
Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 2, 2018

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695



EDİTÖRYAL KURUL / EDITORIAL BOARD

Prof. Aygöl GÜNALTAY, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, (İstanbul, Türkiye)
Prof. Eser BİLGEMAN ŞAKİR, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, (İstanbul, Türkiye)
Prof. Begüm ÇELEBİOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, (İstanbul, Türkiye)
Prof. Suat Nazmi ÖZTURNA, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, (İstanbul, Türkiye)
Prof. Şebnem ÜNAL, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, (İstanbul, Türkiye)
Prof. Dr. Armağan ELÇİ, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, (İstanbul, Türkiye)
Doç. Dr. Mehtap DEMİR, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, (İstanbul, Türkiye)
Doç. / Assoc. Prof. Beste Tıknaz MODİRİ, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, (İstanbul, Türkiye)
Oral YAZICI, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, (İstanbul, Türkiye)

DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT

Baş Editör / Editor in Chief

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

Yardımcı Editör / Assistant Editor

Araş. Gör. / Res. Asst. Özgür DEMİR, İstanbul Üniversitesi (İstanbul, Türkiye)

Dil Editörleri / Language Editors

Dorian Gordon Bates, İstanbul Üniversitesi (İstanbul, Türkiye)

Alan James Newson, İstanbul Üniversitesi (İstanbul, Türkiye)

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

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

Sahibi / Owner

İstanbul Üniversitesi / Istanbul University

Yayın Sahibi Temsilcisi / Representative of Owner

Konservatoryum dergisinin sahibi adına temsilcisi:

Prof. Aygöl Günaltay (İstanbul, Türkiye)

Representative of Conservatorium on behalf of owner is

Prof. Aygöl Günaltay (İstanbul, Turkey)

Yazışma Adresi / Correspondence Address:

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı,

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

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

e-mail: konservatoryum@istanbul.edu.tr

http://cons.istanbul.edu.tr

Yayıncı Kuruluş / Publishing Company

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press

İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,

34452 Beyazıt, Fatih / İstanbul - Türkiye

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

Yayına Hazırlayan / Prepared by

Yerküre Tanıtım ve Yayıncılık Hizmetleri A.Ş.

Cumhuriyet Caddesi 48/3B Harbiye 34367 İstanbul - Türkiye

Phone / Telefon: +90 (212) 240 28 20

Fax / Faks: +90 (212) 241 68 20

www.yerkure.com.tr

Baskı / Printed in

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

2. Matbaacılar Sitesi 3NB 3 Topkapı / Zeytinburnu,

İstanbul - Turkey

www.ilbeymatbaa.com.tr

Sertifika No: 17845

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Özgün Makale / Original Article

19. Yüzyıl Rus Toplumsal Dönüşümü Bağlamında Çehov Eserleri: "İvanov," "Vişne Bahçesi,"
"Üç Kız Kardeş," "Martı" ve "Vanya Dayı" Örnekleri
*Chekhov Plays in Terms of the 19th Century Russian Social Transformation: The Examples of
"Ivanov," "The Cherry Orchard," "Three Sisters," "The Seagull," and "Uncle Vanya"*
Simay YILMAZ 207-225
- Metastasio'nun *Artaserse*'sinde Moral Dramaturjiye Çok Eksenli Yaklaşım
Multi-Axis Approach to the Moral Dramaturgy in Metastasio's Artaserse
Erdem Nusret KARAKAŞ 227-251
- Saint-Saens Op.168 Sol Major Fagot ve Piyano Sonatına Pozisyon Önerileri
Position Recommendations for Saint-Saens' Op.168 Sol Major Bassoon and Piano Sonata
Çağrı ÇOLAKOĞLU 253-265
- "Yudumluk" ile "Tema ve Çeşitlemeler" için Çalışma ve Yorum Önerileri
Suggestions on the Interpretation and Practice of "Yudumluk" and "Tema ve Çeşitlemeler"
Sevil ULUCAN WEINSTEIN 267-285
- Osmanlı İmparatorluğu Müzik Kurumlarında Kontrbas Çalgısı
Doublebass in the Ottoman Empire Music Institutions
Ulaş Rıfat AKYEL 287-305

EDİTÖRDEN

Değerli okuyucularımız,

Sahne sanatları, müzik ve müzikoloji alanlarında birbirinden değerli akademik çalışmaların yer aldığı “Konservatoryum” dergimizin Güz 2018 sayısı ile bir kez daha karşınızda olmanın mutluluğunu yaşıyoruz.

Dergimizin bu sayısının ilk makalesi Simay Yılmaz'ın “19. Yüzyıl Rus Toplumsal Dönüşümü Bağlamında Çehov Eserleri: “Ivanov”, “Vişne Bahçesi”, “Üç Kız Kardeş”, “Martı” ve “Vanya Dayı” Örnekleri”. Yılmaz, makalesinde modernleşmenin etkisiyle gerçekleşen 19. yüzyıl Rus toplumsal yapısındaki değişimin Çehov oyunlarındaki yansımalarını sosyal bilimler kuramları bağlamında inceliyor.

Dr. Öğretim Üyesi Erdem Nusret Karakaş ise “Metastasio'nun Artaserse'sinde Moral Dramaturjiye Çok Eksenli Yaklaşım” adlı makalesinde 18. yüzyıl operasının en önemli figürlerinden biri olan Metastasio'nun “Artaserse” eserini moral dramaturji açısından inceleyerek konuya yeni ve alternatif bir yaklaşım kazandırmayı amaçlıyor.

Dr. Öğretim Üyesi Çağrı Çolakoğlu, “Saint-Saens Op.168 Sol Major Fagot ve Piyano Sonatına Pozisyon Önerileri” başlıklı makalesinde Camille Saint-Saens'in fagot literatüründeki en önemli eserlerden biri olan op.168 fagot ve piyano sonatının üstesinden gelinmesi zor parmak pozisyonlarına alternatif çözümler önerileri getiriyor.

Doç. Sevil Ulucan ise “Yudumluk’ ile ‘Tema ve Çeşitlemeler’ için Çalışma ve Yorum Önerileri” adlı makalesinde Ekrem Zeki Ün'ün adı geçen eserlerini inceleyerek bu eserlere çalışma önerileri sunuyor. Ulucan, böylelikle, Ekrem Zeki Ün'ün icracıyı hem teknik hem de sanatsal yönden geliştirici olduğuna inandığı bu kıymetli eserlerinin genç kemancıların repertuarına kazandırılmasını amaçlıyor.

Bu sayımızın son makalesi Dr. Öğretim Üyesi Rifat Akyel'in “Osmanlı İmparatorluğu Müzik Kurumlarında Kontrbas Çalgısı”. Osmanlı İmparatorluğu müzik yaşamında kontrbas çalgısının konumunu değerlendirdiği makalesinde Akyel, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nda kontrbas icracılarının çalgıyla tanışıklığını araştırıyor ve Osmanlı İmparatorluğu'nda ‘Klasik Batı Müziği’ türünde kontrbas icra teknikleri ve yorumlarının nasıl geliştiğini anlatıyor.

Keyifli okumalar dileklerimizle....

Doç. Tufan KARABULUT

Baş Editör

EDITOR'S NOTE

Dear readers,

We are happy to be with you once again with our 2018 issue of the *Conservatorium* journal, which includes valuable academic studies from the performing arts, music, and musicology fields.

The first article in this issue was written by Simay Yılmaz: *Chekhov Plays in Terms of The 19th Century Russian Social Transformation: The Examples of "Ivanov," "The Cherry Orchard," "Three Sisters," "The Seagull," and "Uncle Vanya."* In her article, Yılmaz examines and reflects on the change in Russia's social structure as seen through Chekhov's plays.

Dr. Erdem Nusret Karakaş, in his article *Multi-Axis Approach to the Moral Dramaturgy in Metastasio's Artaserse*, provides a new and alternative approach to the subject of moral dramaturgy by examining Metastasio's *Artaserse*.

In his article *Position Recommendations For Saint-Saens' Op.168 Sol Major Bassoon And Piano Sonata*, Dr. Çağrı Çolakoğlu recommends an alternative solution for difficult fingering positions in the Op.168 Sonata for bassoon and piano, which is among Camille Saint-Saëns's most important works.

Assoc. Prof. Sevil Ulucan examines the works of Ekrem Zeki Ün in her article *Suggestions on the Interpretation And Practicing of "Yudumluk" and "Tema Ve Çeşitlemeler"* and offers suggestions for who should study these works. Ulucan aims to reintroduce Ekrem Zeki Ün's precious works, which improve the technical and artistic skills of young violinist performers.

The last article of this issue is *Doublebass in the Ottoman Empire Music Institutions*, by Dr. Rifat Akyel. In his article, Akyel traces the contrabass back to the musical life of the Ottoman Empire, and he also explores and describes how contrabass techniques and interpretations have evolved for contrabass players in the Ottoman Empire.

Sincerely,

Assoc. Prof. Tufan KARABULUT
Editor in Chief

19. Yüzyıl Rus Toplumsal Dönüşümü Bağlamında Çehov Eserleri: “İvanov”, “Vişne Bahçesi”, “Üç Kız Kardeş”, “Martı” ve “Vanya Dayı” Örnekleri

Simay YILMAZ¹



DOI: 10.26650/CONS417060

¹Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Simay Yılmaz,
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı,
Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat
Dalı, Caferağa Mahallesi, Rıhtım Caddesi, No:1,
81300, Kadıköy, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: birsimayilmaz@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 06.09.2018

Kabul tarihi/Accepted: 18.10.2018

Atıf/Citation: Yılmaz, S. (2018). 19. Yüzyıl Rus toplumsal dönüşümü bağlamında Çehov eserleri: “İvanov”, “Vişne bahçesi”, “Üç kız kardeş”, “Martı” ve “Vanya dayı” örnekleri.

Konservatoryum - Conservatorium, 5(2), 207-225.
<https://doi.org/10.26650/CONS417060>

ÖZ

1880-1900'lü yılların Rus toplumu yüzyılın başlarından itibaren toplumsal yaşama etki eden modernleşme, sanayileşme ve toplumsal değişimin izlerini taşımaktadır. Anton Pavloviç Çehov'un oyunlarında bu sosyal değişim sürecinin bireysel ve toplumsal izlerine rastlanmaktadır. Bu makalenin amacı, Rus toplumsal değişim sürecinin Çehov oyunlarındaki yansımalarının sosyal bilimler kuramları bağlamında analiz edilmesidir. Çalışmada, söz konusu kuramlara ilişkin literatür taraması ışığında, Anton Pavloviç Çehov'un “İvanov”, “Vişne Bahçesi”, “Üç Kız Kardeş”, “Martı” ve “Vanya Dayı” isimli büyük oyunlarının incelemesi gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın sonucunda; geleneksel toplum yapısından modern toplum yapısına geçişte, bireylerin hayatı anlamlandırış biçimleri ve değerler sisteminin çöküşü ve değişikliğe uğraması sebebiyle anlam arayışı, umutsuzluk ve amaçsızlığa sürüklendikleri; ayrıca toplumsal alanda mücadele edebilmelerini sağlayan ve sınıfsal konumlarını belirleyen ekonomik, sosyal ve kültürel sermaye türlerine sahip oldukları ve toplumsal dinamiklerin değişimi ile bu sermaye türlerinin de el değiştirebildiği, kaybedilebildiği veya kazanılabildiği; bireylerin ise sahip oldukları sermaye türlerini kaybetmeme eğiliminde oldukları sonuçlarına varılmış; bu sonuçlar Anton Pavloviç Çehov'un oyunlarında örneklenerek incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: 19. Yüzyıl Rus Edebiyatı, Anton Çehov, Rus Modernleşmesi

ABSTRACT

Chekhov Plays in Terms of the 19th Century Russian Social Transformation: The Examples of “Ivanov,” “The Cherry Orchard,” “Three Sisters,” “The Seagull,” and “Uncle Vanya”

The Russian society of 1880–1900's shows the effects of the modernization, industrialization, and social change, which had been affecting social life since the beginning of the century. In Anton Chekhov's plays, we

encounter the effects of social change on individuals and society. The aim of this article is to analyze the examples related to the Russian social transformation in Chekhov's plays using certain social sciences theories. During this study, Anton Chekhov's great plays "Ivanov," "The Seagull," "Uncle Vanya," "Three Sisters," and "The Cherry Orchard" were analyzed after a literature review on mentioned social sciences theories. As a result of this study, it is concluded that during the transition from the traditional society to modern society, the way that individuals perceived their lives and their system of values changed. As a result of this change, individuals were dragged into a search of meaning, hopelessness, and purposelessness. Additionally, individuals owned economic, social, and cultural capital, which enabled them to cope in social arenas, and which determined their social class. With the change of social dynamics, these types of capital could pass into different social classes, and individuals tried to not lose the capital that they owned. These results have been exemplified in plays of Chekhov.

Keywords: 19th Century Russian Literature, Anton Chekhov, Russian Modernization

EXTENDED ABSTRACT

The Russian society of 1880 -1900's has the effect of modernization, industrialization and social change which have been effecting the social life since the beginning of the century. According to French sociologist Emile Durkheim's theory, during the transition from the traditional society to modern society the way the individuals perceive their life and their system of values change. As a result of this change, individuals are dragged into a search of meaning, hopelessness and purposelessness. According to Pierre Bourdieu's theory of capital, individuals own economic, social and cultural capitals, which enable them to cope in social arena and which determine their social class. With the change of social dynamics, these types of capitals may pass into different social classes and the individuals try not to lose the capitals they own. Anton Chekhov's great plays "Ivanov", "The Seagull", "Uncle Vanya", "Three Sisters" and "The Cherry Orchard" provide great examples about the social life of 1880-1900's Russian society and individuals' inner world. The purpose of this article, is to examine Chekhov's great plays in terms of the theories mentioned above.

Literary and artistic works should be considered in terms of the social, economic, political, historical, and traditional characteristics of the society they belong to. According to this, in order to work with 19th century Russian literature or theater, the characteristics of the Russian society at that time should be understood. In this article, while trying to discover the social characteristics of 19th century Russian society, theories of social scientists have been used, with the aim of providing an eligible article about the Russian society of the 1880–1900's transformation years in Chekhov's plays through cooperation with the social sciences theories of Emile Durkheim and Pierre Bourdieu.

Emile Durkheim claims that, through the transformation from the traditional society (mechanical solidarity) to modern society (organic solidarity), individuals lost their system of values and understanding. Individuals could no longer explain the meaning of life and themselves in terms of their previous meaning system. The kinship bonds weakened and individuals became lonely. As a result of the collapse of the system, in terms of individuals being used to understanding themselves and their environment, they underwent a psychological breakdown. With no meaning or purpose, they became depressed, lonely, and unhappy. In Chekhov's plays, we see many examples of these lonely and aimless individuals.

Pierre Bourdieu, another social theorist, claims that individuals own economic, social, and cultural capital. Economic capital refers to the financial wealth and things that can be converted to financial wealth. Social capital refers to social networks individuals own, which have value in terms of their positions in the society. Cultural capital refers to the knowledge, skills, tastes, material belongings (like a piano or a big bookshelf), or attitudes people obtain when they belong to a particular social class. Through the social transformation of societies, the forms of capital, especially economic capital, may pass from one social class to another. In 19th century Russia, economic capital had passed from the aristocratic class to the bourgeois class. The aristocrats who had lost their economic capital tried to maintain their cultural and social capital, which, for them, symbolized their previous standard of living and their position in society. For example, in "The Cherry Orchard," Andreyevna does not want to sell the orchard, although her family needs money; the orchard is her cultural capital and symbolizes her previous prosperity. Similarly, other aristocratic characters in "The Three Sisters," "Uncle Vanya," "Ivanov," and "The Seagull" behave the same way and try to maintain their standard of living, even though their economic capital has decreased. The examples mentioned above and many other aspects of both social theories will be studied in this article.

Giriş

Edebiyat eserleri, ait oldukları toplum ve dönemin sosyal, siyasi, ekonomik, inançsal ve tarihsel özelliklerinden bağımsız düşünülemez. Bu bağlamda, belirli bir döneme ait edebiyat eserlerinin ve yazarlarının anlaşılıp yorumlanabilmesi, eserlerde yer alan cümlelerin anlamlı hale gelebilmesi için öncelikle o dönemin toplumsal özelliklerini araştırıp kavramak gerekmektedir. 19. Yüzyıl Rus Edebiyatı üzerine düşünmeden önce Rus toplumunun bu dönemdeki özellikleri ortaya konmalıdır. Bu çalışmada bahsedilen özellikler ortaya konulurken, incelenen döneme ve topluma uygulanabileceği düşünülen sosyal bilim kuramlarından destek alınmıştır. Bu sayede sosyal bilimler ve edebiyat-sanat işbirliğiyle nitelikli bir çalışma gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır.

Anton Çehov'un eserlerinde karşılaştığımız Rus toplumu, ondokuzuncu yüzyılın başından itibaren Batı'dan alınmış tepeden inme bir modernleşmeyi deneyimleyen, endüstrileşme ve ticarete adım atılması sonucunda ekonomik sermayenin el değiştirdiği, 1861 yılında serfliğin kaldırılması ile de toplumsal yapının iyice dönüşüme uğradığı bir toplumdur. Geleneksel Rus toplumunda, toprak sahibi aristokratlar ve onlara bağlı yaşayan serflerin oluşturduğu bir feodal düzen mevcuttur. Girilen modernleşme süreci, endüstrileşme ve serfliğin kaldırılması gibi reformlar sonucunda Çarlık Rusya'sının geleneksel yapısı değişmeye başlamış, toplumun alışık olduğu değerler sistemi sarsılmış, ekonomik sermayenin aristokrat sınıftan burjuva sınıfına doğru el değiştirmesi sonucunda aristokrasi değer kaybetmiş ve bütün bunlar özellikle taşra hayatında ne yapacağını bilemeyen, değişime ayak uydurmakta zorlanan veya umutsuzluğa kapılan toplumun farklı kesimlerinden insanlar yaratmıştır. Bu toplumsal değişimler sonucu şehir ile taşra, eski kuşak ile yeni kuşak, aydın ile halk arasında var olan uçurumlar iyice artmıştır. Çehov, aslında tüm eserlerinde var olan kişiler (aristokratlar, serfler, hizmetçiler, aydınlar vb.) ile bu toplumsal değişim ve belirsizlik döneminin toplumun farklı katmanları tarafından nasıl deneyimlendiğini ortaya koymaktadır.

Modernlik ve Modernleşme

1800'lü yıllar, Batı Avrupa toplumlarında tohumları 17. yüzyılda atılmış olan modernliğin deneyimlendiği yıllardır. Giddens'a göre *modernlik* "on yedinci yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder." (Giddens, 1994, s. 9) Sanayileşmenin etkisiyle üretim ve tüketim biçimlerinin değişmesi, insan gücünün yerini makinelerin alması,

Fransız ihtilalinin düşünsel mirası, döneme hakim olan aydınlanma, rasyonalite ve pozitivizm fikirleri, kentleşme, seri üretim, teknolojik gelişmeler vb. bir dizi değişiklik toplumların yapısının değişmesiyle sonuçlanmıştır. “Modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları bizi bütün geleneksel toplumsal düzen türlerinden eşi görülmedik bir biçimde sökü� çıkarmıştır.” (Giddens, 1994, s. 12)

Batı dışı toplumlarda ise modernlik, Batılı olmak için girilen hızlı bir dönüşüm sürecine işaret eden modernleşme biçiminde yaşanmıştır. Batı'nın model olarak alınıp belirli reform ve yeniliklerin topluma devlet veya aydın sınıf eliyle hızlı ve topyekün bir biçimde uygulanması şeklinde gerçekleşen Rus modernleşmesi de (Erkan, 2017, s. 24) diğer Batı dışı toplumlarda olduğu gibi toplumsal yaşamda kopukluklar meydana getirmiştir. Geleneksel toplumdan modern topluma geçişte yaşanan değerler karmaşası, kendi doğal sürecinde yaşanmayan modernleşmede çok daha keskin ve başat sonuçlar doğurmuş; ortaya çıkan toplumsal ve bireysel sancılar ise edebiyat eserlerine konu olmuştur.

Rus toplumu, modernleşme sürecinde iki zıt görüşün çatışmasına şahit olmuştur. Hemen hemen tüm Batı dışı toplumlarda tanık olduğu gibi Rus toplumunda da toplumun bir kısmı gelişmenin yolunun Batı toplumunun örnek almasından geçtiğini savunurken, bir kısmı ise çarenin Rus özüne dönmekte olduğunu düşünmüştür. Aydın sınıfın etkisi altında olduğu Batıcı düşünce; modern Batı toplumunun kültür, sanat ve yaşam tarzını kopyalamayı Rus modernleşmesinin formülü olduğunu savunmuştur. Bu durum eserlerde de inceleneceği üzere aydın sınıfı halktan gitgide ayırmıştır.

Batı toplumunun aslında örnek alınmaya değer olmadığı düşüncesiyle önce Slavofiller ve daha sonra Panslavistler gelişmenin yolunun henüz Batı gibi yozlaşmamış ve bozulmamış Slav halklarının birleşmesinden ve öz değerlere sahip çıkmaktan geçtiğini savunmuşlardır. Bu Batı karşıtı düşüncenin temelinde Batı'nın oryantalist söylemlerinden, mezhep farkından ve Kırım Savaşı'ndan ileri geldiği öne sürülmektedir:

Panslavist düşüncenin yaygınlaşmasında, Batı'nın Rusya'ya, diğer Doğulu toplumlara kullanmış olduğu bazı klişe oryantalist söylemlerle bakması da etkili olmuştur. Batılı yazar, aydın ve düşünürlerin bazılarının gözünde Rusya, Asyatik bir toplumdur. Doğu despotizminin hüküm sürdüğü ülkelerden biridir. Rusya'nın “Doğu Hristiyanlığı” olarak kabul edilen Ortodoks mezhebine bağlı olması da Rusya'nın Batı'nın değil, Doğu'nun parçası olmasına neden olmuştur. 1856 Kırım Savaşı'nda Avrupa'nın güçlü devletleri olan

İngiltere ve Fransa'nın Osmanlı'nın yanında savaşa dahil olmaları; Rus halkında Batı karşıtı düşüncelerin de artmasına neden olmuştur (Erkan, 2017, s. 23).

Geleneksel Toplumdan Modern Topluma Geçiş

Durkheim (2014)' a göre geleneksel toplum mekanik dayanışma, modern toplum ise organik dayanışma veya örgütlenme biçimine sahiptir. Geleneksel toplum benzerlik ilkesine dayanmaktadır ve toplumu bir arada tutan ortak inanç ve pratikler söz konusudur. Endüstrileşme öncesi bu toplum yapısında iş bölümünde minimum farklılık bulunmaktadır. Endüstrileşme sonrası modern toplumda ise mesleki özelleşme ile iş bölümünün söz konusu olduğu ve herkesin her işi yapamadığı bir endüstriyel çalışma sisteminde toplumsal bütünlüğün yerini bireyler ve bireysellik almıştır.

Geleneksel toplumda bireyler ortak değerler ve anlamlandırma biçimleri benimsemişlerdir ve bu ortak değerler kolektif bilinci oluşturarak bireyin yalnızlaşmasının ve anlam arayışı içerisine girmesinin önüne geçmiştir. Buna karşın modern toplum yapısına gelindiğinde, kendisini ve hayatı çoğunlukla din ve gelenek üzerinden anlamlandırmaya alışmış birey anlam arayışının karşısında boşluğa düşmüştür. "Eskiden dinin sağladığı geleneksel ahlaki denetleme ve ölçüler, çağcıl [modern] toplumlarda yaşayan birçok bireyi, kendi gündelik yaşamlarının anlamdan yoksun olduğu duygusuna itmektir" (Giddens, 2000, s. 9). Modern toplumdaki birey, hayatını alışageldiği biçimde din ve geleneksel öğretiler üzerinden açıklayamadığında; hayatının anlamı ve bireysel varoluşuna cevap aramaya başladığında; psikolojik çöküş, duygusal boşluk, amaçsızlık ve anlamsızlık ile karşı karşıya kalmıştır. Durkheim, bu ruhsal duruma *anomi* adını vermektedir ve intihar türleri üzerine araştırmasını sunduğu "İntihar" (2013) isimli kitabında, modern toplumdaki bireyin çelişkili anlam arayışı halinin *anomik* intiharın temelini oluşturduğunu ileri sürmektedir. "Durkheim'a göre, çağcıl dünyadaki değişme süreçleri o kadar hızlı ve yoğundur ki çağcıl toplum yaşamının yol açtığı amaçsızlık ya da umutsuzluk duygusu olan anomiyeye bağladığı toplumsal güçlükleri ortaya çıkarır. [...] ... toplumsal etkenler intihar davranışı üzerinde temel bir etkiye bulunurlar -anomi, bu etkilerden birisidir" (Giddens, 2000, s. 9).

Bourdieu'nün Sermaye Kavramı

Bourdieu, bireylerin toplumsal alanda mücadele edebilmesini sağlayan sermaye biçimlerine sahip olduklarından söz eder. Bu sermaye çeşitlerinden başlıcaları ekonomik,

kültürel ve sosyal sermayedir. Bunlardan ilki, ekonomik sermaye, para ve diğer maddi değerlerdir. Kültürel sermaye “toplumda yüksek olduğu düşünülen değerler hakkında bilgi sahibi olmaya” (Yel, 2016, s. 570) işaret eder. Örneklemek gerekirse; kişinin aldığı eğitim, sahip olduğu sertifikalar, bildiği diller, çaldığı enstrümanlar, müzik zevki vb. belirli bir eğitim veya eğilim yoluyla edinilen değerler kültürel sermayeyi oluşturur. Sosyal sermaye, “bireyin toplum içerisinde tanıdığı ve zamanı geldiğinde desteklerini alabileceği güvendiği fertler ağına” (Yel, 2016, s. 570) işaret eder.

Kültürel sermaye; bedenselleşmiş, nesneleşmiş ve kurumsallaşmış hallerde bulunmaktadır. Bedenselleşmiş kültürel sermaye; aile içerisinde şekillenmeye başlayan konuşma tarzı, yazma stili, eli kolu kullanma biçimi gibi özelliklerdir (Göker, 2016, s. 282). Nesneleşmiş kültürel sermaye; sahip olunan kitaplar, sanat eserleri, müzik aletleri, belki estetik bir kış bahçesi gibi ince bir zevk veya iyi bir eğitimden geçmiş olmaya işaret eden nesnelere. Kurumsallaşmış kültürel sermaye ise; eğitim görülen okullar, kurslar, diplomalardır.

Bourdieu’e göre kültürel sermaye tıpkı ekonomik sermaye gibi ulaşılması zor bir kaynaktır. Toplumun farklı sınıfsal katmanlarında estetik hazları alımlama düzeyinde bir ayrım bulunmaktadır, değişik hazlar sınıfsal aidiyetleri ortaya koyar. Bu sınıfsal beğeniler veya zevkler belirli bir sınıfsal çevre içerisinde ve ailede öğrenilir (Aktay, 2016, s. 477). Bu bağlamda kültürel sermaye bireylerin sınıfsal konumlanmalarında en az ekonomik sermaye kadar belirleyici bir unsurdur.

Durkheim ve Bourdieu’nün Kuramları Bağlamında Çehov Eserleri

Yukarıdaki bölümlerde 19. Yüzyıl Rus edebiyatının nasıl bir siyasal ve toplumsal zemine oturmuş olduğuna dair genel bir bakış açısı sağlanması amaçlandı. Bu bölümde, Çehov eserlerinden verilen örneklerle 19. Yüzyıl Rus toplumu yapısı ve dönüşümünün edebiyattaki yansımalarının Durkheim’in geleneksel toplumdan modern topluma geçiş kuramı ile Bourdieu’nün ekonomik, kültürel ve sosyal sermaye kuramları üzerinden incelenmesi amaçlanmıştır.

Çehov oyunları, 1880-1900’lü yılların Rus toplumunu yansıtan eserlerdir. Bu dönem Rus tarihinde Çarlık Rusyasının çökmekte olduğu, Batı’yı örnek alarak girilen modernleşme sürecinin toplumdaki katmanlar ve kuşaklar arasındaki uçurumu iyice artırdığı, endüstrileşme ile ticarete adım atılması ve feodal düzeni sarsan reformlara

girişilmesi sonucunda aristokrasinin zayıfladığı ve toplumsal sınıflar arasında değişimlerin meydana geldiği dönüşümler ve belirsizlikler dönemidir. Bu dönemde eski düzen ve değerler sisteminin çöküşü ve yerine daha idealinin henüz kurulamamış olmasının etkisiyle toplumda belirsizlik ve güvensizlik duyguları baş göstermiş, değerler sisteminin değişmesi ise toplumda bir anlamsızlık, amaçsızlık ve mutsuzluğa sebep olmuştur.

Bireysel Çöküntüler: Yalnızlaşma, Anlam ve Amaç Kaybı, Ümitsizlik

Yukarıdaki bölümlerde bahsedildiği üzere Durkheim’a göre geleneksel toplumdaki modern topluma geçişte bireyler hayatı anlamlandırma biçimlerinin ve değerler sisteminin değişikliğe uğraması sonucunda varoluşlarına dair bir anlam arayışına düşerler çünkü artık varoluş sebeplerini ve hayatın anlamını eski öğretileri ile açıklayamazlar. Bu durum bireyleri “anomi” adı verilen duruma kadar sürükler. Çehov eserlerinde yalnız, amaçsız ve umutsuz olarak resmedilen kişilerin ruhsal çıkmazları Durkheim’ın bu teorisinin Rus toplumundaki örnekleri gibidir.

“İvanov” isimli oyunda İvanov’un dayısı Kont Şabyelski’nin şu sözleri geçiş dönemi Rus toplumundaki bireylerin anlamsızlığa sürüklenişini ve bir çıkar yol bulamayışını örneklemektedir: “Her şey boş, boş, boş! (Esner.) Boş ve dalavere!.. [...] Sen bir dahisin, herkese bir yaşam yolu öğretiyorsun, yön gösteriyorsun, ne olur bana da bir akıl versen. Bilgili adam, akıl ver bana, bir çıkar yol göster...” (Çehov, 2013, s. 9). Aynı oyunda, İvanov’un oyunun birçok yerinde tekrarladığı yakınmaları, bireyin dönüşen toplumsal hayatta kendini anlamlandıramama haline örnektir. İvanov, insanları da kendisini de anlayamadığını sürekli tekrar etmekte ve hayattaki amacını, ne için yaşadığını sorgulamaktadır. İçine düştüğü bu anlam ve amaç kaybı ve arayışı tam olarak Durkheim’ın sözünü ettiği çıkmazdır:

[...] tanıyamıyorum kendimi, kulaklarımda uğultular... Bir yer bulamıyorum başımı dinleyecek. Şöyle rahat nefes alabileceğim bir yer yok [...] düşüncelerim karmakarışık, bir tembellik ruhumu zincire vurdu, kendimi anlamaya gücüm yetmiyor. İnsanları da anlayamıyorum, kendimi de... (Çehov, 2013, s. 10).

Yorgun, bitkin, parça parça, inançsız, aşksız; ağır bir baş ve tembel bir ruhla insanların arasında başıboş dolaşılıyor ve şu sorulara karşılık bulamıyorum. Kimim ben, niçin yaşıyorum, amacım ne? (Çehov, 2013, s. 83).

Güneş batar batmaz bir keder ruhumu ezmeye başlıyor. Korkunç bir keder! Nedenini sorma bunun. Ben de bilmiyorum. Yemin ederim ki bilmiyorum. Lebedevler'e gidiyorum, aynı keder orda da bütün ağırlığıyla ruhuma çörekleniyor. Dönüyorum, aynı. Ümitsizlik bu; tam bir ümitsizlik! (Çehov, 2013, s. 17).

“Üç Kız Kardeş” isimli oyunda Maşa karakteri, bireyin kendini ve hayatı anlamlandırılmaya alışık olduğu değerler sistemi değişikliğe uğradığında anlamsızlığa sürüklenişini ve bu anlamsızlıktan kurtulmanın ancak bir inanca, bir değere sahip olarak mümkün olabileceğine işaret etmektedir:

Bence insan bir inanç sahibi olmalı ya da bir inanç aramalıdır kendine. Yoksa yaşamı boştur, bomboş... [...] İnsan ya neden yaşadığını bilmeli ya da herşey çok saçma (Çehov, 2017, s. 46).

Çehov'un eserlerinde umutsuzluk ve amaçsızlık içerisinde bulunan toplumda toplumsal hayatın yozlaşması sebebiyle amaçlarını ve umudunu yitirmiş aydınlar ön plana çıkmaktadır. Bu kişiler, yaşadıkları çevrenin ve genel olarak toplumsal ortamın belirsizliği sebebiyle ideallerini kaybetmeye başlamışlardır; eski hayatlarından özlemle bahsetmekte ve geldikleri durumda kendilerini anlamsız ve amaçsız hatta gereksiz hissettiklerini dile getirmektedirler. “İvanov”da Lebedev, Şabyelski'ye eski günlerinden özlemle bahsetmekte ve içinde buldukları zamanın bunalımını neredeyse ağlayacak duruma gelerek gözler önüne sermektedir:

Moruklardan bir sen, bir de ben kaldık işte... Ben sende eski günlerimin acılarını, yıkılıp giden gençliğimi seviyorum... Şaka bir yana, neredeyse ağlayacağım... (Kont'u öper) (Çehov, 2013, s. 32).

Aynı oyunda umudunu yitirmiş aydınlara örnek olarak İvanov karakterinin şu cümleleri bulunmaktadır:

Bir zamanlar çok çalışır, çok düşünürdüm ama yorgunluk duymazdım. Şimdiyse ne yaptığım bir iş var ne de üzerine kafa yorduğum bir sorun ama vücudum ve ruhum o kadar yorgun ki... [...] Her şeye, her şeye dayanabilirim; tasaya, ruh düşkünlüğüne, iflasa, karımı yitirmeye, yalnızlığa; fakat kendi kendimle alay edişime dayanamıyorum. Benim gibi sağlığı yerinde, güçlü bir adamın Hamlet'e, Manfred'e ya da ne bileyim, gereksiz kişilerden herhangi birine benzediğini düşünmek utançtan öldürüyor beni (Çehov, 2013, s. 38–39).

Daha bir yıl öncesine kadar sağlıklı, güçlü, dinç, çalışkan ve ateşli bir adamdım. [...] İnançlarım vardı. Öz anamın gözlerine bakar gibi bakabiliyordum gelecek günlere... Ama şimdi, oh Tanrım! Yoruldum, inançlarım yok oldu. [...] Toprağım öksüz çocuklar gibi bakıyor yüzüme. Beklediğim, üzüldüğüm hiçbir şey yok, ruhum gelecek karşısında dehşetle titriyor... [...] En iyisi alınma bir kurşun sıkıp...(Çehov, 2013, s. 56–57).

Bu cümleleri ile İvanov, Emile Durkheim’ın modern toplumda yalnızlaşan ve anlam yoksunluğuna düşen bireylerin yöneldiği anomik intihar tipini örneklemektedir. “Vanya Dayı” adlı eserdeki doktor Astrov’un Vanya’ya söyledikleri ise yine toplumsal hayatın erittiği aydınların durumunun örneğidir:

Tüm bu bölgede, aklı başında aydın, dürüst iki kişi vardı sadece: sen ve ben. Fakat on yıl içinde günlük yaşamın tekdüzeliliği, bu iğrenç hayat içine çekip yuttu bizi, çürümüş buharlarıyla kanımızı zehirledi, biz de herkes gibi sıradan, bayağı kişiler olup çıktık (Çehov, 2017, s. 74).

Benzer şekilde Vanya’nın şu sözleri de amaçsızlık ve anlamsızlık duygularının ifadesidir:

Bir şey ver bana! Ah Tanrım... Kırk yedi yaşındayım, altmış yaşına kadar yaşayacağımı varsayarsak, daha on üç yılım var... Çok uzun! Bu on üç yılı nasıl geçireceğim! Ne yapacağım, ne ile dolduracağım onları? (Çehov, 2017, s. 73)

Bunun yaşla ilgisi yok. İnsan gerçekten yaşamayınca, seraplarla avunur. Ne de olsa, tam bir hiçlikten iyidir (Çehov, 2017, s. 32).

Kavramsal çerçevede açıklandığı üzere, Durkheim’a göre geleneksel toplumdan modern toplum yapısına geçişte bireylerin toplumsal bağlarının zayıflaması ile yalnızlaşması ve bireyselleşmesi söz konusu olmaktadır. Bu duruma örnek olarak “İvanov”da Kosih’in toplumun birlikteliğine dair söylediği şu sözler göze çarpmaktadır:

Allah Allah... Konuşacak kimse yok mu yahu? Avustralya’da mı yaşıyoruz canım... Ne birlik var, ne de ortak bir ilgi. Herkes kendi başına yaşıyor... (Çehov, 2013, s. 50).

Kuşaklar ve Katmanlar Arası Uçurum Oluşması

Geleneksel toplumdan modern topluma geçiş sürecinde değişen toplumsal yapı ve değerler sistemi, toplumun farklı katmanları tarafından farklı şekillerde deneyimlenmiş-

tir. Bu geçiş sürecinde eskiyle yeninin, taşra ile kentin, aydın ile halkın arasındaki uçurum açılmıştır. Bu bölümde, modernleşme sürecinde birbirinden kopuklaşan eski ve yeni nesil, taşra ve kent, aydın ve halk örneklerle incelenecektir.

Değişen toplum yapısı, yozlaşma ve taşra hayatının tekdüzeliği ile bireylerin yalnızlaşp anlam kaybı yaşaması, eski nesil ile yeni nesil arasında bir uçurum oluşmasına sebep olmuştur. “İvanov”da, yeni nesil gençleri eleştiren Lebedev aslında toplumsal profilin yozlaşmasından bahsetmektedir:

Hakkınız var Avdotya Nazarovna, güvey bulmak çok zorlaştı zamanımızda. Güvey şurda dursun, işe yarar sağdıç bile bulunmuyor. Kötülemek gibi olmasın ama, şimdiki gençlik, bana hani ateşte çok durmuş yemek gibi biraz ekşimsi geliyor... Ne dans etmekten anlıyorlar, ne iki çift söz etmekten, ne de adam gibi içmekten... (Çehov, 2013, s. 27).

Toplumsal katmanlardan biri olan eski feodal düzende efendilerine hizmet ederek kendilerini var etmeyi benimsemiş yaşlı kuşak serfler, yeni düzene ayak uydurmakta zorlanmakta ve geçmişe özlem duymaktadırlar. Onların anlamlandırma biçimleri dönüşen toplum değerleri, serflüğün kaldırılması ve aristokrasinin güç kaybetmesi ile birlikte yok olmuştur; bu sebeple kimi konuşmalarında adeta eskide yaşadıklarını, kimi konuşmalarında ise toplumun geldiği noktayı eleştirdiklerini görmekteyiz. “Vişne Bahçesi” isimli oyunda toplumsal değişimin çizildiği belki de en başat karakterlerden biri yaşlı uşak Firs’tir. Firs’in cümleleri o günün Rus toplumunun eski kuşak bireylerinin değişimi nasıl deneyimlediğinin adeta yazıya dökülmüş halidir:

Keyfim yok. Eskiden balolarımızda generaller, baronlar, amiraller dans ederdi. Şimdi ise posta memuruyla istasyon şefini davet edişimiz yetmiyormuş gibi, bir de gönülsüz geliyorlar. Bir şey oldu bana, güçten düştüm (Çehov, 2016, s. 64).

Felaketten önce de böyle olmuştu: Hem baykuş ötmüş hem de semaver durmaksızın uğuldamıştı. [Hangi felaketten önce?] Serbest bırakılmamızdan... (Çehov, 2016, s. 47).

Köylü efendisini, efendi köylüsünü bilirdi o zaman; şimdi herşey karmakarışık oldu, hiçbir şey anlaşılıyor (Çehov, 2016, s. 42).

Yukarıdaki örneklerdekine benzer bir başka geçmiş özlemi ise “Vanya Dayı” isimli eserde Vanya ile yaşlı dadı Marina arasında geçen diyalogda görülmektedir. Geçiş dönemi Rus toplumunun değiştirdiği değerler sistemi, bu defa şehir ve taşra hayatı arasın-

daki uçurumda kendisini gösterir; şehirden eski karısının yurtluğuna gelen Serebryakov’un davranış biçimi taşra hayatını benimsemiş dadı Marina tarafından şu şekilde eleştirilmektedir:

Düzene bak! Profesör saat on ikide kalkıyor, semaver sabahtan beri kaynıyor, herkes onun kalkmasını bekliyor. Onlar yokken öğle yemeğini herkes gibi saat birde yedik, şimdi akşamın yedisinde yiyoruz. Profesör geceleri okuyup yazıyor ya, bir de bakmışsın saat ikide zil çalıyor... Ne var canımın içi? Çay! Hadi milleti uyandır, semaveri hazırla... Düzene bak! (Çehov, 2017, s. 6)

Oyunun sonunda Serebryakov çifti yurtluktan ayrıldığında ise Marina bu kez inandığı ve benimsediği köy hayatına geri döneceklerini ifade ederken, aslında taşra yaşamının nasıl olması gerektiğine, bir başka deyişle geleneksel değer yargılarına göre nasıl olmasına alışıldığına işaret etmektedir:

Eskiden nasıl yaşıyorsak, yine öyle yaşayacağız artık. Sabah sekizde çay, saat birde öğle yemeği, akşam olunca da akşam yemeğine oturulacak. Her şeyin bir düzeni olmalı... İnsan gibi, Hristiyan gibi yaşamalı... (Çehov, 2017, s. 70).

Benzer bir şekilde Serebryakov’un genç eşi Yelena Andreyevna da taşra hayatını şu sözlerle eleştirmekte ve şehirli ile taşralı arasındaki kopukluğu bir kez daha gözler önüne sermektedir:

Bütün bildikleri yemek, içmek, uyumak olan birtakım sönük gölgelerin insan diye dolaştığı, bayağılıktan başka bir şeyin işitilmediği bir çevrede can sıkıntısından boğulurken arada bir o geliyor... (Çehov, 2017, s. 50).

“Martı”daki Sorin de köydeki yaşamdan hoşnut olmadığını, kenti özlediğini ifade etmektedir:

Şu köy hayatı bir türlü sinmedi içime oğlum. Alışamayacağım buralara, belli bir şey bu. Dün saat onda kafayı vurup yattığımda, ya da bu sabah dokuzda kalktığımda hep aynı duygu vardı içimde: Sanki çok uzun süren bir uyku yüzünden beynim kafatasıma yapışmış da falan filan... [...] Bir ay izin alıp buraya geldiğim olurdu, hani dinlenirim falan diye. Ama buradaki saçmalıklarla canımdan bezer, daha ilk günden kaçıp gitmek isterdim (Çehov, 2013, s. 244–245).

Doktor Astrov, yaşamının anlamsızlığından bahsettiği bir konuşmasında, bu anlamsızlığın temeline toplumsal çalkantıların aradaki farkı iyice açtığı taşralı-aydın uçurumunu koymaktadır. Burada bahsi geçen aydın kesim, Rus toplumunun iyileşmesi için hiçbir şey yapmayan aydınlardır:

Aslında seviyorum yaşamayı. Ama bizim bu taşralı, Rus yerli yaşamımıza dayanamıyorum, tüm benliğimle nefret ediyorum ondan [...] Köylüler çok sıradan, gelişmemişler, pislik içinde yüyüyorlar... Aydınlarla da iyi geçinmek çok güç. Yoruyorlar insanı. Bütün o iyi tanıdıklarımız çok sığ düşünüyorlar; duyguları çok yüzeysel, burunlarından ötesini gördükleri yok, tek sözcükle aptal hepsi (Çehov, 2017, s. 35–36).

Bunun dışında Çehov oyunlarında topluma ve yaşanan dönüşüme kayıtsız kalan bir diğer katman olarak eskinin aristokrat bireyleri ön plana çıkmaktadır. “Üç Kız Kardeş” isimli oyunda, İrina’nın çalışma özleminden bahsettiği konuşmasında, dönemin aristokrat kadın tiplemesine yönelttiği eleştiriye şahit olmaktayız. Bu bağlamda çalışma özlemi duyan neslin bireyleri ile geçmişin rehabetini üzerinden atamayan aristokrat kökenli bireyler arasında da düşünsel bir uçurum olduğu söylenebilir:

İnsan emek harcamalıdır. Kim olursa olsun, öylesine çalışmalıdır ki terler aksın yüzünden. Yaşamın anlamı, amacı, mutluluk, coşku, sevinç, bundadır sadece... Ne güzel bir şey, şafakla birlikte kalkıp da sokakta taş kıran bir işçi olmak, ya da bir çoban, ya da çocukları eğiten bir öğretmen, ya da bir demiryolu makinisti... Tanrım, insan olmak şurda dursun, çalış da öküz ol istersen; saat 12’de kalkıp yatakta kahvesini içen, sonra da iki saat süsüyle püsüyle, giyim kuşamıyla uğraşan bir kadın olacağına sıradan bir beygir ol daha iyi... (Çehov, 2013, s. 316).

Ekonomik, Sosyal ve Kültürel Sermaye

Çehov eserlerinde modernleşme sebebiyle meydana gelen toplumsal çatışmaların bireyin anlamsızlığa sürüklenişinin örnekleri bu şekildeyken bu yazının temelini oluşturan bir diğer kuramcı Pierre Bourdieu’nün önceki bölümlerde sözü edilen ‘sermaye’ kavramı, Çehov eserlerindeki yoksullaşmış aristokrat sınıfı temsil eden kişilerin davranış biçimlerini anlamlandırmada anahtar niteliğindedir. Rus toplumunun modernleşme sürecinde, toprak köleliğinin kaldırılması ve endüstrileşme ile ekonomik sermaye toprak sahibi aristokrat sınıfın tekelden çıkmıştır. Bu eski toprak sahipleri, yeni düzende para kazanmayı bilmeyen bir tabaka olarak karakterize olmuşturlardır:

Çehov’un kişileri toprak köleliğinin kaldırıldığı, orta sınıfın güçlendiği, ticaretin geliştiği, para kazanma tutkusunun ateşlendiği, endüstrileşmeye adım atıldığı, değer yargılarının değiştiği bir dönemde yaşamlarını sürdürmeye çalışan mülk sahibi toprak soylularıdır. İyi eğitim görmüş, güzel alışkanlıklar edinmiş, rahat yaşamaya alışmışlardır. Çalışmayı, topraklarını işletmeyi beceremezler, ellerindekileri yitirir, yoksul düşerler. [...] Yoksullaşmaya katlansalar da bağlandıkları değerlerden ödün vermemekte direnirler (Şener, 2007, s. 56–57).

Şener’in burada maddi gücünü kaybetmiş mülk sahibi aristokratlara dair bahsettiği özellikler; iyi eğitim görmüş, güzel alışkanlıklar edinmiş ve rahat yaşamaya alışmış olmaları, aslında Bourdieu’nün kuramsallaştırdığı sosyal ve kültürel sermayeye işaret etmektedir. Çalışmayı ve para kazanmayı beceremeyip elindekileri yitirme noktasına gelseler dahi sınıfsal özelliklerini karakterize eden lüks alışkanlıklarından vazgeçememektedirler:

Menton’daki yazlığını zaten satmış, hiçbir şey kalmamış, hiçbir şey. Bende tek kuruş yok; Paris’e güç bela ulaştığımız. Ve annem anlamıyordu bunu! İstasyon lokantalarında yemeğe oturuyoruz, en pahalı yemekleri ısmarlıyoruz. Garsonlara da birer ruble bahşiş (Çehov, 2016, s. 8).

Benzer bir şekilde “Martı” isimli oyunda Arkadina’nın yoksullaşan taşra hayatının farkında olmayışı ve Şamrayev’in açıklamalarına kayıtsız kalışı Şamrayev ile aralarında geçen şu diyalogda görülmektedir:

[Şamrayev] Bugün karımla şehre gitmeye niyetlenmişsiniz hanımefendi, doğru mu bu? [Arkadina] Evet, niyetim var. [Şamrayev] Hımm..Harika. Fakat ne ile gideceğinizi sorabilir miyim çok sayın hanımefendi? Çavdar kaldırılıyor bugün, işçilerin hepsi çalışıyor. Sonra, hangi atlarla gideceğinizi sorabilir miyim? [Arkadina] Hangi atlarla? Hangileriyle olacağını ben nerden bileyim! [...] [Şamrayev] Çok sayın hanımefendi! Sizin çiftlik yönetimi denilen şeyden haberiniz yok! [Arkadina] Hep aynı hikaye! Bugünden tezi yok, Moskova’ya dönüyorum ben de. Benim için köyden at kiralatın, yoksa istasyona yayan giderim! (Çehov, 2013, s. 267–268).

Güç kaybetmiş aristokrat sınıfın eski alışkanlıklarından ve vişne bahçesi gibi onlara kültürel sermayelerini hatırlatan mülklerinden vazgeçememelerinin sebebi işte bu kültürel sermayeyi dolayısıyla eskiden sahip oldukları sınıfsal aidiyetlerini kaybetme kor-

kusudur. Çehov oyunlarında karşımızda sıklıkla, çevresine borçlanmış, çalışanlarının parasını ödeyemeyecek kadar yoksullaşmış, bir başka deyişle toplumsal tabanları kaymış bir aristokrat sınıf vardır. “İvanov”da İvanov yurtluğunun yöneticisi Borkin, İvanov’un -aslında toprak sahiplerinin genelini- bulunduğu durumu şu sözlerle özetlemektedir:

Soruyorum size: İşçilerin ücretlerini ödemek zorunda mıyız, değil miyiz? Eee, daha ne söyleyeyim yani! Büyük çiftlik sahibine bak! Şeytan canını alsın böyle çiftlik sahiplerinin... Örnek çiftçilik... Binlerce dönüm toprak; cepte beş para yok... (Çehov, 2013, s. 5).

Yine Borkin’in İvanov ile olan bir konuşmasında, toprak sahibi aristokrat sınıfın, çalışarak para kazanmayı bilmeyişlerine değinilmiştir:

İyi bir insansınız, akıllısınız, fakat yetenek yok sizde, anlıyor musunuz, iş yapabilme yeteği yok sizde. İşe öyle girişmeli ki şeytanın bile gözü yılsın. [...] Hem kendiniz bir şey yapmazsınız hem de benim elimi kolumu bağlarsınız (Çehov, 2013, s. 7).

Buna karşılık tüccar kafası olan kişiler, toprak sahiplerinin akıl edemedikleri veya kafa yormadıkları para kazanma yöntemlerine hakimdirler. Yukarıda İvanov’un içinde bulunduğu durumu eleştiren Borkin, çevresindekilere verdiği öğütlerle, ekonomik sermayenin el değiştirdiği tüccar grubun düşünce tarzını adeta karakterize etmiştir:

Gelirken dere boyunda, sizin söğüt fundalığından ağaç kabukları koparan köylüler gördüm. Söğüt fundalığını niçin kiraya vermiyorsunuz? (Çehov, 2013, s. 37).

Eğer şu anda elimde iki bin üç yüz ruble olsaydı, iki hafta sonra yirmi bin yapardım onu. İnanmıyorsunuz şimdi buna değil mi? Size saçma geliyor şimdi bu, öyle mi? Hayır, hiç de saçma değil. Verin iki bin üç yüz rubleyi, bir hafta sonra yirmi bin olarak alın benden (Çehov, 2013, s. 7).

Aristokrat kökenli kişiler dönüşen toplumsal yapı sebebiyle ekonomik sermayenin el değiştirmesiyle eski maddi güçlerini kaybetmişlerdir. Ancak hiç bir zaman alışmış oldukları yeme-içme alışkanlıklarından, evlerindeki lüks eşyalar gibi aristokrat yaşantılarını sembolize eden varlıklarından vazgeçmeyi düşünmezler. Hatta bu teklif edildiğinde, Vişne Bahçesi’ndeki Andreyevna gibi, şiddetle karşı çıkarlar: “Seviyorum bu evi; vişne bahçesi olmadan kavrayamıyorum hayatımı... Satılması çok gerekiyorsa, beni de onunla birlikte satın...” (Çehov, 2016, s. 61). Çakmak, burada savunulan görüşü

göstergebilimsel bir yaklaşım ile şu şekilde desteklemiştir: “...vişne bahçesi eski, feodal yaşamın bir simgesidir. Buna bağlı olarak onun kaybedilmesi ya da yok olması, yaşanan toplumsal değişimi kodlar” (2011, s. 61). “İvanov”da ise çiftliğin borçları ve ödenemeyen çiftçi maaşları mevcutken Anna ve Şambelski aristokrat zevklerinden ödün vermez, kültürel sermayeleri olan piyano ve viyolonsel çalma ve roket oynama standartlarını sürdürürler: “Mişa, roket çimenliğine biraz kuru ot getirmelerini söyler misiniz? [...] Nikolay, haydi kuru otların üstünde takla atalım!..” (Çehov, 2013, s. 5–6). “Üç Kız Kardeş” isimli oyunda ise kardeşlere eski yaşantılarını sembolize eden şey Moskova’ya dönme hayali ile sahip oldukları dil ve müzik bilgisidir. Tıpkı vişne bahçesinin Andreyevna’nın eski yaşantısının yansıması olduğu gibi Moskova’ya dönme hayali de kız kardeşler için kritik bir semboldür. Bildikleri yabancı diller ve diğer kültürel sermaye öğeleri, toplumdaki konumlarının teminatı ve eski hayatlarının kanıtı gibi algılandığından İrina’nın İtalyanca’yı unutmaya başladığını fark ettiğinde nasıl paniğe kapıldığını görürüz; çünkü unuttuğu sadece bir yabancı dil değildir aslında; kaldı ki buldukları ortamda bu dili kullanmasına belki ömrünün sonuna kadar ihtiyaç olmayacaktır, İrina’nın unuttuğu yabancı dil ile kaybedeceği şey kültürel sermayesi ve geçmiş yaşantılarının sembolüdür.

Aynı oyunda Çebutikin’in kız kardeşlere söylediği sözlerde sosyal sermayenin örneğini görmekteyiz. Hatırlamak gerekirse sosyal sermaye; “bireyin toplum içerisinde tanıdığı ve zamanı geldiğinde desteklerini alabileceği güvendiği fertler ağına” (Yel, 2016, s. 570) işaret ediyordu. Çebutikin de kendi varlığını nesnel birtakım birikimler veya kültürel sermaye biçimleri gibi kızlarla olan yakınlığı üzerine kurmuştur ve bu ilişkiyi kendi bireysel anlamı açısından değerli bulmaktadır:

Yavrucuklarım, güzellerim, biriciklerim benim... Şu dünyada sizlerden daha değerli bir şeyciğim yok... Altmışıma merdiven dayadım... Yapayalnız, beş para etmez moruğun tekiyim... Size olan şu sevgimden başka hiçbir iyi duygu yok içimde... Siz olmasaydınız, çoktan çekip gitmiştim bu dünyadan... (Çehov, 2013, s. 320).

Sermaye kuramının bir diğer boyutu ise ekonomik sermaye ile kültürel ve sosyal sermayenin her zaman eş düzeyde olmadığı durumlardır. Günümüz toplumunda yapılan çalışmalarda da sıkça değinilen bu duruma örnek vermek gerekirse akademisyenler, kültürel sermayeleri bakımından toplumun birçok kesiminden daha zengin olmalarına karşın ekonomik sermayeye aynı oranda sahip olamamaktadırlar. Bunun tam aksine

ekonomik sermayeyi elinde bulunduranların çoğu da kültürel sermaye açısından yeterlidirler. Çehov'un "Vişne Bahçesi" adlı eserinde ticaret yaparak ekonomik sermaye elde etmiş eski bir köylü olan Lopahin tam olarak bu ikinci durumu örneklemektedir:

Köylücük.. Babam köylüydü evet... benimse şimdi beyaz bir yeleğim, kahverengi potinlerim var... Gelgelelim, altın palan da vursan, eşek yine eşektir... Zenginim şimdi, bol param var, ama biraz düşünürsen köylü köylüdür... (Kitabın sayfalarını çevirir.) Şimdi şu kitabı okuyordum ya, aklıma hiçbir şey girmedi. Okurken uyuyakalmışım (Çehov, 2016, s. 2).

Sermaye kuramlarıyla ilgili bir diğer önemli nokta ise bireylerin ellerinde bulunmayan sermaye biçimlerini elde etme eğiliminde olduklarıdır. Örneğin ekonomik sermaye sahibi biri için sosyal sermaye edinmek, sosyal sermaye sahibi biri için ise ekonomik sermaye edinmek cezbedici olabilir. "İvanov"da bu durumun örneği karşımıza çıkmaktadır: Şabyelski kontluk ünvanına, yani sosyal sermayeye sahiptir, zengin bir tüccar kızı olan Babakina ise ekonomik sermayeye. Bu ikisinin oyun boyunca geliştirdikleri ilişkinin karşılıklı bir sermaye büyüme ilişkisi olduğunu fark etmek zor değildir. Evlenerek hayatlarını birleştirme kararında Şabyelski'nin motivasyonu Babakina'nın ekonomik sermayesine ortak olmak iken, Babakina'nın motivasyonu kontes ünvanına, yani bu statünün sağlayacağı sosyal sermayeye sahip olmaktır. Borkin'in bu iki kişiye adeta bir anlaşma yaparcasına önerdiği teklif şu şekildedir: "Dinleyin (Kont'u gösterir) Ona para gerekli, yılda en az üç bin ruble... Size de koca. Kontes olmak ister misiniz?" (Çehov, 2013, s. 43). Konuşmanın sonunda da Babakina'nın verdiği tepki ile, "Durun, durun... Ah, fenalaşıyorum! Çok fenayım!... Kontes... Fenalık geliyor... Bayılıyorum..." (Çehov, 2013, s. 43), kazanacağı statü sayesinde sosyal sermaye sahibi olmanın Babakina açısından evlilik için motivasyon kaynağı oluşturduğunu görmekteyiz. Bu cümlelerde kontluk ünvanı, yani statü, sosyal sermaye olarak ekonomik sermaye ile dönüşüme girebilecek bir değer olarak ortaya konmuştur. İleriki bölümde Borkin, "Zavallı, Konteslik sevdasıyla aklını oynattı, gözüne uyku girmez oldu, yemekten içmekten kesildi..." (Çehov, 2013, s. 48) ifadesiyle Babakina'nın statü kazanma arzusunu dile getirmektedir. Bununla birlikte Babakina'nın kontla evlenip kontes ünvanı almasından sonra davranışlarının ve çevresini değerlendirme biçiminin değişime uğraması Kosih tarafından şu sözlerle ifade edilmektedir: "Karı tümünden çıldırdı! Bu konteslik hikayesinden önce öteki karılar gibi karıydı, şimdi yanına yaklaşılmıyor. (Öykünür) "Köylü!" [Babakina bir replik önce ona köylü demiştir]" (Çehov, 2013, s. 71).

Sonuç

Anton Çehov, yaşadığı dönemin koşullarını ve bu koşulların toplumsal hayat ve bireyler üzerindeki yansımalarını eserlerinde ustalıklı ele alan yazarlardan biridir. Büyük oyunlarından “İvanov,” “Vişne Bahçesi,” “Üç Kız Kardeş,” “Martı” ve “Vanya Dayı”da 1880-1900’lü yılların geçiş dönemi Rusyası’nın toplumun farklı katmanlarını nasıl etkilediğini görebilmekteyiz. Bu yazıda, iki önemli sosyologdan biri olan Emile Durkheim’in kuramsallaştırdığı geleneksel toplumdan modern topluma geçişte bireyin yalnızlaşması ve anlam-amaç kaybı ile Pierre Bourdieu’nün ekonomik sermaye ile kültürel ve sosyal sermayenin değişimleri konuları Çehov’un bu eserleri özelinde örneklenerek incelenmiştir.

Bireylerin, alışık oldukları değerler ve anlamlandırma sistemlerinin çöküşü ile anlamsızlığa sürüklenişleri; hem genç kuşak hem de yaşlı kuşak karakterlerin eskiye duydukları özlem; yaşamın anlamsızlığı; amaç yoksunluğu içeren cümleler üzerinden açıklanmıştır. Kimi kişilerde bu durum yaşamın amaçsızlığı ve anlam arayışı olarak ortaya çıkarken, kimilerinde yaşlı kuşak hizmetçilerden Firs ve Marina örneklerinde olduğu gibi geçmiş yaşam tarzına özlem olarak dışa vurmuştur.

19. yüzyılın sonlarına doğru değişmekte olan toplumsal yapı ve toplumsal sınıflar ile ekonomik sermayenin el değiştirmesi neticesinde bir takım kesimler güç kaybetmiş bir takım kesimler ise güçlenmiştir. Aristokrat sınıf ve taşralardaki mülk sahipleri bu dönüşüm içerisinde ekonomik sermayelerini kaybetmişlerdir ve kültürel sermayeleri ile ait oldukları sınıfa tutunmaya çalışmaktadırlar. Kültürel sermayelerinin gerektirdiği pahalı zevklerden ve eski aristokrat yaşantılarını simgeleyen vişne bahçesi gibi mallardan vazgeçememekte, adeta eski yaşantılarının standartlarına göre hareket etmeye devam ederek eskide yaşamaktadırlar. Ticaret yaparak ekonomik sermaye edinen eski köylü Lopahin ise ekonomik sermayeye kültürel sermayenin eşlik edemediği durumunu örneklemektedir. Bir başka önemli nokta ise “İvanov”da Kont Şabyelski ile zengin tüccar kızı Babakina’nın karşılıklı sermaye alışverişine dayanan evlilik kararlarıdır. Söz konusu evlilikte Kont’un motivasyonu Babakina ile evlenip ekonomik sermaye elde etmek iken Babakina’nın motivasyonu konteslik ünvanına, yani sosyal sermayeye erişmektir.

Bu örneklerden yola çıkarak toplumsal değişim ve dönüşümlerin gerçekleştiği toplumdaki bireylerden bağımsız gerçekleşmediği; hatta bireylerin hayatı algılayış tarzlarını

dahi etkilediği söylenebilir. Özellikle Çehov gibi toplumsal gerçekliği göz ardı etmeyen yazarların edebiyat ve sanat eserleri ise üretildikleri dönemin toplumsal süreçlerine ışık tutmaktadır. Bu çalışmada, sosyal bilim kuramlarının edebiyat eserleriyle işbirliği içerisinde yorumlandığında literatüre disiplinlerarası bir katkı sağlayabildiği görülmüştür. Bu tarz işbirlikçi çalışmaların yapılması sanat ve edebiyat araştırmalarının gelişimi açısından önemlidir.

Kaynakça

- Aktay, Y. (2016). Pierre Bourdieu ve bir Maxwell cini olarak okul G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan (Eds.), *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (s. 473–499). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Behramoğlu, A. (2012). *Rus edebiyatı yazıları: XIX. ve XX. yüzyıllar*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Çakmak, B. (2011). Çehov'un Vişne Bahçesi adlı oyununa göstergebilimsel bir yaklaşım. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 31, 57–78.
- Çehov, A. (2013). *Büyük oyunlar: İvanov, Orman Cini, Vanya Dayı, Martı, Üç Kızkardeş, Vişne Bahçesi* (A. Behramoğlu, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Çehov, A. (2017). *Üç kız kardeş* (A. Behramoğlu, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Çehov, A. (2017). *Vanya Dayı* (A. Behramoğlu, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Çehov, A. (2016). *Vişne Bahçesi* (A. Behramoğlu, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Durkheim, E. (2013). *İntihar: Toplumbilimsel inceleme* (Ö. Ozankaya, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Durkheim, E. (2014). *Toplumsal işbölümü* (Ö. Ozankaya, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Erkan, Ü. (2017). 19. yüzyıl Rus edebiyatında modernleşme eleştirisi. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(1), 21–46.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin sonuçları* (E. Kuşdil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2000). *Sosyoloji*. (H. Özel, T. Kabadayı, M. Turhan Kara, N. Oral, I. Bayar ve H. Bravo, Çev.). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Göker, E. (2016). Ekonomik indirgemeci mi dediniz? (G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan (Eds.), *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (s. 277–303). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şener, S. (2007). *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Yel, A. M. (2016). Bourdieu ve din alanı: Sermaye, iktidar modernlik. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan (Eds.), *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (s. 559–581). İstanbul: İletişim Yayınları.

Metastasio'nun *Artaserse*'sinde Moral Dramaturjiye Çok Eksenli Yaklaşım

Erdem Nusret KARAKAŞ¹ 



DOI: 10.26650/CONS2018-0003

ÖZ

Bu makalenin amacı, 18. yy. operasının en önemli figürlerinden biri olan Metastasio'nun *Artaserse* eserinde moral dramaturjiyi inceleyerek konuya yeni bir yaklaşım getirmektir. Moral dramaturjiden anlaşılan, ahlâk tartışmasının dramayı nasıl şekillendirdiğidir. Metastasio'nun dramalarını şekillendiren iki ana güç olarak, *Arcadia Akademisi*'nin geliştirdiği ekolün ve kartezyen düşüncenin şair üzerindeki etkisi büyüktür. Makalede öncelikle Metastasio üzerine çalışmaları olan önemli yazarların konu ile ilgili görüşleri gözden geçirildikten sonra, *Artaserse*'nin metni moral dramaturji açısından ayrıntılı bir şekilde analiz edilmektedir. Daha sonra bu analizin ışığında, adı geçen yazarların fikirleri tartışmaya açılmakta, kurguyu ikiliklere indirgeyen yaklaşımlara itiraz edilmekte ve Metastasio'nun bu eserde moral dramaturjiyi, ikiliklere indirgenemeyecek, hiyerarşik bir düzene tabi ve çok eksenli bir örgü olarak tasarladığı öne sürülmektedir. Böylece Metastasio'nun moral dramaturjisine alternatif bir yaklaşım önerilmekte ve gelecek çalışmalarda diğer eserlerinin de bu yaklaşımla incelenmesinin tartışmaya katkıda bulunacağı öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Metastasio, *Artaserse*, Moral Dramaturji

ABSTRACT

Multi-Axis Approach to the Moral Dramaturgy in Metastasio's *Artaserse*

The purpose of this article is to propose a new approach to the analysis of the moral dramaturgy of Metastasio, one of the most prominent figures of 18th century opera, based on a detailed study of his *Artaserse*. Moral dramaturgy is the process by which ethical discussions shape the drama. Metastasio was greatly influenced by the *Arcadian Academy* and Cartesian philosophy, and they can be considered the main pillars on which his dramas stand. This article begins with an overview of the opinions of the most notable scholars on the subject, followed by a detailed analysis of his *Artaserse* in terms of moral dramaturgy. The results of the analysis are used in a discussion, objecting to approaches that reduce the dramaturgy to dualities, and it is argued that Metastasio's dramatic construction manifests a multi-axis organization with a values hierarchy that cannot be reduced to dualities. This multi-axis approach is proposed as an alternative way to understand Metastasio's moral dramaturgy; while claims that adopting a similar approach to his other works will contribute to our understanding of his dramaturgy will be tested in future studies.

Keywords: Metastasio, *Artaserse*, Moral Dramaturgy

¹Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Erdem Nusret Karakaş,
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı,
Caferağa Mahallesi, Rıhtım Caddesi,
No: 1, 81300, Kadıköy, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: erdem.karakas@istanbul.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 10.09.2018
Kabul tarihi/Accepted: 12.11.2018

Atıf/Citation: Karakaş, E. N. (2018).
Metastasio'nun *Artaserse*'sinde moral
dramaturjiye çok eksenli yaklaşım.
Konservatoryum - Conservatorium, 5(2), 227-251.
<https://doi.org/10.26650/CONS2018-0003>

EXTENDED ABSTRACT

Born in 1698, Metastasio is one of the prominent figures of 18th century opera. Based on the importance given to dualities in Cartesian thought, the dramaturgical relationships in his dramas are frequently reduced to dualities. In this article, *Artaserse* is analyzed in terms of its moral dramaturgy, which describes the processes by which ethical discussions shape the drama, and a multi-axis approach that refuses to reduce the relationships between characters to dualities, is proposed.

Metastasio was greatly influenced by the *Arcadian* Academy and Cartesian philosophy, and they can be considered the main pillars on which his dramas stand. As an anti-baroque school, the *Arcadian* Academy's adherents harshly criticized the extravagancy of form and style and the immoralities of baroque poetry and drama, campaigning for a new ethical model and style based on simplicity and order while the Cartesians and rationalists were proposing an analytical approach to human feelings to reestablish the roles of feelings and reason in the determination of human behavior.

We can observe the Cartesian influence in Metastasio's work in his emphasis on human feelings, as Cartesian thought gave great importance to the recognition, observation, description, analysis, and classification of feelings. Considering the space dedicated to feelings in his dramas, Binni defines Metastasio as a poet of not action but feelings (Binni, 2016, p. 333). The poet dedicates a lot of time to expose the characters to different combinations of situations and relationships that evoke different feelings that are described and analyzed meticulously, and a proper understanding of his dramas depends on a correct interpretation of this structure.

The classification of human feelings in Cartesian thought is not without an ethical scope. While feelings cannot be abhorred or ignored in any way, they must be understood well in order to be dominated and submitted to a rational discipline. Accordingly, Metastasio's characters analyze their feelings and try to dominate them. Their decisions' moral value depends on this reasoning. In order to understand their feelings in a Metastasian drama, a good understanding of the relationships between the characters is critical, since the specific positions in different relationships are what determine their feelings.

The complex structures in Metastasio's dramas can be analyzed in dualities (Strohm, 1998), reason-feeling being one of the most important of them. Characters try to stick to the

ethically correct decisions in a sort of *ethical quest* (Cotticelli and Maione, 2009, p. 71), trying to dominate their feelings with the force of reason. The characters' endeavors to reconcile their feelings with their duties is the focus of Metastasian drama. Feldman (2007, p. 249) points out that *Artaserse* typifies Metastasio's plots in its continual oscillations between the demands of public duty and private desire. She points to an ethical hierarchy, with obligations that point ever upwards, and she states that this scalar movement places public concerns above private ones (2007, p. 251). Strohm (1997, p. 21) also argues that *Artaserse* elaborates on a dynastic crisis. He points out that the placement of love relationships at the margins of this conflict makes *Artaserse* a potentially more political drama.

A detailed analysis of the drama reveals that a great part of it is dedicated to the characters' struggling between feelings and morality. Therefore, I find it inadequate to define *Artaserse* as a dynastic crisis drama. I argue that the dynastic crisis is nothing more than the pretext of the plot, and that the correct definition is not a political drama but a moral one. I believe that Metastasio's service at the Habsburg Court caused an overestimation of the political side of his dramas as a central theme in his *oeuvre*, and that *Artaserse* is a good example to argue otherwise. An extensive and detailed study of his other works, using a different attitude, might help us gain new insights.

Artaserse reveals four different relationships, which I define as axes that influence the characters: politics, family, love, and friendship. Unfortunately, different schematizations in literature using arrows to show the relationships between the characters, binding them in pairs (Feldman, 2007, p. 251; Gallarati, 1984, p. 40), are far from clarifying this structure, since they cannot reflect the ethical hierarchy and the conglomerations around different values. It is clear that a schema capable of visualizing the multi-axis structure is due.

In *Artaserse*, the characters—once they have secured the duty on the higher scale of the hierarchy—try to save what is at stake at lower levels, refusing to forgo any of them, which are all equally valuable. This shows that although there is a hierarchy between duties, there is no binary categorization as private and public, and all of them are equally indispensable. I propose that a multi-axis approach that does not reduce the dramaturgical structure to dualities is the most appropriate way to understand Metastasio's *Artaserse*. This multi-axis approach is proposed as an alternative way to understand Metastasio's moral dramaturgy; while claims that adopting a similar approach to his other works will contribute to our understanding of his dramaturgy will be tested in future studies.

Giriş

1698 yılında doğan Metastasio, 18. yy. operasının hakim figürü olarak opera tarihine damgasını vurmuş önemli bir şairdir. Şairin düşünce dünyasının temellerinden biri olan kartezyen düşüncenin ikiliklere verdiği önem doğrultusunda, Metastasio çalışmalarında, yazarın eserlerindeki dramaturjik ilişkiler sıklıkla ikiliklere indirgenmektedir. Bu çalışmada, bu yaklaşıma alternatif olarak, ilk defa Leonardo Vinci'nin müzikleriyle 4 Şubat 1730'da Roma *Teatro delle Dame*'de sahnelenen ve Metastasio'nun en önemli eserlerinden biri olan *Artaserse*'de ahlâk tartışmasının dramayı nasıl şekillendirdiğini, yani eserin moral dramaturjisini ayrıntılarıyla analiz edecek ve bu analizler ışığında karakterler arasındaki ilişkileri ikiliklere indirgemeyen, çok eksenli bir yaklaşım önereceğim.

Metastasio'da Moral Dram ve Artaserse

Metastasio'nun dramalarını şekillendiren iki ana güç *Arcadia* Akademisi ve kartezyen düşüncedir. Metastasio'nun *Arcadia* Akademisi'nin kurucularından Gianvincenzo Gravina, şairi genç yaşta evlat edinir ve dönemin filozoflarından ve kartezyen felsefe uzmanlarından Gregorio Caloprese'nin yanına eğitime gönderir. Gravina ve Caloprese genç Metastasio'nun poetika, drama ve felsefe anlayışını şekillendirirler¹. Anti-barok bir akım olan *Arcadia* ekolü, Barok dönemin içerikteki ahlâksızlığına karşı yeni bir ahlâk modeli, form ve stildeki aşırılıklarına karşı ise sadelik ve düzene dayalı bir stil öneriyordu. Kartezyen ve rasyonalist felsefe ise insan duygularına dair analitik bir yaklaşım öneriyor ve duygularla mantığın insan davranışındaki rollerini bu yaklaşıma göre yeniden tahsis etmek istiyordu.

Binni'ye göre Metastasio klasisist ve modern yaklaşımları *Arcadia* ekolünün zevkleriyle ve duygusallığıyla örtüşecek şekilde birleştirerek Gravina'nın katıksız trajedi anlayışından ve Zeno'nun daha arkaik ve moralistik üslubundan farklı bir drama anlayışı geliştirdi (Binni, 2016, s. 292–293). Bu anlayışta odak noktası duygulardı. Metastasio Gravina'dan anti-barok reformist tavrı almış ancak onu daha duygusal bir hassasiyetle donatmıştır. Burada kartezyen felsefenin etkileri görülmektedir. Duyguların tanınması, gözlenmesi, tasvir ve tahlil edilmesi ve sınıflara ayrılması kartezyen düşüncenin duygu felsefesinin temelini oluşturur. Kartezyen felsefeyi Metastasio'ya öğreten kişi olan Ca-

¹ Metastasio'nun dramalarını bu temeller bağlamında değerlendiren çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Metastasio araştırmalarının kapsamlı bir özetini veren Sala di Felice (2008, s.447–560) eserinde şairin *Arcadia* ekolü ve kartezyen felsefe ile olan bağlarını irdeleyen çalışmaları belirtmektedir.

loprese için şiirin malzemesi ve konusu, özellikle aşk şiirinde, tutkulardır (Cotugno, 1914, s. 142). Bu yüzden şair tutkuların oluşum ve işleyişlerine dair mükemmel bir anlayışa sahip olmalıdır (Ferrara, 1996, s. 11).

Metastasio'nun eserlerinde sahnede pek olay olmaması sıklıkla değinilen bir husustur. Binni, Metastasio'yu aksiyondan ziyade duyguların tiyatrosunun şairi olarak tanımlıyor (2016, s. 333). Metastasio'nun dramasında en büyük meşgale karakterlerin duygularının tasviri ve analizidir. Eserin başında mevcut durumun belirlediği bir ilişkiler sistemi ortaya konur ve her sahnede yazar karşı karşıya gelen farklı karakterler arasındaki ilişki kombinasyonlarını sunar. Karakterler farklı karakterlerle farklı ilişkiler içindedirler ve her ilişkinin farklı doğası ve içeriği farklı duyguları uyandırır. Claudio Varese 1950'de yayınladığı *Saggio sul Metastasio* adlı çalışmasında bu duyguların ardına sahnede canlandırılmasına *sfaccettamento* adını verir (Monelle, 1978, s. 253). Metastasio için sahne adeta bir duygular laboratuvarıdır. Bu laboratuvarın malzemesi olan duyguların işlenişine Binni *iç hikâye* adını verir (Binni, 2016, s. 333). İç hikâyenin doğru analiz edilmesi Metastasio'nun dramalarının anlaşılması için kritik önem taşır.

Kartezyen felsefede duyguların anlaşılması ve sınıflandırılması kendi başına bir faaliyet olmayıp, etik-moral amaçlara hizmet etmesi beklenmektedir. Duygular yok sayılamaz ve hor görülmemelidir. Mantıkla analiz edilmeli, anlaşılmalı ve üzerlerinde hakimiyet kurulmalıdır. Davranışlar duyguların ışığında ama mantığın süzgecinden geçilerek şekillenmelidir.

Metastasio'nun dramalarında karakterler duygularını tasvir ve analiz ederler ve bu analizlerin ışığında duygularına hükmetmeye çalışırlar. Ahlâken doğru olan kararı verip verememeleri buna bağlıdır. İşte iç hikâyenin sunduğu muhakeme sonucunda alınan kararlara göre yapılanlar, Binni'nin *dış hikâye* adını verdiği şeyi şekillendirir (2016, s. 333). Metastasio'nun eserlerinde odak noktası iç hikâyedeki muhakeme ve bu muhakemenin davranışlara yansımalarının ahlâki tartışması olduğu içindir ki çok fazla olay vuku bulmaz. Zira önemli olan olayların nasıl sonuçlandığı değil, o sonuca nasıl varıldığıdır (Luciani, 2016, s. 69). Metastasio'nun eserlerinde karakterlerin duygularını iyi anlayabilmek için o duyguları uyandıran ilişkiler ağını iyi analiz etmek gerekmektedir. Çünkü her bir duyguyu, karmaşık ilişkiler ağının bir noktasında bulunan bir bireyin spesifik bir pozisyonu belirlemektedir.

Metastasio'nun dramlarındaki karmaşık yapı sıklıkla ikilikler üzerinden tahlil edilebilmektedir. Örneğin Strohm, Metastasio'da ikiliklerin önemine vurgu yapar. Metastasio eserlerinde uyumun ön koşulları olarak ikilikleri işler. Bu ikilikler olayları tetiklemek üzere özel-

likle düzenlenir. Doğu-Batı, cumhuriyetçi-emperyal, kadın-erkek, savaş-barış, çobanlar-krallar, pastoral-heroik ikilikleri, eser içinde ve/veya eserler arasında kurucu ilişkiler yaratırlar (Strohm, 1998). Duygu-mantık ikiliğinde, karakterler duygularına rağmen mantıklarıyla doğru olana odaklanmaya çalışırlar. Cotticelli ve Maione'nin (2009, s.71) *etik macera* adını verdiği bu süreçte bireyler, hayat denen denizde tutkularının yarattığı fırtınalarla boğuşurlar (Luciani, 2016, s. 36). Kıyıya ulaşabilenler ahlâki sorumluluklarını yerine getirebilenlerdir. Özetle Metastasio'nun dramaturjisinin ana malzemesi bireylerin içinde buldukları krizde bağdaştıramadıkları sorumlulukları ile tutkuları arasında hissettikleridir. Bütün bu sorumlulukların en büyük referansı ise Metastasio'nun ömrü boyunca sadık kaldığı monarşik düzenin başı olan kraldır. Özellikle Viyana'daki eserlerinin çoğunluğu kraliyet sarayı için yazılmıştır ve bu politik ilişki eserlerine yansımıştır.

Feldman (2007, s. 248–249) kamusal sorumlulukları ile özel tutkuları arasında gidip gelen konuyla Metastasio draması için, hükümlerlik mitini içermesi açısından da 18. yy. ciddi operası için *Artaserse*'nin tipik bir örnek olduğunu belirtir. Çatışmaların her birinin, daha üst seviye bir sorumluluğa işaret eden bir sorumluluklar hiyerarşisi üzerinden işlendiğini belirtir ve kamusal çıkarların özel çıkarların üzerinde tutulduğuna dikkat çeker (Feldman, 2007, s. 251). Strohm'a (1997, s. 21) göre de *Artaserse*'de bir hanedanlık krizi işlenmektedir. *Arbace*'nin babasına, dostuna ve hükümdarına karşı olan vazifeleri arasında sıkıştığını gözlemler ve aşk ilişkileri çatışmanın merkezinde olmadığından eseri daha politik bir drama olarak değerlendirir (Strohm, 1997, s. 277). Aile bağlarının politik çatışmanın iki tarafını da ilgilendirdiğine dikkati çeker (Strohm, 1997, s. 287).

Artaserse'nin Moral Dramaturjisinin Analizi

Artaserse'nin moral dramaturjisinin ayrıntılı bir analizi, yukarıda özeti sunulan bilgi ve düşüncelerin *Artaserse* özelinde tartışılmasını mümkün kılacaktır. Çalışmada 1730 Roma prodüksiyonunun metni (Metastasio, 1730) referans alınmıştır ve tercüme bana aittir. Eserin perde ve sahneleri nokta ile ayrılan iki rakam ile ifade edilecektir. Örneğin 1.1 birinci perdenin birinci sahnesidir.

1.1

Sarayın Bahçesi

Perde açıldığında sahnede *Arbace* ve *Mandane* bulunmaktadır. *Arbace* ayrılmak ister ancak *Mandane* 'Dinle beni' diyerek onu durdurur. İki karakter arasında bir gerilimin bulun-

duğu görülmektedir. Şair perde açılır açılmaz ilk çifti ve aralarındaki çatışmayı sergilemeye girişmiştir. *Arbace*, kralın emrine uymayıp saraya geldiği öğrenilirse ne aşkının ne de *Mandane*'nin kralın kızı olmasının onu kurtaramayacağını söyler. *Mandane*'nin uzun cevabında önemli bilgiler bulunmaktadır. 'Kral seni şehirden değil saraydan kovdu' cümlesinden *Arbace*'nin saraydan kovulduğunu, 'Baban *Artabano Serse*'nin kalbini istediği gibi yönetir' ifadesinden ise *Artabano*'nun *Arbace*'nin babası olduğunu ve Kral *Serse* üzerinde büyük bir nüfuzu olduğunu anlıyoruz. 'Kardeşim *Artaserse* seninle olan dostluğuyla övünür. Beraber büyüdünüz' sözlerinden *Mandane* ile *Artaserse*'nin kardeş olduklarını ve *Arbace* ile *Artaserse*'nin çocukluktan gelen derin bir dostlukları olduğunu anlıyoruz. *Arbace* varlığıyla kralın şüphelerini alevlendirdiğini söylediğinde kralın *Arbace*'yi neden kovduğuna dair merakımız artar. 'Madem tebaa olarak doğmaktır beni suçlu kılan' sözlerinden, *Arbace*'nin sınıfsal bir çıkmaz içinde olduğu anlaşılır. 'Tiran *Serse*'dir, adaltsiz olan babandır' sözleriyle *Mandane*'nin *Serse*'nin kızı olduğu açıklık kazanır. *Mandane*, babasına yöneltilen bu suçlamaya karşılık verirken krizin sebebini açığa vurur. *Serse* *Mandane*'nin *Arbace* ile evlenmesine izin vermemiştir. Sebepleri ise *Arbace*'nin yakındığı gibi sınıfsaldır: Sınıfsal fark, dünya düzeni ve aralarındaki mesafe. 'Seni benden aşağılamadan da esirgeyebilirdi' sözlerinden kralın *Arbace*'yi aşağıladığını ve *Arbace*'nin gururunun kırılmış olduğunu anlıyoruz. Bu noktada ezilmiş onurunun da hiddetiyle *Arbace*, *Metastasio*'nun da ahlâk anlayışının temel kavramlarından birine değinen sert bir konuşma yapar. 'Asil doğmak erdem değil kaderdir, eğer mantık doğumları düzenleyebilseydi ve sadece hükmetmeye ehil olanlara tahtı verseydi belki de *Arbace* *Serse* olurdu, *Serse* de *Arbace*.' *Arbace* tahtın kral olarak doğanlara otomatik olarak miras geçecek bir mal olmadığını, kral olmak isteyen bu sığa layık olması gerektiğini söylüyor. Hatta daha ileri giderek mevcut kralın tahta layık olmadığını iddia ediyor ve belki de en önemlisi kendisini tahta layık gördüğünü söylüyor. 'Umuyorum kızını sevdiğin adamdan nefret etmez kalbin' sözleriyle *Mandane* *Arbace*'ye politik alanda adaletin tesisini hedefleyen sevgilisinin amacına ulaşırken babasına zarar vermesini kabullenemeyeceğini hatırlatır. Politik çatışmanın izole bir ortamda gerçekleşmeyeceği ortadadır. Aile bağları ve bu bağların getirdiği bağlılıklar da bireylerin davranışlarını etkileyecektir. Sahne sonunda iki sevgili vedalaşırlar. Sahneyi *Mandane*'nin aryası kapatır.

Eserin ilk sahnesinin iki açıdan çok önemli olduğu görülmektedir. Birincisi, sahnenin karakterlerden dördünü, aralarındaki bağları ve çatışmaları sergiliyor olması, ikincisi ise moral dramaturji adını verdiğimiz örgünün üç eksenini gösteriyor olmasıdır. Bu üç ekse-

ni aşk, politika ve aile olarak özetleyebiliriz. Karakterler arasındaki bağlar bağlılıkları, çatışmalar ise mücadeleleri getirmektedir. Her karakter, bağlılıklarına ihanet etmeden çatışmalarını aşmalıdır. Bu bağlılık ve çatışmaların üç ayrı eksene bağlı olması her bir karakteri kendi pozisyonuna özgü çıkmazlara sokmaktadır. Bütün eser bireylerin bu çıkmazlardan kurtulmaya çalışırken neler yapacakları üzerine kuruludur.

1.2

Mandane, alyasından sonra sahneden çıkmıştır. Sahneye elinde kanlı bir kılıçla *Artabano* girer. *Arbace*'nin sorusu üzerine açıklar: 'İntikamın alındı, *Sense*'yi bu el öldürdü.' Sebebi *Arbace*'ye yapılan haksızlıktır: 'Sana yapılan haksızlık beni buna itti, senin için suç işledim.' *Artabano* haksızlığa uğrayan ve aşağılanan oğlunun intikamını almak için *Sense*'yi öldürmüştür. Ancak *Arbace* şok içindedir: 'Ve şimdi ne umuyorsun?' Babasının mantığı ona tamamen yabancıdır. *Artabano*'nun cevabı ise cinayetin sadece intikam için işlenmediğini açıkça ortaya koyar: 'Büyük bir ağ örüyorum, belki de tahta çıkacaksın.' *Artabano* oğlunu tahta geçirmek için kralı öldürmüştür. *Arbace*'ye kılıcı vererek saklanmasını söyler. *Arbace* şok içinde alyasını söyler. Alyasının sonu babasının işlediği cinayeti tasvip etmediğini göstermektedir. Babası işlediği cinayete erdemini kaybetmiştir. *Arbace* için erdem insanın yaptıklarına bağlı bir değerdir ve babası artık bu değere sahip değildir. Oğlunun intikamı için de olsa cinayet işleyerek erdemini kaybetmiştir. Üstelik amacı bununla da sınırlı değildir. Öldürdüğü kişi aynı zamanda tanrının yeryüzünde tesis ettiği düzenin başında tanrısal yetkilerle oturan kraldır. Bu yüzden suçu sadece can almak değildir, aynı zamanda politik düzeni de alt üst etmeye çalışması suçunu çok daha fazla büyütmektedir.

1.3

Alyasını söyledikten sonra *Arbace* sahneden çıkmış, *Artabano* yalnız kalmıştır. 'İlk adım seni diğerlerine mecbur bırakır.' Eğer tereddüt eder, planını yarıda bırakırsa işlediği suçtan beklediği kazancı elde edemeyecektir. Erdemli davranmayı öğütleyen güdülerini ona fayda getirmeyecektir. Sahneye babasının öldürüldüğünü öğrenen *Artaserse*, *Megabise* ve muhafızlar girer. *Artaserse* feryat eder. *Artabano*'dan 'tavsiye, yardım, intikam, sadakat' ister. *Artabano* olan biteni bilmiyormuş gibi *Artaserse* ile konuşur ve cinayeti kralın diğer oğlu olan *Dario*'nun işlediği yönünde şüphelerini dile getirir. *Artaserse* tereddütsüz kabul edince de *Artaserse*'ye *Dario*'yu öldürmesi gerektiğini söyler. 'Bazen bir aşırılığa denk bir aşırılık gerekir. Babanın intikamını al, kendini kurtar.' *Artaserse* emir

verir: ‘gidin, haini, babasını katleden katili cezalandırın.’ Ancak muhafızlar ayrılmak üzereyken tereddüt eder. ‘Ya intikam işlenen suçtan daha fazla rahatsız ederse babamı? *Dario Serse*’nin oğlu.’ Artabano ısrar eder: ‘babasını öldüren artık evlat değildir.’ *Artabano Serse*’nin ruhunun intikam beklediğini söylediği aryasından sonra sahneden çıkar.

Bu sahnenin odak noktası *Artaserse*’dir. Babasının öldürüldüğünü yeni öğrenmiş ve acı haberin şokunu yaşamaktadır. Tavsiye, yardım ve sadakat arar; intikam ister. Ancak intikam arzusu sarsılmaz bir iradeye bağlı değildir. *Dario*’yu öldürerek babasının intikamını almak ister ancak ölmüş babasının, kendi katili de olsa öz evladının öldürülmesini istemeyeceği düşüncesi onu rahatsız etmektedir. Ebeveyne ve onun kararına saygıya kendi intikam duygusundan daha çok önem vermesi *Artaserse*’nin erdemine, tereddüt etmesi ve intikam arzularına yenik düşmesi ise mantığının yeterince kuvvetli olmadığına işaret etmektedir. Bu zayıflığının bedelini ağır ödeyecek ve bu olayların moral dramaturjideki yeri eser ilerledikçe daha net görülecektir.

1.4

Artabano’nun ve muhafızların sahneden ayrılmasıyla sahnede *Artaserse* ve *Megabise* kalmıştır. Kardeşini taht hevesiyle öldürttüğünün zannedileceği düşüncesiyle *Artaserse* emrini geri çekmek ister: ‘Hayır hayır, gidin emri geri çekin...’ *Megabise* ise *Artaserse*’yi aksine ikna etmeye çalışır: ‘barbar kardeşin sana insan olmamayı defalarca öğretti’. *Artaserse*’nin cevabı ahlâki mesaj yüklüdür. ‘Ama ben onun hatasını taklit edemem. Onun suçu benim işleyeceğim bir suçu haklı çıkaramaz, hangi kabahatin dünyada örneği yoktur? Hiç kimse suçlu çıkmaz, eğer kendi hataları için başkalarınınkini örnek göstermek yeterli olursa.’ *Artaserse* suça suçla, yanlışa yanlışa, cinayete cinayete cevap verilmemesi gerektiğini düşünebilecek kadar kendini toparlamıştır. İlk anın dehşeti ile intikam isterken bu duyguyla akıtacağı kanın hesabını veremeyeceğini anlamış ve vicdanının sesi gür biçimde duyulmaya başlamıştır. İlk tereddüt ve zayıflık kaybolmuş mantık ağır basmıştır. Erdeme giden yol, ancak duyguların mantık süzgecinden geçmesiyle açılmaktadır.

1.5

Sahneye *Semira* girer. Ancak *Artaserse* sahneden çıkmak üzeredir. Konuşmadan *Semira*’nın *Artaserse*’nin sevgilisi olduğu anlaşılır. *Artaserse* durumun aciliyetini bildirir, aryasını söyledikten sonra sahneden çıkar.

1.6

Artaserse'nin sahneyi terk etmesi üzerine sahnede *Semira* ve *Megabise* kalmıştır. Konuşmalardan *Megabise*'nin *Semira*'ya aşık olduğu anlaşılmaktadır. Ancak *Semira Artaserse*'ye bağlıdır ve *Megabise*'yi kesin bir dille reddeder. *Semira* ortalığın karıştığını gözlemlemiş ancak ne olup bittiğini anlayamamıştır. *Megabise Semira*'ya olanları anlattığında 'zavallı Persia' diyerek üzüntüsünü ifade eder. *Megabise* umursamaz. 'Kim kazanırsa kazansın, benim için fark etmez'. *Semira Megabise*'ye ahlâk dersi sayılabilecek bir cevap verir: 'Bir krallıkta yaşanan felaketlerde herkesin bir rolü vardır ve sadık bir kul için umursamamak suçtur.' Böylelikle *Semira* ahlâki rengini belli etmiştir.

1.7

Megabise aryasını söyledikten sonra sahneden çıkmıştır. Bu sahnede *Semira* tek başındır. Bir önceki sahnede *Megabise Semira*'ya *Artaserse*'nin kral olması durumunda sınıfsal farklılıklar yüzünden *Semira*'dan vazgeçeceğini söylemişti. Bu sahnede *Semira Artaserse*'nin eşi olma şansını kaybetme pahasına, onun *Dario*'ya karşı zafer kazanması için dua eder. Aşkını ülkesinin çıkarına feda etmeye hazırdır. Aryasını söyledikten sonra sahneden çıkar.

1.8

Taht Odası

Sahne değişimiyle *Mandane* görülür. Olanları öğrenmiştir ve acı içindedir. 'Zavallı bir kardeş, sevgili ve evlat oldum; bir anda kardeşlerimi, babamı ve sevgilimi kaybettim.' Babası ölmüştür ve kardeşlerinden en az biri ölecektir. Bunları biliyoruz ama sevgilisini neden kaybettiğini ancak 1.11'de anlayabileceğiz. Dikkati çeken bir diğer husus da *Mandane*'nin listeleridir: Kendisi diğer karakterler için bir kardeş, sevgili ve evlattır. Diğer karakterler ise kendisinin kardeşi, sevgilisi ve babasıdır. Karakterlerin içinde buldukları ilişkilerin gerekleri çatıştığında bu tür listelerin çeşitlemelerine eser boyunca rastlayacağız. Sahneye *Artaserse* girer ve *Mandane*'ye *Dario*'nun öldürülmesi yönünde verdiği emrin yerine getirilmemesi için koştuğunu söyler. Derken *Artabano* sahneye girer.

1.9

Sahneye giren *Artabano*, *Dario*'nun öldürüldüğünü ilan eder. *Artaserse* artık kraldır. *Dario*'nun öldürüldüğü haberini alan kardeşleri yıkılır. *Artaserse* 'Ama emrimi daha

bilgece yorumlamalıydın’ der ve ekler: ‘Nihayetinde babasını kaybetmiş bir evladın ilk anlardaki şiddetli ızdırap yüzünden düşünmeden yaptıklarına karşı anlayışlı olmalıydın.’ *Mandane* de ona katılır: ‘Dehşete kapılacağını, pişman olacağını öngörmeliydin.’ Sahnenin ahlâki mesajı açık olarak görülmektedir. Tebaanın vazifesi hükümdarın her söylediğini körü körüne uygulamak değildir. Kral mantığını ve soğukkanlılığını kaybettiği anlarda ona sakinleşmesi ve tekrar mantıklı düşünebilmesi için zaman tanımak ve olanak yaratmak itaatsizlik değil vazifedir. Kralın açısından bakıldığında ise hükümdarın duygu ve ihtiraslarına yenik düşerek mantığını ve erdemli davranış ilkelerini bir anlığına bile olsa unutmamasının sakıncaları görülmektedir. *Metastasio* adil ve ideal bir yönetimin ancak yeterli niteliklere sahip bir hükümdar ile o hükümdara uygun şekilde destek olan bir tebaanın ortak çalışmasıyla mümkün olabileceğini göstermektedir. Kralar akıl, mantık, adalet ve erdemlerinden asla ödün vermemelidirler; ancak krallar da insandır. Bir yandan insani zaaflarını ve zayıflıklarını mümkün olduğunca meziyetleriyle telafi etmeli, diğer yandan da kendileri gibi akıl, mantık, adalet ve erdemlere bağlı kullarının desteğini almalıdırlar. *Artaserse* ilk sınavda başarısız olmuştur ve bu sınavın başarısızlığının sebepleri bu denklemin iki yönünün de yanlış olmasından kaynaklanmaktadır. *Artaserse* intikam arzusuna yenilmiş ve kardeşinin katlini emretmiştir. En güvendiği hizmetkârı *Artabano* ise kötü niyetli olduğu için bu karara engel olmaya çalışmak bir yana, *Artaserse* tereddüt ettiği zaman yanlış kararda ısrarcı olmuştur. *Megabise* de *Artabano* ile ağız birliği ederek *Artaserse*’nin erdemli bir karara varmasına engel olmuştur.

1.10

Artaserse’nin, kardeşinin katline sebep olmaktan duyduğu keder, *Semira*’nın sahneye girişiyle katlanır. *Semira Serse*’nin katilinin *Dario* olmadığını, gerçek katilin yakalandığını haber verir. *Mandane* kendi kendine *Arbace*’nin ismini zikreder. *Artabano* da oğlunun yakalandığını düşünür ancak *Semira* katilin kimliği konusunda henüz herkesin sessiz kaldığını söyler. *Artaserse* ikinci defa yıkılmıştır. Zayıf bir anında düşüncelessly ve duygularına yenik düşerek verdiği kararın bedeli ağır olacaktır. ‘Nefes alıp verdiğim müddetçe artık huzurum olmayacak.’ Hatasının ömür boyu omuzlarında yük olacağını fark eder. Bir kral olarak karar vermenin nasıl bir sorumluluk olduğunu ve mantık süzgecinden geçirmeden anlık ihtiraslarla karar vermenin nelere sebep olabileceğini anlamıştır.

1.11

Artaserse, *Arbace*'nin yokluğunu fark eder. Saraya girmesi yasak olduğu için gelemediğini hatırladığında çağırılmasını ister. O anda *Megabise* *Arbace* ile sahneye girer ve *Arbace*'nin yakalanan katil olduğunu ilan eder. 1.8'de *Mandane*'nin okuduğu listenin bir benzerini bu sefer sahnedeki diğer karakterlerden duyuyoruz. *Arbace*'yi gören herkes şok olur. *Artaserse* 'Dostum!', *Artabano* 'Oğlum!', *Semira* 'Kardeşim!' ve *Mandane* 'Sevgilim!' diye bağırlar. *Arbace*'nin sahnedeki diğer karakterlerle olan ilişkisi böylece o anda zincirleme seslendirilir. Herkesin çıkmazı ve acısı kendi konumuna göredir. Olayların gidişatı da gene her bir bireyin ilişkiler ağı içerisinde nasıl hareket edeceğine bağlı olacaktır.

Arbace masum olduğunu iddia eder. *Artaserse* bu sefer temkinlidir. *Arbace*'nin *Dario* gibi haksız yere katledilmemesi için konuya soğukkanlılıkla yaklaşmaya çalışır: 'Ancak eğer masumsan, savun kendini, şüpheleri dağıt, kanıtları çürüt ve masumiyetinin mantığı açıklık kazansın.' Ancak *Artaserse*'nin tüm sorularına ve ısrarına rağmen *Arbace* masum olduğu dışında hiçbir şey söylemez. Konuşursa aranan katilin babası olduğunu itiraf etmesi gerekecektir. Ancak bunu yapamaz. Bir evlat olarak ilk vazifesini babasını korumak olarak görür. *Artaserse* intikam duygusuna yenik düşerek ailesini korumayı başaramamıştı. *Arbace* ise hayatını kaybetmek pahasına, erdemini yitirmiş bir katil olsa da babasını korumaya karar vermiştir. İçinde bulunduğu çıkmazdan kurtulabilmek için hayatını feda etmeye hazır olduğu görülmektedir.

Artabano herkesin önünde *Arbace*'yi suçlar ve onu yererek suçlu oğluna sahip çıktığını göstermeye çalışır. Görünüşe göre *Artabano* oğlunu feda etmeye hazırdır. Ancak bu davranışı, en başta *Serse*'yi oğlunu tahta çıkarmak için öldürdüğü iddiasıyla uyumsuzdur. *Artabano*'nun zihninden geçenler takip eden sahnelerde daha net anlaşılacaktır.

Sahnenin sonunda *Artaserse* ariasını söyler. Aryanın sonunda *Artaserse* içinde bulunduğu çıkmazı ifade ederken daha önce gördüğümüz listelerin bir benzerini sıralar: 'Bir anda kendimi hakim, dost, sevgili ve suçlu ve kral olarak buldum.' Bu listede ilk madde nin hakimlik olması tesadüf değildir. Diğer bütün karakterlerden farklı olarak *Artaserse* hakim rolüne sahiptir. Bir kişinin suçlu ya da masum olduğuna karar vermesi gereken odur. Suçlu bulursa vereceği cezaya da o karar verecektir. Bu bir yetki olduğu kadar, bir sorumluluktur da. *Dario* örneğinde olduğu gibi yapabileceği bir hata ömür boyu vicda-

nında kanayan bir yara açabilecektir. Bu sorumluluğun altında ezildiği görülmektedir ve henüz karar verebilecek durumda değildir. Daha önce moral dramaturjinin üç eksenini aile, politika ve aşk olarak tespit etmiştik. *Artaserse* için dostluğun da önemli bir bağ olduğu anlaşılmaktadır. İlerleyen sahnelerde bu bağın *Artaserse* için ne kadar kuvvetli olduğunu göreceğiz. Bu sebeple tüm karakterleri etkilemese de dostluğun dördüncü ek-sen olarak eklenmesi gerekmektedir.

1.12

Bu sahnede *Artabano* ariasında oğlunu hain ilan eder ve ‘artık oğlum değilsin’ diyerek oğlunu reddeder. Ancak ariasından önceki konuşmalar arasında kendi kendine söylediği ‘Numara yapıyorum ve titriyorum’ sözleri *Artabano*’nun soğukkanlılığının sahte olduğunu ve oğlu için endişelendiğini gösteriyor. *Artabano*’nun entrikası henüz son bulmamıştır.

1.13

Bu sahnede kız kardeş *Semira*’nın *Arbace*’ye olan tavrını görüyoruz. *Semira Arbace*’den masumiyetini ispat etmesini talep eder. Ancak *Semira*’nın *Arbace*’nin suçlu olduğuna tam olarak inanmadığına dair bir işareti ariasının sonunda görüyoruz: ‘seni nasıl savunacağımı bilemem.’ *Semira Arbace*’nin suçlu olduğunu düşündüğü için değil, tüm delil ve gerçekler *Arbace*’nin suçluluğuna işaret ettiği için onu savunamayacağını söylemektedir. Bu yüzden kardeşine gidip masumiyetini ispatlaması gerektiğini söyler.

1.14

Bu sahnede ise sevgilisi *Mandane*’nin *Arbace*’ye olan yaklaşımı görülmektedir. *Mandane Serse*’nin kızı olduğundan, sevgilisi de olsa babasını öldüren kişiye büyük bir nefret beslemektedir. *Arbace*’nin babasını öldürdüğüne inanmıştır. Aile bağları aşktan önce gelmektedir. *Arbace*’nin daha önce *Serse* için söylediklerini duyduğundan *Mandane Arbace*’nin suçluluğundan şüphe etmez ve *Arbace*’yi düşmanı ilan eder. Ondan nefret ettiğini ve ölümünü arzuladığını söyler. *Mandane*’nin babasına olan bağlılığı, *Arbace*’nin sessizliği ve *Serse* hakkında daha önce söyledikleri *Mandane*’nin *Arbace*’ye kucak açmasını imkansız kılmaktadır. Ancak her şeye rağmen aşkın kontrol ve yok edilemez bir şey olması *Mandane*’nin asıl çıkamazdır. ‘Ondan nefret etmek, ah Tanrım, isterdim, ama ondan nefret, ah Tanrım, edemiyorum.’

1.15

Perdenin son sahnesinde *Arbace* tek başınadır. Büyük bir felakete sürüklenmiştir ve bu çıkmazdan tek kurtuluş yolu canını feda etmesidir. Durumunu yine bir listeyle özetler: 'Dostumu kaybettim, kardeşim beni hor gördü, babam beni suçladı, sevdiğim ağlıyor...' Her şeye rağmen konuşmayacaktır. Suçlu da olsa babasını koruyacak, hayatını feda edecektir: 'Ve konuşamam!'

Perdenin sonunda bütün karakterler acı içindedir ve her biri farklı olan bağlılıklarını ve vazifelerini bağdaştırma noktasında kendisini çaresiz hissetmekte, birincil önem verdikleri vazifeye tutunmakta ve acı çekme pahasına bunda ısrar etmektedir. Krizi başlatan, iktidar düzenini yıkmaya cüret eden bir ahlâksızdır. Taşlar yerinden bir kere oynayınca herkes bu krize kapılmıştır ve kimse tamamen mutlu olmalarını sağlayacak bir çözüm bulamamaktadır. Böylece perde gerilimin dorukta olduğu bir havada kapanır.

2.1

Sarayın Bir Odası

Perde açıldığında sarayda *Artabano* ve *Artaserse*'yi görüyoruz. *Artaserse* *Artabano*'dan *Arbace*'yi sorgulamasını ve *Arbace*'nin ağzından kurtuluşunu sağlayacak sözleri koparmaya çalışmasını ister. *Artaserse* *Arbace*'nin masumiyetine inanmaktadır: 'Ama masum olduğunu iddia ediyor. Onun dudakları yalan söylemeye alışık değildir.' *Arbace*'nin bugüne kadar göstermiş olduğu dürüstlük bugün söylediklerinin de yalan olmasını imkânsız kılmaktadır. *Artaserse*'nin *Dario*'yu haksız yere öldürtmesinden sonra daha mantıklı ve soğukkanlı davranmaya çalıştığını görmüştük. Artık bu soğukkanlılığın bilgece bir davranışa dönüştüğünü ve önüne konulan sahte görüntülerin ardını görmeye başlayabildiğini görüyoruz. *Artabano* oğlunun suçlu olduğundan emin olduğunu söyler. Hedefi *Arbace*'nin masumiyetine dair bir emare aramak değil, kralı neden ve kiminle işbirliği içinde öldürdüğünü anlamaktır: 'Suçunun sebebi hâlâ meçhul, suç ortaklarını bilmiyoruz; bütün sırları ortaya çıkarmaya çalışacağım.' *Artabano*'nun soğukkanlılığına olan hayranlığını ifade ederken söylediklerinden *Artaserse*'nin kavrayışının geliştiğini hissediyoruz: 'Ben dostumun tehlikede olduğunu görünce dehşete kapılıyorum, sen ise kendine hakimsin ve oğlunun hüküm giymesini sağlıyorsun.' Her ne kadar *Artabano*'nun soğukkanlılığını kiskanılacak bir meziyet olarak görse de *Artaserse*'nin dikkatini çeken bir sıra dışılık olduğu anlaşılıyor. Sahne sonunda ariyasına geçmeden önce *Artaserse* yeni bir tür liste sıralıyor:

‘Oğlunun kurtuluşunu, kralının huzurunu ve tahtın onurunu bir arada düzelt.’ Eserde çatışan kimliklerin, ilişkilerin, bağıllık ve vazifelerin karakterler üzerinde yarattığı baskının ana tema olduğunu belirtmiştik. Bu noktada *Artaserse Arbace’nin* üzerinde dğümlenen üç sorunu belirtiyor. *Artabano’nun* oğlu ölüm tehlikesi altında; *Artaserse* babasının katilini bulmak ve dostunu kurtarmak istiyor; tahtın meşru sahibinin öldürülmesiyle sarsılan düzenin yeniden tesis edilmesi gerekiyor. Bulunacak çözümün bütün bu gerekliliklerle uyumlu olması, tüm masum karakterlerin mutluluğa erişebilmesi için elzemdir.

2.2

Artaserse’nin aryasını takiben sahneden ayrılmasıyla gardiyanlar eşliğinde *Arbace* sahneye girer. *Artabano* gardiyanları dışarı yolladıktan sonra oğluna kendisini kaçırmak üzere geldiğini söyler. Ancak *Arbace* kaçmayı reddeder. Kaçarsa bu ancak suçlu olduğunu ispatlayacaktır. *Artabano Arbace’ye* planını anlatır: ‘Gidelim, heyecan içindeki birliklere kendini göstersen yeter. En büyük asillerin desteğini aldım bile.’ *Artabano Arbace’nin* başını çekeceği bir isyan hazırlamıştır. *Arbace* bunu kesinlikle reddeder. Bu noktada *Artabano’nun* masumiyet üzerine ahlâk felsefesi açısından kilit önem taşıyan bir konuşması olur: ‘Masumiyet, *Arbace*, izleyenin inarak hemfikir olduğu bir görüştür’. ‘Sadece zihnini başkalarından saklamakta daha marifetli olanlar ve daha iyi aldatılabilirler haklı olabilirler.’ Önemli olan haklı görünmek ve insanları ikna edebilmektir. *Artabano* için hakikat gerçeklerle değil etkin bir kalabalığın ne düşündüğüyle ilgilidir. Tüm çabalarına rağmen *Arbace’yi* ikna edemez. *Arbace* gardiyanları çağırarak kendisini zindana geri götürür.

2.3

Artaserse’nin çıkmasından sonra sahneye *Megabise* girer. *Artabano* ile isyan planlarını ve *Arbace’nin* nasıl kurtarılacağını tartışırlar. Sahnenin sonunda *Artabano Megabise’ye* *Semira’yı* vadeder.

2.4

Sahneye *Semira* girer. *Artabano Semira’ya* *Megabise* ile evleneceğini söyler. Aryasını söyledikten sonra sahneden çıkar.

2.5

Yalnız kalan *Semira* ve *Megabise* arasında geçen konuşmada *Semira*, babasının zoruyla

evlendirilmesi durumunda *Megabise*'nin kendisinden sevgi beklememesi gerektiğini söyler. *Megabise* için ise önemli olan *Semira* ile evlenebilmektir. Aryasını söyledikten sonra sahneden çıkar.

2.6

1.13 ve 1.14'te *Semira* ve *Mandane*'nin *Arbace*'nin durumuna verdikleri değişik tepkileri görmüştük. *Semira* kardeşinin içinde bulunduğu durum yüzünden acı çekmektedir. *Mandane* babasının katili olduğunu düşündüğü *Arbace*'yi sert sözlerle reddetmişti. Bu sahnede *Mandane*'yi acele içinde gören *Semira* nereye gittiğini sorar. *Mandane* kraliyet konseyine gittiğini söyleyince beraber gitmeyi teklif eder. Eğer *Arbace*'nin yararına olacaksa *Mandane*'nin destekçisi olacağını söyler. *Mandane* ise amaçlarının tamamen zıt olduğunu söyler: 'sen onu kurtarmak istiyorsun ben ise onun ölmesini.' *Semira* şaşkınlık içinde 'Arbace'nin sevgilisi mi böyle konuşuyor?' diye sorar. Aldığı cevap ise *Mandane*'nin tercihlerini açıklar: 'Böyle konuşan *Semira*'dır, *Serse*'nin kızı.' İki bireyin aynı duruma bakışı, içinde buldukları ilişkilerin farklılıklarından dolayı aynı değildir. Katil de olsa *Semira* kardeşinin hayatta kalması için çırpınmaktadır. *Mandane* için ise *Arbace* artık babasının katilidir ve ölümle cezalandırılmalıdır. Aile bağları ve bu bağların gerektirdiği sadakat aşktan daha önemlidir. Zira *Mandane*'nin gözünde *Arbace* suçuyla zaten bu bağa da ihanet etmiştir. *Semira* tüm gücüyle *Mandane*'ye *Arbace* ile aralarındaki aşkın ne kadar derin olduğunu hatırlatmaya ve *Arbace*'yi kurtarmak için birşeyler yapması gerektiğine ikna etmeye çalışır. Zaten *Arbace*'ye olan aşkını bastırmakta zorluk çeken *Mandane* sahne sonunda *Semira*'nın yalvarışlarından yorgun düşmüştür. Aryasında ondan nefret etmek istediğini ama aslında bunu başaramadığını itiraf eder. Aryasının ardından sahneden çıkar.

2.7

Yalnız kalan *Semira* acılarını ifade eder ve ariasını söyledikten sonra sahneden çıkar.

2.8

Kraliyet Konseyi ve Taht Odası

Büyük asiller ve *Artaserse* taht odasındadırlar. *Artaserse* asillerden kendisine destek olmalarını ve yol göstermelerini ister.

2.9

Mandane ve *Semira* sahneye girer. 2.6'daki durum devam etmektedir. *Mandane Arbace*'nin ölümle cezalandırılmasını isterken *Semira Arbace*'nin masum olduğunu iddia eder ve merhamet diler. İki kadın da kral önünde diz çökerek krala yalvarırlar. Kardeşi için çırpınan zavallı *Semira* ile babasının intikamının alınmasında ısrar eden *Mandane* arasında kalan *Artaserse*, *Artabano*'yu yardıma çağırır.

2.10

Mandane Artabano'nun hakimliğine itiraz eder: 'Ama nihayetinde o bir baba.' *Mandane* için *Arbace*'nin babası olması *Artabano*'nun adil bir hüküm veremeyeceği anlamına gelmektedir. *Artaserse* ise *Artabano*'ya güvenmektedir. Kendisi sadece babasının intikamının peşindeyken *Artabano*'nun *Arbace*'yi cezalandırmak için iki sebebi vardır. *Artabano* 'Arbace'ye hem *Serse*'nin hem de utancının bedelini daha sert şekilde ödetmek zorunda.' Oğlunun suçunun utancı *Artabano*'ya da bulaşmış sayıldığından, oğlunu cezalandırarak hem kralın intikamını alacak hem de ailesinin onuruna düşürülen lekeyi temizleyecektir.

2.11

Arbace'nin sahneye girmesiyle *Artabano* kararını açıklar. *Arbace* ölüme mahkum edilecektir.

2.12

Bu sahne ahlâki çelişkiler açısından oldukça önemli bir diyalog içeriyor. *Mandane*, *Artabano*'nun hiç beklemediği bir şekilde *Artabano*'ya öfkelenir. *Artabano* *Mandane*'nin öfkesini anlayamaz. Kendisine verilen vazifeyi, öz oğlunun ölümüne mahkum edilmesi pahasına yerine getirmiştir. Kararının erdemini belirtmek isterken, *Mandane* sözünü keser: 'Sus zalim; hangi erdemle övünüyorsun? Erdemin de sınırları vardır, o sınırları aştığında her türlü erdem ahlâksızlığa dönüşür.' *Mandane*'ye göre *Artabano* hüküm verirken hakim olarak katılığı bir kenara koymalı ve oğlunu kurtarmalıydı. *Mandane* bir evlat olarak babasının intikamının alınması için mücadele ederken, *Artabano* da oğlunun hayatını kurtarmaya çalışmalıydı. Adalet adına kendi kanına sahip çıkmamak *Mandane* için kabul edilemezdi. Anlaşılmaktadır ki *Mandane Arbace*'nin cezalandırılması için bastırırken, içten içe *Artabano*'nun *Arbace*'yi kurtaracağına inanıyordu. Bu şekilde *Mandane* sevgilisini kurtarmaya çalışırken evlat olarak vazifesine ihanet etmek zorunda

kalmayacaktı. Bu tartışma Metastasio'nun ahlâka bakışının naif ve dogmatik olmadığına, ahlâk ve erdem kavramını derin bir felsefi sorguya tabi tuttuğuna işaret ediyor. *Mandane Artabano*'ya aile bağlarını vatana olan bağlılığın önünde tutması gerektiğini söylemektedir. Bu tutumu mutlak bir ahlâki doğruya olan bağlılığından mı ileri gelmektedir? Yani mutlak ve tartışılmaz ahlâk bize aile bağlarımızı vatani vazifelerimizden önce düşünmemiz gerektiğini mi söylemektedir? Ailemizi korumak için suçlu akrabamızı adaletten kaçırmalı mıyız? Cevabımız evetse, *Mandane* herkese büyük bir ahlâk dersi vermektedir. Ancak suçun cezasız kalmamasını adaletin en temel ön şartlarından biri olarak kabul ediyorsak bu, *Mandane*'nin ahlâk dersinin geçerliliğini sorgulamamız için önemli bir sebeptir. *Mandane* sevgilisinin hayatta kalması için işlenen bir cinayetin cezasız kalmasına aslında razıdır. Ancak bu cinayetin kurbanının babası olması bu tercihini ortaya koymasına engel olmaktadır. *Mandane* kendi çıkmazını, *Arbace*'nin kurtarılmasını *Artabano*'ya ihale ederek aşmak istemektedir. Bu şekilde *Arbace* kurtulurken aile bağlarına ihanet etmek zorunda kalmayacaktır ve ailenin en önce geldiğini iddia edebilecektir. Aslında kendisi için en iyi olan çözümü talep etmektedir. Bu yüzden de kendisi için mükemmel olan çözümü ahlâki açıdan en doğru kombinasyon olarak tanımlamaktadır. O zaman bireyler kendileri için en hayırlı olanla mutlak ahlâki doğrular arasında uyumsuzluk olduğunda, ahlâk tanımlarını kendi çıkarları doğrultusunda bükmeye çalışabilirler. Bu düşünceler ışığında *Mandane*'nin muhakemesine olan güvenimiz sarsılmaktadır. Peki *Mandane*'nin yargısı yanlışsa, tam tersini yapan *Artabano*'nunki doğru mudur? *Artabano* kralın kendisine verdiği vazifeyi, oğlunun ölümüne karar verme pahasına da olsa adalet ve erdemle yerine getirmiş görünüyor. Bir baba olarak aile bağlarını bir kenara atıp oğlunun idamına karar veriyor. Adalet yerini bulacak, katil cezalandırılacaktır. Ne var ki *Artabano* aslında yalan söylüyor. Katil *Arbace* değil ve *Artabano*'nun oğlunu öldürmeye niyeti yoktur. Herkesin gözünde *Artabano* soğukkanlılıkla adaleti sağlamıştır. Ancak mesele *Artabano*'nun yalan söylemiş olmasından çok daha farklı bir sorgulamayı saklıyor. Ya *Arbace* gerçekten *Serse*'nin katili olsaydı? *Artabano* yine aynı şekilde soğukkanlılıkla oğlunun öldürülmesine karar verebilir miydi? Satır arasından 'tabii ki hayır, öyle olsaydı o da oğlunu kurtarmaya çalışırdı' diye bir sesin yükseldiğini duyabiliyoruz. O zaman *Mandane* haklı mıydı? Ya *Mandane*'nin sesi bir çoğumuzun (belki de hepimizin) içinden yükselen sesle aynı şeyi söylüyorsa? O zaman bu sesin sağduyuya işaret ettiğini iddia edebilir miyiz? Ancak sağduyunun bize evladımızı kurtarmamızı emrettiğini kabul edersek, *Mandane*'nin düştüğü hataya düşüyoruz demektir. Biraz önce *Mandane*'nin temel bir adalet prensibiyle ters düştüğünü ve bu şekilde alınan bir kararın

mutlak bir ahlâka işaret edemeyeceğini savunmuştuk. O zaman mutlak bir ahlâkın sağduyuyla uyuşmayabileceğini mi iddia edeceğiz? Sağduyuyla uyumsuz bir ahlâk nasıl mutlak ve tartışılmaz olabilir? Ahlâk felsefesinin alanına giren bu sorulara burada cevap aramak mümkün değil. Ancak Metastasio'nun felsefi sorunsal yaratmada adeta bir *tour de force* sergilediğini söyleyebiliriz. Çok basit görünen doğrularımızın sistematik bir sorguda sarsılmaya başladığını görüyoruz. Üzerinde düşünülmesi gerekenlerin çokluğu, Metastasio'nun ahlâka çok yönlü baktığını ve olayları felsefi bir bulmaca olarak izleyiciye/okuyucuya sunduğunu göstermektedir.

Aryasını söyledikten sonra *Mandane* sahneyi terkeder.

2.13

Artaserse'yi *Mandane*'den sonra *Semira* da kınar. *Artaserse* kararı babasına bıraktığını hatırlatarak acımasızlık suçlamalarını reddeder. *Semira* ısrar eder. Babası kanuna, kanun da krala bağlıdır: 'O merhamet göstermezdi. Ama sen göstermeliydin.' Babasının yapabileceği bir şey yoktu. Kralın bir kulu olarak onun emrini yerine getirmeliydi. Ama *Artaserse*'nin durumu farklıydı. Kral olarak yasalar üzerindeki konumu *Arbace*'yi kurtarmasını mümkün kıldığı halde *Artaserse* bu yetkisini kullanmadı. *Mandane*'nin gözünde *Arbace* hain bir dost ve acımasız bir sevgiliydi. *Semira*'nın duruşunun *Mandane*'ninkinden çok daha zayıf olduğunu görüyoruz. *Semira*'nın gözünde *Arbace* katildir ve cezalandırılması gerektiğini kabul etmektedir. Kral sıfatını kullanarak *Arbace*'yi kurtarmadığı için *Artaserse*'yi ancak merhametsizlikle suçlayabilmektedir. Adalet ve ahlâk kavramlarını kendi ihtiyaçlarına göre bükmeye çalışmamakta, bir dost ve sevgili olarak duymasını beklediği merhamet duygusundan medet ummaktadır. Aryasını söyledikten sonra sahnenen çıkar.

2.14

Artabano da *Artaserse* de *Semira* ve *Mandane*'nin serzenişlerini anlayamamışlardır. İki si de acı içindedir. *Artaserse* alyasını söyledikten sonra sahnenen çıkar.

2.15

Perdenin son sahnesinde *Artabano* sahnede tek başınadır. Oğlunu kurtarmaya kararlıdır. Perdeyi alyasıyla sonlandırır. Perde sona erdiğinde birinci perdenin sonunda oluşan kriz hâlâ geçerliliğini korumaktadır.

3.1

Saray Zindanları

Arbace zindandadır. *Artaserse* ziyaretine gelir ve kaçmasına yardım etmek istediğini söyler. *Artaserse* *Arbace*'nin suçluluğundan hâlâ şüphe etmektedir. *Arbace* *Artaserse*'nin teklifini reddeder. *Artaserse*'nin onun masumiyetine olan inancı mutlu ölmesi için yeterlidir. *Artaserse* son çare olarak ona kaçmasını emreder, *Arbace* kabul etmek zorunda kalır. Aryasını söyledikten sonra sahneden çıkar.

3.2

Artaserse *Arbace*'nin yüzünden ve tavrından suçsuz olduğuna kanaat getirmiştir. Olayların dış görünüşünün büyük bir ruhun ışığını örtemeyeceğini söylemesi, *Artaserse*'nin eserin başındaki şaşkın ve kararsız halinden sıyrılıp iç görü ve bilgelik kazandığını gösteriyor. Aryasını söyledikten sonra sahneyi terkeder.

3.3

Zindana gelen *Artabano* ve *Megabise*, *Arbace*'yi göremezler. *Artabano* *Arbace*'nin çoktan öldürüldüğünü düşünerek paniğe kapılır ve kendini kaybeder. Bu sahnede ahlâki tartışma açısından önemli iki nokta bulunuyor. Birincisi, *Megabise*'nin *Arbace*'nin yokluğuna dair söylediklerinde yatıyor: '*Artaserse*, *Mandane*, dostu, sevdiği hapisten kaçmasını sağlamış olamazlar mı?' *Artabano* oğlunu kaybetme korkusuyla bu olasılığı düşünmemiştir. *Megabise* soğukkanlılığını koruduğundan sağduyuya ses verebilmektedir. Suçlu da olsa gerçek bir dost ve bir sevgili onun ölmesine razı olmayacaktır. İkinci perdede gördüğümüz tartışmaya *Megabise*'nin sözleri de katılmıştır. Adalet suçlunun cezalandırılmasını ister ancak suçlu olsa bile dostunuzun veya sevgilinizin ölmesini istemezsiniz. *Artabano* üzerinden insanın suçlu da olsa evladını korumak isteyeceğini ve bunun insanların ortak sağduyusunun gereği olarak düşünülebileceğini yazmıştık. Şimdi bu düşünce evlat, dost ve sevgili olarak genişletilmiş oldu. İkinci önemli nokta ise *Artabano*'nun oğlunu kaybetmiş olma düşüncesiyle söyledikleridir. *Artabano*'nun paniğe kapıldığını gören *Megabise*, kralın kadehine zehir kattıklarını söyler ve ona büyük davalarını hatırlatır. *Artabano* buna 'Hangi davayı düşünüyem istiyorsun, oğlumu kaybetmişken?' diye cevap verir. *Artabano* başından beri bütün suçları oğlunu tahta geçirmek için işlemiştir. Oğlunu kaybettiğinde onun için artık hiçbir şeyin önemi kalmayacaktır. Aileyi korumanın bir erdem ve ahlâk kuralı olarak sunulduğunu görmüştük. Ancak aile adına kralı öldürmek, yani iktidarı gayrimeşru yollar-

dan devirmek ve düzeni değiştirmeye teşebbüs etmek ne kadar kabul edilebilir? Eserin önemli sorunsallarından biri de budur. Sahnenin sonunda *Artabano* kontrolü tamamen kaybetmiştir. *Megabise*'ye son sözleri 'beni nereye istersen oraya götür, sana güveniyorum.' olur. *Megabise* ariasını söyler ve sahneyi terkeder.

3.4

Artabano tek başınadır. Oğlunun ölmüş olma ihtimalini düşündükçe acı çeker. Ariyasını söyledikten sonra sahneden çıkar.

3.5

Sarayda *Mandane*'nin Odası

Semira Mandane'nin odasına gelir. *Arbace*'nin idam edildiğini ve ömrü boyunca etrafında bulunarak ona *Arbace*'nin ölümünü hatırlatacağını söyler. *Mandane* ariasını söyledikten sonra sahneden çıkar.

3.6

Semira da acısını dile getiren ariasını söyledikten sonra sahneden ayrılır.

3.7

İki kadın da çıktıktan sonra odaya *Arbace* girer ve *Mandane*'nin odaya geri dönmesiyle saklanır. *Mandane* intihar etmek üzeredir. *Arbace* saklandığı yerden çıkarak ona engel olur. *Mandane*'den nefret sözleri duyunca bu sefer o intihar etmeye kalkışır ancak *Mandane*, cezasının çok daha göz önünde ve utanç verici olması gerektiğini söyleyerek onu durdurur. *Arbace* o halde zindana geri döneceğini söyler. *Mandane* artık kendini tutamaz ve *Arbace*'ye kaçmasını söyler. Onu bir daha asla sevmeyecek, ondan ömür boyu nefret edecektir ancak ölmesine de razı değildir. *Mandane* de babasına olan bağlılığına ve suçlunun cezalandırılması gerektiği inancına rağmen *Arbace*'nin ölümüne razı değildir. *Mandane* ve *Arbace* düetlerinin ardından sahneyi terkederler.

3.8

Taç Giyme Töreni İçin Hazırlanan Yer

Artaserse taç giymek üzere hazırdır. Yemin metnini okur ve tören için özel olarak hazırlanan kadehteki şarabı içmek üzereyken sahneye *Semira* girer.

3.9

İsyan çıkmıştır. *Artaserse*'nin ilk aklına gelen *Arbace*'dir. İsyanı onun çıkardığını düşünür ve kaçmasına müsaade ettiğine pişman olur. *Artabano* ile çıkmak üzereyken sahneye *Mandane* girer.

3.10

Arbace isyan edenlerin karşısına çıkmış ve *Artaserse*'yi savunan bir konuşmayla kalabalığı sakinleştirmiştir. İsyan *Arbace* sayesinde bastırılmıştır. *Megabise* ise *Arbace*'ye saldırmış ancak *Arbace* tarafından öldürülmüştür. *Artaserse* isyanın liderinin *Megabise* olduğu sonucuna varır. *Artabano* şimdilik kurtulmuştur.

3.11

Arbace'nin krala olan bağlılığı ispatlanmıştır. Ancak hâlâ açıklığa kavuşmamış bir nokta vardır. *Arbace*'den elinde kanlı kılıçla yakalanışını açıklamasını ister. *Arbace* sessizliğini korumakta kararlıdır: 'Senden bir ödülü hak ettiysem eğer, bırak susayım...' Masum olduğunu tekrarlar. *Artaserse* tören için hazırlanan kadehten içerek yemin etmesini ister. Tam içmek üzereyken *Artabano* bağırır: 'Dur; zehirli o.' Tüm suçlarını itiraf eder. Baba olarak oğlunu kaybetmek yerine suçlarını itiraf ederek kendini ateşe atar. *Artaserse* itirafı dinledikten sonra *Artabano*'nun idam edilmesini emreder. Artık suçlunun kimliğinden de yargılama yetisinden de emindir: 'Suçluyla masumu karıştırmam.' *Artaserse*'nin eserin başında tereddüt ve hatalarla başlayan krallığının eserin sonuna doğru sağlamlaştığını görüyoruz. *Arbace* babasının ölmesine razı değildir. Kraldan babasının yerine kendisini öldürmesini ister. Aile bağları her şeye rağmen önemlidir. Babasına olan sevgisinden ve kendi hayatını suçlu babası için feda eden *Arbace*'den etkilenen *Artaserse*, *Artabano*'yu öldürmek yerine onu sürgünle cezalandırmaya karar verir. Evladın erdemi babanın suçunu affettirir. Eserin sonundaki koronun son sözleri oyunun ahlâki mesajına işaret eder: 'Adalet merhametle birleştiğinde güzeldir.' Adalet suçlunun cezalandırılmasını gerektirir ancak merhametsiz bir adalet de mümkün değildir.

Tartışma

Eserde, 1.1 ve 1.2'de büyük krizin hızla oluşturulduğunu, daha sonra 3.1'e kadar hiçbir olayın olmadığını gördük. *Artaserse*'nin *Arbace*'ye kaçmasını emretmesi (3.1) ile eserin düğümlerinin çözülmeye başladığı 3.9 arasında kalan sahneler de olaysız geçmektedir; bu

sahnelerde sürenin tümü, karakterlerin oluşan krizdeki pozisyonlarına, çıkmazlarına, çözüm arayışlarına, en önemlisi de bu arayış esnasında hissettiklerine ve bu duyguların mantık ve ahlâk ile olan karmaşık ilişkisine ayrılır. Bu ilişkilerin *sfaccettamento* tekniğiyle sunulduğunu gördük. Binni'nin belirttiği gibi Metastasio dış hikâyeden ziyade iç hikâyeye odaklanmıştır. İzleyiciler eserin büyük bir kısmında karakterlerin acılarına ve onların duygu ile ahlâk arasındaki sıkışmışlıklarından kurtulma çabalarına şahit olur. Bu durumda Strohm'un *Artaserse*'yi bir hanedanlık krizi hikâyesi olarak adlandırmasını doğru bulmuyorum. Bu temanın eserde temel öge olmaktan ziyade, ahlâk laboratuvarının duvarlarını, yani senaryonun sadece çerçevesini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Hatta daha ileri giderek monarşik unsurun senaryonun bir bahanesi olduğunu iddia ediyorum. Eser politik bir dram değil, bir *dramma morale* yani ahlâk dramıdır. Zira eserde *Serse*'nin ölümü bir babanın ölümü olarak öne çıkmaktadır. Senaryonun iki aile arasında geçen bir hikâye olarak da işlenmesi mümkün görüldüğünden, politik unsurun bu eserde temel bir unsur olmadığını düşünüyorum.

Metastasio'nun Viyana'da uzun yıllar Habsburg Hanedanı'nın saray şairi olarak görev yapmış olmasının, politik unsurun ve monarşi taraftarı söylemin ön planda olduğu yönünde kuvvetli bir varsayımı yazarın eserlerinin analizlerinde gerekli kıldığı sıklıkla düşünülmektedir. Bu yaklaşımın alternatif bakış açılarıyla tartışmaya açılması gerektiğini ve *Artaserse*'nin özellikle şairin Viyana öncesi eserlerinden biri olarak bu tartışma için güzel bir örnek teşkil ettiğini düşünüyorum. Yazarın diğer eserlerinin de bu bakış açısıyla yeniden değerlendirilmesi bu tartışmayı besleyecektir.

Metastasio'nun eserlerinin dramaturjik analizlerinde karakterler arasındaki ilişkilerin bazı çalışmalarda oklarla şemalaştırıldığını görüyoruz. Bu şemalarda sevgililer, dostlar, düşmanlar, akrabalar vs. ikili olarak eşleştirilir (Feldman, 2007, s. 251; Gallarati, 1984, s. 40). Bu tür şemalar ilişki ağlarını özetlemeleri bakımından pratik değer taşımakla beraber Metastasio'nun moral dramaturjisini yani ahlâk tartışmasının dramı nasıl şekillendirdiğini göstermekten uzaktır. Analizimiz karakterlerin dört eksende hareket ettiklerini gösterdi: politika, aile, aşk ve dostluk. Politika, krala ve devlete; aile, akrabalara ama özellikle ebeveyne; aşk, sevgiliye ve dostluk, dosta bağlılığı gerekli kılmaktadır. Her karakterin ilişkileri ve öne çıkardığı bağlılık farklılık göstermektedir. Örneğin dostluk sadece *Arbace* ile *Artaserse*'nin arasında bir bağken, *Artabano* tahta olan bağlılığını düşmanlığa dönüştürmüş durumdadır ve *Semira Artaserse*'nin aynı zamanda kulu olmasına rağmen aşk ilişkisini öne çıkarmaktadır. Oklu şemalar bu nüansları gösteremediğinden yetersiz kalmaktadır. Çok eksenli bir şemanın geliştirilmesi gerektiği ortadadır.

Feldman, karakterlerin sorumlulukları belli bir hiyerarşi içinde sunulmasına rağmen kamusal sorumlulukların özel olanların üzerinde tutulmasını sebep göstererek bunları kamusal ve özel olarak ikiye ayırır (2007, s. 249). *Artaserse* incelememizde çatışmaların, özel ya da kamusal ayırımı üzerine kurulu olmadığını gördük. Her bireyin, hiyerarşik düzenin farklı bir seviyesinde yer alan bağlılıkları var ve herkes bu bağlılıkların hepsinin gereğini yerine getirmek istiyor. Çıkmazlar da buradan doğuyor. *Mandane* hem sevgilisine hem de babasına, *Arbace* hem babasına hem kralına hem de sevgilisine, *Artaserse* hem dostuna hem babasına hem de kral olarak sorumluluklarına sadık kalmaya çalışıyor. Bütün bu çıkmazları kamusal ve özel olarak ayırmak mümkün olsa da sınıflandırmayı bu ikiliğe göre değil, bir bağlılıklar hiyerarşisine göre yapmayı daha doğru buluyorum. Feldman'ın (2007, s. 251) belirttiği gibi bu hiyerarşide kamusal sorumluluk yani devlet-kral en üstte bulunmakta, sonra da sırasıyla aile, aşk ve dostluk gelmektedir. Aşk ve aile ilişkilerini kamusal-özel ikiliğinin özel kısmı olarak tek bir kategoride görmek doğru olmayacaktır çünkü bu Metastasio'nun daha karmaşık olan çatışma düzenini anlamamıza engel olacak bir sadeleştirme anlamına gelecektir. Bu yüzden Feldman'ın sorumlulukların hiyerarşisine dikkat çekmesini çok önemli bulmakla beraber, bu hiyerarşiyi ikiliğe indirgemesini doğru bulmuyorum. Bu karmaşıklığı ikiliğe indirgeyen yaklaşımı, ikiliklere düşkün kartezyen düşüncenin adeta parazitik bir uzantısı gibi görüyorum.

Eserde karakterlerin her biri önceliği hiyerarşinin en üstündeki bağlılıklarına vermekle birlikte alttaki diğer bağlılıklarından da vazgeçmiyor, hükümdara olan bağlılığına zarar vermeden ailesine, ailesine zarar vermeden sevgilisine ya da dostuna olan bağlılığının da gereğini yerine getirebilmek için mücadele veriyor. Devlet çıkarı ve *publica felicità* yani kolektif mutluluk ancak bireysel mutluluk dışlanmadan elde edilirse mümkün olduğundan duygular mantıkla, hissiyat ahlâk ve yasalarla uyumlu olmalıdır. Tüm karakterler bireyselle kolektifi, mantıkla duyguları, *ethos* ile *pathosu*, tüm bağları ve sorumlulukları birleştirmeye ve uzlaştırmaya çabalar. Bu çaba aynı zamanda bir şair ve düşünür olarak Metastasio'nun da çabasıdır.

Sonuç

Metastasio'nun *Artaserse* eserinin moral dramaturji açısından ayrıntılı bir analizi, eserdeki karakterlerin içinde buldukları çıkmazları ikilikler olarak değil çoklu bir bağlılıklar ve zorunluluklar bütünü olarak gördüklerini göstermektedir. Bu bağlılıklar aşk, politika, aile ve dostluk bağları olarak öne çıkmaktadır. Karakterler bu bağlılıkları bir

hiyerarşi içinde görmekle beraber hiçbirinden vazgeçmemekte, içinde buldukları çıkmazı bir bütün olarak çözmeye çalışmakta ve tüm bağılıklarının gereğini yerine getirmeye çalışmaktadırlar. Çalışmamız böylece, bağılıkların hiyerarşik bir düzene tabi olduklarını kabul etmekte, ancak bunların ikiliklere indirgenmesine karşı çıkmaktadır. Sonuç olarak Metastasio, *Artaserse*'nin moral dramaturjisini ikiliklere indirgenemez bir değerler hiyerarşisine göre tanzim edilmiş çok eksenli bir etkileşim alanında tasarlamıştır. Bu çok eksenli etkileşim alanının diğer eserlerinde olup olmadığı sorusu ve alternatif şemaların geliştirilmesi gelecek araştırmaların konusunu teşkil etmelidir.

Kaynakça

- Binni, W. (2016). *Scritti settecenteschi 1956-1963. Firenze: Il Ponte Editore*. Retrieved from <https://www.fondowalterbinni.it/biblioteca/Scritti%20settecenteschi%201956-1963%20due.pdf>
- Cotticelli, F., & Maione, P. (2009). Metastasio: The dramaturgy of eighteenth-century heroic opera. In A. R. DelDonnai & P. Polzonetti (Eds.), *The Cambridge companion to eighteenth-century opera*. (pp. 66–84). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Cotugno, R. (1914). *La sorte di Giovan Battista Vico e le polemiche scientifiche e letterarie dalla fine del xvii alla metà del xviii secolo*. Bari, Italy: Laterza.
- Feldman, M. (2007). *Opera and sovereignty: Transforming myths in eighteenth-century Italy*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Ferrara, P.A. (1996). Gregorio Caloprese and the subjugation of the body in Metastasio's Drammi per musica. *Italica*, 73(1), 11–23.
- Gallarati, P. (1984). *Musica e maschera*. Torino, Italy: EDT musica.
- Luciani, P. (2016). *"Tutta la vita è mar": Metastasio e le passioni*. Firenze, Italy: Società Editrice Fiorentina.
- Metastasio, P. (1730). *Artaserse*. Retrieved from <http://www.progettometastasio.it/public/testo/testo/codice/ARTASERS%7CP1%7C000>
- Monelle, R. (1978). Recitative and dramaturgy in the dramma per musica. *Music & Letters*, 59(3), 245–267.
- Sala di Felice, E. (2008). *Sogni e favole in sen del vero*. Roma, Italy: Aracne.
- Strohm, R. (1997). *Dramma per musica: Italian opera seria of the eighteenth century*. New Haven, CT: Yale University Press
- Strohm, R. (1998). Dramatic dualities: Metastasio and the tradition of opera pair. *Early Music*, 26(4), 551–561.

Saint-Saens Op.168 Sol Major Fagot ve Piyano Sonatına Pozisyon Önerileri

Çağrı ÇOLAKOĞLU¹



DOI: 10.26650/CONS2018-0010

ÖZ

Bu makale, Camille Saint-Saens'in fagot literatüründeki en önemli eserlerden biri olan fagot sonatının üstesinden gelinmesi zor parmak pozisyonlarına alternatif çözüm önerilerini içerir. Ayrıca, sonatın bütün bölümlerinin form ve müzikal yapısı da genel olarak incelenmiştir. Fagot icracıları özellikle enstrümanın 3. oktavdaki pozisyon geçişlerinde zorlanırlar. Her zaman kullanılan ve bilinen temel pozisyonlar uygulandığında icracıların hata yapma riski yüksektir. Bu makalede gösterilen ve önerilen parmak pozisyonlarının risk yüzdesini önemli ölçüde azalttığı gözlemlenmiştir. Amaç, bu sonatı çalarken zorluklarla karşılaşan ve üstesinden gelmekte zorlanan öğrencilerimize ve meslektaşlarıma çeşitli alternatif pozisyonlar önermektir. Bu sayede de daha rahat ve korkmadan çalabilmelerine katkı sağlamaktır. Bu makalede Saint-Saens op.168 Fagot ve Piyano sonatının önemi, neden yazıldığı, nerede yazıldığı ve kime ithaf edildiği belirtilmiştir. Riskli pozisyonları içeren notalar ve pozisyonların gösterildiği şekiller alt alta gösterilmiştir. Literatür taramasında konuyla ilgili kitaplar araştırılmış ve incelenmiştir. Önerilmiş olan parmak pozisyonları sadece Camille Saint-Saens'in fagot sonatında değil, özellikle orkestra sololarında, hızlı geçişlerde ve diğer tüm teknik zorluğu olan parçalarda da kullanılabilir.

Anahtar Kelimeler: Camille Saint-Saens, Fagot Sonatı, Parmak Pozisyonları

¹Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Çağrı Çolakoğlu,
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı,
Osmanağa Mah. Hasırcabaşı Cad. No:8/2
Kadıköy/İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: cagri.colakoglu@istanbul.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 21.09.2018

Kabul tarihi/Accepted: 28.11.2018

Atıf/Citation: Çolakoğlu, Ç. (2018). Saint-Saens op.168 sol major fagot ve piyano sonatına pozisyon önerileri. *Konservatoryum*. *Konservatoryum - Conservatorium*, 5(2), 253-265. <https://doi.org/10.26650/CONS2018-0010>

ABSTRACT

Position Recommendations for Saint-Saens' Op.168 Sol Major Bassoon and Piano Sonata

This article includes an alternative solution to the difficult finger positions of the bassoon in *op.168 Bassoon and Piano Sonata*, one of Camille Saint-Saens' most important works for that instrument. In addition, the structure of the work will also be examined. Bassoon players have a high risk of making mistakes when they play using common finger positions, especially when difficult positions in the 3rd octave transition are played. The facilities in the positions shown in this article considerably reduce likelihood of error. The aim of this article is to present some alternative positions that may occur from above difficulties. This article tells the

importance of *op.168 Bassoon and Piano Sonata*, why was it written in the last year of his life, where was it written, and to whom it was dedicated. In the literature review, books related to the subject were examined. Suggested finger positions can be applied not only in this sonata but also can be used in many other difficult pieces, especially in fast passages in orchestra solos.

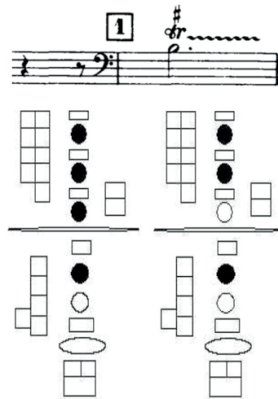
Keywords: Camille Saint-Saëns, Bassoon Sonata, Fingering Chart

EXTENDED ABSTRACT

Camille Saint-Saëns' bassoon sonata, which is a fixture in the graduation screening curriculum of almost all conservatories, is considered to be one of the most difficult pieces of music to play. Bassoon players have a high risk of making mistakes when they play using common finger positions, especially when the difficult positions in the 3rd octave transition are played. The facilities in the positions shown in this article considerably reduce the likelihood of error. The aim is to present some alternative positions that may occur from above difficulties.

Camille Saint-Saëns' bassoon sonata is even now one of the most important sonatas; it is still played in every competition in the world. Even though this work is technically difficult, most bassoon players find it to be a pleasant challenge. In the exams, both the juries and the students are aware of the usual trouble spots. Most of them still remain unsolved and risky but this can be improved by the musicians. Alternative positions to those taught in conservatories can be deployed or we can develop and apply resonance, intonation, and sound quality with some keys to be added to the basic technical positions. For instance, First movement, 30–31. Bars:

Re # 3 Fa # 3 Fa #3 (2. Time) Do # 3



Si 3–Do 3# Trill Position

(II. Movement - Allegro Scherzando, 39. Bar)

The numbers next to the notes indicate the octave of the note. The fingering chart, underneath the notes with hard passages of the work, was prepared by using the “Essentials of Bassoon Technique,” which was prepared by Lewis Hugh Cooper and Howard Toplansky.

In addition, this article describes the importance of this sonata, why was it written in the last year of his life, where was it written, and to whom it was dedicated. Saint-Saëns was influenced by the local music in the countries to which he travelled during the last period of his life. The best example of this tranquility and simplicity is the way Saint-Saëns structures the *Sonata for Bassoon*, the last of the three pieces. Sonatas usually follow a tried and trusted style of three movements: an assured, enthusing first movement, a slow middle movement, and a fast finale. Saint-Saëns turns this model on its head for this piece. A fast first movement is followed by an even faster second and then the final movement is marked *Adagio*. Saint-Saëns probably wrote this last movement as a swan song, a farewell from a composer who was now seen as yesterday’s man. If so, then perhaps the Saint-Saëns of the 1880s, celebrated as the greatest of all French musicians, could not resist one last fanfare, and this sorrowful goodbye is given a final, laconic flourish.

During my student years, the most challenging issue when playing bassoon was the transitions of the third octave voices and their very different positions in relation to each other. Due to this, even working for hours on scales was not enough to get over some of

the passes. The reason for my research and studies in this area is to help students and my colleagues. I have found that my students can master a lot of difficult positions if they use my chart. In their concerts they are more relaxed and confident with the bassoon. As a result, it is not so difficult to play Camille Saint-Saëns' bassoon sonata by applying the finger charts found in this article. The positions I have shown are very easy to perform in fast passages. It is useful to use basic finger positions in both legato and slow passages.

Giriş

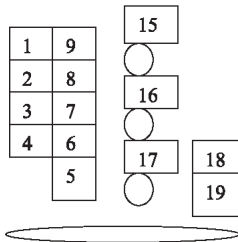
Camille Saint-Saëns'ın son yazdığı eserlerden biri olan fagot sonatı bütün fagot icracıları için büyük önem taşır. Herhangi bir konser ve resitalde fagotun tüm ses genişliğinin, *legato* cümlelerdeki dramtizmin, *staccato* cümlelerdeki şakacı karakterin ve teknik kapasitenin bütünüyle gösterilebildiği gösterişli bir eserdir. Bu yüzden hemen hemen her fagot icracısının resitalinde programına koymayı tercih ettiği eserlerin başında gelir. Bu eseri layıkıyla icra etmek ve hakkında bilgi sahibi olmak da bir o kadar önem taşır. Eserin öncelikle teknik zorluklarının üstesinden gelmek gereklidir. Fagotun en üst iki oktavı doğuşkan sesler ve yardımcı perdelerle elde edildiği için alternatif birçok parmak pozisyonu üretilebilir.

Makalede Gösterilen Fagottaki Parmak Pozisyonlarının Şema Üzerinde Gösterimi

Aşağıdaki çizelge, *Heckel* sistem fagotların parmak pozisyonlarını ve perde sistemini betimlemektedir. Bu makalede üzerine çalışılan parmak pozisyonları aşağıdaki şemaya bağlı kalınarak gösterilmiştir.

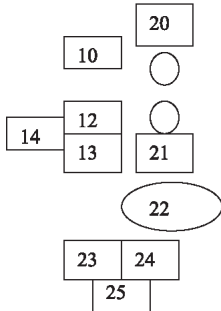
Sol El Baş Parmak

- 1) Kalın Si \flat perdesi
- 2) Kalın Si perdesi
- 3) Kalın Do perdesi
- 4) Kalın Re perdesi
- 5) Es Kilidi perdesi
- 6) Do # perdesi
- 7) La oktav perdesi
- 8) Do oktav perdesi



Sağ El Baş Parmak

- 10) Si \flat perdesi
- 11) Kalın Mi perdesi
- 12) Fa # perdesi
- 13) La \flat perdesi
- 14) La \flat – Si \flat trill



Sol El Parmaklar

- 15) Mi 4 ek perdesi
- 16) Fa # trill perdesi
- 17) Mi \flat trill perdesi
- 18) Kalın Mi \flat perdesi
- 19) Kalın Re \flat perdesi

Sağ El Parmaklar

- 20) Do # trill perdesi
- 21) Si \flat trill perdesi
- 22) Kalın Sol perdesi
- 23) Kalın Fa perdesi
- 24) Fa # perdesi
- 25) La \flat perdesi

Şekil 1: *Heckel* Sistem Fagotlar İçin Parmak Pozisyonu Şeması

Camille Saint-Saëns ve Fagot Sonatı

1835 yılında Paris'te doğan Camille Saint-Saëns hayatının son yılı olan 1921'de, Ceza-yir ve Paris arasında seyahat eden bir besteci ve orkestra şefi olarak hala aktif olarak mesleğini icra ediyordu. Son bir piyano eserinin yanı sıra obua, klarnet ve fagot için de üç sonat daha yazmayı hedeflemişti (Rehm, 2018).

1915'ten itibaren Fransa'da özellikle Debussy ve Ravel'in yeni modern müzik yapısı Camille Saint-Saëns'ın müziğini 'eski moda' durumuna düşürmüştü. Birinci Dünya Savaşı o dönemde bütün bestecilerin üzerinde kasvetli bir hava yaratmıştı. Ekonomik ve politik belirsizlik hakim olmuştu. Fakat Saint-Saëns bu popüler müziğe ve bestecilere karşı tepkisini obua, klarnet ve fagot için yazdığı sonatlarla açıkça göstermiştir. Sade Fransız müziğini ve tarzını ortaya koymuştur. Solo entrüman için temiz çizgiler ile piyana-hafif eşliği tercih etmiş, kendi müziğindeki güzellikleri sakın ve basit ezgiler vasıtasıyla oluşturmuştur (Swann, 2009).

Camille Saint-Saëns, 11 Haziran 1921'de Jacques Durand adlı arkadaşına şöyle yazdı: "Ben son enerjimi, bu ihmal edilmiş tahta üflemeli enstrümanların repertuvarına katkı sağlamak için kullanıyorum. Bu arada fagot için yazıyor olduğum parçayı bitirmeye çalışıyorum. (...) Bir fagot metodunda mi sesine kadar çıkılabileceğini gördüm. Aksi takdirde bunu yazmaya cesaret edemezdim" (Ratner, 2002, s. 240).

14 Haziran'da Jacques Durand'a tekrar bir mektup yazarak 'Sonunda tamamladım. (...) Ancak obua, klarnet ve fagot için yazdığım parçaların yayınlanmadan önce uygulayıcılar tarafından kesinlikle denenmesi gerekli. Bu senin işin! Kendim halledemiyorum.' demiştir (Ratner, 2002, s. 240).

Saint-Saëns, korangle ve flüt için de sonat yazmayı planlamış olsa da bu planını gerçekleştiremeden hayatını kaybetti. 1921 yılının ilk aylarında Cezayir'de fagot sonatını yazmaya başladı ve Haziran ayında Paris'te tamamladı. Fagot sonatı Saint-Saëns'in ölümünden önce yayınlanmış olsa da kendisi eserin prömiyerini dinleyemedi. Saint-Saëns bu sonatı Paris Konservatuarı'nda fagot profesörü, ayrıca Paris Operası'nın solo fagotçusu olan yakın arkadaşı Clément-Léon Letellier'a adamıştır (Ratner, 2002, s. 240).

Camille Saint-Saëns 29 Mayıs 1913 yılında Paris'te Igor Stravinsky'nin o dönemde sıradışı sayılabilecek 'Bahar Ayini' balesinin ilk gösterimini izlemişti. Eserin girişindeki

uzun ve tiz notalarda yazılmış olan fagot solo için ‘Eğer bu fagotsa ben de maymunum’ diyerek Stravinsky’yi ağır bir şekilde eleştirmişti. Ancak 1921 yılında yazdığı bu fagot sonatının ikinci bölümünde Stravinsky’nin kullandığı en üst re sesinden daha yukarıdaki mi sesini staccato olarak kullanması müzik camiasında bir özür olarak algılanmıştır (Willsher, 2013).

Birinci Bölüm; Allegro-Moderato

Bu bölümü bütünüyle ele alırsak büyük bir *crescendo* ve *decrescendo* şeklinde yazılmış olduğunu görebiliriz. Bölüm sol majör tonunda *allegretto moderato* karakterinde piyanonun sakin ve yumuşak arpej temasıyla başlar. Bu piyano eşliği bize sanki bir arp eşliğini anımsatmaktadır. Bu bölümdeki ton değişimleri son derece etkileyicidir. Bölümün ortasında mi bemol majör ve sol bemol majörde fagotun ve piyanonun artan enerjisi ile 25. ölçüde yeniden sol majör tonunda zirveye ulaşılır. 24. ölçüde bölümün genel yapısına ters olarak piyanonun yaptığı modülasyonlarda 32’lik nota dizilimleri görülür ki bu dizilimler 7 ölçü sonra fagotta da duyulacağını bir göstergesi niteliğindedir. Daha sonra büyük bir *decrescendo* ile ilk cümle sol majör tonunda tekrar eder ve fagotun üçüncü oktav tiz seslerinden Si4 ile bölüm sona erer (Frederiksen, 2017).

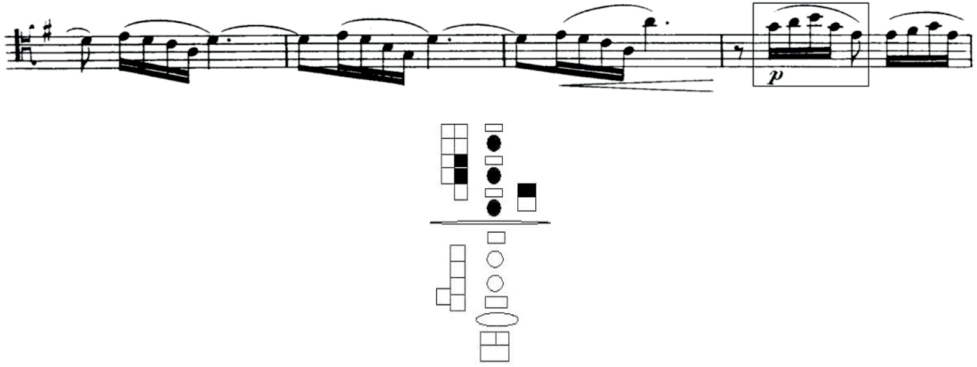
Hemen hemen bütün fagot icracılarının zorlandığı ve öğretilen pozisyonlarla çalınması güç olan Mi3 - Re#3 - Mi3, bu pasajda gösterilen pozisyonla uygulanırsa zorluk tamamen ortadan kalkacaktır.

Re # 3 Fa # 3 Fa #3 (2. Gelişi) Do # 3

Şekil 2: Saint-Saëns Fagot Sonatı, 1. Bölüm, 30 ve 31. Ölçü

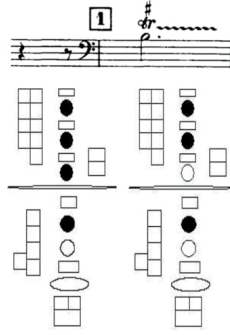
İkinci Bölüm; Allegro Scherzando

6/8'lik tartımdaki *Allegro scherzando* mi minör tonunda, piyanonun bir sekizlik zaman içinde yaptığı forte figür ve hemen ardından fagotun hızlı ve şakacı arpejleriyle başlar. Eşlikte kullanılan sade akorlar, fagota süsleme yapması ve zenginleşmesi için alan bırakmaktadır. 21. ölçüde fagotun monoloğu piyanonun da cevap vermesiyle diyaloga dönüşür. Bu yapı küçük süslemelerle piyano-fagot diyalogu haline gelir. Bu sayede fagot icracısı da soluk almak için zaman bulur. 46. ölçüde Saint-Saens'ın kullandığı inici kromatik dizi, romantik dönemi bize net bir şekilde yansıtmış olur. Dominant pedallı üzerinde gelen armoniler ve eşlik yapısı, fagotun sunacağı yeni bir temaya köprü görevi görür. Hemen ardından da 70. ölçüde aynı adlı majör tona (mi majör) geçer. 104. ölçüde tema do majör tonunda gelir. Mi majör tonunda gelen tema, do majör tonunda dans karakterinde duyurulur. 132. ölçüde mi minör tonuna geçişin ve tematik varyasyonların ardından 147. ölçüde yeniden serim gelir. Son 4 ölçüde fagot 3 oktav boyunca çıkıcı olarak kromatik dizi çalar. En son oktavın legato değil de *staccato* olarak yazılması fagot icracıları için oldukça zorlayıcıdır ve Saint-Saens fagotun en kalın si bemol sesinden en tiz mi sesine kadar hemen hemen tüm sesleri bu bölümde kullanmıştır. Genel sonat yapısına ters olarak ikinci bölüm birinci bölümden çok daha uzundur.



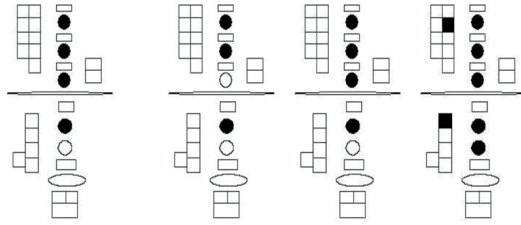
Şekil 3: Allegro Scherzando, 15. Ölçü

La4 gösterilen bu pozisyonda kullanıldığında 'pp' pasajlar için de kolaylık sağlar. Bu pasaj çok hızlı olduğu için sol-la ve la-si geçişi bu parmak pozisyonu ile kolayca çalınabilir.



Si 3 – Do 3# Trill pozisyonu

Şekil 4: Allegro Scherzando, 39. ölçü



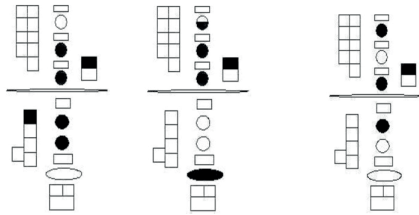
Si 2

Do # 3

Si 2

La# 2

Şekil 5: Allegro Scherzando, 40. Ölçü

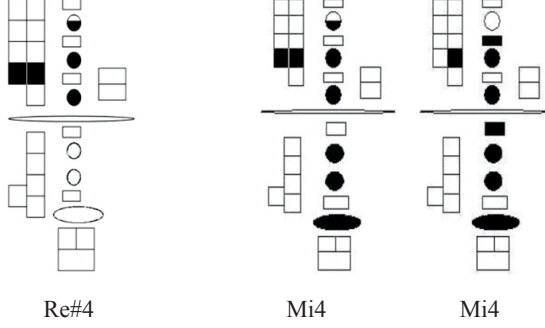


Fa # 3

Sol # 3

Fa # 3

Şekil 6: Allegro Scherzando, 89. Ölçü



(Mi4 sesi için tercih edilebilir 2 ayrı pozisyon)

Şekil 7: Allegro Scherzando, 168. ölçü

3. Bölüm; Adagio

Piyanoda sol majör tonunda, *adagio* karakterinde sade akorların kullanıldığı sakin bir bölümdür. 5 dakikadan fazla süren bu bölüm sonatın en bilinen bölümüdür. Piyano sade akorlarla eşlik yaparken fagotta süslemeli ve dramatik ezgilerle bezenmiş bir hava hakimdir. 1. ve 2. bölümün aksine 3. bölümde açık bir ton değişimi görünmez. Sol majör tonunun birçok akraba tonuna gidilse de ana karakter yine sol majördedir.

Son bölüm iki parçadan oluşur: *Adagio* ve *Allegro-moderato* (marş karakterinde). Fagot ve piyano bölüme birlikte ve *homofonik* bir yapıda başlar. Daha sonra bu yapının devam ettiğini, piyanoda ve fagotta kırık arpejlerin kullanıldığını görürüz. Bu sonradan sonata eklenmiş gibi görünen küçük kesit bir nevi klasik dönem sonat anlayışına göndermeye yarar gibidir. Son bölümün dramatik havası yerini küçük bir marşa bırakmıştır. Genellikle sonatlar hızlı bölümle bittiği için bu küçük parçanın, gösterişli bir havada sonata sona erdirmek adına sonradan eklendiği ve finale arpejlerle hazırlık yaptığı ortadadır.

Adagio

p espressivo

Mi 3

Şekil 8: Adagio, 2. Ölçü

Fa # 3 Do # 3

Şekil 9: Allegro moderato, 23-24. Ölçüler

Sonuç

Camille Saint-Saëns, bu sonatın bölümleri için klasik ve alışlageldik tempolar kullanmamıştır. Özellikle birinci bölümün ‘Allegro moderato’ hızında olup bir sonraki bölümün daha hızlı tempoda ‘Allegro Scherzando’ ve son bölümün de ‘Adagio’ tempoda yazılması, Saint-Saëns’in bu sonat özelinde sonat bölümleri için genelde tercih edilen tempolardan uzak durduğunu gösterir. Sonat 1921 yılında yazılmış olsa da romantik dönemin tüm etkilerini taşımaktadır. Ton değişimleri oldukça dikkat çekicidir. Piyanodaki

pasajların fagotla birlikteliği dokuyu iç içe geçirmiş ve bu sayede eserde bir bütünlük oluşturmuştur. 1921 yılında Saint-Saëns'in Jacques Durand'a yazdığı mektupta görüldüğü üzere kendisi fagot sonatını yazarken incelediği bir fagot metodu sayesinde fagotun en üst mi sesine kadar çıkabildiğini fark etmiştir. Sonatın ikinci bölümünün sonunda mi sesine kadar çıkıcı kromatik dizi kullanmasının nedeni de budur.

Çalışmanın sonucunda, öğrencilerin ve profesyonel fagotçuların bu makalede önermiş olduğum alternatif pozisyonları denemelerinden sonra olumlu tepkilerini aldım. Teknik kolaylık sağlamayı hedefleyen parmak pozisyonlarını ve *trill* önerilerini öğrencilik yıllarımda sınavlarda ve konserlerde uygulayıp olumlu sonuçlarını görmüştüm. Üzerine çalıştığım bu pozisyonları gösterdiğim öğrencilerin başarılı olduklarını, bu parmak pozisyonlarıyla gerek sınavlarda gerekse solo konserlerde zorlanmadan birçok zor pozisyonun üstesinden gelebildiklerini gördüm. Bu sayede Camille Saint-Saëns'in fagot sonatının çalınması teknik açıdan da çok daha kolay bir hale gelmiştir.

Görüldüğü gibi okullarımızda öğretilen pozisyonlara alternatif ek pozisyonlar üretilebilir veya temel teknik pozisyonlara eklenecek bazı perdeler ile sesteki rezonans, entonasyon ve esere göre ses kalitesi geliştirilebilir. Alternatif pozisyon önerilerini günlük çalışılan egzersiz ve gamlar üzerinde uygulamadım. Çünkü gam çalışırken temel teknik pozisyonların kullanılmasının daha verimli olacağını düşünmekteyim. Bu nedenle önce fagotun temel teknik pozisyonları iyice kavranmalı ve bu pozisyonlar gamlarda uygulanmalı ki alternatif pozisyonlara daha çok hakim olabilsin.

Fagotun esas sesleri 4. çizgi fa naturel sesine kadar olduğu için daha tiz sesler doğuşkan sesler olarak nitelendirilir. Yani çalgının en kalın si bemol sesinden başlayan kromatik 20 sesi fagotun delikleri ve perdelerinin kapatılıp açılmasıyla elde edilir. Daha sonraki sesler ise üfleme ve dudak pozisyonundaki kontroller ile sağlanır. Bu yüzden tiz seslerin hangi pozisyonda ne derece doğru olduğu tam olarak kesinleşmiş değildir. Elde edilen sonuçlara göre temel pozisyonlara eklenebilecek herhangi bir perde veya üfleme stiline herhangi bir farklılık, bize o pasajdaki doğru ve etkili sesi bulma konusunda bir basamak olacaktır.

Kaynakça

- Frederiksen, R. (2017). *Saint-Saens Bassoon Sonata*. Retrieved from <https://prezi.com/ldfisisyfmhx/saint-saens-bassoon-sonata/>
- Ratner, S. (2002). *Camille Saint-Saens, a thematic catalogue of his complete works*. New York, NY: Oxford University Press.
- Rehm, G. (2018). *Program notes Telemann, Mozart, Saint-Saëns*. Retrieved from https://www.academia.edu/1223023/Program_Notes_Telemann_Mozart_Saint-Saens
- Swann, M. (2009). *Camille Saint-Saëns music for wind instruments*. Retrieved from https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570964&catNum=570964&filetype=About%20this%20Recording&language=English
- Willsher, K. (2013). *Rite that caused riots: Celebrating 100 years of The Rite of Spring*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/culture/2013/may/27/rite-of-spring-100-years-stravinsky>

“Yudumluk” ile “Tema ve Çeşitlemeler” için Çalışma ve Yorum Önerileri

Sevil ULUCAN WEINSTEIN¹



DOI: 10.26650/CONS2018-0008

ÖZ

Bu makalede Ekrem Zeki Ün’ün eğitimci yönü ve besteciliğinin yanı sıra eğitim yaklaşımları gibi özelliklerine değinilmiş, bestecinin solo keman için yazdığı “Yudumluk” ve “Tema ve Çeşitlemeler” adlı eserleri incelenerek bu eserlere çalışma önerileri getirilmiştir. Literatür taraması yoluyla edinilen bulgulara yer verilen bu makaleyle günümüzde yeterince tanınmayan bir besteci olan Ekrem Zeki Ün’ün eserlerinin genç kemancıların repertuvarlarına kazandırılması amaçlanmıştır. Araştırmada “Yudumluk” ve “Tema ve Çeşitlemeler”in Ekrem Zeki Ün’ün keman yaklaşımının bir yansıması olarak gelişmiş bir yay tekniği gerektirdiği, ilk dönem Türk bestecilerinin sıklıkla kullandığı çok sayıda modal öge barındırdığı, içerisinde Türk müziğinde sıkça karşılaşılan poliritmik ve aksak metrik yapıların önemli bir yer tuttuğu gözlenmiştir. Ekrem Zeki Ün’ün kimi zaman kullandığı komalı sesler ile müziğinde mikrotonal unsurlara da yer verdiği görülmüştür. Sonuç olarak solo keman eserlerinden “Yudumluk” ve “Tema ve Çeşitlemeler”in icracıdan hem teknik hem de sanatsal açıdan çok sayıda yeterlilik beklediği ve bu eseri çalışacak öğrencileri ve icracıları geliştireci çok sayıda özellik taşıdığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yaylı Çalgılar, Keman, Ekrem Zeki Ün

ABSTRACT

Suggestions on the Interpretation and Practice of “Yudumluk” and “Tema ve Çeşitlemeler”

This article summarizes Ekrem Zeki Ün’s attributes as a violin teacher and composer. The works of the composer for solo violin, “Yudumluk” and “Theme and Variations” are examined and suggestions are made regarding the study of these works. This article aims to familiarize the repertoire of young violinists with the works of Ekrem Zeki Ün. “Yudumluk” and “Theme and Variations” both require an advanced bow technique as a reflection of Ekrem Zeki Ün’s violin approach. The works also contain numerous modal elements frequently used by Turkish composers as well as syncopated rhythm and polyrhythmic structures, which are frequently encountered in Turkish music. In addition, it has been observed that Ekrem Zeki Ün occasionally used microtonal elements in his music. In view of these elements, the solo violin works “Yudumluk” and “Theme and Variations” are expected to have many strengths, both technically and artistically.

Keywords: String Instruments, Violin, Ekrem Zeki Ün

¹Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Sevil Ulucan Weinstein,
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı,
İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: sevil.ulucan@istanbul.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 03.10.2018

Kabul tarihi/Accepted: 11.12.2018

Atıf/Citation: Ulucan Weinstein, S. (2018). “Yudumluk” ile “Tema ve çeşitlemeler” için çalışma ve yorum önerileri. *Konservatoryum - Conservatorium*, 5(2), 267-285.
<https://doi.org/10.26650/CONS2018-0008>

EXTENDED ABSTRACT

When one discusses violin education in Turkey, Ekrem Zeki Ün is the first name to be mentioned. As the third generation of violinists in his family, he was a devoted teacher and composer as well as a prominent musical figure in Turkish art and music life. He was one of the first Turkish violinists to perform important violin concertos with orchestras around Turkey, introducing them to the Turkish public. Like his grandfather Santuri Hilmi Bey, who played an important part when Fasl-ı Cedid was established as well as his father Osman Zeki Bey, who was the first concertmaster of Turkey, Ün continued the family tradition of participating in new musical establishments in his native land. He was assigned as director of the Musiki Muallim Mektebi (School of Music Education), which was established by the order of Mustafa Kemal Atatürk. Ekrem Zeki Ün taught violin and viola classes at İstanbul University State Conservatory and conducted the İstanbul University Student Orchestra for several years. İzzet Nezih Albayrak, Seyfettin Asal, Burhan Duyal Sedat Ediz, and Enver Kopelman are among his students who also applied themselves to music education. Ün devoted himself to composition from his early years. Despite living concurrently with the generation of composers called the Turkish Fifts (Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses), he was unfortunately not included among them. This did not interfere with or disturb his composing. He composed both small and large works, such as suites, sonatas, and concertos for different instruments and groups. In this study, Ekrem Zeki Ün’s attributes as a violin teacher and composer are researched. This paper provides comments on interpreting and suggestions on practicing his solo violin compositions “Yudumluk” and “Theme and Variations.” Yudumluk; a suite of five short movements for solo violin, is suitable for both professional and young violinists in the early years of their studies. As a piece that contains many traditional Turkish folk tunes, comas, and rhythms, “Yudumluk” can create a bridge between Western methods of violin education and Turkish music. “Giriş-Introduction” starts with quiet slurred notes and develops with indications of double stops within the lyrical theme. This movement allows the interpreter to work on the basic right-hand motion as well as good tone production. “Alp Ertunga,” which is the second movement of the suite, is rather fast and rhythmical. The comas developing within the melody will help to improve the coordination of left and right arms while playing sixteen notes with accents. “Dede Korkut’tan Masal-Fairytale from Dede Korkut” is the middle movement of the suite. This movement should be performed

at a mild speed with a soft but resonated sound. Sustained vibrato is preferably used with combinations of finger-wrist and arm vibrato for a fulfilling sound. “Suss Dinle Rüzgarı” (Shhh Listen to the Wind) creates an image of a leaf flying and dropping in the wind. Therefore, the notation will need to be performed with equal string changes toward the melodic direction. Trills must end on time rhythmically and the performer must reach the theme without adding any accents to the approaching melody. “Oy Giresun” is the last movement of the suite. Its irregular rhythmical structure gives the feeling of the regional folkloric dance. Left-hand spiccato and right-hand staccato, which are indicated, will improve the technical abilities of the performer within a joyful rhythmical structure. “Tema ve Çesitlemeler” (Theme and Variations) is a solo violin piece that demands many technical and artistic abilities from the performer. Octaves, trills, and sudden dynamic changes within rhythmical surprises are indicated. Therefore, studying and performing this piece requires stable technique varieties with extended concentration. Ekrem Zeki Ün was a valuable violin teacher and composer. He served his country by channeling his knowledge and talent to benefit both his students and future performers of his work. In conclusion, Ekrem Zeki Ün’s solo violin compositions “Yudumluk” and “Theme and Variations” improve both technical and musical skills of the interpreter. In order to introduce these valuable compositions to the young generation of violinists, a literature search was done for this article. The scores of “Yudumluk” and “Theme and Variations” can be found in the library of the Istanbul University State Conservatory.

1.1. Ekrem Zeki Ün’ün Hayatı

Türkiye’de keman ekolü denildiğinde akla gelen ilk isimler Osman Zeki Bey (Üngör) ve oğlu Ekrem Zeki Ün olarak karşımıza çıkar. İstiklal Marşı’nın bestecisi Osman Zeki Üngör (1880-1959), Muzıka-i Hümayun ve daha sonra Riyaset-i Cumhur Orkestrası’nın (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) uzun yıllar başkemancısı olarak görev yapmış, aynı zamanda orkestranın şeflik görevini de yürütmüştür.

Türkiye’de keman repertuarının önemli konçertolarını orkestra eşliğinde seslendiren ilk Türk kemancı olan Osman Zeki Üngör eğitimci kişiliği ile de büyük önem arz etmektedir. Osman Zeki Ün’ün babası Santuri Hilmi Bey (1820-1895), Fasl-ı Cedid’in ilk kurucularındandır. Tıpkı babası Santuri Hilmi Bey gibi Osman Zeki Bey de Türkiye’de müzik alanında ve eğitimde gerçekleştirilen ilk oluşumlarda önemli yer tutmaktadır. Atatürk’ün emri ile kurulan Musiki Muallim Mektebi’nin uzun yıllar müdürlük görevini yürüten Üngör’ün öğrencileri arasında Ekrem Zeki Ün, İzzet Nezih Albayrak, Seyfettin Asal, Burhan Duyal, Sedat Ediz ve Enver Kopelman gibi değerli kemancılar yer almaktadır (Ulucan Weinstein, 2011, s. 160).

Ekrem Zeki Ün, yorumcu, eğitimci ve besteci olarak babası ile pek çok ortak özellik göstermektedir. Kendilerini Türk sanat ve müzik hayatına olduğu kadar eğitimine de adayan Ün ailesi, özverili çalışmaları ile cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren birinci kuşak Türk keman okulunun temellerini atarak kendileri gibi değerli yorumcu ve eğitimciler yetiştirmiştir. Türkiye’nin ilk kadın piyanisti Verda Ün ile hayatını birleştiren Ekrem Zeki Ün, eşi ile Anadolu çapında, pek çoğu ilk kez gerçekleştirilen konserlerle çoksesli Batı Müziği’nin yurt genelinde tanıtılmasına katkı sağlamıştır. İlk keman derslerini babasından alan Ekrem Zeki Ün, 14 yaşındayken devlet bursuyla Paris’e gönderilerek Ecole Normale de Musique’de altı yıl öğrenim görmüş, Line Talluel, Marcel Chailley ve Jacques Thibaud ile keman; L. Laurant ve Alexander Cellier ile armoni çalışmıştır. Paris’teki son iki yılında ise Georges Dandolet’ten kompozisyon dersleri almıştır. 1930 yılında yurda dönen Ün, babasının müdürlük yaptığı Musiki Öğretmen Okulu’na öğretmen olmuş, 1934 yılında İstanbul’a yerleşerek öğretmenliğe devam etmiştir (Günaltay, 2012, s. 100).

1945 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı’nda keman öğretmenliği görevine başlayan Ün, burada keman ve viyola dersleri vermenin yanı sıra konservatuvar öğrenci orkestrasını da yöneterek şeflik kariyerine başlamıştır. Sanatçı ayrıca İstanbul Şehir

Orkestrası'nı konuk şef olarak yönetmiş, Cemal Reşit Rey'in de çalışmalarına destek olmuştur.

1.2. Ekrem Zeki Ün'ün Eğitimci Yönü ve Keman Eğitimine Yaklaşımları

“Ekrem Zeki Ün, eğitimin önemine inanmış bir kişi olarak öğretmen okullarında, eğitim enstitülerinde, konservatuvarlarda uzun yıllar ders vererek müzik hayatımızı yönlendiren öğretmenler ve sanatçılar yetiştirdi. Konservatuvarda ve Atatürk Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde ilk öğrenci orkestraları onun emeği ile kurulmuştur” (Günsel, 2011, s. 11).

Öğrencilerini özenle çalıştıran Ekrem Zeki Ün, onları sadece müzik alanında değil, felsefi konularda ve sanatın farklı alanlarında da eğitmekteydi.

Sağlık ve beslenmelerine kadar her yönüyle öğrencilerine önem veren eğitimci, maddi durumu yerinde olmayan öğrencilerini evine yemeğe davet ederek misafir etmenin yanı sıra, onlara çeşitli ikramlarda bulunarak bedenlen kuvvetli olmaları yönünde destek vermekteydi. Tüm bilgi birikimini öğrencilerine hiç eksiltmeden aktaran Ün, öğrencilerinin bedensel yapılarını göz önünde bulundurarak onların kolaylık ve zorluklarını tespit eden, bir eğitimci olarak onlardan en iyi neticeyi alabilmek üzere yönlendiren bir öğretmen olmuştur (Ulucan Weinstein, 2011, s. 206).

Günümüzde Amerika Birleşik Devletleri'nin Chicago kentinde yaşamakta olan, kendisi de keman eğitimi veren Fisun Alpakın, uzun yıllar çalıştığı öğretmeni Ekrem Zeki Ün'ün eğitim yaklaşımını üç ana madde ile ifade etmektedir. Bunlar:

- 1- Sevmek; yaptığın işe sevgi ve tutkuyla bağlanmak.
- 2- Düşünmek; kolay tatmin olmadan daha iyisini arayarak denemek ve düşünerek çalışmak.
- 3-Disiplin; kapıyı kapatabilmek. Üreten bir sanatçının kendini bir çok şeyden soyutlaması ile öz disiplin edinerek sebatla çalışmak (Alpakın, 2017).

Ekrem Zeki Ün'ün yetiştirdiği sanatçılar arasında Ergun Tekinson, Yusuf Güler Aksöz, Saim Akçıl, Ali Uçan, Nuri İyicil, Çiğdem Yonat İyicil ve Hazar Alapınar gibi günümüzde çok değerli çalışmalar yapan eğitimci, yorumcu ve yöneticiler bulunmaktadır.

Ekrem Zeki Ün ile kısa bir süre çalışma şansına erişen Prof. Hazar Alapınar, uzun yıllar solist, eğitimci, besteci-yazar ve şeflik yönleriyle çok değerli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Okuduğu dönemde sınıfın en genç öğrencisi olan Alapınar, Ekrem Bey’in öğretmenlik yaklaşımlarını aşağıdaki sözlerle ifade etmektedir:

“Ekrem Bey yaşı ne olursa olsun öğrencilerine müziği sevdirmeye çalışan bir öğretmendi. Bazı konserlerimizde bizlere piyanoda kendisi eşlik ederdi. Onun sınıfından ayrıldığımda dahi derslerini dinlememe izin verir, arada beni de dinlerdi. Yönettiği okul orkestrasında beni birinci kemanlara dahil ettiğinde “Sende bir şeyler görüyorum.” deyip şeflik bagetini bana uzatarak orkestrayı yönetmemi sağlamıştır. Şeflik kabiliyetimi fark eden ilk kişidir ve şeflik hevesim bana Ekrem Zeki Ün’den geçmiştir”(Ulucan Weinstein, 2011, s. 208–209).

Ekrem Zeki Ün kendi sözleri ile eğitimciliğe bakış açısını şu sözlerle ifade etmektedir:

“Konservatuvardaki keman ve orkestra sınıfı öğretmenliğimin yanında, öğretmen okullarında ve Atatürk Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü’nde yine keman, viyola ve orkestra sınıfı öğretmenliği yaptım. Bu son iki okulda diyebilirim ki öğrettiğimden fazla ben öğrendim” (Günsel, 2011, s. 13).

Ekrem Zeki Ün’ün eğitim metodunda bedensel ve fiziksel güçlendirmenin önemle dikkate alındığı Prof. Hazar Alapınar’ın sözleri ile anlaşılmaktadır:

“Keman dersi öncesinde, beni masanın üzerine çıkararak tüm sınıf öğrencilerinin görebileceği şekilde bana ısınma hareketleri yaptırırdı.” (Ulucan Weinstein, 2011, s. 208)

Günümüzde ne yazık ki gerek eğitim yılları süresince gerek profesyonel çalışma hayatı boyunca bu türde ısınma ve esneme egzersizlerine gereken önem verilmemektedir. Halbuki bu hususta gösterilecek itina icracının daha uzun ve verimli çalışmalar yapmasına olanak sağlayacaktır.

Ekrem Zeki Ün’ün bu konuda gösterdiği titizlik keman için yazdığı parmak egzersizlerine de yansımaktadır. Bedensel ısınma egzersizlerinin ardından yapılması gereken bir diğer egzersiz de parmak kaslarını güçlendirici alıştırmalar ile gam ve arpej çalışmalarıdır.

Ekrem Zeki Ün'ün yazdığı parmak egzersizleri değerli eğitimci ve icracı Prof. Hazar Alapınar tarafından yakın zamanda bir kitapta derleneceğinden bu makalede yer almamaktadır.

Ün'ün eğitimci-yazar yönüne de değinmek gerekmektedir. Eğitim anlayışı “uluslararası düzeyi” Türkiye’de benimsetmeye yöneliktir.

Bu görüşünü yaygınlaştırmak amacıyla eğitsel amaçlı çok sayıda kitap yazmıştır. Bu kitaplar ortaokul ve liselerde kaynak olarak kullanılmıştır (Uçan, 2011, s. 49).

1.3. Besteci Yönü

Fransa’da öğrenciyken besteler yapmaya başlayan Ekrem Zeki Ün, ilk yıllarda izlenimciliğin etkisindedir. Daha sonra Henri Bergson’un felsefesine yakınlık göstermiş, 1934 yılından sonra ise makamsal müziğimizden yararlanmışır. Besteciliğinin son dönemi olarak kabul edilen 1965 sonrası yapıtlarında ise ‘doğu mistisizmi’ne özgü bir yaklaşım sergilemiştir (Hiç, 2011, s. 7).

Yapıtlarını sürekli bir arayışın ürünleri olarak tasvir eden Ekrem Zeki Ün, bestelediği her yeni yapıtında kendini yenilemeye çalışarak önceki yaratılarını beğenmediğini belirtmiş ve özeleştirel yaklaşımdan güç aldığıının altını çizmiştir.

Fransa’da eğitim hayatını sürdüren Ün’ün dönem sanatçıları ve felsefelerinden etkilendiği ve özellikle G. Enescu ve E. Ysaye gibi kemancı-besteci sanatçıların bestecide derin izler bıraktığı hissedilmektedir.

Öğrencilerinden öncelikle Fransızca konuşmalarını talep eden Ysaye pek çok yönden Ekrem Zeki Ün ile benzer özellikler göstermektedir. Sanatçının Fransa’da eğitim alan Ekrem Zeki Ün üzerinde de önemli etki bırakmış olması çok doğal ve olağan bir olasılık olarak görülmektedir. Nitekim Ekrem Zeki Ün dünyaca ünlü kemancımız Prof. Cihat Aşkın’a Ysaye’yi canlı olarak dinleme şansına eriştiğinden ve Ysaye’nin yay tekniğinden bahsetmiştir (Aşkın, 2011, s. 5).

Ysaye ve Ün’ün diğer bir benzer özelliği keman için çeşitli sol el egzersizleri yazmış olmalarıdır. Ayrıca solo keman ve çeşitli enstrümanlar için farklı formlarda eserler yazmış, çeşitli transkripsiyonlar yapmışlardır.

Ekrem Zeki Ün, eser yazımına ilişkin düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

“Bütün dezavantajlarına rağmen gene de bu işe, yani [yeni] eser yazma işine her bestecinin katılması düşüncesindeyim. Para bakımından bir şey getirmediğinden, şöhret bakımından ise çok ileriki yıllara ait olduğundan besteciler yeni eser yapmak [yazmak] tarafına pek meyletmiyorlar. [Bu,] Türkiye gibi her alanda eser bekleyen bir ülke için çok acı bir durum. Sözün kısası, bugünden çok yarını umut ediyorum. Bütün bestecilerimizden de bu özveriyi beklememiz gerekir kanısındayım” (Uçan, 2011, s. 59).

Ekrem Zeki Ün’ün eserlerinde kullandığı melodiler bestecinin kendi öz yaratıdır.

2.1. Yudumluk, 1972

Besteci, olgunluk döneminde solo keman için bestelediği “Yudumluk” adlı eserini, aynı zamanda solo viyola için de düzenlemiştir. Viyola düzenlemesi keman yazımıyla neredeyse aynı olmakla birlikte enstrümantal kolaylıklar besteci tarafından dikkate alınarak küçük değişiklikler yapılmıştır.

Suite¹ yapısında bestelenmiş olan eser beş bölümden oluşmaktadır. Eserin geneline bakıldığında poliritmik yapı dikkat çekmektedir. Her bölüm kendi içinde basit üç kesitli formda ve modal bir anlayışta bestelenmiştir.

Sakin ve davetkar „Giriş“ bölümünün ardından ateşli bir tamperaman ile başlayan „Alp Ertunga“ bölümü, onaltılık ritmik öğeler ve komalı seslerin birleşimiyle destansı bir ihtişamı yansıtır. „Dede Korkut’tan Masal“ adlı bölüm, modalitenin oldukça net hissedildiği dokunaklı temalar ile dinleyenleri kendi içsel dünyalarına yönlendirir.

„Suss... Dinle Rüzgarı“ adlı bölüm hareketli teması ve durağan trilleri ile rüzgarı anımsatır.

„Oy Giresun“ aksak ritmik yapısı ile Karadeniz folklorunu hissettiren şaşırtıcı sol el pizzicatoları ile dinleyiciye danstaki hafifliği hissettirir.

2.1.1. Giriş

Ekrem Zeki Ün’ün kendine özgü yazım stili bu bölümde dikkat çekmektedir. Besteci dinleyiciyi, gelecek bölümlerin temalarını kullanmadan müziğe davet etmektedir.

1 Aynı tonda yazılmış çalgı parçaları dizisi.

Besteci, tempo konusundaki hassasiyeti ve yorumcuya kolaylık sağlama düşüncesiyle eserlerinde bölüm ve kesit tempolarını not etmiştir.

Yorumcu eseri, seslendireceği mekan olanakları dahilinde belirtilene yakın tempolar ile seslendirdiği takdirde başarılı bir yorum elde edebilir. Bunun yanı sıra Ekrem Zeki Ün, keman için bestelediği eserlerde müzikal bağları ve parmak numaralarını yazarak yorumcuya büyük kolaylık sağlamıştır.

Ün'ün müzik dilinde önemli yer tutan yavaşlamalar ve uzatmalar renk amaçlı kullanıldığında yorum doyurucu olacaktır.

Üç telde başlayan “Giriş” temasındaki bağlı notalar, açık tellerin yumuşak ancak akıcı tınıları muhafaza edilerek çok hafif olmayan bir *p* nüansı ile sunulmalıdır. Akorlar, cümlelerin akıcılığının sağlanması için tempo ve yumuşaklık göz ardı edilmeden çalınmalıdır.

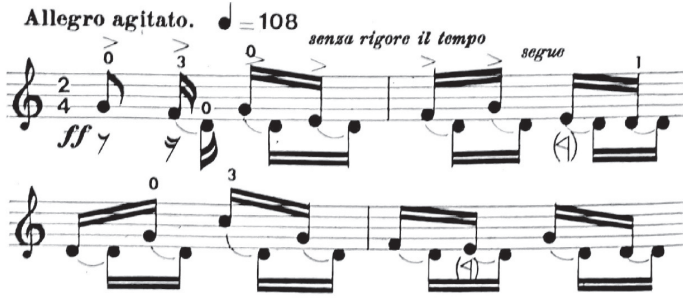


Şekil 1: Giriş, 1-6. Ölçüler

2.1.2. Alp Ertunga

Bu bölüme “Giriş” bölümünden sonra ara vermeden başlanıldığı takdirde istenilen destansı hissiyatı yakalamak yorumcu için daha kolay olacaktır.

Tema, aksanlı onaltılık ritmik hareket içinde olduğundan, akıcılık korunurken kıvrak tel değişimleri gerçekleştirilmeli ve koma sesler önemsenerek vibrato ile desteklenmelidir.



Şekil 2: Alp Ertunga, 1-4. Ölçüler

Ani bir pizzicato akor ile ara kesit başlar.



Şekil 3: Alp Ertunga, 11-12. Ölçüler

Burada yine seslendirilen mekan olanakları dahilinde akorun tınlatılma süresine özen gösterilmelidir. Bestecinin fazladan boş ölçü ya da uzatma işareti eklememiş olması nedeniyle bölüm bütünlüğünü korumak adına çok büyük boşluklardan kaçınılmalıdır.

2.1.3. Dede Korkut'tan Masal

“Alp Ertunga” ile bu bölüm arasında çok kısa bir nefes alınması dinleyiciyi dingin ve içsel bir dönüşe hazırlamak için faydalı olacaktır.

Bu bölüm daha dingin bir tempo ile yorumlanmalıdır. Yorumcu bölümü, koyu bir ses üreterek ve sesleri sürekli parmak vibratosu ile destekleyerek seslendirdiğinde eserin duygusuna uygun bir ton elde edilmesi kolaylaşacaktır.



Şekil 4: Dede Korkut'tan Masal, 1-8. Ölçüler

Ekrem Zeki Ün'ün yenilikçi yaklaşımı bu bölümde açıkça kendini göstermektedir.

Yorumcunun bu bölümü, son kesitteki ani nüans iniş çıkışlarında melodiyi kaybetmeden, bestecinin özellikle belirttiği nefesleri dikkate alarak seslendirmesi gerekmektedir.



Şekil 5: Dede Korkut'tan Masal, Son 14 Ölçü

Şekil 5'teki 3. ölçüde yer alan melodinin kaybolmaması için akorların sağ elde tek hareket ile seslendirilmesine ve bağlı gelen notaların sol elde gecikmeden çalınmasına dikkat edilmelidir.

2.1.4. Suss...Dinle Rüzgarı...

Bu bölüm gerek yorumcuyu gerek dinleyiciyi masalsı karaktardan gerçekliğe çekerek bir yaprağın rüzgarda salınımını hissettirmeyi amaçlar.

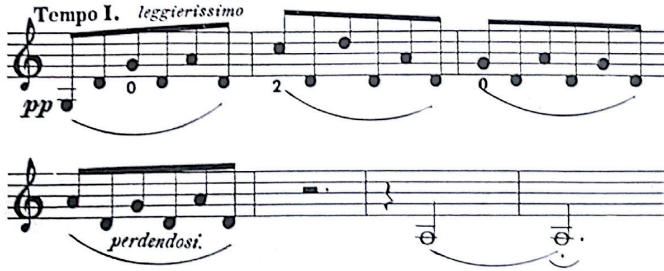
Bu hissin ana ögesi *flautando*dur. Ancak bu efekti verirken tel değişimlerinde eşit ritmik yapıyı korumak ve yayın tel ile temasını sağlarken istenilen etkiyi yakalamak önem taşımaktadır.



Şekil 6: Suss...Dinle Rüzgarı, 1-11. Ölçüler

Şekil 6’da gösterilen 6. 7. 8. 9. ölçülerdeki ani nüans değişiklikleri yorumlanırken tel değişimleri kıvrak ve zarif bir şekilde gerçekleştirilmelidir. Rüzgar teması komaların ardından aynı renk korunarak seslendirilmelidir.

Sağ dirseğin orta merkezde sabitlenmesi ile elde edilecek esnek bilek ve parmak hareketleri, melodinin eşit ritmik yapıda yorumlanabilmesi adına yorumcuya kolaylık sağlayacaktır.



Şekil 7: Suss...Dinle Rüzgarı, Son 7 Ölçü

2.1.5. Oy Giresun

Süit’in son ve en kısa bölümü olan Oy Giresun, aksak ritmik yapıdadır. Bu bölümde yorumcunun melodiyi yay hareketi ile nota nota seslendirmek yerine her ölçüyü tek nefeste seslendirmeyi tercih etmesi yararlı olacaktır.

Allegro
giocoso $\text{♩} + \text{♩} = 63$

Şekil 8: Oy Giresun, 1-12. Ölçüler

Şekil 8'deki 9. ve 10. ölçülerde yer alan çift sesler yorumlanırken kuvvetli vurguların gösterilmesi esere ritmik ve hareketli bir dans yapısı kazanacaktır. Noktalı notalar sağ elde hafif düşünülmeli ve cümle sonuna doğru sol el pizzicatolarına varmalıdır.

Şekil 9'daki 1. 8. ve 9. ölçülerde yer alan sol el pizzicatoları (+ ile gösterilmiştir) seslendirilirken sağ elde yay hareketi durdurulmamalıdır. Yay hareketi devam ettirildiğinde, oluşması muhtemel sert aksanlardan kaçınmak mümkün olacaktır.

Şekil 9: Oy Giresun, Son 11 Ölçü

Toplamda 11 dakika kadar süren suit dinletilerde seslendirildiğinde büyük beğeni toplamaktadır. Tek bir bölüm bis olarak seslendirildiğinde de aynı etkiyi sağlamak mümkündür.

2.2. Tema ve Çeşitlemeler, 1970

Ekrem Zeki Ün'ün bu eseri keman için bestelenmiş tema ve altı çeşitlemeden oluşmaktadır.

Eser, genel yapı itibari ile poliritmik ve modal tarzda yazılmış, son derece teknik ustalık gerektiren pasajlar içermektedir. Çeşitlemelerde ton merkezleri birbirinden farklı diziler kullanılarak Türk müziği öğeleri ön plana çıkarılmıştır.

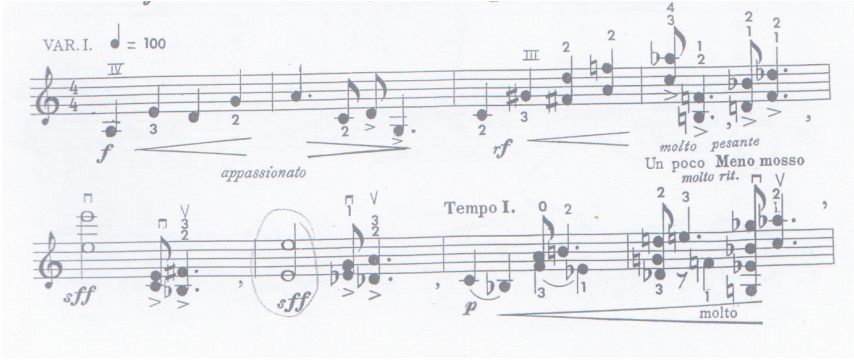
Besteci bu eserinde de metronom birimini, bağları ve parmak numaralarını belirterek yorumcuya kolaylık sağlamıştır.

Son derece ihtişamlı ve *ff* başlayan tema, üçleme ve noktalı ritimler ile sunulmuştur. Bu bölümde nota üzerinde belirtilmese de dinamik değişiklikleri yapmak ezgisel bütünlüğü koruyacak, böylece melodinin sürekliliğini sağlayacaktır.

Şekil 10: Tema, 1-8. Ölçüler

Birinci çeşitlemede bestecinin belirttiği tempo yorumcuya çeşitlemenin icrasında kolaylık sağlar.

İkinci çeşitleme son derece hızlı olduğundan üçlemelerde belirtilen aksanları gerçekleştirmek için sağ elin tel ile teması sürekli korunurken sol elin kıvrak parmak hareketleriyle hemen her ritmik yapıyı belirterek çalması gerekmektedir.



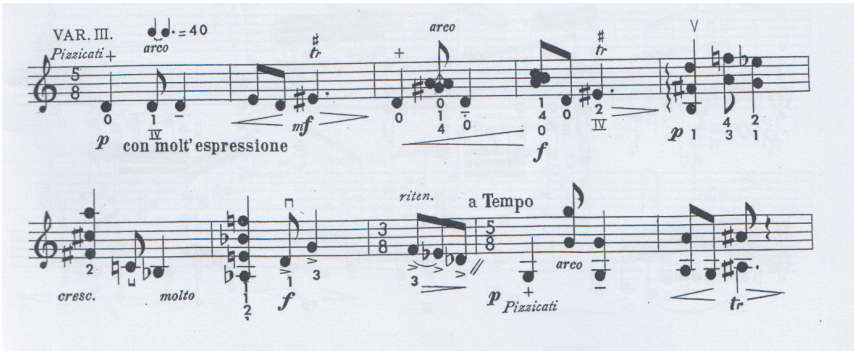
Şekil 11: 1. Çeşitleme, 1-8. Ölçüler

Birinci çeşitlemenin sonunda ilk kez çift çizgi kullanıldığından net bir bitirme hissi yaratmak için tınının kesilmesi beklenmelidir.



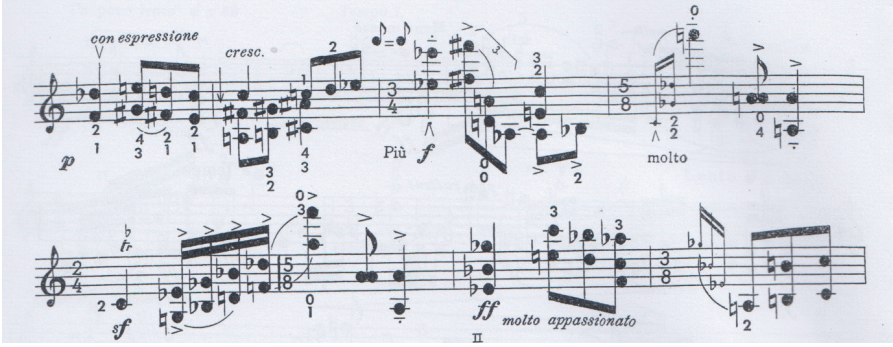
Şekil 12: 1. Çeşitleme, Son 2 Ölçü

Son derece yüksek gerilimle biten ikinci çeşitlemenin ardından sol el pizzicatosu ile başlayan üçüncü çeşitlemede yayla gelen melodi aksansız seslendirilmelidir.



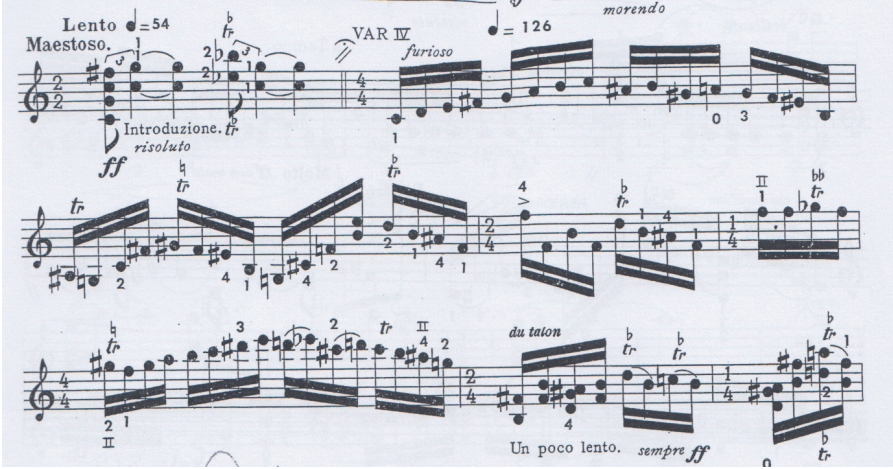
Şekil 13: 3. Çeşitleme, 1-10. Ölçüler

Sol el için son derece zorlayıcı pasajlar içeren üçüncü çeşitleme için ilgili tonalitelerdeki oktav ve çift ses gamların öncelikli olarak çalışılması eserin yorumlanmasında icracıya büyük ölçüde kolaylık sağlayacaktır.



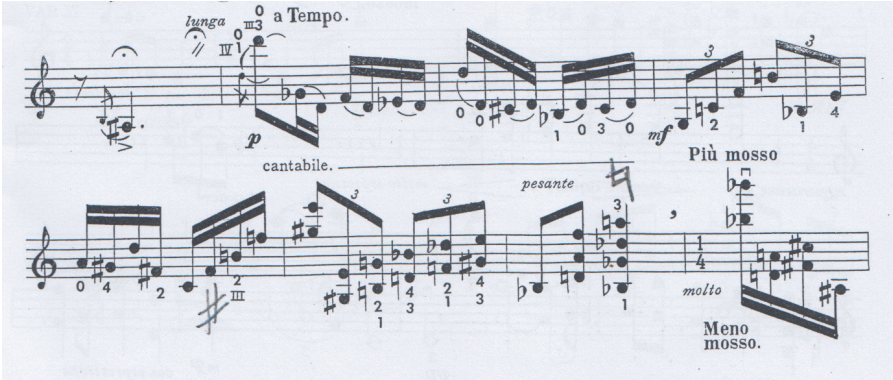
Şekil 14: 3. Çeşitleme, 11-18. Ölçüler

Dördüncü çeşitleme farklı diziler ve detache onaltılıklar ile yine son derece enerjik karakterdedir ve forte seslendirilmelidir.



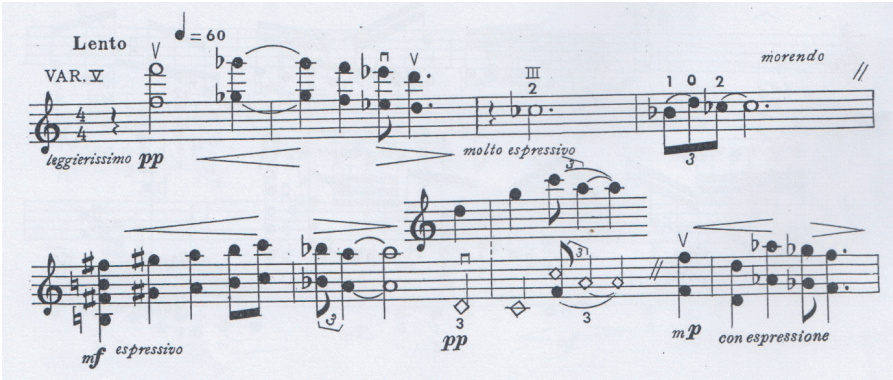
Şekil 15: 4. Çeşitleme, 1-8. Ölçü

Bu çeşitlemede yayın tel üzerindeki en uygun temas noktasının belirlenmesi, eserin bestecinin belirttiği hızla çalınabilmesi adına büyük önem teşkil eder. Yorumcu, bu bölümü icra ederken yayı köprüye yakın tutmayı tercih ederse üretilen sesin kalitesini koruyabilir. Şekil 16'nın ikinci ölçüsünde yer alan çarpmalı flajolet, geçişsiz olarak birinci pozisyonda çalınabilir.



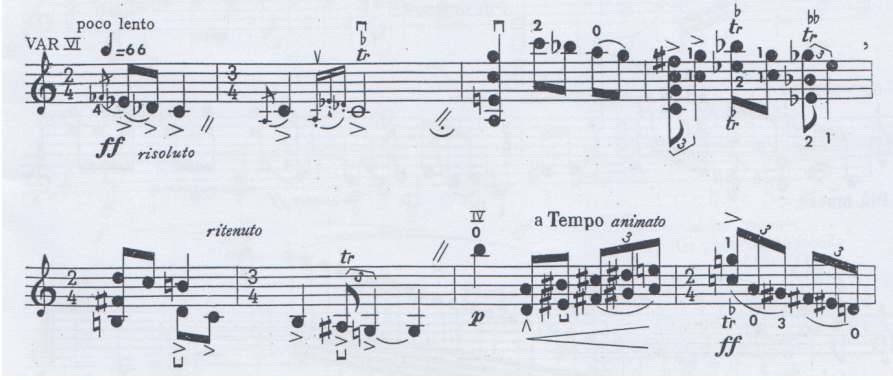
Şekil 16: 4. Çeşitleme, 12-19. Ölçüler

Mistisizm etkisinin tamamen hakim olduğu beşinci çeşitleme çok ağır tempoda olmadığından oktav hareketi ile yazılan melodi hafif parmak vibratosu ile desteklendiğinde akıcı ve etkili bir yorum elde etmek kolaylaşacaktır. Bu bölümde bestecinin leggierrissimo uyarısı önemsenmeli, akış çift yatay çizgi ile belirtilen nefeslerle bölünmeli ve sufizm karakterini yansıtan ney tınısı aranmalıdır.



Şekil 17: 5. Çeşitleme, 1-8. Ölçüler

Temaya yakın karakter sergileyen ve son çeşitleme olan altıncı çeşitleme ısrarcı çift ses üçleme yapısı ile temaya geri dönüşü hazırlar.



Şekil 18: 6. Çeşitleme, 1-8. Ölçüler

Ekrem Zeki Ün'ün “Tema ve Çeşitlemeler” eseri genel itibari ile çok sayıda teknik zorluk içermesi nedeniyle fazla seslendirilmemektedir. Eserin bilinen yorumcuları arasında Prof. Cihat Aşkın ve Prof. Pelin Halkacı Akın ve şahsım yer almaktadır. Deşifre etmek için zor ve son derece dikkat gerektiren yazım stili, teknik altyapı ile desteklendiğinde yorumcuya kolaylık sağlayacaktır.

Bu nedenle yorumcunun esere vakit ayırması ve bestecinin de hayat görüşü olan ‘sabırla çalışmak ve üretmek’ felsefesi ile yılmadan, sebatkar bir şekilde çalışması gerekir. Yorumcunun hem bestecinin eserde anlatmak istediklerini enstrüman ile ifade etmeye hem de mistik bütünlüğü harmanlamaya çalışması müzikal bütünlüğü yakalamak açısından yardımcı olacaktır.

Sonuç

Bu makalede Ekrem Zeki Ün'ün kısaca hayatına, keman eğitimi yaklaşımlarına ve besteci yönüne değinilirken solo keman eserlerinden “Yudumluk” ve “Tema ve Çeşitlemeler”in yeni nesil kemancılara tanıtılması amaçlanmıştır. Bu makalede çalışma ve yorum önerileri getirilen “Yudumluk” ve “Tema ve Çeşitlemeler” eserleri, farklı seviyelerde keman icracıları için gerek teknik gerek müzikal yönden geliştirici öğeler içermektedir. “Yudumluk” eserini ileri seviyede keman çalan icracıların yanı sıra erken yaşta ve eğitiminin ilk yıllarında olan kemancıların da çalması uygun olacaktır. Bu sayede bir Türk bestecinin eserini seslendirirken hem Türk ezgi ve ritimleri ile tanışma hem de teknik ve müzikal becerilerini geliştirme olanağı bulacaklardır.

Ülkemizde tercih edilen eğitim sisteminde Türk motifli başlangıç çalışmalarının pek az

olması ve çoğunlukla tercih edilmemesi, öğrencilerin zamanla Türk bestecilerinden uzaklaşmasına sebep olabilmektedir. Bir diğer husus da bu tarz Türk eserlerinin yeterince bilinmemesi ve bu eserlerin notalarına ulaşabilme güçlüğü olarak karşımıza çıkmaktadır. Makalede incelenen eserlerin notalarına İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı kütüphanesinden ulaşılabilir.

Kaynakça

- Alpakın, F. (2017). *Ekrem Zeki Ün için*. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=84sFPxV9HDM>
- Aşkın, C. (2011). Ekrem Zeki Ün ve Türk Keman Okulundaki yeri. *Orkestra Dergisi*, 417, 3–5.
- Günaltay, A. (2012). Çok sesli Türk müziğinin çok yönlü bestecisi Ekrem Zeki Ün. *İstanbul Üniversitesi Bilim Kültür ve Sanat Dergisi*, 7, 100-111.
- Günsel, H. (2011). Kendi sözleriyle Ekrem Zeki Ün. *Orkestra Dergisi*, 417, 11–14.
- Hiç, S. (2011). Değerli hocam Ekrem Zeki Ün. *Orkestra Dergisi*, 417, 6–8.
- Uçan, A. (2011). Ekrem Zeki Ün ve Cumhuriyet müzik eğitimi. *Orkestra Dergisi*, 417, 41–60.
- Ulucan Weinstein, S. (2011). *Türk Keman Okulu'nun oluşumu*. (Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Osmanlı İmparatorluğu Müzik Kurumlarında Kontrbas Çalgısı

Ulaş Rıfat AKYEL¹



DOI: 10.26650/CONS2018-0009

ÖZ

Bu makalenin temeli İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeler Birimi ve TBMM Milli Saraylar Müdürlüğü desteğiyle gerçekleştirilen 52003 proje kodlu 2015 BAP alan çalışması verilerine dayanmaktadır. Elde edilen veriler ışığında, ‘Osmanlı İmparatorluğu Müzik Kurumlarında Kontrbas Çalgısı’ ile ilgili odak alan envanteri toplanmıştır. Projenin kapsamı, ilk aşamada Dolmabahçe Sarayı’ndaki çalgıların katalog çalışması, TBMM Milli Saraylar bünyesindeki çalgıların tespiti üzerine şekillenmektedir. Bu envanter çalışması sürecinde kontrbas çalgısı eksenindeki veriler bu makalenin içeriğini oluşturmaktadır. Makalenin üç seviye çıkarımı vardır. İlk olarak Osmanlı İmparatorluğu müzik yaşamında kontrbas çalgısının konumu ve varlığı üzerine bir değerlendirme yapılmaktadır. İkinci seviyede Osmanlı İmparatorluğu’nda kontrbas icracıları ve müzikçilerin çalgıyla tanışıklığı araştırılmıştır. Son aşamada Osmanlı İmparatorluğu’nda ‘Klasik Batı Müziği’ türünde kontrbas icra tekniklerinin nasıl geliştiği üzerine odaklanılmıştır. Makale, araştırma yöntem ve teknikleri açısından arşiv taraması, ilgili literatüre ait çalışmaların değerlendirilmesi ve var olan envanteri tespit açısından alan çalışmasını incelemektedir. Kontrbasın *Muzika-i Hümayun*, *Makam-ı Hilafet Filarmoni Mızıkası* ve *Mabeyn-i Hümayun* gibi Osmanlı kurumlarında, gayrimüslim ve levanten müzikçiler tarafından ‘İtalyan çalma stili’ ile icra edildiği ve öğretildiği anlaşılmaktadır. Döneme ait kurumlarda kullanılan iki adedinin halihazırda Dolmabahçe Sarayı’nda muhafaza edildiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kontrbas, Osmanlı İmparatorluğu, Klasik Batı Müziği

¹Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ulaş Rıfat Akyel,
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: rifatakyel@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 25.09.2018

Kabul tarihi/Accepted: 23.11.2018

Atıf/Citation: Akyel, U. R. (2018). Osmanlı İmparatorluğu müzik kurumlarında kontrbas çalgısı. *Konservatoryum - Conservatorium*, 5(2), 287-305.
<https://doi.org/10.26650/CONS2018-0009>

ABSTRACT

Doublebass in the Ottoman Empire Music Institutions

This study is based on data from a field study conducted with the support of the Istanbul University Scientific Research Projects Unit and the National Palaces Directorate of the Grand National Assembly of Turkey. With information obtained from the unit’s research (No. 52003, year 2015), an inventory titled “Double bass Instruments at Music Institutions of the Ottoman Empire” was made. The scope of the project was based on a catalog study of the instruments at Dolmabahçe Palace and on an inventory of the instruments at the national palaces. This study focuses on

the data on the double bass axis. First, the location and existence of the instruments in the Ottoman Empire is examined. In the second section, double bass performers' familiarity with Ottoman Empire musical instruments is investigated. The last section focuses on how the techniques and interpretations of the double bass during the Ottoman Empire were developed in the form of Western classical music. The main research methods and techniques are archival research, evaluation of the related literature, and field study to determine the existing inventory. It was found that Ottoman institutions, such as Muzika-i Hümayun, Sıbyan School, Makam-ı Hilafet Philharmonic Band, and Mabeyn-i Hümayun band hired non-Muslim musicians to perform and teach in Italian style, and it is concluded that two of the double basses used in these institutions are now preserved at Dolmabahçe Palace.

Keywords: Double Bass, Ottoman Empire, Western Classical Music

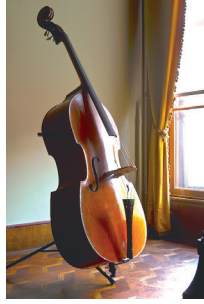
EXTENDED ABSTRACT

Muzika-i Hümayun, which was established within the Westernization movement during the Ottoman period as an equivalent to the Mehter Bandosu, was a highly supported institution where the early stages of Western classical music were founded. Although many studies have been conducted on this institution, few have focused on a specific point. Unfortunately, research conducted on instruments in general does not provide sufficient information for musicians, music students, and music lovers who are curious about the histories of instruments. As an educator, I wanted my students to embrace the double bass more; thus, the main focus of this study is to teach them its history as well as help them find traces of their own culture in it. Research has shown that the double bass was first introduced to the Ottoman Empire through concerts given by a Western classical orchestra sent by the French king François I as a gift to Sultan Süleyman II in 1543. A striking point was that the double bass was not yet in its current form and structure; further, an instrument belonging to the viol family, considered the ancestor of the double bass, was also present in this orchestra. The aforementioned orchestra performed three concerts with the permission of Sultan Süleyman II, and all the musicians were later presented with gifts. The exhibition of the two double basses used by the Makam-ı Hilafet Philharmonic Orchestra the music room of the Dolmabahçe Palace has been an important resource for this study. On investigation of the double basses, no labels or signs showing the name of the workshop and the country in which these instruments were produced were found inside the instruments. The T.B.M.M. inventory numbers were 64/1890 and 64/1891, with the numbers 1890 and 1891 indicating the possible purchase dates. The luthier (a string instrument repairman) who was consulted for more detailed information revealed that these double basses had "pear shoulders which was a feature of the ones produced in Germany at the end of the 19th century.

Photographs obtained from historical documents showed that aside from the two double basses found in the Dolmabahçe Palace, another one, built by the luthier family Jaquet, and quite different with its broad shoulder, could be registered at the Istanbul University State Conservatory. This study also suggests that the whole bibliography on the history of the double bass within Turkey should be included in our syllabus. Based on the most valuable surveys on the double bass and double bass players, this study is also the first research on the history of the instrument in Turkey. The Makam-ı Hilafet Philharmonic Orchestra which flourished after the development of the Muzika-i Hümayun provided valuable data on the double bass and double bass players. It was seen that all the players were Levantine musicians of Italian origin. As a result, it can be assumed that the Italian style of playing was used. It can also be concluded that this style of playing was taught in institutions like the Sıbyan Mektebi, where Levantine teachers used to work. With the great efforts of Donizetti Pasha, who was the founder of Muzika-i Hümayun, the orchestra had reached a professional level and had started to give regular concerts. After his death soon after, he was succeeded by Callisto Guatelli, also known as Guatelli Pasha. Research shows that Guatelli was the first musician with a double bass education to work officially for the Ottoman Empire. Guatelli Pasha had studied with Francesco Hiserich, the author of “Metodo per Double basso” (Double bass Method) in Parma, Italy. The orchestra, whose repertoire during the establishment of the Muzika-i Hümayun mostly included military anthems, began performing a more complex repertoire throughout the following years. When the double bass parts of a march from the repertoire of the first years of the Muzika-i Hümayun was compared with those of a piece chosen from the repertoire of Makam-ı Hilafet’s European tour, it was seen from the comparative difficulties that the level of proficiency in playing had increased. Undoubtedly, this increase was made possible by the facilities provided for Western classical music. Overall, this article, by focusing on the role of the double bass in Western classical music during the Ottoman period double bass before the proclamation of the Republic double bass sheds light on how the first steps toward the Republic were taken and which instruments were played by whom in which styles.

1. Osmanlı İmparatorluğu Müzik Yaşamında Kontrbas Çalgısı

Dolmabahçe Sarayı'nda 1990'lı yıllarda atıl vaziyette olan fakat daha sonraki yıllarda bakımları yapılan, müzik odasında Sultan Abdülmecit'e ait olan “*Matias Albani Fecil Thirolı Balgani Anno 1671*” iç etiketli viyolonselın yanında sergilenen iki adet kontrbas bulunduğu tespit edilmiştir. (Şekil 1-2, Akyel, 2015 alan çalışması belgeleme)



Şekil 1: Dolmabahçe Sarayı müzik odasında bulunan 1 numaralı $\frac{3}{4}$ boy kontrbas



Şekil 2: Dolmabahçe Sarayı müzik odasında bulunan 2 numaralı $\frac{1}{2}$ boy kontrbas

Bu kontrbaslar $\frac{3}{4}$ ve $\frac{1}{2}$ ölçülerine sahiptir. İki kontrbas da abanoz tuşe ve abanoz kuyruğa sahiptir. İki kontrbasın da göğüs olarak tabir edilen ön kapağı ladin, sırt diye tabir edilen arka kapağı ve geri kalan kısımları ise akça ağaçtır. Eşikleri daha sonra geçirdiği tadilat sebebi ile orijinal değildir. Çalgıların iç kısımlarında üretildikleri atölye, ülke gibi bilgilere dair herhangi bir etiket veya işaret bulunmamaktadır. TBMM envanter numaraları 64/1890 ve 64/1891 olarak kayıt edilmiştir. Envanter numaralarında belirtilen 1890 ve 1891 sayılarının bu çalgıların satın alınma tarihleri olduğu düşünülmektedir. Bu iki çalgının incelenmesi sırasında kontrbasların üretim yılı ve yeri gibi bilgilere ışık tutması için desteği alınan *Luthier*¹ Avshalom Weinstein'dan edinilen bilgiler

1 Luthier: Çalgı onaran veya yapıp satan kimse.

doğrultusunda kontrbasların 19. yüzyıl sonlarında Almanya’da üretilen “armut omuz” tabir edilen kontrbas şekline sahip olduğu tespit edilmiştir.

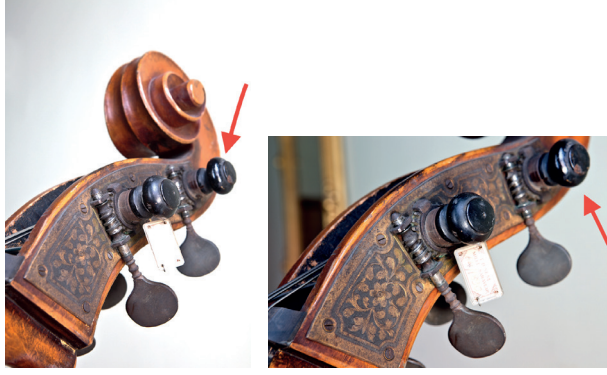


Şekil 3: 1917 tarihli Makam-ı Hilafet Filarmoni Mızıkası Orkestrası, Şefi: Osman Zeki Üngör, Yer: Dolmabahçe Sarayı. Türk Askeri Muzıkları (M.R..Gazimihal, 1955, s. 133)

Şekil 3’te Sultan Reşat Dönemi’nde İstiklal Marşımızın bestecisi Osman Zeki Üngör şefliğinde 1817 tarihinde Avrupa turnesine çıkan *Makam-ı Hilafet Filarmoni Mızıkası* görülmektedir. Şekil 4’te iki numaralı kontrbas olarak belirttiğimiz çalgının salyangoz olarak tabir edilen kısımdaki abanoz burgu sistemi dikkat çekmektedir. Bu özellik Şekil 4’te işaretlenerek, Şekil 5 ve Şekil 6’da karşılaştırmalı bir örnek olarak gösterilmiştir. (Şekil 5-6, Akyel, 2015, alan çalışması belgeleme)



Şekil 4: Muzıka-i Hümayun kontrbas kesiti



Şekil 5-6: Dolmabahçe Sarayı müzik odasında bulunan 2 numaralı kontrbasa ait abanoz burgular

Makam-ı Hilafet Filarmoni Mızıkası fotoğrafında numaralandırılmış olan 1. kontrbasın yanında ve abanoz burgusu sistemi ile işaretlediğimiz 2. Kontrbas, resme göre orkestranın sağ tarafında kalan 3. kontrbasa göre pig kısmı açık ve uzun olduğu halde, diğer kontrbas ile aynı boyda olduğu, buna istinaden boyut olarak daha küçük ve renginin daha açık olduğu fark edilmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda 1 numaralı kontrbasın *Muzika-i Hümayun* fotoğrafındaki 1 numaralı kontrbas olduğu varsayılmaktadır. Bu üç farklı kontrbas çalgısı Osmanlı İmparatorluğu müzik kurumlarındaki ilk örnekler olarak tespit edilmiştir (Şekil 7-8-9, Gazimihal, 1955, s. 133).



Şekil 7: 1. Kontrbas



Şekil 8: 2. Kontrbas



Şekil 9: 3. Kontrbas

Fotoğraflarda görülen ve akıbeti belirlenemeyen 3 numaralı kontrbas resimde belirgin halde olan geniş omuz yapısı ile göze çarpmaktadır. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı ayniyatına 25320030704040200000700007 numarasıyla kayıtlı bulunan

Luthier Jacquet ailesi tarafından üretilmiş kontrbasın tarihi konumu ile devlet kurumları arasında hibe yolu ile konservatuvara bağışlanmış olma ihtimalini düşündürmektedir. Zira 1700-1900 yapımı bir çalgının satın alınması mümkün değildir. Bu çalgı şu an (*Jaguet* Kontrbas) İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda bulunmaktadır. (Şekil 10, Akyel, 2017, Alan çalışması belgeleme)



Şekil 10: Jacquet Kontrbas, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kontrbas Sanat Dalı

2. Osmanlı İmparatorluğu Müzik Yaşamında Kontrbas İcracıları

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki kontrbasları ve kontrbas icracılarını araştırırken Osmanlı İmparatorluğu'nun Klasik Batı Müziği tarihinden bahsetmek gerekir. Bu müziğin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki mevcudiyeti, şüphesiz 1453 yılında İstanbul'un fethinden sonra kiliselerde bulunan çok sesli korolar sayesinde olmuştur. (Yöre, 2008, s. 413)

Bu koroları takiben gezgin müzisyenlerin İstanbul'da düzenlemiş olduğu çeşitli gösteriler Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Batı Müziği adına atılmış ilk adımlardır. İlk olarak İtalyan hükümeti ile 1524 yılında varılan barış antlaşması sebebi ile İstanbul'da yaşayan İtalyanların, Venedik elçisinin evinde verdiği bale gösterisi ile rastlanmıştır (And ve Koz, 2007, s. 178).

Ancak Klasik Batı Müziği'nin Osmanlı İmparatorluğu'na resmi olarak giriş tarihi İstanbul'a gelen bir Fransız orkestrası sayesinde olmuştur. I. François, V. Karl'a karşı verdiği savaşta kendisine destek olan Sultan II. Süleyman'a bir hediye niteliğinde 1543 yılında bir Klasik Batı Müziği orkestrası göndermiş, bu orkestra Sultan II. Süleyman'ın izni ile sarayda üç konser vermiştir. (Köseihal, 1939, s. 49–50).

Bu tarihten sonra Batı müziğine yakınlığı ile bilinen Sultan III. Selim, ilk kez Mayıs 1797'de Topkapı Sarayı'na İtalya'dan gelen bir opera topluluğunu konuk etmiştir. Fransız illüzyonist Robert Houdin, anılarını içeren kitabında *Torrini* isimli bir İtalyan'ın yönetiminde sarayda çeşitli gösteriler sergilendiği belirtmektedir. Gazeteci ve fotoğrafçı Maxime du Camps, 18. yüzyılda sarayda çeşitli opera temsillerinin sergilendiğini, İstanbul Beyoğlu'nda bir opera evinde program olarak her yıl üç ay süresince operalar temsil edildiğini *Souvenirs et Paysages d'Orient* adlı kitabında belirtmektedir (Du Camps, 1848'den akt., Say, 1998, s. 137).

Sultan III. Selim 1794 yılında *Nizam-ı Cedid*² fermanı ile birlikte Yeniçeri Ocağı'nın yanı başında yeni tip bir askeri birlik kurmuştur. Sultan III. Selim'in saltanatının sonu olan Yeniçeri ayaklanması, tarihteki adı ile *Vaka-ı Hayriye*³ sonrası saltanata getirilen Sultan II. Mahmut Mehter Bاندosu'nun çalışmalarına önem vermiştir. Kurulan bu bandonun başına Mr. Manguel isimli Fransız bir müzisyen getirilir ve Mr. Manguel'in idaresinde 30 Enderun kolağası ile bando çalışmalarına başlar. Bir süre sonra Manguel'in ölümü sonucu Sultan II. Mahmud İtalya'dan yeni bir şef getirilmesini emreder (Alimdar, 2016, s. 86, 87).

Bunun üzerine Sultan II. Mahmut tarafından görevlendirilen Sadrazam Koca Hüsrev Mehmed Paşa İtalyan yetkililerden konusunda uzman bir şahıs gönderilmesi ricasında bulunmuştur. Araştırmalar sonucunda Giuseppe Donizetti, nam-ı diğer Donizetti Paşa 1828 tarihinde *İstruttore Generale dele Musiche Imperiali Ottoman* (Osmanlı Saltanat Mızıkası Baş Ustakârı) unvanı ile İstanbul'daki görevine tayin edilmiştir (Aracı, 2014, s. 44).



Şekil 11: Giuseppe Donizetti (Aracı, 2014)

2 *Nizam-ı Cedid*: Yeni düzen

3 *Vaka-ı Hayriye*: Hayırlı vaka

Donizetti, 1829 yılında *Muzıka-ı Hümayun* tarafından icra edilmek üzere, Sultan II. Mahmud'a ithafen Mahmudiye Marşı'nı bestelemiştir. Bu marş, on bir yıl boyunca Osmanlı İmparatorluğu'nun millî marşı olarak çalınmıştır (Kutlay, 2010, s. 286).

Donizetti Paşa'nın ardından Muzıka-i Hümayun'un şefliğine Yesârîzâde Ferik Ahmed Necib Paşa tayin edilmiştir. Sultan Abdülaziz tahta geçince Necib Paşa görevinden azledilmiş ve Rüsûmat Meclisi'ne üye olarak tayin edilmiştir. Boşalan şeflik görevine Pera'daki Naum Tiyatrosu'nda orkestra şefliği yapan Callisto Guatelli getirilmiştir (Özcan, TDV İslam Ansiklopedisi C.31, s. 422).

21 Şubat 1856 tarihli *Journal de Constantinople* gazetesi, Guatelli'nin *Muzıka-i Hümayun*'ün başına tayin edilmesi ile ilgili şu yorumu yayımlamıştır:

“Majesteleri Padişah bundan daha güzel bir seçim yapamazdı. Pera halkı uzun zamandan beri Bay Guatelli'nin müzik dehasını takip ve takdir etmektedir. Dolayısıyla iyi ve etrafına neşe saçan karakteriyle birçok kişinin sevgisini kazanmış bu saygıdeğer bestecinin onurlu terfisini duyuruyor olmak bizim için büyük bir mutluluktur.” (Baydar, 2010, s. 288)



Şekil 12: Callisto Guatelli – Guatelli Paşa, 26 Eylül 1819 Parma – 1899 İstanbul (Kösemeihal, 1939)

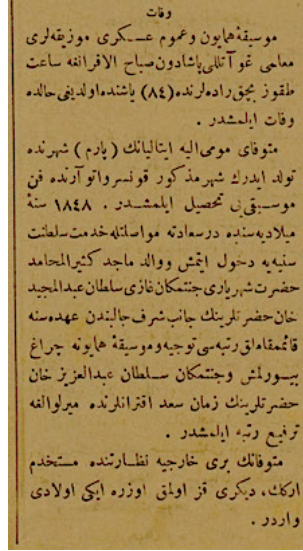
Callisto Guatelli, nam-ı diğer Guatelli Paşa, 26 Eylül 1819'da İtalya'nın Parma şehrinde dünyaya gelmiştir. 1830'da şehrin müzik okulunda Antonio de Cesari ile şan, dönemin ünlü kontrbasçılardan ve kontrbas çalgısı üzerine egzersiz kitabı olan *Metodo per Contrabbasso* metodunun yazarı Francesco Hiserich ile de kontrbas çalışmıştır (Aracı, 2014, s. 219).

Bu bilgiler ışığında resmi olarak Osmanlı İmparatorluğu'na aslen orkestra şefi olarak giren Guatelli Paşa'nın kontrbas eğitimi almış ilk müzisyen olduğu ortaya çıkmaktadır.

Guatelli Paşa, bestelerinde Türk Müziği makamlarına yer verirken Türk şarkılarını da yeniden besteleyerek, *24 Arie Nazionali e Canti Popolari Orientali, Antichi e Moderni* (24 Ulusal Aryalar ve Oryantal, Eski ve Modern Halk Şarkıları) isimli eserini yayımlamıştır. Bestelediği marşlar arasında Osmaniye Marşı ve Osmanlı Sergisi Marşı en bilinenleridir (Kosal, 2001, s. 98, 102).

Görevine atandıktan sonra Saray Orkestrası'nın başında görevli olan Fernando De Aranda (d'Aranda Paşa) ile yaşadığı sorunlar sebebi ile *Muzıka-i Hümayun*'daki görevinden alınarak bandonun başına geçirilmiştir. 1861 yılında Sultan Abdülaziz tahta geçtiği zaman bestelediği Aziziye Marşı ile miralay unvanı almış, 1863'te Sultan Abdülaziz'le birlikte saray bandosunun şefi olarak Mısır seyahatine katılmıştır. Gerçekleşen bu gezi sonrasında 1868'de yeniden *Muzıka-i Hümayun* şefi olmuştur (Sevengil, 1970, s. 63).

Guatelli Paşa'nın 1899 yılında vefatı sonrasında aşağıdaki eski Türkçe yazı yayımlanmıştır:



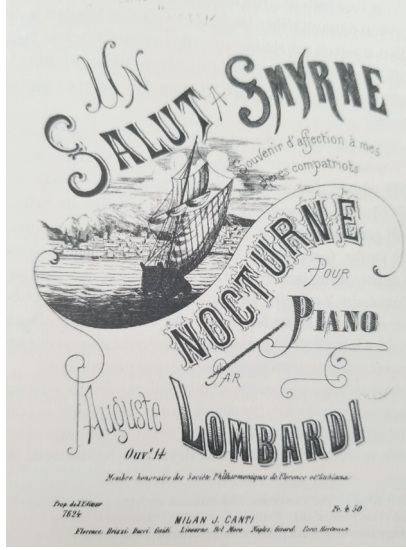
Şekil 13: Callisto Guatelli- Guatelli Paşa'nın vefatı sonrasında yayımlanan ilan (Kaynak: 25 Mart 1900 İkdam Gazetesi)

“Vefat- Musıkıyye-i hümayun ve umum askeri muzıkaları muallimi Guatelli Paşa dün sabah alafranga saat dokuz buçuk raddelerinde 84 yaşında olduğu halde vefat eylemiştir. Müteveffa-yı mumaileyh (adı geçen merhum) İtalya'nın (Parm) şehrinde tevellüd

ederek (doğarak) şehir-i mezkûr (zikredilen şehir) konservatuarında fenn-i musikiyi (müzik ilmini) tahsil eylemiştir. 1848 sene-i miladiyyesinde Dersaadet'e muvasalatla (ulaşarak) hizmet-i saltanat-ı seniyyeye (padişahın hizmetine) duhul etmiş (girmiş) ve Valid-i Macid Kesir'ül-Mühamid Hazret-i Şehriyari cennetmekân gazi Sultan Abdülmecid Han hazretlerinin canib-i şeref-i calibinden uhdesine kaimmakamlık rütbesi tevcih ve musikiyye-i hümayuna çırak buyurulmuş ve cennetmekân sultan Abdülaziz Han hazretlerinin zaman-ı sa'd-ı iktiranlarında (kutlu zamanlarında) mirlivalığa terfi'-i rütbe eylemiştir (rütbesine yükseltmiştir). Müteveffanın (merhumun) biri hariciye nezaretinde müstahdem (görevli) erkek, diğeri kız olmak üzere iki evladı vardır.” (İkdam Gazetesi, 25.03.1900)

Guatelli Paşa, Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Batı Müziği'nin temellenmesi hususunda oldukça önemli konumlarda bulunması ve kontrbas çalgısının varlığını inşa etmesi açısından önem arz etmektedir.

Augusto Lombardi (1844-1913), nam-ı diğer Miralay Lombardi Bey, Osmanlı İmparatorluğu'nda kontrbas icracısı olarak yer alan ikinci isimdir. 1913 İzmir doğumludur. Batı müziği eğitmeni olarak Şehzade Murad Efendi (V.Murad) ve Şehzade Abdülhamit Efendi'nin (II. Abdülhamit) müzik öğretmenliğini yapmış, aynı zamanda Saray Orkestrası'nda kontrbas icracısı olarak görev almış, *Muzika-i Hümayun* binbaşılardan Bedri Bey ile birlikte *Sıbyan Mektebi*'ni kurmak için görevlendirilmiştir. *Bahriye Sıbyan Müzikası*'nın şefi olarak atanmıştır ve miralay unvanını almıştır. Başarılı bir eğitmen, kontrbasçı ve orkestra şefi olmasının yanı sıra piyano için parçalar, şan ve oda müziği için eserler, orkestra için 1 senfoni ve bando için eserler yazmıştır. 1890-1892 yılları arasında piyano öğretmeni ilanında, 1896-1897 yılları arasında ise Chevalier[□] unvanına sahip olarak bir yılda yer almıştır. Bu unvanın Fransız hükümeti tarafından verildiği göz önüne alınırsa ticaret yıllıklarında yer almadığı dönemde Fransa'da müzik çalışmalarını sürdürmüş ve bu unvanı almış olması mümkündür. Terakki Derneği'nin onursal başkanı olan Miralay Lombardi Bey İstanbul'da yaşadığı yer *Rue Neuve* (Yeni Sokak) 10 Pera olarak belirtilmiştir. 1913 yılından itibaren herhangi bir ilanı bulunmayan Augusto Lombardi'nin 1913 yılında vefat ettiği düşünülmektedir (Baydar, 2010). Belgelenen konser afişinde *Un Salut a Symrne* (İzmir'e Selam) adlı piyano için yazdığı noktürnle İzmir'i selamlaması da doğduğu şehire gönderme yapması bakımından anlamlıdır.



Şekil 14: Konser Afifi (Kutluay, 2010, s. 55)

Muzıka-i Hümayun Makam-ı Hilafet Filarmoni Mızıkası'nda bulunan ve çalgı olarak incelediğimiz kontrbasları orkestralarda kullanan kontrbasçılar hakkında resmi tarihli bir kayıt bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra Osmanlı Klasik Batı Müziği tarihi üzerine yapılan araştırmalar doğrultusunda isimleri geçen kontrbasçılar şöyle belirtilmiştir:

İtalyan Spinelli Efendi, doğum yeri, doğum tarihi, vefat yeri ve tarihi hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. Lakin görev aldığı orkestralar, Topkapı Bandosu, Saray Sazendesi olarak tespit edilebilmiştir. Ayrıca, *Muzıka-i Hümayun*'da mülazım-ı evvel⁴ ve sol kolağası⁵ olduğu bilinmektedir. 1890 yılında II. Abdülhamit tarafından kendisine gümüş liyakat madalyası verilmiştir (Alimdar, 2016, s. 564).

Ellinger Efendi, Ertuğrul Fırkateyni Muzıkası'nın bünyesindeki bir orkestrada görev aldığı bilinen bir kontrbas icracısıdır. Buna göre viyolonsel için Capri Bey, kontrbas için Ellinger Bey ve viyola için Gaito Bey'in isimleri geçmektedir. Ellinger Efendi'nin rütbesi için sol kolağası, çalgısı için viyolonsel, uyuğu için ise Alman ifadeleri geçmiştir (Gazimihal, 1955 s.107, 213).

Saray sazandeleri arasında kontrbas çalgısı ve icracıları hakkında, Kontrbasçı Spinelli

4 Mülazım-ı evvel: Üsteğmen

5 Sol kolağası: Kıdemli yüzbaşı

Efendi, Vasil Efendi isimleri farklı araştırmalarda gösterilmektedir(Gazimihal, 1955; (Soydaş ve Beşiroğlu, 2007, s9). Lakin Spinelli hakkında farklı bilgilere ve yaşamıyla ilgili bir kaynağa rastlanmamıştır. Leyla Saz (1974) kontrbas çalgısının haremde icrasından da söz etmektedir. Bu çalgının eğitimi konusunda ilk olarak 17 Mayıs 1916 tarihinde Tirimüjgan Mektep Gemisi'nde açılan, daha sonra 1918 yılında açılan 3. sınıf ile okul Heybeliada'ya taşınarak arkı Mektebi'nin bünyesine eklenen Bahriye Musiki Mektebi'nde Defortes isimli İtalyan asıllı fagot ve kontrbas öğretmeninden bahsedilmektedir (Gazimihal, 1955, s. 214).

Yıllar Boyu Tarih dergisinin 4 Nisan 1978 tarihli baskısında, Midhat Sertoğlu'na ait bir makalenin Sultan Abdülmecit ile ilgili bir bölümünde bulunan sarayda gerçekleştirilen müzik meşkleri ile ilgili bir paragrafta Füzüze Kalfa isimli bir yardımcının kontrbas aldığından bahsedilmektedir.

Buna göre; “...Abdülmecid Efendi musikiye, bilhassa batı musikisine meraklıydı. Güzel viyola çalardı. şehsuvar Sultan keman, ikinci hanımı Hayrunnisa Hanım viyolonsel, kalfalardan Ofelya piyano ve Firüze kontrbas almakta usta olduklarından böylece küçük bir orkestra meydana getirir ve çoğu akşam yemeklerinden sonra güzel parçalar çalarlar, bazen de Mâbeyn halkı salonda toplanıp paravana arkasından dinlerlerdi...” cümlesi önem arzetmektedir (Sertoğlu, 1978).

kardeşlerinden Sâliha Sultan Ahmed Paşa ile, Emine Sultan ise eski Dahiliye Nâzırı şerif Paşa ile evlendirilmişlerdi.

Abdülmecid Efendi musikiye, bilhassa batı musikisine meraklıydı. Güzel viyola çalardı. şehsuvar Sultan keman, ikinci hanımı Hayrunnisa Hanım viyolonsel, kalfalardan Ofelya piyano ve Firüze kontrbas almakta usta olduklarından böylece küçük bir orkestra meydana getirir ve çoğu akşam yemeklerinden sonra güzel parçalar çalarlar, bazen de Mâbeyn halkı salonda toplanıp paravano arkasından dinlerlerdi.

şekil 15: Yıllar Boyu Tarih Dergisi, 4 Nisan 1978, (Sertoğlu, 1978)

Yapılan alan çalışmasının sonucunda, kurumlarda kayıtlı envanterler ve kişilerin dışında, özel koleksiyonlarda görülen kartpostallar İstanbul merkezli müzik yaşamında kontrbas çalgısının icrasının olduğunu göstermektedir. Hakkında yazılı bilgi bulunmayan, şef Andreas Hindas yönetimindeki Trabzon Filarmoni Orkestrası'na ait bu kartpostal ile bilgilerine ulaşamadığımız fakat mevcudiyetini bu kartpostal sayesinde öğrendiğimiz Trabzon'un en eski kontrbasısını orkestranın içerisinde görmekteyiz.



Şekil 16: Şef Andreas Hindas yönetimindeki Trabzon Filarmoni Orkestrası
(Alaattin Kurt koleksiyonu)

3. Osmanlı İmparatorluğu'nda 'Klasik Batı Müziği' Türünde Kontrbas İcra Teknikleri ve Gelişimi

Askeri bando olarak kurulan ve repertuarında Osmanlı sultanlarına ithaf edilmiş eserler bulunan *Muzıka-i Hümayun* Orkestrası, kurulduğu dönemde nefesli çalgılar olarak tabir edilen boru takımı şeklinde bir düzene sahipti. Donizetti Paşa ile başlayan gelişim, konusunda uzman müzik adamları ile devam etmiş ve orkestra, müzikal açıdan gelişme gösterdikçe klasik müzik repertuarının daha zor olan eserlerini seslendirmeye başlamıştır.

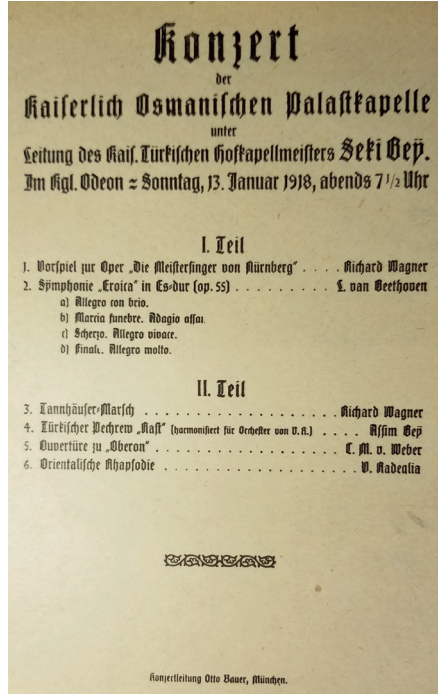
Muzıka-ı Hümayun Okulu'nda, Sultan Abdülmecid'in Donizetti'den sarayda müzikli temsiller verilmesini istemesi üzerine, bando yanında senfonik orkestra, opera ve bale çalışmaları da başlatılmıştır. Donizetti, Bergamo kasabasındaki dostu Dolci'ye Ocak 1846'da yazdığı mektupla, çeşitli İtalyan operetlerinin partiyonlarını Sultan'ın operet görme isteği doğrultusunda Türk öğrencilerine öğretebilmek için istemiştir (Baydar, 2010, s. 288).

“Pek Aziz Dostum; Evvelce okullarda oynanmış olan şu küçük operetlerin partiyonları olup olmadığını öğrenmek istiyorum. La prova dell' accademia (Konserin son provası), Il piccola compositore di musica (Küçük besteci), Il piccoli virtiosi ambulanti (Gezici küçük çalgılar), Il Ciovedi grasso (Büyük perhizden önceki son perşembe) Un buon cuore scuso molti difetti (İyi bir kalp her zaman birçok yanlışları bağışlar)”

Böylece orkestra, günümüz Klasik Batı Müziği senfoni orkestrası formuna yönelik ilk gelişmelerini göstermiştir. 1908 yılından II. Meşrutiyet'in ilanına kadar F. Manguel, Guisepe Donizetti, Callisto Guatelli, Dussap Paşa, d'Arenda Paşa, İtalyan Pisani Paşa gibi ağırlıklı olarak yabancı uyruklu şefler ile çalışan orkestranın son yabancı şefi olan Fernando De Aranda Meşrutiyet'in ilanından sonra yabancı uyruklu kişilerin devlet katındaki görevlerine son verilince ülkesine geri gönderilmiştir. Yabancı sanatçıların görevlerine son verilmesiyle birlikte bando ve orkestranın başına Mehmet Ali Bey, Saffet Atabinen⁶, Zati Bey (Arca) ve Osman Zeki Üngör gibi Türk müzisyenler getirilmiştir. Bu değişiklikler esnasında Sultan Abdülhamit'in huzurunda verdiği birçok resitalden sonra genç yaşta binbaşı rütbesiyle ödüllendirilen fakat 1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilanından sonra rütbesi teğmenliğe indirilen ve İstiklal Marşı'nın bestecisi olan Osman Zeki Üngör, Muzıka-i Hümayun Orkestrası içerisinde kurulan Makam-ı Hilafet Filarmoni Mızıkası'na başkemanlı olarak atanmıştır. Özellikle bando çalışmalarını ele alan Saffet Atabinen ve Osman Zeki Üngör'ün orkestranın günümüz senfoni orkestrası şekline dönüştürülmesi hususunda ciddi katkıları olmuş, orkestra bu çalışmalardan sonra klasik müziğin senfonik repertuarlarını seslendirmeye başlamıştır. Saffet Bey'in 1916 yılında görevinden ayrılması ile bu göreve Osman Zeki Üngör getirilmiştir. Orkestra, Osman Zeki Üngör yönetiminde Mabeyn-i Hümayun Orkestrası olarak 1. Dünya Savaşı sırasında Aralık 1917 ve Ocak 1918 tarihleri arasında Viyana, Berlin, Dresden, Münih, Peşte ve Sofya'yı kapsayan Avrupa turnesine çıkmıştır. Şekil 17'de bu konserlere ait konser programları belirtilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda 'Klasik Batı Müziği' türünde kontrbas icra teknikleri ve gelişimi iki biçimde şekillenmiştir. Bunların ilki kurumlar bazında icra edilmek istenen repertuarı haiz eserlerdir. Bu eserler, dönemin orkestralarının şefleri, müzisyenleri ve saray çevresine ders veren müzisyenler tarafından bestelenmiş eserlerdir. Bunlar bando ile çalınabilecek şekilde düzenlenmiş çeşitli marşlar ve dönemin müzikal etkileri dahilinde bestelenmiş eserlerdir. Bunlara Guatelli Paşa tarafından bestelenen *24 Arie Nazionali e Canti Popolari Orientali, Antichi e Moderni* (24 Ulusal Ayalar ve Oryantal, Eski ve Modern Halk Şarkıları) ve Donizetti Paşa tarafından 1829 yılında Sultan II. Mahmud'a ithafen bestelenen Mahmudiye Marşı örnektir. Diğer bir kısım ise yine dönemin orkestraları tarafından seslendirilen Klasik Batı Müziği repertuarına ait eserlerdir.

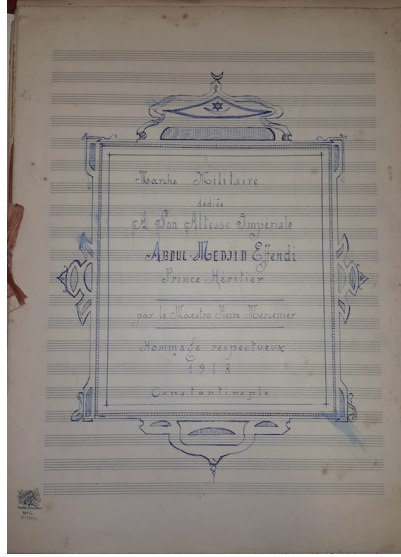
6 Fransa'da Theodor Dubois ile piyano ve kompozisyon çalışmış, Beethoven'ın senfonilerinin seslendirilmesini sağlamıştır. Opera, bale ve uvertür gibi klasik eser formlarında beste yapan ilk bestecimizdir.



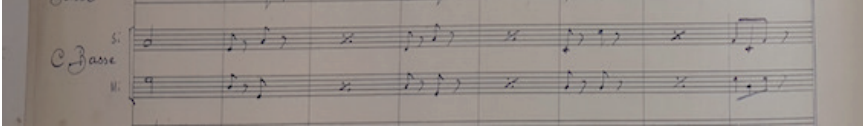
Şekil 17: Aralık 1917 ve Ocak 1918 tarihleri arasında Viyana, Berlin, Dresden, Münih, Peşte ve Sofya'yı kapsayan Avrupa turnesine ilişkin konser programı (Gazimihal, 1955, s. 136)

Askeri bando olarak kurulan ve daha sonra gelişimini senfoni orkestrası olarak tamamlayan *Muzika-i Hümayun* müzikal anlamda kısa sürede takdir edilesi bir başarıya sahip olmuştur. Bu başarıyı gerçekleştirdiği konserlerde seslendirdiği eserlerin zorluk derecesinden anlamaktayız.

Müzikal anlamda karşılaştırma yapmak amacı ile TBMM Milli Saraylar Genel Müdürlüğü Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nde bulunan, Sultan Abdülmecit'e ithaf edilen Maestro Pierre Mercenier tarafından bestelenmiş askeri marşın kapağı (Şekil 18) ve orkestra partiyonunda kontrbas partisi (Şekil 19) ile Şekil 20'de orkestranın Avrupa turnesinde çaldığı eserlerden R. Wagner Tanhauser'in Uvertürü belirtilmiştir. Avrupa turnesi baz alındığında, kontrbasçıların formal bir eğitim almadan sadece prova yaparken şeflerden edindikleri bilgilerle kendilerini geliştirdikleri de göz önünde bulundurulduğunda, çalma seviyesinin ilerlediği ve klasik müzik repertuarının zor partilerini başarıyla seslendirmeye başladıkları anlaşılmaktadır.



Şekil 18: TBMM Dolmabahçe Sarayı arşivi (Akyel 2015, Alan Çalışması Belgeleme).



Şekil 19: TBMM Dolmabahçe Sarayı arşivi (Akyel 2015, Alan Çalışması Belgeleme).



Şekil 20: R. Wagner Tanhäuser Üvertür'ü kontrbas partisi

Sonuç

Bu makale, üç seviye çıkarımla, Osmanlı İmparatorluğu'nda kontrbas çalgısının konumu, icracıları, öğretimi ve repertuvardaki partiyonlarıyla ilgili bir araştırma sürecinin sonucudur. Literatür taraması, arşiv belgeleri ve alan çalışması yöntemiyle elde edilen bulgular ışığında, kontrbas çalgısının Osmanlı İmparatorluğu'na ilk olarak günümüzdeki formuna ulaşmadan önce, *viola da gamba* olarak 16.yy da girdiği, Osmanlı İmparatorluğu'nda *Muzıka-i Hümayun* Orkestrası'nın kurulması ve saray orkestrası

olarak büyümesinin kontrbasın ve kontrbasçıların saray bünyesinde orkestra sanatçısı ve müzik öğretmeni olarak mevcudiyetini gösterdiği tespit edilmiştir. İkinci olarak kontrbas icracılarının Callisto Guatelli, Augusto Lombardi, Spinelli Efendi, Ellinger Efendi ve Firuze Hanım olarak öne çıktığı anlaşılmaktadır. Son olarak çalgının eğitim ve teknik gelişimiyle ilgili bulgularda, Osmanlı Dönemi'nde başlangıçta askeri bando olarak kurulan *Muzika-i Hümayun*'un, kurulduğu dönemde basit düzenlemeler ile askeri marşlar içeren repertuvara sahip iken, *Makam-ı Hilafet* Filarmoni Orkestrası olarak Avrupa turnesine çıktığında Klasik Batı Müziği repertuvarına hakim bir şekilde konserler verdiği ve orkestranın seviyesinin arttığı eski ve yeni konser programları arasındaki farklar dikkate alınarak incelenmiş ve belgelenmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda öne çıkan isimler dışında kontrbasçı bulunmadığı, mevcut orkestralarda ise bu sayının üç icracıyla sınırlı kaldığı görülmüştür. Halihazırda Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan iki adet kontrbasın incelemesinin yapılarak önce *Muzika-i Hümayun* daha sonra *Makam-ı Hilafet* Filarmoni Orkestrası'nda kullanıldığı tespit edilmiştir. Dönemin kontrbasçılarının ağırlıklı olarak İtalyan ya da İtalyan asıllı oldukları, bu sebeple Osmanlı İmparatorluğu'nda kullanılan ilk kontrbas çalış ve eğitim sisteminin İtalyan sistemine dayalı olduğu sonucuna varılmıştır.

Teşekkür

Makalem ile ilgili gerek araştırmalarım gerek yazım esnasında değerli fikirleri, önerileri ve yol göstericiliği ile desteğini esirgemeyen hocam Doç. Mehtap Demir'e teşekkürü borç bilirim.

Kaynakça

- Alimdar, S. (2016). *Osmanlıda batı müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. ve Koz, M. S. (2007). *Dokuz kollu bir oyunbaz*. İstanbul: Fides Kitabevi.
- Aracı, E. (2014). *Donizetti Paşa*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Gazimihal, R. M. (1955). *Türk askeri muzıkaları tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Guatelli Paşa Öldü. (2018, 25 mart). *Osmanlı Gazeteleri* içinde. Erişim adresi (12 ağustos 2018): www.osmanligazeteleri./haber/guatelli-pasa-oldu/499/
- Kosal, V. (2001). *Osmanlıda klasik batı müziği*. İstanbul: Eko Basım Yayıncılık.
- Kösemihal, R. M. (1939). *Türkiye Avrupa musiki münasebetleri*. İstanbul: Numune Matbaası.
- Kutlay Baydar, E. (2010). Osmanlıda görevli iki İtalyan müzisyen: Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli. *Zeitschrift Für Die Welt Der Türken - Journal of World of Turks*, 2 (1), 283–293.
- Kutluay, E. (2010). *Osmanlının Avrupalı müzisyenleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.

- Say, A. (1998). *Türkiye 'nin müzik atlası*. İstanbul: Borusan Yayıncılık.
- Sertoğlu M. (1978). Son Osmanlı veliahtı ve son halife Abdülmecit Efendi. *Yıllar Boyu Tarih Dergisi*, 6, 11-19.
- Sevengil, R. A. (1970). *Saray iyatrosu*. (1.bs). Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Soydaş, M.E. ve Beşiroğlu, Ş.Ş. (2007). Osmanlı saray müziğinde yaylı çalgılar. *İTÜ Dergisi*, 1, 3-12.
- Özcan, N. (2006). Muzika-i Humayun. *Türk İslam Ansiklopedisi*, 31: 422-423. Ankara: TDV Yayınları.
- Yöre, S. (2008). Osmanlı/Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 24, 413-437.

TANIM

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

AMAÇ

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

KAPSAM

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

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

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

Genel İlkeler

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

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

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

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

Yayına kabul edilmeyen makale, resim ve fotoğraflar yazarlara geri gönderilmez. Yayınlanan yazı ve resimlerin tüm hakları dergiye aittir.

Yazarların Sorumluluğu

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

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

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

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

Editör ve Hakem Sorumlulukları ve Değerlendirme Süreci

Editörler, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirirler. Yayına gönderilen

makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlarlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti ederler. Editörler içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludurlar. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdırlar.

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

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

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

AÇIK ERIŞİM İLKESİ

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

ETİK

Yayın Etiği İlke ve Standartları

Konservatoryum/Conservatorium, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından

yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

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

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

Araştırma Etiği

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

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

DİL

Derginin yayın dili Türkçe ve Amerikan İngilizcesi'dir.

YAZILARIN HAZIRLANMASI

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

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

7. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılabilecek adresler, cep, iş ve faks numaraları ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).
8. Dergide makale içi atıflar ve kaynakça uluslararası APA formatına göre gösterilmelidir. Ayrıntılı bilgi için web sayfasında Kaynaklar bölümüne bakınız.
9. Makalesi yayınlanan yazarlara ve görev alan hakemlere talepleri halinde söz konusu sayıdan gönderilmektedir. Derginin sayılarına konservatuvar kütüphanesinden ve <http://cons.istanbul.edu.tr> adresinden ulaşılabilmektedir.
10. Dergide yayınlanması uygun bulunan makalelerin telif hakkı İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na aittir. 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.

Kaynaklar

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

Referans Stili ve Formatı

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

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

Metin İçinde Kaynak Gösterme

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

Örnekler:

Birden fazla kaynak;

(Esin ve ark., 2002; Karasar 1995)

Tek yazarlı kaynak;

(Akyolcu, 2007)

İki yazarlı kaynak;

(Sayiner ve Demirci, 2007, s. 72)

Üç, dört ve beş yazarlı kaynak;

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

Altı ve daha çok yazarlı kaynak;

(Çavdar ve ark., 2003)

Kaynaklar Bölümünde Kaynak Gösterme

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

Kaynak yazımı ile ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

Kitap

a) Türkçe Kitap

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

b) Türkçeye Çevrilmiş Kitap

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

c) Editörlü Kitap

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

d) Çok Yazarlı Türkçe Kitap

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

e) İngilizce Kitap

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

f) İngilizce Kitap İçerisinde Bölüm

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

g) Türkçe Kitap İçerisinde Bölüm

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

h) Yayımcının ve Yazarın Kurum Olduğu Yayın

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

Makale

a) Türkçe Makale

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

b) İngilizce Makale

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

c) Yediden Fazla Yazarlı Makale

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

d) DOI'si Olmayan Online Edinilmiş Makale

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

e) DOI'si Olan Makale

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

f) Advance Online Olarak Yayımlanmış Makale

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

g) Popüler Dergi Makalesi

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

Tez, Sunum, Bildiri

a) Türkçe Tezler

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

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

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

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

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

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

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

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

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

f) Sempozyum Katkısı

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

g) Online Olarak Erişilen Konferans Bildiri Özeti

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

h) Düzenli Olarak Online Yayımlanan Bildiriler

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

i) Kitap Şeklinde Yayımlanan Bildiriler

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

j) Kongre Bildirisi

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

Diğer Kaynaklar

a) Gazete Yazısı

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

b) Online Gazete Yazısı

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

c) Web Page/Blog Post

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

d) Online Ansiklopedi/Sözlük

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

e) Podcast

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

f) Bir Televizyon Dizisinden Tek Bir Bölüm

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

g) Müzik Kaydı

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

SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

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

İLETİŞİM İÇİN:

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

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

DESCRIPTION

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

AIM

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

SCOPE

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

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

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

General Principles

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

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

INFORMATION FOR AUTHORS

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

Author Responsibilities

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

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

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

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

Responsibility for the Editors, Reviewers and Review Process

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

INFORMATION FOR AUTHORS

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

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

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

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

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

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

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

OPEN ACCESS STATEMENT

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

ETHICS

Standards and Principles of Publication Ethics

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

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

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

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

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

Research Ethics

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

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

INFORMATION FOR AUTHORS

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

LANGUAGE

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

MANUSCRIPT ORGANIZATION AND FORMAT

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

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

- placed at the bottom of pages, and written with 10 pt. font size with 1 line spacing and justified. Page numbers should also be in the bottom right, written with 11 pt. font size.
5. The names of writers should be placed one line below the article title, and title, affiliation, address, phone and e-mail address should be given with a star (*) footnote. Any terminology and/or acronyms specific to the writer/text should be explained in their first use with a footnote.
 6. Visual materials and musical examples should be numbered such as Figure/Table 1., and; all of them should be aligned in the center with short explanations. All visuals should have highresolution (with a resolution of at least 300dpi) and should be sent separately in JPG format. Placements in the text can be changed according to the page layout, if needed.
 7. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, postal address, phone and fax number of the author(s) (see The Submission Checklist).
 8. The citations and bibliography should be indicated according to the international APA format. For further information, see the References section on web site.
 9. Copies of the related issue will be sent to the authors and referees on their demand. It is possible to access issues of our journal from the library of the Conservatory and <http://cons.istanbul.edu.tr>
 10. Copyrights of the manuscripts, that are accepted to be published in the journal, belong to the Istanbul University State Conservatory. 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.

References

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

Reference Style and Format

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

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

Citations in the Text

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

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

Samples:

More than one citation;

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

Citation with one author;

(Akyolcu, 2007)

Citation with two authors;

(Sayıner & Demirci, 2007)

Citation with three, four, five authors;

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

Citations with more than six authors;

(Çavdar et al., 2003)

Citations in the Reference

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

Basic Reference Types

Book

a) Turkish Book

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

b) Book Translated into Turkish

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

c) Edited Book

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

d) Turkish Book with Multiple Authors

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

e) Book in English

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

f) Chapter in an Edited Book

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

g) Chapter in an Edited Book in Turkish

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

h) Book with the same organization as author and publisher

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

Article

a) Turkish Article

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

b) English Article

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

c) Journal Article with DOI and More Than Seven Authors

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

d) Journal Article from Web, without DOI

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

e) Journal Article with DOI

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

f) Advance Online Publication

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

g) Article in a Magazine

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

Doctoral Dissertation, Master's Thesis, Presentation, Proceeding

a) Dissertation/Thesis from a Commercial Database

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

b) Dissertation/Thesis from an Institutional Database

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

c) Dissertation/Thesis from Web

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

d) Dissertation/Thesis abstracted in Dissertations Abstracts International

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

e) Symposium Contribution

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

f) Conference Paper Abstract Retrieved Online

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

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

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

h) Proceeding in Book Form

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

i) Paper Presentation

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

Other Sources

a) Newspaper Article

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

b) Newspaper Article with no Author

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

c) Web Page/Blog Post

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

d) Online Encyclopedia/Dictionary

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

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

e) Podcast

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

f) Single Episode in a Television Series

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

g) Music

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

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

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

INFORMATION FOR AUTHORS

● Main Manuscript Document

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

CONTACT INFO

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

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

TELİF HAKKI DEVİR FORMU / COPYRIGHT TRANSFER FORM



Konservatoryum
Conservatorium

Istanbul Üniversitesi
Istanbul University

Telif Hakkı Devir Formu
Copyright Transfer Form

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

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

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

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

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

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

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

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