasyonun da katkısıyla akış duygusuna ulaşabilir. Sanatçı da kaygılarından arınıp sahneye odaklanarak gerçekçi karakterler yaratabilir. Böylece hem kendisi stresten arınarak yaptığı işten zevk alır hem de seyirciye inandırıcı ve etkileyici bir performans sunar.

**KAYNAKLAR**

- Anderson, P. L., Price, M., Edwards, S. M., Obasaju, M. A., Schmertz, S. K., Zimand, E., Calamaras, M. R. (2013). Virtual Reality Exposure Therapy for Social Anxiety Disorder: A Randomized Controller Trial. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 81/5, 751-760.
- Arkoñaç, S. A. (2005). *Psikoloji Zihin Süreç Bilimi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Baltaş, A. & Baltaş, Z. (1987). *Stres ve Başa Çıkma Yolları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bissonnette, J., Dube, F., Provencher, M. D. & Sala, M. T. M. (2016). Evolution of Music Performance Anxiety and Quality of Performance During Virtual Reality Exposure Training. *Virtual Reality*, 20, 71-81.
- Bommareddi, P., Valsaraj, B. P. & Shalini, N. (2014). Jacobson's Progressive Muscle Relaxation (JPMR) Training to Reduce Anxiety and Depression Among People Living with HIV. *Nitte University Journal of Health Science*, 4/1, 72-78.
- Chirico, A., Serino, S., Cipresso, P., Gaggioli, A. & Riva, G. (2015). When Music "Flows". State and Trait in Musical Performance, Composition and Listening: A Systematic Review. *Frontiers in Psychology*, 6/906, 1-14.
- Clark, D. M. (2001). Heimberg, R.G., Liebowitz, M.R., Hope, D.A. & Schneir, F.R. (Ed.), *A Cognitive Model of Social Phobia; Social Phobia: Diagnosis, Assessment, and Treatment*. New York: The Guilford Press.
- Craske, M. G., Treanor, M., Conway, C. C., Zbozinek, T., & Vervliet, B. (2014). Maximizing Exposure Therapy: An Inhibitory Learning Approach. *Behaviour Research and Therapy*, 58, 10-23.
- Csikszentmihalyi, M. (1975). Play and Intrinsic Rewards. *Journal of Humanistic Psychology*, 15/3, 41-63.
- Cüceloğlu, D. (2015). *İnsan ve Davranışı, Psikolojinin Temel Kavramları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çırakoğlu, O. C. (2013). Sahnedeki Düşman: Müzisyenlerde Performans Kaygısı Üzerine Bir Gözden Geçirme. *Türk Psikoloji Yazıları*, 16/32, 95-104.
- Çırakoğlu, O. C. & Şentürk, G. C. (2013). Development of a Performance Anxiety Scale for Music Students. *Medical Problems of Performing Artists*, 28/4, 199-206.
- De Manzano, O., Theorell, T., Harmat, L., & Ullen, F. (2010). The Psychophysiology of Flow During Piano Playing. *Emotion*, 10, 301-311.



- Diamond, D. M., Campbell, A. M., Park, C. R., Halonen, J. & Zoladz, P. R. (2007). The Temporal Dynamics Model of Emotional Memory Processing: A Synthesis on the Neurobiological Basis of Stress-Induced Amnesia, Flashbulb and Traumatic Memories, and the Yerkes-Dodson Law. *Neural Plasticity*, 2007/60803, 1-33.
- Eğilmez, H. O. (2012). Music students' views related to the piano examination anxieties and suggestions for coping with students' performance anxiety. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 46, 2088-2093.
- Eğilmez, H. O., Aytakin, N. T. & Dirican, M. (2013). Coping with the Performance Anxiety Among Music Education Students: A Method Trial. *Asian Journal of Social Sciences & Humanities*, 2/1, 165-173.
- Fehm, L., & Schmidt, K. (2006). Performance Anxiety in Gifted Adolescent Musicians. *Journal of Anxiety Disorders*, 20/1, 98-109.
- Fullagar, C. J., Knight, P. A., & Sovern, H. S. (2013). Challenge/Skill Balance, Flow, and Performance Anxiety. *Applied Psychology*, 62, 236-259.
- Garner, A. M. (2012). Performance Anxiety: Treatment Options for Stage Fright. *American String Teacher*, 34-37.
- Gök, Ş. (1995). Anksiyete ve Depresyonda Stresle Başa Çıkma. İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi, Psikiyatri Anabilim Dalı, İstanbul: Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi.
- Gümüş, A. E. (2006). *Sosyal Kaygıyla Başa Çıkma*. Ankara: Nobel Yayın.
- Hart, E. & Di Blasi, Z. (2015). Combined Flow in Musical Jam Sessions: A Pilot Qualitative Study. *Psychology of Music*, 43, 275-290.
- Jacobson, E. (1938). *Progressive Relaxation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Karagüven, M. H. Ü. (1999). Açık Kaygı Ölçeğinin Geçerlik ve Güvenirliği ile İlgili Bir Çalışma. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 11/11, 204.
- Kenny, D. T. (2006). Music Performance Anxiety: Origins, Phenomenology, Assessment and Treatment. *Journal of Music Research*, 31.
- Köroğlu, E. (2009). *Bilişsel Davranışçı Psikoterapiler, Temel Kavramlar, Temel Yaklaşımlar*. Ankara: HYB Basım Yayın.
- Lang, A. (2000). The Schlawffhorst-Anderson Method for the Prevention and Treatment of Stage Fright. *ISSTIP Journal*, 10.

Lazarus, R. S. & Folkman, S. (1984). *Stress, Appraisal and Coping*. New York: Behavioral Science Books.

Mcginnis, A. M. & Milling, L. S. (2005). Psychological Treatment of Musical Performance Anxiety: Current Status and Future Directions. *Psychotherapy: Theory, Research, Practice, Training*, 42, 357-373.

Miller, T. A. (2004). Why Did it Sound Better in the Practice Room? A Guide to Music Performance Anxiety and How to Cope With it Through Journal Writing, Michigan State University, Department of Music, Michigan: Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Nagel, J. J. (2010). Treatment of Music Performance Anxiety via Psychological Approaches: A Review of Selected CBT and Psychodynamic Literature. *Medical Problems of Performing Artists*, 25/4, 141-148.

Osborne, M. S. & Franklin, J. (2002). Cognitive Processes in Music Performance Anxiety. *Australian Journal of Psychology*, 54/2, 86-93.

Öner, N. (1994). *Türkiye'deki Kullanılan Psikolojik Testler*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Phares, J. E. (1988). *Anxiety and Stress Introduction to Personality*. USA: Scott and Foresman Company.

Reitman, A. D. (2001). The Effects of Coping Systematic Desensitization on Music Performance Anxiety. *Medical Problems of Performing Artists*, 16/4, 115-125.

Rosenman, R. H, Brand, R. J., Jenkins, C. D., Friedman, M., Straus, R. & Wurm, M. (1975). Coronary Heart Disease in the Western Collaborative Group Study, Final Follow-up Experience of 8 ½ Years. *The Journal of the American Medical Association*, 233/8, 872-877.

Selye, H. (1976). The Stress Concept. *Canadian Medical Association Journal*, 115/8, 53-56.

Spielberger, C. D. (1970). *Anxiety, Drive Theory, and Computer-Assisted Learning*. Gainesville: Florida State University.

Spielberger, C.D., Jacobs, G., Russell, S., & Crane, R.S. (1983). Assessment of Anger: The State-Trait Anger Scale. *Advances in Personality Assessment*, 2, 159-187.

Studer, R., Danuser, B., Hildebrandt, H., Arial, M. & Gomerz, P. (2011). Hyperventilation Complaints in Music Performance Anxiety Among Classical Music Students. *Journal of Psychosomatic Research*, 70, 557-564.

Şahin, N. H. (1994). *Stresle Başa Çıkma, Olumlu Bir Yaklaşım*. Ankara: Türk Psikologlar Derneği Yayınları.

Tokinan, B. Ö. (2013). Kenny Müzik Performans Kaygısı Envanterini Türkçeye Uyarlama Çalışması. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14/1, 53-65.

Yerkes, R. M., & Dodson, J. D. (1908). The Relation of Strength of Stimulus to Rapidity of Habit-Formation. *Journal of Comparative Neurology and Psychology*, 18, 459-482.

Yoshie, M., Kudo, K. & Ohtsuki, T. (2008). Effects of Psychological Stress on State Anxiety, Electromyographic Activity, and Arpeggio Performance in Pianists. *Medical Problems of Performing Artists*, 23, 120-132.

Yöndem, Z. D. (2012). Müzik Öğrencilerinde Algılanan Performans Kaygısının Fiziksel, Davranışsal ve Bilişsel Özellikleri: Nitel Bir Çalışma. *Eğitim ve Bilim*, 37/166, 181-194.



## YORUMSAMACI YAKLAŞIM VE MÜZİĞİ YAZMAK ÜZERİNE

Mehtap DEMİR\*

*“... Aslında hiçbir olgu yoktur, sadece yorumlar vardır...”  
(Nietzsche 1968: 267)*

### ÖZ

Bu deneme, Türkiye müzik bilimlerinde, akademik yazın biçimi üzerine yorumsamacı yaklaşım ve özdüşünümsellik kavramını önermektedir. Yazının genel amacı, müzik merkezli akademik dergilerde yayımlanan araştırma ve özgün makalelerdeki sürekli tekrara düşen, literatür taraması ve derlemenin ötesine geçmeyen çalışmalara ilişkin eleştirel bir tutum sergilemektir. Araştırmacıların, Türkiye Sosyal Bilim literatüründe varolan, yapısal yazın biçimi ve konuyu nesnelleştiren yaklaşım dilini örnek aldıkları görülmektedir. Buna karşın, müzik mefhumunda, soyutun kavramsallaştırılması, yazarı yormakta ve bilginin içerisinde kaybolmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda, tarihsel, sistematik ya da etnografi merkezli her türlü müzik araştırmasının alamet-i farikası olan yazmak eylemi, içinde bulunduğu yazın döngüsünde, yeni söz söylemekten uzaklaşmaktadır. Özdüşünümsellik ve yorumsamacı yaklaşım, bu durağanlığı kaldırabilecek bir alet çantası olabilir. Bu sebeple bu denemenin, müziği yazmayı bir yorum olarak ele alıp, yazın algısını değiştirerek, literatüre katkı sağlayacak, son tahlilde, yeni bir söz söyleyecek akademik kalemlere ilham vermesi hedeflenmektedir.

---

\* Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye, mehtapdem@gmail.com

## ***INTERPRETATIVE APPROACH AND WRITING ON MUSIC***

### ***ABSTRACT***

*This essay suggests an interpretational approach and the concept of self-reflectivity upon the academic wording style in the Turkish music sciences. The general purpose of the writing is to exhibit a critical attitude concerning the studies, which could not exceed the literature scanning and compilations, which always make repetitions in the researches and original articles which are published in the music-centered academic magazines and thesis. It is obviously seen that the researchers take the language of approach, which makes the subject and the structural wording style as an object and which is present in Turkey Social Science literature as an example. On the contrary, in the music concept, conceptualization of the abstract makes the author tired and causes them to be lost within the knowledge. In this respect, the original sign of all kinds of musical researches and studies, which are historical, systematic or ethnographical centered, is the action of writing and to get away from saying new words in the present cycle of writing. Such self-reflectivity and interpretational approach could be a tool set, which could eliminate and remove such stability. Because of this reason, it is targeted to be taken up in order to consider music writing as an interpretation and to change the perception of writing and to make a great contribution to the literature and finally, to tell a new word and to give inspirations to the academic persons as well.*

## Giriş Yerine

Bilim ve sanat arasındaki köprüyü en iyi şekilde yöneten antropoloji, felsefe, tarih ve edebiyat yazınlarında bile pozitivist bilimin yazın kalemiyle, daha özgün olduğu düşünülen yorumsamacı yaklaşım arasındaki söz düellosu, ‘cin olmadan adam çarpma’ latifesine dönüşse de sosyal bilimlerdeki bu adım literatüre ‘yazar ve ötesi’ akımını kazandırmıştır. Yazarın, konunun kendisi kadar önemli olduğu vurgulanmıştır. Kavramsallaştırmayı ve yöntemi, yazarın dans ettiği maharetli figürler haline getiren yorumsamacı yaklaşım, yazının amacından ve hedefinden çıkmadan, küçük geri dönüşleri ve literatür hatırlatmalarını okuyucunun gözünü ve ruhunu yormadan vermektedir. Burada bahsettiğim, akademik yazım kuralları ya da becerisi değil, laf kalabalığından ziyade, konuya hakimiyetin sergilendiği, sonuç odaklı bilimsel yazılardır. Tam da bu noktada işimizi daha da zorlaştıran konu müziktir. Bir müziksel eserin analizi, bir tarihsel müzik olayının açığa çıkarılması, kültüre ilişkin müziksel verinin derlenmesi, konuyu toplumsallıktan evrenselliğe (ki bu da göreceli bir kavramdır) ulaştıran her tür analiz yazarın ifadelerinde bir vahaya dönüşebilecekken, “...*müzik hakkında bilimsel aktivite gerçekleştirmek*” (Merriam 1964) ağırlaştırmaktadır. Gerçek, “*konumuzun sanat olduğu ama yöntemimizin bilim olduğu paradoksu ile yüzleşmektir*” (Titon 1997:253). Bu ağır bir sorumluluktur, zira hem aktörlerin konumu hem de analitik açıdan kuram ile yöntem arasındaki açık bağlantıyı göz önüne sermektir.

Ben, bu yazıda, pozitivist bilgiden ödün verelim, çalışmamızda sistematik bir yazım dili olmasın demiyorum. Benim ilgilendiğim kalemin, konuyu nasıl ifade ettiği. Hem bir kavram (*concept*) hem de bir yazım yöntemi (*writing methodology*) olarak yorumsamacı (*hermeneutic*) yaklaşım, insan dünyasını kültürel ve tarihsel açıdan anlamlandırmayı, özelde de müzik yazınlarını daha nitelikli kılmayı başarmaktadır.

## Yorumsamacı Yaklaşım

*“Müzik, insanı yalnızca gölgelerin gerçekleştirebildiği, potansiyel bir nesne ile yüzyüze getirir...” (Strauss, 1969: 17-18).*

Yorumsamacı kuram, yorumsamacı felsefe ve eleştirel yorumsamacılık (Bleicher, 1980), araştırmanın konusu ne olursa olsun, nesnel olguyla uğraşmak yerine, yazarın da içinde olduğu tarihsel ve toplumsal bağını okumayı

sever. Ardından kavramsallaştırmayı bir desen haline getiren yorumsamacı yazım dili (Geertz, 1973), niteliksel betimlemeyi, benzeşimsel anlayışı ve öyküsel açıklama biçimlerini kullanır. Bu bir akımdır. Günümüzdeki en temel özelliği ‘öznellik ve nesnellik’ paradigmaları arasındaki gerginliği aşmaya çalışmasıdır. ‘Anlamanın’, anın içinde kalarak metinleri, bilimsel veri ve yazına dönüştürmenin felsefesini oluşturmaktır. (Bknz: Schleiermacher, 1977; Gadamer, 1995; Dilthey, 1999; Heidegger, 2002; Toprak, 2003).

### **Yorumsamacı yaklaşımla müzik bilim araştırması nasıl olur?**

İşte bu soru, bizi metni anlamaya çalışan bir pratisyen yapar. Yorumsamacı araştırmada, seçtiğimiz konu bizim için bir metindir. Metindeki cevaplar, bize hangi soruyu sormamız gerektiğini içerir. Yanlış okumadınız, metne soru sorarak yaklaşmanız, metnin içindeki öz cevapları yorumlamanızı engelleyebilir. Çünkü, bir vakaya soru sorarak yaklaştığımızda, sadece kendi istediğimiz cevaba alt yapı hazırlamış oluruz. Oysa ki bir araştırmada metinler, bize soruları doğal olarak göstermektedir. Biz bir araştırmacı olarak, bu metnin bağlamlarını anlamaya çalışırken, metin ve etrafındaki ağlar arasında diyalogu kuran kişiyiz (Ricoeur, 2008). “*Sadece en kesin bilimsel yöntemlerin hepsinin -tarihsel, tanımsal, analitik, sentetik, karşılaştırmalı, kritik- uygulanması yoluyla müziğin bağlamlarını anlama konusunda umut sahibi olabiliriz*” (Hood 1971:349). Buradaki temel marifet, metnin yoğun betimlemesinde gösterdiğimiz özneler-arasıdır (Geertz, 1973). Neticede, elimizdeki konunun gerçek yazarı biz değiliz; metin, yaşam içerisinde kendini hali hazırda yazmış ve bizi de bu doğallığın bir parçası yapmıştır. Biz ancak bu metin sürecini yeniden deneyimleyen ve yeniden üreten araçlarız.

Yorumsamacı araştırmada yapılandırılmamış söyleşi, odak grup, katılımcı gözlem gibi veri toplama teknikleri kullanılır. Tam da bu noktada, sistematik eser analizi çalışmalarında bunu nasıl yapacağız sorusunu duyar gibiyim ki işte bu da bir çeşit yorumsamacı yazın deneyimidir. Bir sonraki bölümde ‘yazarken okuyucuyu duymak’ başlığında bu konuya değineceğim.

Bir örnek verelim; eserin müziksel analizinde seçtiğimiz metin, bizim düşünmemiz, deneyimlememiz için bir davetiyedir. Farklı kültürlerden ve tarihsel çağlardan müziğin icrası eskiz edildiğinde ve dinlendiğinde, müziğin simgesel anlam taşıdığı görünmektedir. Müziğin yeni bağlamlarda,



durumlarda icrası ve kapasitesi, kültürel eserlerin yorumsamacı otonomisini ve bu eserin simgesel karakterini ortaya koyar. Bu noktada akademik yazının buluşsal değeri, eserin analizinin, yaşadığı döneme ilişkin gerçeği nasıl taklit ettiği yorumuna vakıf olmaktan kaynaklanır. Ardından notalar, müzik cümleleri, armoniler arasındaki kurgulu geçişlerin bugün neyi anlamlandırdığına ilişkin yorumlar olabilir. Biz araştırmacı olarak eser ile diyalog kurmazsak, yazdığımız yazı, ‘koltuğundan ahkam kesen’ içeriğe dönüşebilir ve alana uzak kalmış izlenimi verebilir.

### Özneler-arasılık

Özneler-arasılık kavramı, ‘özne’ sözcüğünün birbirinden farklı, ancak birbirine iyice bağlı anlamları arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarma konusunda araştırmacıya yardımcı olmaktadır. Bunlardan ilki bilinç ve irade ile donatılmış deneysel kişiye işaret etmekte, ikincisi ise toplum, sınıf, cinsiyet, ulus, yapı, tarih, kültür ve gelenek gibi düşüncemizin özneleri olan, ancak kendileri yaşama sahip olmayan bazı genellikleri soyutlamaktadır (Jackson, 1998: 7). Özneler-arasılık kavramı, yazmadan önceki düşüncenin kritik bir özelliği olan tamamen içsel ve düşünsel psikolojik dinamiğe anlam verir ve dış olay veya kişilerle ilgili olan süreçleri açıklamakta bize yardımcı olmaktadır. Gerçek bilimsel bilgiye, nesnel (*objective*) yaklaşımla ulaşmayı tercih eden akademik çoğu yazın, diğerlerinin tercih ettiği karşılıklı öznellik yani özneler-arasılık (*inter-subjectivity*) yolunu sevmezler. Oysaki çalışmayı yapan kişi olarak, kadın ya da erkek olmamızdan tutun da yaşımız, bireysel bilgimiz, geldiğimiz eğitim ekolü, yaşadığımız çevre, kişisel ve psikolojik özelliklerimiz, araştırma metnini görme biçimimizi kendiliğinden oluşturmaktadır. Bu açıdan nesnellik, tüm çabalara rağmen bu doğal durumlar seviyesinde bile kendini var edememektedir. Özneler-arasılığın çalışmaya, ideolojik veya kişisel boyut kattığı iddiası, etik duruş ve bilimsel bilginin özgün yorumu ile ilişkilidir. Neticede her yazın bir fikirselleştirme iddiasıdır.

Müzik bilim çalışmalarında özneler-arasılık, sesi duyma, anlamlandırma, analiz edebilme ve bağlam içerisinde yorumlama açısından nitel bir araştırma yöntemidir. Burada vurgulamam gereken, sonuçta müzik olarak nitelendiğimiz her neyse, bu ilk defa duyduğumuz bir ses kümesi yahut yıllardır aşına olduğumuz bir ses kümesi olsun, zaman, mekan ve uzamda bizim anlamlandırabildiğimiz ölçüde bilimsel bilgiye dönüşebildiğidir. Burada en temel mesele yazmaktır.

## Yazmak ve Özdüşünümsellik

*“Özdüşünümsellik narsistlik değildir, apolitik değildir, kendine tapma da değildir” (Okely,1992: 2).*

Nitel araştırma yönteminin içinde yer alan özdüşünümsellik (*Self-reflectivity*) kavramı insanın kendisini değerlendirebilme becerisidir. Çünkü, elde edilen bilgilerin bir çoğu, ön yargılarımız, kalemimizin sansürü ve nihai hedeflerimizle sınırlandırılmıştır. Özdüşünümsellik, bir duvara karşı yazabilmek için verimli bir esnekliğe sahiptir. Benim burada vurgulamak istediğim, müziği yazarken kalemi tutan öze olan yansımadır. Bir müzik araştırmasında seçtiğimiz konunun ilk başından sonuca ulaşana kadar geçirdiğimiz süreç, yazma aşamasında en acımasız dönemini yaşamaktadır. Bilimsel bilginin sansür aracı, elimizdeki kalem veya parmaklarımızın ucundaki bilgisayar tuşlarıdır. Burada kendimizi uzayın derinliğine gömererek yazı yazmaya zorlarız. Başından sonuna her aşamasında soluduğumuz araştırma konumuz, sıra cümleleri yazmaya geldiğinde, bizden bağımsız birer nesnel ifadeye dönüşür. Oysaki özdüşünümsellik, tüm bu süreçte yer alan ‘ben’in ifadesi olmadan yazının eksik olacağı düşüncesini savunmaktadır. Ben de bu yazım yöntemine akademik yazınlarımda sıkça yer vermekteyim. Bir örnekle çalışmalarına nasıl katkıda bulunduğunu belirtmek isterim. 2009 yılında, müziksel veri toplamak için yaptığım alan çalışmasında, kendimi süreçte nasıl konumlandığımı gösteren bir veriyi aynen alıntılıyorum.

*“Belirli bir noktada, adeta bir kargaşaya düşmüştüm. Yazdığım günlük defterime ‘Ortalıkta gözle görünür hiçbir şey yok’ diye karamsar ve mutsuz bir not düşmüştüm. Kültürün veya benim aradığım anlamda Türk Müziği kültürünün somut, bariz ve net örneklerini göremiyordum. Türk Müziği icralarını, bir ‘sınır ötesi’ ülkede, müzik okulları, konser salonları veya sanat merkezlerinde bulmayı umut ettiğim bir yargı ile çalışıyordum. Zihnim sürekli olarak, halkın içinde bu kadar yaygın olan bir müzik biçiminin ‘saygıdeğer’ kurumlarda neden icrasının olmadığı sorusu ile meşguldü” (Demir, 2011).*

Bir vakayı özdüşünümsel bir anlayışla yazmayı, yine başta sunduğum örneği yineleyerek sürdürmek isterim. Çalgısal biçimde bir eserin müziksel analizini yaptığımızı varsayalım; biz bu biçim bir sistematik inceleme va-

kasını nasıl hem akademik hem de özdüşünümsel yazacağız. Bence okuyucunun burada en meraklandığı konu sizin bu eseri niçin seçtiğinizdir. Eserle tanışıklığınız ve eserin sizin için önemi okuyucuyu ilgilendirmektedir. Bu eserle olan deneyiminizi tanımlamanız okuyucu, eser ve yazınız arasında, dolayısıyla sizinle okuyucu arasında bir diyalog yolunu açmaktadır. Bu tutum bile yaptığınız, sayısal veriler, grafikler, notalar, çıkarımlarla dolu akademik bir yazını daha okunası yapmaktadır.

### **Müziği Yazarken Okuyucuyu Duymak**

Doktora tezimi yazarken danışmanım, “*bu tezi, konunun ilgilileri kadar, sıradan bir okuyucunun da okuyup anlamasını hedefle*” demişti. Bu cümle benim için bir vahaya açılan kapıdır. Yazın dilinde gözlemediğim üç temel sorun var. İlki, yukarıda da bahsettiğim, yazar ile konu arasında hiçbir organik bağ bulunmayışıdır. Oysa ki akademik yazılarımız, ilgi alanımız, sosyal çevremiz, icra ettiğimiz müzik ya da dinleyip keyif aldığımız bir müzik eseri gibi hayatımızın içinden olmalıdır. İkincisi, yazılarımızı sadece konuya hakim, literatürü tanıyan kişilerin okuyacağı ön yargısıdır. Yazarken, kullandığımız ifadeleri zaten biliyorlardır algısı bu ön yargının sonucudur. Örneğin, bir makalede “musiki” terimi ile “müzik” terimini karışık kullanıyorsak, bu iki farklı yazımın ne anlam ifade ettiği önemlidir. Ya da sadece “musiki” terimini seçtiysek, bunun özel bir niyeti olup olmadığının açıklanması tam bir özdüşünümsel yazım biçimidir. Okuyucu, ne demek istediğimizi, neye gönderme yaptığımızı o zaman fark eder. Okuyucuyu duymak açısından bir başka tespitim de ‘daha akademikmiş gibi’ karmaşılaştırılarak yazılan çalışmalarlardır. Özdüşünümsel kalem ve yorumsamacı yaklaşım, yazarın keskin söz söylediği, neyi deneyimlediğini açıkça beyan etmesi gerektiği durumlarda kullanışlıdır. Sade cümleler ve konuya hakimiyetimizi belli eden çıkarımlar, yazar olarak bizim anlamlandırmanın içerisinde olduğumuzu göstermektedir.

### **Sonuç Yerine**

Bu deneme yazısı, akademik çalışma şöyle olmalıdır, böyle yazılmalıdır gibi bir ahkam kesme düstursuzluğu içerisinde değildir. Yazımın amacı, ben dili kullanarak, yazarın kendisini ve amacını daha iyi ifade edebildiği akademik bir yazım yöntemini ve bir kuram yaklaşımını önermektir. Yorumsamacı yaklaşım, araştırmada özneler-arası tutum ve yazım dilindeki

özdüşünümsellik hem bizleri hem de okuyucuları konuyla diyalog halinde tutabilmektedir. Böylesi bir yazın literatürü, müziği yazmak üzerine olan deneyimlerin daha işlevsel ve okunaklı sonuçları olduğunu göstermektedir. Türkiye müzik bilimlerinde akademik yazınların konusal değeri tartışılmazdır. Zira, hem yaşadığımız dönem verileri hem de tarihsel-bölgesel müzik mirasımız zengindir. Yorumsamacı yaklaşımla müziği yazmak üzerine bir eksen değişikliği, bizleri hem bir deneyim hem de dönüşüme hazırlamaktadır.

**KAYNAKÇA**

- Bleicher, J. (1980). *Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics As A Method, Philosophy And Critique*. London: Routledge.
- Dilthey, W. (1999). "Hermeneutiğin Doğuşu", (Çev. Doğan Özlem), *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Gadamer, H. G. (1995). Hermeneutik, (Çev. Doğan Özlem), *Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Dersler*, Ark Yayınları, Ankara.
- Geertz, C. (1973). "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Cultures" İçinde, *Selected Essays by Clifford Geertz*. Basic Publication, NewYork.
- Heidegger, M. (2002). "Anlama ve Yorum", (Çev. Hüsametdin Arslan), *İnsan Bilimlerine Prolegomena*, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Lévi-Strauss, C. (1969). *The Raw and the Cooked [Le Cru et le Cuit, 1964]*. Chicago: Chicago UP.
- Merriam, Alan P., (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press.
- Nietzsche, F. (1968). *The Will to Power*. Çev: Walter Kaufmann, RJ. Hollingdale. New York: Vintage Books
- Okely, J. (1992). "Anthropology and Autobiography: Participatory Experience and Embodied Knowledge." İçinde, *Autobiography and Anthropology*. (Der.) J. Okeley ve H.Callaway. London: Routledge.
- Ricoeur, P. (2008). "Anamlı Eylemi Bir Metin Gibi Görmek." *Toplum Bilimlerinde Yorumcu Yaklaşım*. Der. Paul Rabinow-William Sullivan. İstanbul: Deniz Yayınları. 63/99.
- Titon, J. (1997). "Knowing Fieldwork". İçinde: *Shadows in the Field*: Edt: Gregory F. Barz ve Timothy J. Cooley. New York: Oxford University Press.
- Schleiermacher, F. (1977). *Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Toprak, M. (2003). *Hermeneutik ve Edebiyat*, Bulut yay., İstanbul.
- Jackson, M. (1998). *Minima Ethnographica: Intersubjectivity and the Anthropological Project*. Chicago, IL: University of Chicago Press Publication.



## PHILIP V. BOHLMAN'IN DÜNYA MÜZİĞİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Ulaş ÖZDEMİR

20. yüzyılda müzikoloji disiplininin gelişimi ve özellikle etnomüzikoloji disiplininin ortaya çıkışıyla birlikte, her iki alanda çalışan araştırmacıların ilgilendikleri başlıca konulardan birisi “dünya müziği” olmuştur. Müzik tarihinden popüler müziğe, etnografik çalışmalardan uygulamalı müzikoloji konularına kadar sayısız perspektiften incelenmiş olan ve halen üzerinde tartışılan “dünya müziği” kavramı, müziğin bilimsel olarak incelendiği eğitim kurumlarında başlı başına bir ders olarak okutulan bir konudur. “Dünya müziği”, müzik araştırmalarının yanı sıra, sosyal bilimlerin farklı disiplinlerinin incelediği bir çalışma alanına da dönüşmüştür. Bu açıdan “dünya müziği” tartışması, günümüzdeki küresel yaklaşımların ve tartışmaların merkezinde bulunan önemli bir konu olmaya devam etmektedir.



Halen Chicago Üniversitesi Müzik Bölümü'nde öğretim üyesi olan etnomüzikolog Philip V. Bohlman, Avrupa müziği, dünya müzik kültürleri ve özellikle Yahudi müziği konularındaki uzmanlığının yanı sıra, müziğin milliyetçilik, ırk, din ve göç konularıyla ilişkisini incelediği sayısız kitap ve makale yayınlamıştır. Bu çalışmalarıyla pek çok akademik ödül kazanan Bohlman, saygın bilimsel yayınların editörlüğünü de üstlenmiştir. Dünya müziği üzerine (tek tek müzik kültürleri üzerine yayınlanmış kitapları saymazsak, derli toplu olarak) Türkçe'ye çevrilen ilk kitap diyebileceğimiz Philip V. Bohlman'ın aynı adlı “Dünya Müziği” çalışması, bu kavramın ne olduğunu tanımlamak yerine, onun nasıl şekillendiğini tartışan; boyut olarak küçük, ancak içerdiği konular açısından oldukça zengin bir (etno) müzikoloji kaynağıdır. Bohlman'ın kitabı, 2000'li yıllardan itibaren tüm dünyada tartışılan “küreselleşme” retoriğinin akademik alanda kabul gördüğü bir dönemde yazılmıştır. Bu yüzden karşılaştırmalı ve disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alınarak 1980'li yıllardan itibaren üniversitelerde ders

olarak okutulmaya başlanan “dünya müziği”nin, Bohlman’ın vurguladığı üzere “küreselleşme” tartışmalarıyla yeni bir döneme girdiği söylenebilir (Bohlman, 2015: 13). Bohlman, bir etnomüzikolog olarak dünya müziğinin kendisi için dünyanın tüm müzikleri demek olduğunu belirtir ve bu kitabı dünya müziklerinin olduğu şey ile olduğu sanılan şey arasındaki boşluğu aşmak amacıyla yazdığını vurgular (Bohlman, 2015: 15).

Kitap boyunca temel bir metafor ve tema olarak karşımıza çıkan “karşılaşma” terimi, Bohlman’ın kullandığı şekliyle dünya müziğinin tarihinin ortaya çıktığı uzam olarak da tanımlanabilir (Bohlman, 2015: 11). Karşılaşma uzamı, müzik araştırmacısının kaynak kişiyle, farklı “dünya”lardan müzisyenlerin bir diğeriyle ya da farklı kültürlerin birbirleriyle karşılaşma anını betimler. Bu anlar, kültürel değişime ya da değiş-tokuşa uygun koşullar yaratır. Bu yüzden dünya müziği, -biz ona ne anlam yüklersek yükleyelim- günlük bir deneyimdir ve sürekli var olur (Bohlman, 2015: 16). Bohlman’ın kitap boyunca “karşılaşma” kavramıyla tartıştığı tüm konular, Batı merkezli müzik tarihi yazımı ve genel müzik anlatısının bir parçası olarak, Batı tarafından hayal edilen ve dolayımlanan karşılaşmalar olarak betimlenebilir. Bohlman, “karşılaşma” üzerinden eleştirel bir okuma yaparak, “dünya müziği”nin nasıl ortaya çıktığını Batı anlatısının tersine “öteki” üzerinden kurgular. Dünya müziğinin sonsuz çeşitlilik içinde taşıdığı anlamları tartışmak için farklı müzik epistemolojisi ve ontolojilerini kabul etme gereksinimini vurgulayan Bohlman, bir yandan bunları tartışırken diğer yandan etnomüzikolojinin, bunları eksiksiz biçimde anlamak amacıyla toplum bilimlerinden ve temel ilgisi kültürel içerik olan insanbiliminden çeşitli yaklaşımları benimsediğini aktarır (Bohlman, 2015: 27).

Bohlman kitap boyunca, tarihsel olarak Batı merkezli anlatının “dünya müziği”yle karşılaşma anından başlayarak, her kültürde müziği saran mit-sel anlatının tarihle ilişkisinden halkların müziklerine, ulus devlet inşasında müziğin rolünden diaspora müziklerine ve son olarak sömürge müziklerinden sömürge sonrası dünya müziğine uzunca bir yol kat ederek dünya müziğinin küreselleşme macerasını tamamlar. Bohlman’ın kitap boyunca verdiği örnekler, halklar ve toplulukların dünya üzerindeki hareketliliğine ya da göçe bağlı olarak müziğin nasıl dolaşıma girdiğini gösterir. Bu açıdan ulus, halk, diasopra ve sömürge tartışmalarını, müziğin yerelliği konusunun ülke sınırlarının ötesinde nasıl anlamlar kazandığını, kimlik



konusunun giderek nasıl öne çıktığını ve bunlarla ilişkili olarak müziğin dolaşımını da içerir.

Kitapta pek çok örneği verilen popüler müzik konusu yine dünya müziği bağlamında ele alınır. Dünya müziğinde gelenekselliğin, “bugün içinde yeni anlamlarla yenilenmek için” tekrar tekrar geri geldiğini örneklerle anlatan Bohlman, dünya müziğinin popüler bir müzik haline gelirken geçmişi ve geleneği -bunlardan köklü biçimde kopmak için- kendine mal ettiğini vurgular (Bohlman, 2015: 48). Popüler müzik konusunun bir başka boyutu olan ses kayıt teknolojisinin gelişimi, plak endüstrisi, dünya müziği festivalleri vb. meseleler de kitapta örneklenen konulardır. Bohlman, popüler müzisyenlerin hiçbir karşılaşmadan kaçınmadığını, çünkü kamusal mevcudiyetlerinin, geleneksel ve modernite arasındaki karşılaşmayı nasıl dolayımладıklarına bağlı olduğunu belirtir (Bohlman, 2015: 99). Diğer yandan karşılaşma sadece müzisyenler için değil, etnomüzikologlar için de hem bilimsel araştırma yaparken teknoloji kullanımında (Bohlman, 2015: 198) hem de dünya müziğiyle karşılaşırken (Bohlman, 2015: 209) müziğin dolayımlanması açısından sürekli yenilenen ve devam eden bir süreçtir.

Bohlman kitapta tartıştığı her bölümü; “dünya müziğiyle karşılaşma”, “tarihsel veya kuramsal açıklama”, “bir müzisyenin profili”, “estetik, anlam ve kimlik konularının incelenmesi”, “bir etnomüzikolog ya da dünya müziği araştırmacısının profili”, “etnografik şimdiki zaman ile popüler müzik” şeklinde kurgulayarak her bölümde bu içeriğe uygun örnekleri tartışır (Bohlman, 2015: 17). Bu akış, bir yanıla müzik tarihi, diğer yanıla popüler müzik çalışmalarına dokunurken, aslında kitap boyunca (etno) müzikolojinin incelediği tüm alanların genel bir taramasının yapıldığı söylenebilir. Bohlman, yazısındaki ustalıklarla, bir yandan müzikolog olarak müziğin tarihsel olarak tüm dinamiklerini irdelerken (estetik, performans, anlam, metin, vb.), diğer yandan etnografik şimdiki zamanla ilişki kurarak etnomüzikolog bakış açısıyla her bir konuyu örnekler üzerinden tartışır. Bohlman, dünya müziğini tanımlamak yerine kitap boyunca bu kavramı derinleştirmek üzere “Dünya müziği bir halk müziği olabilir mi?” (Bohlman, 2015: 124) ya da “Dünya müziğinin dünyaları gerçekte kime ait?” (Bohlman, 2015: 188) gibi sorular sorar ve bunlara cevap arar.

Kitapta dünya müziği bağlamında çalışmaları incelenen -Bohlman’ın deyişimiyle “dünya müziğini icat eden”- Johann Gottfried Herder, Charles Se-

eger, Eric Moritz von Hornbostel, Robert Lachmann, Lomax ailesi, Abraham Zvi Idelsohn gibi araştırmacılar, müziğin bir bilim alanı olarak nasıl incelendiği üzerine farklı yaklaşımları örneklerken, dünya müziğinin bir çalışma alanı olarak zenginliğini de gösterirler. Kitap boyunca verilen tüm müzisyen ve müzik türü örnekleri, dünyanın farklı kültürlerinden örnekler olarak geniş bir yelpazeye sahiptir. Kitap sonunda her bölümle ilgili temel kaynakçanın yanı sıra, yine her bölümle ilgili tartışmaları derinleştirmek isteyenler için okuma önerileri ile yine her bölümde betimlenen müzisyenler ve müzik türleriyle ilgili dinleme önerileri de ek olarak yer alıyor. Bu açıdan kitabın içeriği, boyutlarını oldukça aşan bir derinliğe sahiptir. Ancak kitabın bu özelliği, ister istemez onu çok daha kapsamlı ve derinlemesine konuları içeren hacimli bir kitap olarak görme beklentisini kamçılıyor. Umuyoruz ileride daha kapsamlı bir baskısı yayınlanır.

Bu kitap, ülkemizde müzikoloji ve etnomüzikoloji eğitimi veren kurumlarda “Dünya Müzik Kültürleri” v.b. isimlerle açılan derslerde Türkçe kaynak olarak okutulabilecek bir referans olabilmenin yanı sıra, yine ülkemizde müzik alanında yapılan lisansüstü tezlerde neredeyse hiç incelenmemiş bir konu olan dünya müziği araştırmalarına kapı açma potansiyeli olan bir kaynak olarak da kabul edilebilir. Son olarak, Bohlman’ın ufuk açan bu çalışmasının, Türkiye müzik kültürleri bağlamında tartışılabilir pek çok kavram önerdiği ve bu perspektifle yazılacak yeni araştırmalara referans olabileceği rahatlıkla söylenebilir.

### KAYNAKÇA

Bohlman, P. V. (2015). *Dünya Müziği*. Hakan Gür (Çeviren). Ankara: Dost Yayınları. (Orijinal kitabın yayın yılı: 2002)

**KONSERVATORYUM DERGİSİ**  
**YAYIN İLKELERİ ve YAZIM KURALLARI<sup>1</sup>**  
**Konservatoryum Journal**  
**Editorial Principles & Writing Rules<sup>2</sup>**

**A. Yayın İlkeleri/Editorial Principles**

1. Konservatoryum Dergisi, 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.

*“Konservatoryum” is a peer-reviewed journal published twice a year in June and December by the Istanbul University State Conservatory. Applications must be submitted until the 15th of March for the June issue and until the 15th of September for the December issue.*

2. Dergide; müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanlarında daha önce yayınlanmamış veya yayınlanma aşamasında olmayan özgün makale, araştırma, derleme ve çeviri makaleler, Türkçe ve İngilizce olarak yayınlanabilmektedir. Yayınlanmamış tezlerden veya bildirilerden türetilen çalışmalar özet bölümünde bir açıklama dipnotuyla belirtilmelidir. Türkçe makaleler için Türk Dil Kurumu esasları dikkate alınmaktadır.

*In the journal; original articles, research papers, reviews and translations, which have not been previously published or submitted elsewhere, in the field of music, musicology and performing arts can be published in Turkish and English. Studies, derived from unpublished theses or works 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. Dergiye başvurmak için Word formatlı makale, varsa makale içeriğine ait görseller, dergide yayınlanmasına izin verildiğine dair aşağıda örneği sunulmuş imzalı bir beyanname ve kısa özgeçmiş virüs taramaları yapıldıktan sonra <http://dergipark.gov.tr/konservatoryum> adresine gönderilmelidir.

*To apply for the journal, the article in Word format, the images, if any, a signed declaration letter, whose template was given below, and a short biography should be sent to <http://dergipark.gov.tr/konservatoryum> after virus scan is done.*

<sup>1</sup> Güncellemeler, <http://dergipark.gov.tr/konservatoryum> sayfasından takip edilmelidir.

<sup>2</sup> Updates should be followed up on <http://dergipark.gov.tr/konservatoryum>.

**Beyanname örneği:**

Tarih
<b>İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü</b> <b>Üniversite Yayın Komisyonu Başkanlığına,</b>
İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü tarafından basılacak olan Konservatoryum Dergisi'nde yayınlanması için gönderdiğim "....." başlıklı makalemin bilimsel etik kurallar dahilinde oluşturulduğunu, intihal yapılmadığını ve daha önce başka bir yayın organında yayınlanmadığını veya yayınlanma aşamasında bulunmadığını beyan ederim. Makalem, Konservatoryum Dergisi tarafından yayınlanmak üzere kabul edilirse, başka bir yayınlama girişiminde bulunmayacağımı temin ederim. Söz konusu makalemin, Üniversiteler Yayın Yönetmeliği hükümlerine göre basılmasına müsaade ediyorum.
Unvan, Ad/Soyad:
Kurum:
Adres:
Telefon:
E-posta:
İmza:

**Declaration Letter Template:**

Date
<b>To the Istanbul University Rectorate</b> <b>Directory of Publications Committee,</b>
Hereby I declare that; my "....." titled article in "Konservatoryum" has been written according to scientific ethic rules, does not include plagiarism and that it has not been published or submitted for any publication elsewhere. If my article is accepted for publication by "Konservatoryum", I will ensure that it will not be submitted for any publication elsewhere. I permit my article to be published according to the Regulations for University Publications.
Title, Name/Surname:
Institution:
Adress:
Phone number:
E-mail:
Signature:

4. Dergiye gönderilen makaleler editör kurulu tarafından incelendikten sonra, yayın ilkeleri ve yazım kurallarınca uygun bulunması halinde konunun uzmanı hakemlere “kör hakemlik” sistemiyle gönderilmektedir. Editör ve hakemlerin düzeltme talep etmesi halinde, gerekli tüm düzeltmeler yazar tarafından mutlaka metin üzerinde dikkat çekecek şekilde renklendirilerek vurgulanmalıdır. Yazarlar, başvuru yaptıkları dosyada istenen düzeltmeler dışında hiçbir değişiklik yapamazlar. Makaleler, tüm düzeltmeler tamamlandıktan sonra, hakemlerden olumlu değerlendirme alınması ve yayın kurulundan da oyçokluğuyla geçmesi halinde yayınlanmaktadır. Makalenin kabulü veya reddi yazarlara bildirilmektedir. Makalesi yayınlanan yazarlara ve görev alan hakemlere talepleri halinde söz konusu sayıdan gönderilmektedir. Derginin sayılarına konservatuvar kütüphanesinden ve <http://dergipark.gov.tr/konservatoryum/archive> adresinden ulaşılabilmektedir.

*The articles, after first being evaluated and accepted by the Editorial Board on the basis of editorial principles and writing rules, are sent to three reviewers who are experts in the subject, for blind review. If any corrections are asked by the editors and/or reviewers, all the necessary changes should be emphasized and colored/highlighted in the text in an observable way. Authors are not allowed to make any changes in the text other than the ones asked by the editors and/or reviewers. After all the corrections are made, the articles will be published if the reviewers' reports are positive and they are approved by the majority vote of the Editorial Board. The editors will inform the author about the acceptance or rejection of the article. Copies of the related issue will be sent to the authors and referees according to their will. It is possible to access issues of our journal from the library of the Conservatory and <http://dergipark.gov.tr/konservatoryum/archive>.*

5. Dergide yayınlanması uygun bulunan makalelerin telif hakkı İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'na aittir. Bu makaleler yazılı izin alınmadan çoğaltılamaz ve alıntı yapılan bilimsel çalışmalar dışında başka yerde yayınlanamaz. Bu makaleler için yazarlara telif ücreti ödenmez. Yayınlanan makalelerin her türlü sorumluluğu yazarlara aittir. Dergiye gönderilen makaleler hiçbir durumda geri gönderilmez. Yayın kurulunda yayınlanması yönünde karar çıkan makalelerin yazarları, en son hazırlanan temliknameyi de imzalarlar.

*Copyrights of the articles, that are accepted to be published in the journal, belong to the Istanbul University State Conservatory. These articles can not be published elsewhere, except for citations in scientific work and they can not be reproduced without written permission. No royalty fees will be paid to the authors. 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. The writers of published articles finally sign the prepared letter.*

## B. Yazım Kuralları/Writing Rules

1. 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. 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.

*Papers 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. 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. Papers should be 3000 up to 6000 words in length, including summaries, main text and references, but excluding footnotes. All foreign language words should be written in italic style.*

2. 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.

*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.*

3. Yazarların adları makale başlığının bir satır sağ altında yer almalı ve yıldız (\*) dipnotla unvanı, kurumu, e-posta adresi verilmelidir. Yazara/metne özgü terminoloji ve/veya kısaltmalar ilk kullanımlarında dipnotla açıklanmalıdır.

---

*The names of writers should be placed one line below the article title, and title, institution, 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.*

**4.** 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.

*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 be used high-resolution (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.*

**5.** Dergide makale içi atıflar ve kaynakça uluslararası APA formatına göre gösterilmelidir. Ayrıntılı bilgi için <http://dergipark.gov.tr/uploads/files/214e/5bb8/1f05/592af31912e31.pdf>

*The citations and bibliography should be indicated according to the international APA format.*

*For further instructions, [http://dergipark.gov.tr/uploads\\_files/214e/5bb8/1f05/592af31912e31.pdf](http://dergipark.gov.tr/uploads_files/214e/5bb8/1f05/592af31912e31.pdf)*

---

## MAKALE ÇAĞRISI/CALL FOR PAPERS

---

Türkiye'nin en köklü müzik ve sahne sanatları okulu olmanın omuzlarımıza yüklediği sorumluluk, müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanlarında ülkemizin akademik hayatında görülen eksiklik, uluslararası anlamda rekabetçi olabilmek için sanat pratiğini destekleyici bir teorik altyapının gerekliliği, bizleri Konservatoryum Dergisi'nin ortaya çıkarılması için teşvik etmiş ve ilk sayımızı bastığımız 2011'den bu yana çok değerli yazar ve hakemlerle çalışma fırsatı yakalamamıza olanak sağlamıştır. Verilen kısa bir aranın ardından 2016 yılında yayın hayatına tekrar başlayan Konservatoryum, müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanlarının yanı sıra, bu alanlar ile organik bağı olan semiyotik, edebiyat, felsefe, estetik, psikoloji, biyomekanik, fizyoloji, nörobilim, elektroakustik, çalgı yapım, organoloji, sahne-kostüm tasarımı, sanat yönetimi gibi alanlarla iş birliğini geliştirmeyi hedeflemektedir. Bu amaçla siz değerli akademisyenler, yüksek lisans, doktora, sanatta yeterlik öğrencileri ve araştırmacılardan özgün makale, araştırma, derleme ve çeviri makaleleriniz ile katkıda bulunmanızı bekliyoruz.

*The responsibility of being the eldest music and performing arts school in Turkey, the necessity of a theoretical infrastructure to support art practice in order to be internationally competitive encouraged us to establish "Konservatoryum Journal". Since 2011, when we published the first issue, we have been able to get a chance to work with valuable writers and referees. The Konservatoryum, which started again its publication life in 2016 after a short break, would like to collaborate not only music, musicology and the performing arts but also the fields such as semiotics, literature, philosophy, aesthetics, psychology, biomechanics, physiology, neuroscience, electroacoustics, organology, stage-costume design and art management. For this purpose, we aim to develop our academic partnership with precious academicians, graduate students and researchers. We look forward to your valuable contribution with original articles, research, compilation and translation articles in line with these goals.*