

ISSN: 2146-264X

CİLT/VOLUME: 3

YIL/YEAR: 2016

SAYI/ISSUE: 2



İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ DEVLET KONSERVATUVARI

KONSERVATORYUM DERGİSİ

*“Konservatoryum”
Journal of Istanbul University
State Conservatory*



ISSN: 2146-264X

CİLT/VOLUME: 3

YIL/YEAR: 2016

SAYI/ISSUE: 2

**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
DEVLET KONSERVATUVARI**

**KONSERVATORYUM
DERGİSİ**

*“Konservatoryum”
Journal of Istanbul University
State Conservatory*

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

c.: şekil, tablo; 24 cm.

Yılda iki sayı.

ISSN 2146-264X

Elektronik ortamda da yayınlanmaktadır:

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

Baskı-Cilt
Kültür Sanat Basımevi
www.kulturbasim.com
Sertifika No: 22032

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

DERGİ KÜNYESİ/MASTHEAD

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

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

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

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

ISSN: 2146-264X

Yıl/Year: 2016

Cilt/Volume: 3

Sayı/Issue: 2

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Konservatoryum Dergisi
hakemli bir dergidir.

*“Konservatoryum” Journal of Istanbul University State Conservatory
is a peer-reviewed journal.*

BİR ÖNCEKİ SAYIDA (Cilt: 3 Sayı: 1)
GÖREV ALAN HAKEMLER/
LIST OF REVIEWERS FOR PREVIOUS ISSUE
(Volume: 3 Issue: 1)

Prof. Dr. Murat Tuncay (Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi /
Dokuz Eylul University, Faculty of Fine Arts)

Prof. Dr. Hülya Nutku (Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi /
Dokuz Eylul University, Faculty of Fine Arts)

Prof. Dr. Suat Nazmi Özturna (İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı / *Istanbul University, State Conservatory*)

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz Dışiaçık (İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı / *Istanbul Technical University, Turkish Music State Conservatory*)

Prof. Mesut İktu (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı /
Mimar Sinan Fine Arts University, State Conservatory)

Prof. Güzin Gürel (İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı /
Istanbul University, State Conservatory)

Prof. Yekta Kara (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı /
Mimar Sinan Fine Arts University, State Conservatory)

Doç. Dr. Seyit Yöre (İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı /
Istanbul University, State Conservatory)

Doç. Dr. Armağan ELÇİ (İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı /
Istanbul University, State Conservatory)

Doç. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı (İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı / *Istanbul Technical University, Turkish Music State Conservatory*)

Doç. Dr. M. Emin Soydaş (Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi /
Cankiri Karatekin University, Faculty of Fine Arts)

Doç. Ayla Uludere (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı /
Mimar Sinan Fine Arts University, State Conservatory)

Doç. Jülide Gündüz (İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı / *Istanbul Technical University, Turkish Music State Conservatory*)

Doç. Şebnem Ünal (İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı /
Istanbul University, State Conservatory)

Doç. Başak Ersöz (İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı /
Istanbul University, State Conservatory)

Konservatoryum Dergisi “Kör Hakemlik” sistemi uyguladığından, her sayıda bir önceki sayıda görev alan hakemlerin listesi yer almaktadır.

Since the “Konservatoryum” journal uses blind peer-reviewing system, in every issue the previous issue’s reviewers are listed.

EDİTÖRDEN

Ülkemizin müzik ve sahne sanatları hayatına sadece sanatsal değil bilimsel olarak da katkı sağlamayı amaçlayan İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın 2011 yılından bu yana yayınladığı Konservatoryum Dergisi'nin Aralık 2016 sayısını sizlere sunmanın sevinci içerisindeyiz.

Dergimizin bu sayısında, akademik anlamda çok değerli olduğuna inandığımız üç makale ile karşınıza çıkıyoruz. Akış Kuramı'nın incelendiği ve müzik icrasının temel unsurlarından biri olması hedeflenen, kişinin sahne kaygılarından arınıp içsel motivasyonunu ve konsantrasyonunu sağlayacağı öngörülen akışın psikolojik temellerinin irdelendiği "PSİKOLOJİDE AKIŞ KURAMI VE MÜZİK İCRASI BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ"; viyola literatürüne çok büyük katkıları bulunan Lilian Fuchs'un, hayatının ve etütleri üzerine incelemelerin aktarıldığı "LILLIAN FUCHS'UN HAYATI, 1 VE 2 NUMARALI FANTEZİ ETÜTLERİNİN İNCELENMESİ"; müzik tarihinin kuşkusuz en önemli bestecilerinden biri olan J.S. Bach'ın, keman repertuarı açısından çok büyük önemi olan Chaconne'unun keman tekniği açısından incelendiği "BACH'IN BWV 1004 CHACONNE İSİMLİ ESERİNİN KEMAN YORUMUNA DAYALI İNCELEMESİ" bu sayıda sizlere sunmaktan memnuniyet duyduğumuz makalelerdir.

Dergimizin bu sayısının yayına hazırlanmasında katkısı bulunan, başta yayın kurulu üyelerimiz olmak üzere, tüm hakemlerimize, öğretim üyelerine, dergimizin basılmasında ve yayınlanmasında emeği geçen herkese teşekkür eder; bu sayımızın siz değerli okuyuculara faydalı olmasını ümit ederiz.

Yeni sayılarımızda buluşmak dileğiyle...

Yrd. Doç. Tufan Karabulut

ARALIK/DECEMBER 2016

EDITOR'S NOTE

We are in the joy of offering you the December 2016 edition of the “Konservator-yum” Journal, which has been published since 2011 by Istanbul University State Conservatory, which aims to contribute not only artistic but also scientifically to the music and performing arts life of our country.

In this issue of our journal, we are confronted with three articles, which we believe to be very valuable in academic terms. These are the articles that we are pleased to present to you on this issue; “FLOW THEORY IN PSYCHOLOGY AND ITS EVALUATION IN RELATION TO MUSIC PERFORMANCE”, where the theory of flow has been examined and the psychological basis of the flow which is intended to be one of the basic elements of the music performance and which is intended to avoid the person from the performance anxiety and provide the intrinsic motivation and concentration; “THE LIFE OF LILLIAN FUCHS, ANALYZE OF THE 1st AND 2nd FANTASY ETUDES”, where it has been described, the studies on Lilian Fuchs' life and studies, which have made a great contribution to the viola literature; “AN EXAMINATION ON BACH'S BWV 1004 CHACONNE FOR VIOLIN INTERPRETATION“, where the Chaconne of J. S.Bach, undoubtedly one of the most important works of viola repertoire, has been studied in terms of violin technique.

We would like to thank our members of the editorial board, all our reviewers and faculty members, everyone, who contributed to the publication of this issue of our journal. We hope that this issue will be useful to you precious readers.

Wish to meet with our new issues...

Asst. Prof. Tufan Karabulut

ARALIK/DECEMBER 2016

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

KONSERVATORYUM

Dergisi - ISSN: 2146-264X

“Konservatoryum”

Journal of Istanbul University

State Conservatory

Yıl/Year: 2016 Cilt/Volume: 3 Sayı/Issue: 2

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Psikolojide Akış Kuramı ve Müzik İcrası Bağlamında Değerlendirilmesi/
Flow Theory In Psychology and Its Evaluation In Relation To Music Performance

Gülden TEZTEL 1

Lillian Fuchs’un Hayatı, 1 ve 2 Numaralı Fantezi Etütlerinin İncelenmesi/
The Life Of Lillian Fuchs, Analyze Of The 1st and 2nd Fantasy Etudes

Barış Kerem BAHAR 19

Bach’ın BWV 1004 Chaconne İsimli Eserinin Keman Yorumuna Dayalı
İncelemesi/An Examination On Bach’s BWV 1004 Chaconne For Violin Interpretation

İmge TİLİF..... 45

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

Editorial Principles and Writing Rules 69

EK 2/Appendix 2: Makale Çağrısı/Call of Papers..... 84

ARALIK/DECEMBER 2016

PSİKOLOJİDE AKIŞ KURAMI VE MÜZİK İCRASI BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Gülden TEZTEL*

ÖZ

Akış kuramı, kişinin bir işi içsel motivasyon, yoğun konsantrasyon, derin bir haz ve tatmin duygusu ile yaptığı durumun psikolojik özelliklerini ortaya koyar. Bu kuramın müzik icrasını geliştirme yolunda faydalı bir kaynak olabileceği fikri ile yola çıkılan bu çalışmada, akış olgusunu oluşturan boyutların belirlenmesi, akışın müzik ve performans ile ilişkisinin değerlendirilmesi ve bu bağlamda müzik icrasını geliştirici öneriler ortaya konması hedeflenmiştir. Yapılan literatür taraması kapsamında akış tecrübesini oluşturan unsurlar açıklanmış; bu unsurlar performans bağlamında incelenmiştir. Akışın müzik icrası için dikkat, motivasyon ve konsantrasyon konularında büyük katkısının bulunduğu; ayrıca performans sürecinde icracının sahip olduğu hareket kolaylığı, yoğun tatmin hissi ve pozitif ruh hali gibi unsurlarla icracı açısından da olumlu özelliklerinin olduğu ortaya konmuştur. Akış kavramı, icracının kaygı ile ilgili düşüncelerden ve icrayı olumsuz olarak etkileyebilecek fiziksel heyecan belirtilerinden arınmış bir şekilde işini yapmasına olanak vermesi itibarıyla, sahne heyecanı konusunda da yapıcı bir olgu olarak belirlenmiştir. Tüm bu bulgular ışığında, icracıların akışı tecrübe etmelerine yardımcı olacak ve müzik eğitimi kapsamında faydalı olabilecek hedef koyma, iç motivasyona öncelik verme, farkındalık ve odaklanma yetisini geliştirme, görsel kayıt yapma ve imgeleme gibi yaklaşım ve yöntemler önerilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Akış, Performans, Sahne Kaygısı

* Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye, gulden.teztel@istanbul.edu.tr

FLOW THEORY IN PSYCHOLOGY AND ITS EVALUATION IN RELATION TO MUSIC PERFORMANCE

ABSTRACT

Flow theory describes the psychological aspects of the state, in which one performs a task with intrinsic motivation, intense concentration, a deep sense of joy and a feeling of satisfaction. This study, which stemmed from the notion that flow theory could be a beneficial resource for improving music performance, aims to determine various flow dimensions, to discuss the relationship of flow with music and performance and to present suggestions towards improving music performance. Flow properties are explained through a literature review and these properties are evaluated in the context of performance. It is determined that flow is beneficial for music performance in the areas of attention, motivation and concentration. Flow also has positive effects on performers through its nature which includes ease of movement, a deep sense of satisfaction and positive mood. Flow disables negative mental thoughts and physical symptoms associated with performance anxiety, therefore it is presented as a constructive concept for musical performance anxiety. In light of all these findings, various notions and methods, such as determining goals, prioritizing intrinsic motivation, improving focus and awareness, visual recording and imagery are suggested towards helping with performers' experience of flow and the enhancement of music education.

Keywords: *Flow, Performance, Musical Performance Anxiety*

Giriş

Pozitif psikoloji bireylerin ve toplumların gelişimine katkıda bulunan kavramları; kişinin potansiyelini idrak etmesine, tatmin edici ve anlamlı bir yaşam sürdürmesine imkan sağlayan tecrübeleri inceleyen bilim dalıdır (Chirico et al., 2015). Zihinsel, davranışçı veya psikanalitik psikoloji gibi çoğunlukla bireydeki hastalık ve problemlerin tedavisine odaklanan geleneksel akımlardan farklı olarak pozitif psikoloji, insanın hayat sürecinde mutlu, pozitif duygusal yapıya sahip, psikolojik açıdan sağlıklı ve tatmin dolu olması için gerekli olan kavramları araştırır. Bu akımın kurucularından Macar asıllı psikolog Mihalyi Csikszentmihalyi, pozitif psikolojinin çerçevesinde içsel motivasyon, öznel ödül ve derin haz duygusu ile yapılan iş olgusunu araştırmıştır (Iusca, 2015). Çalışmaları sonucunda ortaya konmuş olan akış kavramı, kişinin işini yüksek güdü içinde yaptığı, optimal (en uygun; en çok arzu edilen) bilinç halini anlatır. Akış, bir işin yapıyor olmasının kendi içinde kişi için bir ödül ve tatmin kaynağı olması; bir dış ödüle ihtiyaç duyulmaması durumudur. Ayrıca zaman algısının iş yapılırken duyulan yoğun odaklanma hissi bağlamında değişmesi; kişinin işini dikkat dağıtacak tüm unsurlardan uzak bir şekilde varlığı, farkındalığı ve enerjisi kesintisiz olarak o işe yönelmiş bir bütünlük ve kolaylıkla yapabilmesidir (Csikszentmihalyi, 1990).

Akış kuramı, dünyanın farklı yerlerinde yaşayan ve birbirinden tamamen farklı iş kollarında çalışan yüzlerce insandan oluşan çok geniş bir örneklem üzerinde yapılan çalışmalar sonucunda oluşmuştur¹. Resim, müzik, spor, satranç, tıp ve endüstri gibi bambaşka içerik ve olgulara sahip iş alanlarından kişilerin, işlerinde en verimli ve keyifli bir halde performans gösterdiği süreç incelenmiştir. Kültürel, sosyoekonomik ya da etnik her türlü demografik farklılıktan bağımsız olarak, örneklemdaki kadın, erkek, genç ya da yaşlı herkes, akış tecrübesini benzer kelimelerle tasvir etmiştir. Bu tasvirlerde en sıklıkla rastlanan anlatım, tecrübeden derin bir keyif alınması ve işin en optimal seviyede yapılmasıdır (Csikszentmihalyi, 1990). Akış terimi birçok kişinin, işin yapılışından bahsederken “sanki akan bir su tarafından taşınır gibi kolaylık ve akıcılıkla yapılması” benzetmesinden

¹ Mihalyi Csikszentmihalyi (1934-) akış kavramıyla ilgili çalışmalarında, katılımcıların gün boyunca rastgele zamanlarda hislerini kaydettikleri Duygusal Örneklememe Metodu (*Emotional Sampling Method*) ile veri elde etmiştir.

türemiştir (Fullagar et al., 2013: 236). Evrensel bir olgu olarak belirlenen akış kuramı, bize bir işin en verimli, kolay, derin konsantrasyon halinde ve tatmin edici bir şekilde icra edildiği tecrübenin detaylı bir dökümünü ortaya koymaktadır.

Çoğu müzisyen sahnede, bahsedilen bu özelliklere sahip olarak performans yaptığı anları yaşamış; aslında akış duygusunu tecrübe etmiştir. Geriye bakılıp bu anlar hatırlandığında, zamanın durduğu veya hızlandığı hissi, icracının tüm benliği ile müziği üzerine yoğunlaşabilmesi; en zor pasajların bile son derece kolay ve akıcılıkla icra edilmesi olguları öne çıkar. En önemlisi de icracı, bu anlarda derin bir haz ve tatmin duygusu yaşamaktadır. Mutlaka ki her icracı, her performansında bu şartları tümüyle yakalayamamaktadır; ancak ara ara yaşanan bu tecrübe, birçok icracı için kariyerinin en mutluluk verici anlarını teşkil etmektedir. İşte bu bütünlük ve mutluluk hissi, icracıların son derece zorlu, uzun soluklu ve kimi zaman yıpratıcı olabilen çalışma süreçlerine rağmen, motivasyonlarını kaybetmeden mesleklerini sürdürebilmelerinin bir açıklaması olarak ortaya konmuştur (Marin ve Bhattacharya, 2013).

Akış kuramının aktivite üzerinde yoğunlaşmış dikkat ve odaklanma unsuru, müzik icrası için özellikle can alıcı bir konudur. Müzisyenlerde sahne kaygısının en sıklıkla görülen belirtilerinden biri, icracının yaşadığı konsantrasyon kaybı ve dikkat dağılmasıdır. Akış olgusunun anlaşılması, heyecan belirtilerinin olumluya çevrilebilmesi yolunda müzisyenlere yardımcı bir güç olacaktır. Akış kuramı ayrıca icracılara performans süreci ile ilgili motivasyon, kontrol, farkındalık ve kişisel tatmin gibi birçok alanda yapıcı bir bakış açısı sunacak kavramlar içermektedir.

Amaç, Yöntem ve Kapsam

Bu çalışmanın amacı, akış kuramının farklı unsurlarıyla detaylı olarak açıklanması, akışın müzik ve müzik icrası ile ilişkisinin değerlendirilmesi ve müzik icrasına olumlu etkisi olabilecek yöntem ve yaklaşım önerilerinin ortaya konarak, müzik icracıları için yararlı bir kaynak oluşturulabilmesidir. Makalenin hazırlanmasında literatür taraması yöntemi izlenmiş; öncelikle akış kuramını ortaya koyan Csikszentmihalyi tarafından bu kuram üzerine yazılmış kaynaklar incelenmiştir. Ayrıca akış kuramı ve müzik ilişkisi alanında yurt dışında yayınlanmış akademik makaleler tara-

ma kapsamına alınmıştır. Burada, “*Frontiers in Psychology*” (Psikolojide Sınırlar) ve “*Applied Psychology: An International Review*” (Uygulamalı Psikoloji: Uluslararası Bir Yayın) gibi, psikoloji bilim dalının en önemli araştırma veritabanı olan *PsychInfo*²’da bulunan akademik dergilerdeki makalelerin de taramada yer almasına dikkat edilmiştir. Bunların yanısıra, müzik performansı konusunda ve bu makalenin içeriği ile ilişkisi olan kitap ve farklı makaleler ile literatür taraması genişletilmiştir.

Yapılan araştırmalar sonucunda ulaşılan bulguların ışığında, akış kuramını oluşturan net hedefler, derin odaklanma hali, yapılan işte zorluk seviyesi ve beceri arasındaki denge, iş üzerinde yoğunlaşmış farkındalık, zaman algısının değişmesi veya işin bir içsel motivasyon kaynağı olması gibi farklı boyutlara ve bu boyutların müzik ve performans ile ilişkisinin irdelenmesine makalenin kapsamı dahilinde yer verilecektir. Müzik icracısının akışı tecrübe etmesine destek olacak; yaşayacağı pozitif ruh hali ve tatmin duygusunun güçlendirilmesine yardımcı olabilecek yaklaşımlar sunulacaktır. Ayrıca müzik icrasında akıcılık, kolaylık, konsantrasyon ve farkındalığın güçlendirilmesine ve sahne kaygısı ile akış bağlamında başa çıkılmasına yönelik müzik icrasını geliştirici ve eğitimi destekleyici özgün öneriler ortaya konulacaktır.

Akışı Oluşturan Unsurlar

Akış tecrübesi kişinin bir işi, derin konsantrasyon ve farkındalık ile, kontrollü, etkili ve tüm varlığı o işe angaje olmuş bir şekilde yaptığı bilinç durumudur. Özellikle bireyin zihinsel ve duygusal durumu ile ilgili psikolojik bir kavram olan akışı mümkün kılan en önemli unsur, dikkat, duygu ve düşüncenin işe odaklanabilmesidir. Bu odaklanma olgusu ile birlikte akışı oluşturan dokuz ayrı boyut vardır (Chirico et al., 2015).

Bir işin süreci ve sonucu ile ilgili net olarak belirlenmiş hedefler olması, akış tecrübesinin en önemli unsurlarından biridir. Bireyin işi yaparken neye ulaşmak istediğinin ve bunun için hangi adımlar ile ilerlemesi gerektiğinin bilincinde olması, akış haline ulaşması, işine odaklanması ve yüksek farkındalık ile iş yapması yolunda bir gerekliliktir. Tenis ve satranç gibi kuralları ve amacı bariz olan bazı alanlarda hedefler son derece net olarak ortaya konabilirken, sanat gibi kimi yaratıcı alanlarda hedef daha

² PsychInfo: Psikoloji ve Enformasyon terimlerinin kısaltması

karmaşık olabilir. Bu durumda, kişinin kendi öznel amacını netleştirmesi önemlidir (Csikszentmihalyi, 1990; 1997).

Akış olgusunun oluşabilmesindeki en önemli ikinci boyut, kişinin algısında aktivite ile ilgili aşılması gereken zorluk ve kişinin beceri seviyesi arasındaki dengedir. “Zorluk seviyesinin beceriye göre çok yüksek olduğu durumlarda işe yönelik kaygı; fazla düşük olduğunda işe yönelik sıkılma hisleri ortaya çıkmaktadır. Her iki unsurun da düşük olduğu durumlarda ise, kişide kayıtsızlık ve umursamazlık duygusu görülebilmektedir” (Csikszentmihalyi, 1997: 30). Akışı mümkün kılan denge, kişinin beceri seviyesinin ortalamasının üzerinde olması ve aktivitedeki zorluk seviyesinin de kişinin tüm yeti, beceri ve güçlü yönlerini ortaya koymasını gerektirecek boyutta olmasıdır. Her birey, farklı alanlarda yetenek ve beceriye sahiptir. Ancak akış tecrübesinde arzu edilen zorluk ve beceri dengesinin sağlanması için önemli olan, nesnel olarak kişinin sahip olduğu beceriden çok, aktivitenin zorluk seviyesine oranla kendi becerisini nasıl algıladığıdır. “İnsanın bir şeyin yapılabilir olduğu yönündeki inancı, tecrübeyi, gerçekte sahip olduğu beceriden daha yoğun bir şekilde etkileyecektir” (Jackson ve Csikszentmihalyi, 1999: 17). Akış kavramı, burada görüldüğü üzere, kişinin kendisine ve işine yönelik bakış açısı ile doğrudan ilişkili bir olgudur.

Akışın diğer önemli bir unsuru, aktivite üzerindeki yoğun odaklanma halidir. Akış halinde performans yapan bir kişinin tüm dikkati, en yüksek işlevsellikle işine yönelmiştir. Bu yönelme ‘şimdi ve burada’ kavramı ile paralel olarak, yoğun bir şekilde o ana konsantre olmayı öngörür. Akış, bu dikkat odağı sayesinde kişinin gündelik hayatta zihninden geçebilecek her türlü tasa, kaygı veya korku ile bağlantılı yıkıcı düşüncelerden arınmış bir şekilde işini yapabilmesini mümkün kılar (Csikszentmihalyi, 1996).

Derin konsantrasyon hissine paralel olarak, akış halinde olan bir kişinin farkındalığı, bütünüyle aktiviteyi gerçekleştirmek için gerekli olan hareket ve eylemler üzerindedir. Vücut ve zihin, birbiriyle uyum içinde ve tek bir varlıkmiş gibi çalışır. Kişi yoğun bir bütünlük hissine sahiptir. Bu unsurun en önemli özelliği, işe yönelik yapılan hareketlerin, zorluk seviyesi üst düzeyde olsa da gücün ekonomik bir şekilde kullanılarak, kolaylıkla yapılıyor olmasıdır. Bu kolaylık, kişinin vücudunu zorlamadan; dolayısı ile fiziksel olarak yorulup psikolojik olarak yıpranmadan aktivite sürecini geçirmesini sağlar. Akış kavramının bu unsuru, yapılan işin son derece

pürüzsüz ve akıcı icrasını da yanında getirmektedir (Jackson ve Csikszentmihalyi, 1999).

Akışı oluşturan bir diğer unsur da aktivite sürecinde, kişinin mutlak kontrol hissine sahip olmasıdır. Bir başka deyişle kişi, işin icrası ile ilgili gerekli her türlü detayın kontrolü altında olduğunu hissetmektedir. Akış halinde yapılan bir işi diğerlerinden ayıran en önemli özelliklerden biri, akışta kişinin, sahip olduğu bu hakimiyet duygusu ile işin süreci ve sonucu ile ilgili hiçbir sorgulamada bulunmamasıdır. Kişi becerisine güvenmekte; önündeki eylemi de yapılabilir olarak görmektedir (Jackson ve Csikszentmihalyi, 1999).

Zaman ile ilgili algının değişmesi, akış kavramının bir diğer boyutudur. “Gece, gündüz veya saatin ilerleyişi gibi faktörlerin referans olduğu objektif zaman kavramı, akış halindeyken yapılan işin kendi iş ritmi nedeniyle ilgisiz hale gelir” (Csikszentmihalyi, 1990: 66). İşe odaklanmış kişi, zamanın nasıl geçtiğini fark etmemekte; çoğunlukla da zamanın çok hızlı geçtiği hissine kapılmaktadır. Kimi zaman ise zamanın durduğu veya çok yavaş ilerlediği ifade edilir.

Çoğu insan gündelik hayatında, benlik duygusunu ve egosunu koruyabilme doğrultusunda hareket eder. Bu olgu, kişinin sıklıkla kendisini ve çevresinin kendisiyle ilgili izlenimlerini sorgulamasını; kimi zaman da kendi varlığı ile ilgili endişe duymasını yanında getirir. Akış kavramının bir özelliği de bu hissin işin yapılışı sürecinde tamamen yok olmasıdır. Kişi kendisiyle ilgili her türlü düşünceden; özellikle de kaygı türü negatif duygulardan bağımsız olarak işi üzerinde yoğunlaşabilmektedir (Csikszentmihalyi, 1996).

Akış halinde yapılan bir aktivitenin, yapan kişi için belki de en ideal yönü, o eylemin kişi için içsel motivasyon ve ödül kaynağı olmasıdır. Burada işin yapılış sürecinde alınan haz, işin yapılmasının en öncelikli nedenidir. Csikszentmihalyi (1990) tarafından *ototelik* olarak sıfatlandırılan bu tür aktiviteleri diğerlerinden ayıran önemli bir özellik vardır: Birçok kişi bir işi para veya mevki kazanma gibi dış ödüller için yapar ve yapılan iş esas olarak sonuç odaklıdır. *Ototelik* aktivitede ise ödül, iş yapılırken alınan tatmin duygusudur. Bu tür aktivitelerde süreç ana odak noktasıdır.

Akış halinde iş yapabilme olgusunun ortaya çıkabilmesi için son olarak, kişinin yaptığı iş ile ilgili net bir geribildirimde sahip olması gereklidir. Geribildirim, kişinin yapılan işin doğasında olan veya kendisi için belirlediği amaç ve hedefler yolundaki aşamasını belirlemesine yardımcı olur. Aldığı geribildirim sayesinde kişi, işini verimli ve etkili bir şekilde yapabiliyor olduğunun bilincindedir (Csikszentmihalyi, 1996). Burada geribildirim, işin içinde var olan veya dışarıdan alınan şekilde iki yönlü olarak ele alınabilir: Bir cerrahın bir ameliyatı sorunsuz bir şekilde bitirmiş olması, işin hedefiyle ilgili doğal geribildirimidir. Bir atletin koşusu sonrasında antrenöründen aldığı değerlendirme, bir dış geribildirim örneğidir.

Akış, Müzik ve İcra

Csikszentmihalyi (1990), müziğin günümüzdeki en önemli fonksiyonunun, gündelik hayatın getirdiği karmaşanın, insan bilincinde yarattığı düzensizliği dengeleyebilmesi olduğundan bahsetmiştir. Müzik, insanın zihninde bir düzen oluşturur. Bu suretle bilinçte de bir uyum yer alır ve kişinin o andaki hedefi ve amacı ile ilgisi olmayan, rastgele birçok bilginin bilinç düzeyine girmesi engellenir. Müzik, kişiyi kaygı ve sıkıntı hislerinden uzaklaştırır ve ciddi bir boyutta ilgilenildiği zaman akış tecrübesine ortam yaratır. Aynı zamanda kişinin iç motivasyonu ile ilgili olan doğası nedeniyle müzik, akış olgusu ile farklı bir açıdan da bağlantılıdır. Bir eylemin dış bir ödül olmadan, sadece içsel güdü ve içsel ödülle yapılması, akış olgusunun ana boyutlarından birisidir.

Yaşam kalitesini yükselten bir unsur olarak ele alınan müziğin, insan bilinci üzerinde düzenleyici etkisinin var olabilmesi için müziği ‘duymak’ ve ‘dinlemek’ arasında bir fark gözetilmiştir. Bir başka deyişle, müziğin insan üzerindeki yapıcı etkisinin var olmasında, kişideki dikkat ve odaklanma süreci bir etkidir. Bir dinleyicide öncelikle duyuşsal bir olgu olarak başlayan müzik dinleme eylemi, kişi bu eylem üzerindeki bilgi ve hakimiyetini geliştirdikçe, kişideki zihinsel ve analitik yetileri de içermeye başlar. İyi bir dinleyici olarak adlandırılan bir insan, müzikteki ritmik ve armonik dokuyu algılayabilir; o müziğin farklı yorumları arasındaki nüansları fark edebilir. Bu yetiler, kişinin dikkat ve odaklanma becerisinin ortalama bir insandan daha farklı bir boyutta işlev gösterdiğine işarettir. İşte bu dikkat ve odak, akış tecrübesinin ortaya çıkmasında önemli bir unsur teşkil eder (Csikszentmihalyi, 1990).

Kişinin edilgen olarak yer aldığı müzik dinleme aktivitesinde akışı oluşturan dikkat, algı ve beceri kavramları, müziğin aktif olarak yaratılma sürecinde çok daha olağan olgulardır. Bu nedenle aslında müzik, icra ve yaratım boyutunda akış tecrübesi için birçok farklı aktiviteye göre daha elverişli bir ortam oluşturmaktadır. Müzik, akış tecrübesinin ortaya çıkmasına yardımcı olan *ototelik* karaktere sahip bir aktivitedir; ancak akış tecrübesi de müziğin en verimli şekilde icra edilmesine olanak tanır. Akışı oluşturan yoğun konsantrasyon hali, o ana odaklanabilme, düşüncenin işe yönlendirilmesi ve yapılan işten alınan derin haz duygusu gibi boyutlar, bir icracının sahnede en çok ulaşmaya çalıştığı durumu içerir (Kenny, 2011).

Müzik ve akış ilişkisi, farklı boyutları ile yapılan birçok çalışma ve araştırmada incelenmiş bir konudur. Bu çalışmalar, akış kavramının, müzik icrası için verimli olan özelliklerini ortaya koymuştur. Bu özelliklerden belki de en önemlisi, “akışın yoğun olarak yaşandığı performans ortamlarında, sahne heyecanının oldukça düşük oranda tecrübe ediliyor olmasıdır” (Marin ve Bhattacharya, 2013:2). Bu konuyu değerlendirmeden önce, sahne heyecanı ile ilgili bazı unsurların hatırlanmasında yarar olacaktır: Sahne ile ilgili yaşanan kaygı ve stresin fiziksel boyutu, kaç veya savaş sendromu ile ilgilidir. Kaç veya savaş, bir insanın evrimsel olarak sahip olduğu, gerçek bir tehlike karşısında korunma içgüdüleriyle vücudunda yer alan değişikliklere verilen addır. Sinir sisteminin sempatik kolunun devreye girmesiyle ortaya çıkan ve kişinin tehlikeden kaçması veya onunla savaşması için fiziksel yapısını hazırlayan bu durumda, kalp atışı ve nefes alma hızlanır; ağızda kuruma, vücut ısısında değişimler, kaslarda gerilim, vücutta terleme veya soğuma gibi belirtiler görülür³. Yapacağı icranın sonucunda dinleyiciden gelecek olan eleştiriyi benliğine bir tehdit olarak alan icracı da, kaç veya savaş sendromunu yaşar ve sanki gerçek bir tehlike ile karşı karşıyaymış gibi, benzer belirtileri tecrübe eder (Wilson ve Roland, 2002). Sahne heyecanında, çoğunlukla olumsuz iç diyalog, mükemmeliyetçi düşünceler, endişe ve sorgulamalar gibi zihinsel belirtiler ile yüzde gergin ve mutsuz bir ifade gibi davranış ve duruşla ilgili semptomlar da kaç veya savaş belirtilerine eşlik edebilmektedir. “Profesyonel piyanistlerle yapılan bir çalışmada, akış halinin kalp hızını yavaşlattığı, nefes derinliğini arttırdığı, olumlu hislerin ifadesiyle ilişkilendirilmiş yüz kaslarını çalıştırdığı ve olumsuz hislerin ifa-

³ Sempatik sinir sistemi: Vücutun, bir tehlike gibi dış etkilere adapte olabilmesi için hareketlenmesini sağlayan sinir sistemi (Kenny, 2011:19)

desiyle ilişkilendirilmiş olan yüz kaslarını hareketsizleştirdiği ortaya çıkmıştır” (Fullagar et al., 2013: 251). Akış tecrübesi, vücutta hareketlenmeyi sağlayan sempatik sinir sistemini, bunu dengeleyen parasempatik sinir sistemini devreye sokarak yavaşlatmaktadır⁴. Böylece icracı, kaygı ile ilgili performansını olumsuz olarak etkileyebilecek belirtileri, daha az yoğunlukta yaşamaktadır. Kişi sahnede akış halindeyken, duygusal açıdan daha güçlü olmasının yanısıra, performansını zedeleyecek zihinsel ve fiziksel heyecan etkenlerinden de bağımsız bir şekilde icrasını ortaya koyabilmektedir.

Literatürün ortaya koyduğu diğer bir önemli bulgu hem akış tecrübesinin hem de sahne kaygısının, performansın kişi tarafından algılanan zorluk seviyesi ve kişinin kendi becerisi ile ilgili düşüncesi arasındaki dengeyle doğrudan ilişkili olmasıdır. Bu iki olgunun dengeli olduğu icra ortamlarında akış tecrübesinin yüksek; dengesiz olduğu durumlarda da sahne kaygısının yüksek olduğu belirlenmiştir (Fullagar et al., 2013). İşin zorluk seviyesinin, kişinin becerilerini bütünüyle ortaya koymasını gerektirecek boyutta olması, icradaki dikkat ve konsantrasyon bağlamında öncelikli bir kavramdır. İcrası yapılan eserlerin, icracı için sadece fazla zor değil, fazla kolay olduğu durumlarda da sahne heyecanının yaşandığı gözlemlenmiştir. “Bu tür durumlarda, analitik zihinsel süreçler, akış halinin tamamen odaklanmış dikkat unsurunu zedelemekte ve kaygının belirtilerinden biri olan dikkat dağınıklığını ortaya çıkarmaktadır” (Fullagar et al., 2013: 250-251).

Sahnede dikkat dağılmasının en sık görülen nedenlerinden biri de icracının kendisiyle yaptığı iç diyalogdur. Düşüncelerin, insanda davranış ve duyguları büyük bir yoğunlukla etkilediği bilinen bir kavramdır. Bu bağlamda, icracının performansı ve kendisi ile ilgili yapabileceği olumsuz zihinsel değerlendirme, birçok psikolojik engeli yanında getirecek; duygusal durumunu ve performansını olumsuz bir şekilde etkileyecektir. Özellikle icra anında yapılan diyalog, en başta icranın akış bütünlüğü ve icracının konsantrasyon durumu açısından bir risk faktörüdür. İcracı sahnede akış halindeyken tüm fiziksel ve duygusal yetileri o anda yaptığı işte odaklanmış olması nedeniyle iç diyalog yaşamaz; sahne kaygısı ile ilişkili sorgulamalardan, yargısal ve mükemmeliyetçi düşüncelerden arınmış olarak performans yapabilir (Salmon ve Meyer, 1992).

⁴ Parasempatik sinir sistemi: Vücuttaki hareketlenmeyi azaltan, sempatik sinir sisteminin aktivitesini yavaşlatan sinir sistemi (Kenny, 2011:19)

Akış tecrübesi kişide pozitif ruh hali ile ilişkilendirilmiş bir olgudur. Bu kavramın performansı olumlu bir şekilde etkilediğini gösteren çalışmalar yapılmış; pozitif duyguların insanın iç kaynaklarını, becerilerini, zihinsel ve davranışsal işlevlerini güçlendirdiği ve dolayısıyla en optimal düzeyde iş yapabilmemesinin nn açtığı belirlenmiştir (Fullagar et al., 2013).

O’Neill (1999) akış ve müzik icrası üzerine öğrenciler ile yaptığı çalışmada, müzik performansında başarı seviyesinin, öğrencinin sıklıkla tecrübe ettiği akış durumu ile doğru orantılı olduğunu ortaya koymuştur. alışırken ya da topluluk önünde icra yaparken akış tecrübesini yaşayabilen ğrenci, enstrümanı ile ortalamaya göre daha fazla vakit geçirmekte, daha yoğun bir motivasyon ve içsel tatmin duygusuyla çalışmaktadır. Bu da bir döngü şeklinde başarıyı sağlamaktadır.

Son olarak, akış ve müzik ilişkisi konusunda yapılmış araştırmalarda ortaya konan önemli bir bulgu, iki kişi arasındaki duygu aktarımı üzerine yoğunlaşan duygusal bulaşma kuramı ile ilgilidir.⁵ Bir ğretmenin kendi işiyle ilgili sahip olduğu sevgi, motivasyon ve odaklanma gibi akış özelliklerinin, “duygusal bulaşma yoluyla öğrencisine geçebildiği” belirlenmiştir (Fullagar et al., 2013: 253). Öğrenci ile birebir yapılan enstrüman ve şan dersleri bağlamında bu bulgu özellikle dikkat çekicidir.

Müzik İcrasının Geliştirilmesine Yönelik neriler

Akış tecrübesi, müzik icrasını olumlu yönde etkileyen ve sahne kaygısını azaltmaya yardımcı olan bir olgudur (Fullagar et al., 2013; Wilson ve Roland, 2002; Chirico et al., 2015; Marin ve Bhattacharya, 2013). Gerek müzik alanında eğitim alan öğrenciler, gerekse profesyonel icracılar için, akış kavramını geliştiren, icracının akışı tecrübe etmesine destek olan stratejilerin edinilmesi, performansın geliştirilmesi açısından fayda sağlayacaktır.

Akış olgusunun sahne kaygısı ile bir başa çıkma yöntemi olarak kullanılmasında ilk adım, akışın ortaya çıkmasına destek olan net hedef ve geribildirim gibi unsurların, icracının çalışma ve hazırlık sürecine bilinçli bir şekilde dahil edilebilmesidir. Bu bağlamda, icracının performans kariyeri

⁵ Duygusal bulaşma (*emotional contagion*): İnsanın karşısındaki kişinin yüz ifadesi, ses tonu ve duruş gibi özelliklerini otomatik olarak yansıtmaya gösterdiği meyil ve bu bağlamda gerçekleşen duygusal aktarım (Hatfield et al., 1993).

ile ilgili kısa ve uzun vadeli hedefler belirlenebilir: Bir öğrencinin çaldığı eserle ilgili aşması gereken müzikal ve teknik zorluklar, çözümleriyle birlikte derste açıklıkla ve detaylı bir şekilde ortaya konduğunda, öğrenci her çalışma seansında ne yapması gerektiğini bilecek; bir hedef yönünde çalışacak ve hocasından alacağı net geribildirim ile belirlenen yol haritasında sistematik olarak ilerleyebilecektir. Hedef konusu, icracı için öznel önceliği olan herhangi bir alana yönelik örneklendirilebilir: Bir sınavda, öğrencinin önündeki performansı sırasında ne tür hatalar olursa olsun, cesaretini kaybetmeden etkin bir karakterle çalabilmeyi hedeflemesi, kısa vadeli bir hedefe örnek gösterilebilir. Piyano başında otururken duruşunu düzeltmek için farkındalığını geliştiren ve bu yönde çalışmalar yapan bir piyanist, sahip olduğu bu uzun vadeli hedefi ile odağını, işini daha verimli olarak yapabilmek üzerine netleştirecektir. Spor psikolojisinde kullanılan imgeleme olgusu, müzik icrasında da hedeflerin pekiştirilmesi açısından yararlı bir yaklaşımdır. İmgeleme, bir performansın, detaylı bir şekilde zihinde kurgulanması yöntemidir (Salmon ve Meyer, 1992). En verimli uygulaması, kişinin zihninde kendisini performans süreci içinde net bir şekilde görebildiği ve olumlu sonuçlar içerecek şekilde yapıldığı şekildedir. “Bir performansın veya icra ile ilgili ulaşılmak istenen unsurların detaylı olarak beyinde kurgulanabilmesi, zihnin net bir hedef üzerine odaklanmasına yardımcı olacaktır” (Jackson ve Csikszentmihalyi, 1999: 21). Heyecan ile başa çıkmada en can alıcı ayrıntılardan biri de kaygı ve stresle ilgili belirtiler başladığında, icracının odağını, heyecan ile savaşımadan, farklı bir unsura yönlendirebilmesidir (Klickstein, 2009). Bir başka deyişle, olumsuz bir bakış açısıyla heyecan belirtilerine konsantre olması kaygıyı körükleyecek; bu belirtileri doğal ve normal olarak kabul edip odağını önceden netleştirmiş olduğu hedeflerine yönlendirebilmesi heyecan içinde kaybolmasını engelleyecektir.

Heyecan anında kişinin bilincini, kaygı belirtilerinden farklı bir alana yönlendirebilmesi konusunda başka bir yaklaşım da içinde bulunulan ana odaklanma; yani ‘şimdi ve burada’ olgusudur. İcracı zihninde kaygı ile körüklenen yıkıcı düşünce zincirleri oluştuğunda, nefes, duruş, enstrümandan çıkan ses veya kolunun hareketi gibi düşünce dışında unsurlara duyularını ve farkındalığını yönlendirerek bu olumsuz akışı durdurabilir. Akış kavramının verimli bir müzik icrası açısından belki de en güçlü yönü, akış halindeki icracının tüm zihin ve benliği ile yaptığı işe konsantre olabilmesi

ve olumsuz düşüncelerden arınmış bir şekilde icrasını sürdürebilmesidir. İcracının odaklanma becerisini geliştirmesi, akışın bu boyutlarına ulaşmasına katkıda bulunacaktır. Belirli bir süre için bilincin bir odak noktası üzerinde kalabilmesi, oldukça büyük bir zihinsel disiplin ve emek gerektirir. Bu nedenle icracıların gündelik hayatlarında, odaklanmayı geliştiren ve tamamen o ana konsantre olmayı destekleyen meditasyon ve *mindfulness* gibi kavramların uygulamalarına sistemli olarak yer vermelerinde yarar olacaktır.⁶

Akış olgusunun farklı bir boyutu, kişinin aktivitenin yapılışı ile ilgili sahip olduğu bütünlük ve kontrol hissidir. Ters bir işleyişle, sahne heyecanının en belirgin sonuçlarından birisi de icracının, yaşadığı kaygı belirtileri nedeniyle performansı üzerindeki kontrol hissini zedelenmesidir. Bunun önlenmesi yolunda en önemli adımlardan biri, icracının bakış açısında heyecan olgusunun kendisini paniğe sürükleyecek bir olgu halinden çıkarılıp, ‘performans sürecinin olağan bir parçası’ haline getirilebilmesidir. Mesleğinde önemli bir yere gelmiş her icracı, belli ölçüde heyecanın, etkileyici bir performans için gerekli olduğunu ifade etmiştir. Optimal heyecan denilen bu kavramda, icracının vücudunda ‘kaç veya savaş’ sendromu ile bağlantılı olarak oluşan hareketlenme, performans için bir enerji ve güç kaynağı olmaktadır. Burada heyecan belirtilerinin optimal seviyede kalmasını sağlayan önemli unsur, icracının bu fiziksel hareketlenmeyi, ‘olumlu ve performansına yardımcı olacak bir kavram’ olarak değerlendirmesidir (Wilson ve Roland, 2002; Salmon ve Meyer, 1992; Kenny, 2011). Akış tecrübesindeki kontrol hissine sahip olabilmek için, icracının heyecana normal olarak bakabilmesinin yanısıra, kaygı belirtileri karşısında ezilmeyip, ne yapabileceği konusunda hazırlıklı olması da ayrıca önemlidir. Stres altındayken imgeleme, odaklanma, gevşeme ve olumlu telkin yapma gibi kaygı ile başa çıkma yöntemlerini aktif olarak kullanabilmek, her insan için faydalı bir donanımdır. Bu donanım, icracıya da kişisel durumu ne olursa olsun, performans sürecinin kontrolü altında olduğu duygusunu yaşatacaktır.

Bir işin yapılabilmesi için gereken fiziksel hareketlerin, büyük bir akıcılık ve kolaylık içinde yapılabilmesi, akış olgusunun müzik icrasına başka bir

⁶ *Mindfulness*: Yargı ve düşünceden arınmış gözlemlene yoluyla, yaşanan anın gerçekliği üzerinde yoğunlaşan farkındalık ve odaklanma hali (Kenny, 2011:189).

önemli katkısıdır. Akışı yaşayan birçok müzisyen yaşadığı tecrübeyi, ellerinin büyük bir doğallık ve işlevsellikle hareket etmesi, derin haz veren bir fiziksel güç hissi veya hareketlerin sanki otomatik olarak hiçbir zorlama olmadan yapıldığı şeklinde ifade etmiştir (Kenny, 2011). Bir performans için son derece elverişli olan bu durumunun oluşabilmesi için icracının müzikal çalışmalarına ek olarak, vücut, duruş ve hareketleri ile ilgili farkındalık oluşturması gerekir. Bu farkındalık, bir eserin hangi pasajlarında fiziksel olarak zorlandığı, hangi hareketleri kaslarına gereksiz yük bindirerek yaptığı gibi konuları netleştirecek; bunları önleyecek hareketler ve yöntemler edinmesine faydalı olacaktır. Özellikle öğrenciler için görsel kayıt yapmak, bu bağlamda çok yararlı olabilecek bir yöntemdir. Enstrüman çalma sürecinde kendisini karşıdan izleyen bir öğrenci, yaptığı hareketlerin verimli ve verimsiz özelliklerini ve ayrıca öğretmenin bu konudaki önerilerini, aktif olarak çaldığı ana oranla daha net bir şekilde algılayabilecektir. Akış olgusunun ekonomik hareket özelliği, birçok icracının kariyeri boyunca yaşayabileceği kas zedelenmeleri ve sakatlıkların önlenmesi yolunda da önemli bir araç olabilir. Bir icracının performans yaşamını, akış unsurlarına odaklanarak yönlendirmesi, sadece psikolojik değil, fiziksel olarak da verimli bir süreç yaşamasına katkıda bulunacaktır.

Yapılan bir eylemin, kişi için kendi içinde bir tatmin ve ödül mekanizması olması ve iş yapılırken alınan derin haz duygusu, akış tecrübesinin diğer özelliklerindedir. Müzik icrası için bu konunun önemli bir yansıması, akışı tecrübe eden icracının performans sürecini büyük bir içsel motivasyon ile yapıyor olmasıdır. Özellikle eğitim kapsamında öğrencileri daha fazla çalışmaya teşvik edebilmek için motivasyon ve akış ilişkisinin anlaşılması önemli bir yaklaşımdır. Akışı tecrübe eden müzik öğrencilerinin daha fazla çalıştığı ve başarılı olduğu ortaya konmuş; başarı seviyesi daha düşük olan öğrenciler için akış tecrübesini ortaya çıkaracak stratejilerin uygulanarak, motivasyonlarının desteklenmesi önerilmiştir (O'Neill, 1999). Eğitimde öğrencinin güdüsünü geliştirip, akışın içsel motivasyon boyutunun oluşmasında yardımcı olabilecek bir yaklaşım, öğrencinin performans hayatı ile ilgili odak noktasının dışarıdan çekilip, kendisinin ve icrasının iç değerleri üzerine yönlendirilebilmesidir. Örneğin, birçok öğrencinin gireceği bir sınavla ilgili motivasyonu, alacağı not veya jürinin kendisi hakkındaki fikirleri gibi müziğin ve kendisinin dışındaki faktörlerle bağlantılıdır. Bu unsurların önemi ve geçerliliği yadsınmadan öğrencinin dikkati, sınavda

ortaya çıkaracağı müzikal duygu; enstrümanından çıkan ton veya duruşu ve çalgısını tutuşu ile ilgili farkındalığına odaklanmaya çevrilebilir. Sınavın, aslında öğrencinin bir önceki çalışından bu yana ortaya koymuş olduğu gelişim ile ilgili bir geribildirim kaynağı olduğu; koyduğu hedefler bağlamında kendisini değerlendirebileceği bir ortam sağladığı bakış açılarını sunulabilir. Bir topluluk önünde yapılacak her icranın, sonucu ne olursa olsun öğrencinin gelişiminde bir basamak oluşturduğu ve her basamakta bir önceki performansını; yani kendi kendisini aşabilmesi yönünde fikirler desteklenebilir.

Müzik eğitim kurumlarının yıllar boyunca oluşmuş, rekabet ve öğrenciler arasında karşılaştırmayı içeren gelenek ve sosyal dinamikleri çerçevesinde, öğrencinin sadece kendi gelişimine odaklanabileceği bakış açısının oluşturulması oldukça zor bir kavramdır. Bu uzun soluklu süreçte öğretmenlerin çok önemli bir rolü vardır. Bir icra öğrencisi, eğitimi sürecinde en büyük zamanı anadal hocası ile geçirmekte ve hocasının yaklaşımından ciddi bir şekilde etkilenmektedir. Bu etkileşim kapsamında, akış özelliklerinin duygusal bulaşma yoluyla hocadan öğrenciye geçebildiği literatürde belirlenmiş bir kavramdır (Fullagar et al.,2013). Bu bağlamda öğretmenler, eğitici ve icracı olarak işlerini yaparken tecrübe ettikleri, müzik yapabilmenin içsel ödül olması, yaşanan olumlu heyecan, icra yaparken alınan derin haz ve bütünlük duygusu gibi akış özellikleri ile öğrencilere doğrudan bir örnek teşkil etmektedir. Öğretmenlerin, akışın sağlanması yolunda yararlı olabilecek stratejileri ayrıca ders sürecine katmaları, öğrencilerin müzik icrası ile ilgili optimal bir bakış açısı kazanmalarına destek olacaktır.

Sonuç

Bu çalışmada, psikolojideki akış kuramı tanımlanmış, akışı oluşturan unsurlar belirlenmiş ve bu kavramın müzik icrası ile ilişkisi değerlendirilmiştir. Edinilen bulguların ışığında akış kuramının, icracıların performans sürecinde ulaşmak istediği ideal boyutun psikolojik bir dökümünü ortaya koymakta olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bir icracı akışı tecrübe ederken tüm benliği ile dikkatini müziğe yönlendirebilmekte; performansını büyük bir kolaylık ve akıcılıkla sürdürebilmekte ve icra ile ilgili bütünlük ve tatmin duygusu yaşamaktadır. Performans kalitesini geliştiren akışın tecrübe edilmesine katkı yolunda, icracının yaşanan ana odaklanma ve farkındalık kavramlarıyla ilgili meditasyon ve *mindfulness* çalışmalarını gündelik

hayatına dahil etmesi; performans süreci ile ilgili kısa ve uzun vadeli net hedefler belirlemesi; imgeleme yöntemi aracılığıyla hedeflerini pekiştirmesi; enstrüman çalışırken görsel kayıt ile vücut, duruş ve hareket ile ilgili bilincini geliştirmesi gibi öneriler ortaya konmuştur.

Akış kavramını, çoğunlukla icracının yaşayabileceği problemlerin çözümüne odaklanan diğer birçok performans geliştirme yaklaşımından ayıran unsur, bu kavramın öncelikle performans sürecinin, icracı için bir motivasyon ve içsel bir ödül kaynağı olabilmesi fikrinden yola çıkmasıdır. Çoğu müzik öğrencisi, yapacağı icranın sonucuna odaklanarak eğitimini sürdürmektedir. Performans hayatında akışın ortaya koyduğu, aslen süreçle ilgili pozitif olgulara odaklanabilen ve bunları kendisine bir motivasyon kaynağı olarak görebilen bir öğrenci, bu süreci daha büyük bir farkındalık ve zevk ile geçirecektir. Böylece icrasının kalitesi ve başarı durumu da olumlu şekilde etkilenecektir. Burada hem öğrenciye verecekleri geribildirim boyutuyla, hem de akışı yaşama konusunda bir rol modeli oluşturmak bağlamında özellikle anadal öğretmenlerinin öğrencilere önemli bir katkısı olacaktır. Bir eğitim programında, müzikal unsurların öğretilmesinin yanında, akış kuramı ile ilgili kavramlara da yer verilmesi, müzik öğrencilerinin motivasyon, çalışma, dikkat ve odaklanma gibi konulardaki gelişimine katkıda bulunacaktır.

KAYNAKÇA

- Chirico, A., Serino, S., Cipresso, P., Gaggioli, A. & Riva, G. (2015). When Music Flows: State And Trait In Musical Performance, Composition And Listening: A Systematic Review. *Frontiers In Psychology*, 6/906. (Ağustos, 10, 2016), <http://www.frontiersin.org> (doi.10.3389/fpsyg.2015.00906).
- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The Psychology Of Optimal Experience*. New York: Harper Perennial.
- Csikszentmihalyi, M. (1997). *Finding Flow*. New York: Basic Books.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity*. New York: Harper Perennial.
- Fullagar, C. J., Knight P.A. & Sovern, H. S. (2013). Challenge/Skill Balance, Flow And Performance Anxiety. *Applied Psychology: An International Review*, 62/2, 236-259.
- Hatfield, E., Cacioppo J.L. & Rapson E.L (1993). *Emotional Contagion*, (Ağustos 26, 2016) [http:// www.elainehatfield.com/ch50.pdf](http://www.elainehatfield.com/ch50.pdf)
- Iusca, D. (2015). The Relationship Between Flow And Music Performance Level Of Undergraduates In Exam Situations: The Effect Of Musical Instrument. *Procedia- Social And Behavioral Sciences*, 177, 396-400.
- Jackson, S. A. & Csikszentmihalyi, M. (1999). *Flow In Sports*. Champaign: Human Kinetics.
- Kenny, D. (2011). *The Psychology Of Music Performance Anxiety*. New York: Oxford University Press.
- Klickstein, G. (2009). *The Musician's Way*. New York: Oxford University Press.
- Marin, M. M. & Bhattacharya, J. (2013). Getting Into The Musical Zone: Trait Emotional Intelligence And Amount Of Practice Predict Flow In Pianists. *Frontiers In Psychology*, 4/853. (Ağustos, 10, 2016), <http://www.frontiersin.org> (doi.10.3389/fpsyg.2013.00853).
- O'Neill, S. (1999). Flow Theory And The Development Of Musical Performance Skills. *Bulletin Of The Council For Reseach In Music*, 141, 129-134.
- Salmon, P. & Meyer, R. G. (1992). *Notes From The Green Room*. San Francisco: Jossey-Bass Inc.
- Wilson, G. D. & Roland, D. (2002). Performance Anxiety. Parncutt, R. & McPherson, G. E. (Derleyenler), *Science And Psychology Of Music Performance* (47-61). New York, Oxford University Press.

LILLIAN FUCHS'UN HAYATI, 1 VE 2 NUMARALI FANTEZİ ETÜTLERİNİN İNCELENMESİ

Barış Kerem BAHAR*

ÖZ

Viyola, solo kimliğini diğer modern yaylı çalgılara göre daha geç kazanmış bir enstrümandır. Viyola eğitiminin ancak yirminci yüzyılda başlamasının etkisiyle viyolanın kendine özgü repertuarının oluşması da gecikmiştir. Bu makalede kendisi de önemli bir viyola yorumcusu olan Lillian Fuchs'un hayatı, eğitimci ve yorumcu kimliğinin yanı sıra besteci kimliği de ele alınmış, viyola için bestelediği etüt kitaplarının repertuvara katkısını tespit edebilmek için 16 Fantezi Etüt kitabından alınan iki örnek etüt pedagojik olarak incelenmiştir. Viyola eğitimi alan öğrencilere, viyola eğitimlerine ve viyola sanatçılarına kaynak oluşturmak amaçlanmıştır. Genellikle keman için bestelenmiş başlangıç metotları ve etütlerinin viyola eğitiminde kullanılmasına alternatif oluşturabilecek Lillian Fuchs eserlerinin gündeme getirilmesinin önemli olduğu öngörülebilir. Konu ile ilgili kitaplar, notalar, makaleler ve internet üzerindeki yazılı materyaller kaynak olarak kullanılmıştır. 20. Yüzyılın önemli viyola sanatçılarından biri olan Lillian Fuchs'un viyola için yarattığı eserlerin hem sağ hem de sol el tekniğini geliştirmesi açısından önemli bir kaynak oluşturduğu, müzikal olarak da öğrenciyi geliştirebileceği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Viyola, Etüt, Lillian Fuchs

* Bu makale yazarın İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Viyola Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezinden yararlanılarak oluşturulmuştur.

** Öğretim Görevlisi, D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı, İzmir, Türkiye, bkbahar84@hotmail.com

THE LIFE OF LILLIAN FUCHS, ANALYZE OF THE 1st AND 2nd FANTASY ETUDES

ABSTRACT

Solo viola is an instrument, which achieved individuality later than the other modern string instruments. Because of the late start of the viola education, formation of the original viola repertoire was delayed. In this article, Lillian Fuchs' life, her compositions for the viola, her personality as an important viola player and composer were discussed. Two selected studies from 16 Fantasy Etudes were analyzed as pedagogically to determine their contribution to viola repertoire. It is aimed to create a resource for viola students, teachers and artists. Fuchs' works are considered important, inasmuch as they can be alternative of the methods and studies, which are usually composed for violin and studied by violists. Books, sheet music, articles and written materials on the internet were used as sources. As a result, it has been reached that Lillian Fuchs' works, which were created for viola, constitute an important resource in terms of improving both left and right-hand techniques and also can improve student's musical skills.

Keywords: *Viola, Etude, Lillian Fuchs*

1. Giriş

Yaylı çalgılar ailesinin bir üyesi olan ve şekil olarak da kemana benzeyen viyolanın solo kimliğini kazanması hiç de kolay olmamıştır. Klasik dönem öncesinde orkestra ve oda müziği eserlerinin iç partilerinde armoniyi tamamlamak için kullanılan viyola, klasik dönem bestecilerinin önderliğinde yaylı dörtlü formunun gelişmesiyle yavaş yavaş önem kazanmaya başlamıştır. Hala çalınmakta olan ve viyola repertuarı açısından temel eserlerden biri olan G.P.Telemann Viyola Konçertosu literatürdeki ilk viyola konçertosudur (Feridunoğlu, 2004: 149).

Tüm bu olumlu gelişmelere rağmen ilk viyola dersleri ancak 1908 yılında Milano Konservatuvarı'nda A.Rolla tarafından verilmeye başlanmıştır (Görgülü, 2006: 2). Başlangıçta tek başına bir meslek olarak bile görülmeyen viyola sanatçılığının eğitim sürecinde de çoğunlukla keman ve viyolonsel gibi diğer enstrümanların başlangıç metotları ve eserlerin transkripsiyonları kullanılmıştır. Kendisi de bir viyola sanatçısı olan Lillian Fuchs, viyola için kaynak oluşturabilecek nitelikte metotlar ve eserler bestelemiştir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Lillian Fuchs, J.S. Bach, D. Scarlatti, F. Chopin gibi kendi enstrümanını yetkin bir şekilde çalan sanatçıların o enstrümanlar için eserler vermesi geleneğinin temsilcilerindendir. Bu çalışma, 20. yüzyıldan önce kısıtlı bir repertuvara sahip olan viyola için eserler veren yorumcu-besteci Lillian Fuchs'u ve eserlerini tanıtmak, viyola eğitimcileri ve öğrencileri için yeni bir kaynak oluşturmak amacıyla yapılmıştır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Keman, viyolonsel ve piyano gibi varlığını daha eski dönemlerden itibaren sürdürmekte olan enstrümanların aksine, viyola sonraları gelişimini tamamlamış ve solo kimliğini ortaya koymuştur. Bu açıdan viyola için kaynak oluşturabilmek oldukça önemlidir. Viyola için yazılan tez ve makalelerin çoğunlukla K.Stamitz, B.Bartok, W.Walton ve P.Hindemith gibi bilinen besteciler üzerine yapıldığı görülmektedir. Oysa kendi enstrümanını yakından tanıyan, eğitmenliği sürecinde öğrencilerin yaşadığı teknik

zorlukları aşabilmeleri için teoriler sunan Lillian Fuchs gibi bestecileri tanımanın, eserlerini inceleyip gündeme getirmenin önemli olduğu öngörülmektedir.

2. Yöntem

Araştırmanın amacına uygun olarak Lillian Fuchs ile ilgili kaynaklar taranmıştır. Kendisi ile ilgili ya da kendisine yer verilmiş kaynak kitaplar, makaleler ve yaşadığı dönem oldukça popüler olduğu için sıkça yer aldığı The New York Times gazetesinde yayınlanan konser haberleri ve eleştiriler incelenmiştir.

Bu çalışmada Lillian Fuchs'un hayatı besteci, yorumcu ve pedagog olarak üç alanda ele alınmıştır. Virtuöz besteci kimliği açısından kariyerindeki bu adımları izlemenin, eserlerine yansımaları tespit edebilmek açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Son olarak seçilen 1 ve 2 numaralı Fantezi Etütler incelenmiştir.

3. Bulgular

3.1. Lillian Fuchs'un Hayatı

Müziyen bir ailenin kızı olan Lillian Fuchs, Philip ve Keith Weiss Fuchs çiftinin beş çocuğundan ikincisi olarak 18.11.1901'de New York'ta dünyaya gelir (Williams, 2004: 1). Müziyen olan diğer kardeşleri keman sanatçısı Joseph Fuchs (1899-1997) ve viyolonsel sanatçısı Harry Fuchs'tur (1908-1986).

Küçük yaşlarda müzikal yeteneklerini göstermeye başlayan kardeşlerden Harry Fuchs, 1932 yılında kabul edildiği Julliard School of Music'den Felix Salmond'un öğrencisi olarak 1935'te mezun olur. 1935-1937 yılları arasında Metropolitan Operası'nda görev yaptıktan sonra Arthur Rodzinski'nin davetiyle Cleveland Orkestrası'nda görev yapmaya başlar. Keman sanatçısı olan kardeşi Joseph Fuchs ise bugünkü adı Julliard olan Institute of Musical Art'tan 1918'de mezun olur. 1926 yılında Cleveland Orkestrası'nda başkemancı olarak başladığı görevini 1940'a kadar sürdürür. Son solo performansını da 1995'te mezun olduğu okul olan Julliard School of Music'de gerçekleştirir (Conrad, 1997).

Müzik eğitimine piyano ile başlayan Lillian Fuchs, keman çalan ağabeyinin aile içerisinde dikkat çekmesinden etkilenerek kemana yönelir (Rooney, 1986: 67). Franz Kneisel ile keman, Percy Goetschius ile kompozisyon çalışmalarını sürdürdüğü Institue of Musical Arts'tan 1924 yılında başarılı şekilde mezun olur (Krause, 2003: 58-65). Aynı yıl mezun olanlar arasında yüksek onur ödülü olarak takdim edilen gümüş madalyaya sahip olan iki kişiden biridir. Bunun yanı sıra Morris Loeb Ödülü olarak 1000 dolar ve Isaac Newton Seligman ödülü kazanır. Aynı ödülü 1923 ve 1925 yıllarında da kazanmıştır (Williams, 2004: 69). Kariyeri boyunca birçok ödül kazanan Lillian Fuchs, 1920'lerin ortalarından itibaren yaptığı seçimlerin sonucunda kariyerini enstrümancı, kompozitör ve pedagog olarak sürdürmüştür.

3.2. Viyola Yorumcusu Olarak Lillian Fuchs

Solo kimliğini sonradan kazanan bir enstrüman olarak viyolanın eğitimi konusunda da farklı görüşler mevcuttur. Örneğin İtalya'da birçok okul, lisans devresine kadar keman eğitimini sürdüren öğrencilerden viyolacı olacakları daha sonra seçer. Türkiye'de bazı eğitimciler ilköğretim devresinde direkt olarak kemana takılan viyola telleri ile eğitime başlarlar, kimi eğitimciler ise kemandan viyolaya geçilmesini uygun görürler (Varış, 2015: 682). Lillian Fuchs, viyola eğitimine keman sanat dalından mezun olduktan sonra başlamıştır.

Kendisinin de öğretmenliğini yapmış Franz Kneisel'in kızı Marianne Kneisel, tamamı kadın enstrüman sanatçılarından oluşan bir yaylı çalgılar dördlüsü kurma fikrini sunar. Bu grupta Lillian Fuchs'a ilk teklif edilen pozisyon ikinci keman üyeliğidir. Fakat keman sanat dalından iyi bir dereceyle mezun olan, hali hazırda çok iyi eleştiriler alan iki resital veren Lillian Fuchs'un babası, kızının artistik becerilerini yeterince gösteremeyeceği düşüncesiyle bu teklife olumlu bakmaz (Williams, 2004: 13). Daha sonra gruptan tekrar teklif alan Fuchs bu grupta birçok başarılı konser gerçekleştirir, övgüler alır.

1927 yılında Pereras, Robesons ve Leventritts aileleri tarafından yeni bir oda müziği grubu finanse etmek üzere bir yarışma düzenlenir. Jüride dönemin ünlü keman solistlerinden Jascha Heifetz (1901-1987) ve Mischa Elman (1891-1967)'in da bulunduğu yarışmaya birçok aday katılır. Kariyerine kemancı olarak devam etmeyi düşünen Lillian Fuchs elbette ke-

man dalında yarışmaya katılmıştır fakat yarışmada tek bir viyola sanatçısı bile seçilemeyince, kendisini daha önceleri oda müziği yorumcusu olarak dinlemiş olan Jascha Heifetz'in de önerisiyle grubun viyola üyesi olması teklif edilir. Lillian Fuchs bu teklifi kabul eder ve on beş yıl boyunca bu gruptaki görevini sürdürür (Saleski, 1949: 339). Savaş döneminde Perore, Robson ve Leventritt ailelerinin sponsorluğunda çalışmaya başlayan Perole Quartet, ismini de ailelerin isimlerinin ilk hecelerinden almıştır (Stowell, n.d.: s.88) Grup üyelerinin zaman içerisinde farklı kariyer hedeflerine doğru ilerlemek istemelerinin sonucunda grup dağılır, böylelikle Lillian Fuchs'un solo viyolacı olarak kariyeri de başlamış olur.

1940 yılında kolundaki sağlık problemlerinden dolayı Cleveland Orkestrası'ndaki görevinden ayrılan Joseph Fuchs kariyerini oda müzikişi ve solist olarak sürdürmek isteyince kardeşi Lillian ile çalışmaya başlarlar (Williams, 2004: 39). 12 Mart 1945 tarihinde National Orchestral Association eşliğinde solist olarak seslendirdikleri W.A.Mozart'ın Senfoni Konçertant konserlerinin ardından The New York Times gazetesindeki yazısında Olin Downes ikilinin uyumundan, Lillian Fuchs'un viyola tonunun güzelliğinden ve müzikal cümlelerinin ne kadar iyi şekillendirildiğinden bahseder (Downes, 1945). 1950'li yıllar süresince Fuchs kardeşler bu eseri birçok defa farklı orkestralar eşliğinde seslendirirler. İkili olarak kariyerlerinin başlangıcı olarak görülebilecek performanslarının en önemlilerinden birini de Boston Senfoni Orkestrası eşliğinde gerçekleştirirler. Bu performans Decca firması tarafından 1952 yılında uzunçalar formatında yayınlanır. Nation dergisinden B.H.Haggin tarafından yazılan 1 Mart 1952 tarihli eleştirisinde solistlerin performansları oldukça iyi düzeyde olsa da bu tür bir müzik için fazla sert olarak nitelendirilir. The New York Times gazetesinden Howard Taubman ise 24 Şubat 1952 tarihli yazısında bu kaydı yakın tarihlerde aynı eseri içererek yayınlanan iki farklı kayıt ile karşılaştırarak Fuchs kardeşlerin kaydının daha tercih edilir olduğunu belirtir (Williams, 2004: 42).

Oda müziği formunun yaygınlaşması açısından oldukça önemli olan The Musicians' Guild, Franz Kneisel ile çalışmış olan piyano sanatçıları Frank Sheridan (1869-1943), Leo Smith (1881-1952), Lillian Fuchs, Joseph Fuchs; Kroll Quartet'in üyeleri olan William Kroll, Louis Graeler, Nathan Gordon ve Avron Twerdowsky'nin bir araya gelmesiyle 1947'de kurulur.

Topluluğun yeni bestelenen eserlere yer vermesi, hatta topluluk üyeleri için besteler yapılması grup üyelerinin de avantajı haline gelmiştir. Örneğin Fuchs kardeşlerin Mozart yorumlarından oldukça etkilenmiş olan B.Martinu onların seslendirmesi için Üç Madrigal'i besteler, eserin prömiyeri The Musicians' Guild organizasyonunun 1947-1948 sezonu açılış konserinde gerçekleştirilir (Williams, 2004: 67).

Lillian Fuchs için önemli olan bestecilerden biri de J.S.Bach'tır. The Musicians' Guild konserlerinde de seslendirmek üzere viyola için transkripsiyonlarını yaptığı solo viyolonsel sonatları ilgi çeker. Bu eserlerin transkripsiyonlarının viyola ile iyi duyulmayacağını düşünen William Primrose da sonraları en azından ilk beş süit için fikrini değiştirerek transkripsiyonlarını gerçekleştirir, nota olarak basılmasının yanı sıra eserleri seslendirir (Modiri, 2010: 46). Fuchs kariyeri süresince solist ve oda müzikaşisi olarak birçok önemli konser gerçekleştirmiş, iyi eleştiriler almıştır.

3.3. Pedagog olarak Lillian Fuchs

Yorumcu olarak oldukça başarılı bir kariyer edinmiş olan Lillian Fuchs, öğretmenlik için acele etmemiştir. Kendisine göre iyi bir öğretmen olmak için önce olabildiğince fazla deneyim kazanmak gereklidir (Rooney, 1986: 678).

İlk öğretmenlik teklifini Julliard School of Music'den alır fakat fikir ayrılıklarından dolayı reddeder (Williams, 2004: 113). Oda müziği eğitimini her zaman çok önemseyen Fuchs, sonunda 1962 yılında istediği gibi oda müziği eğitimi verebileceği bir kurum olan Manhattan School of Music'de oda müziği eğitmeni olması için bir teklif alır. Bu teklifi kabul eder ve kendi stüdyosunda vermekte olduğu derslerle eşzamanlı olarak bu kurumda da ders vermeye başlar. Bunların yanı sıra Colorado'daki Aspen Music School'da, Blue Hill'deki Kneissel Hall'da zaman zaman verdiği eğitimleri sürdürürken birçok farklı bölgede de çalıştaylar gerçekleştirir. Lillian Fuchs için önemli olan, tek bir okulda sürekli olarak ders vermektense olabildiğince fazla bölgeye gidip mümkün olduğunca fazla öğrenciyle çalışmaktır. Performans sanatçısı kimliğiyle birlikte eğitimcilik yönünü sürdürmesi hiç de kolay değildir. 1976 yılında Aspen'de gerçekleştirdiği 9 haftalık eğitim süresince kırk öğrenciyle çalışır. Bu sırada kendisine yöneltilen programının ağırlığıyla ilgili yorumlara ise, New York'a gelemeyecek öğrencilerle

burada çalışması gerektiğini, bunun kendisi için oldukça önemli olduğunu belirtir (Williams, 2004: 116).

Zaman içerisinde Isaac Stern, Pinchas Zuckerman gibi öğrenciler yetiştiren Lillian Fuchs'a göre eğitim sürecinde belirlenmiş tek bir yol izlemek yerine her öğrenci için ayrı bir yol izlemek gerekmektedir. Bunun için de öğrencilerin kendilerine güvenlerinin kazandırılması oldukça önemlidir (Williams, 2004: 117-118).

3.4. Besteci Olarak Lillian Fuchs

Solo kimliğini sonradan kazanan viyola gibi bir enstrümanın solo repertuarın yanı sıra teknik egzersizler ve etütler açısından da yeterli repertuvara sahip olması çok kolay olmamıştır. Bu noktada William Primrose gibi önemli viyola sanatçılarının etkisi büyük olmuş, enstrümanı çalmanın yanı sıra başka bir sorumluluğu, viyola için orjinal ya da transkripsiyon eserlerden oluşan bir repertuar oluşturma görevini üstlenmişlerdir. Primrose'un da belirttiği üzere viyola, keman gibi geçmişe dayalı geleneği olan bir enstrüman değildir. Her ne kadar erken döneme ait viyola ailesi enstrümanları için bestelenmiş eserlerin transkripsiyonları çalınıyor olsa da bugünkü viyolanın sesi o enstrümanların sesini veremez. Dolayısıyla modern viyolanın yapısı göz önünde bulundurularak viyola için orjinal bir repertuar oluşturulması son derece önemlidir (Dalton, 1989: 3).

Kendi enstrümanına hakim olan yorumcuların verdikleri eserler, enstrümanın sınırlarını ve kapasitelerini bildikleri için repertuar açısından oldukça önemlidir. Lillian Fuchs da henüz öğrencilik yıllarında ilgi duymaya başladığı bestecilik kariyerinde verdiği eserlerle, viyola ve oda müziği repertuarı açısından oldukça önemli bir kaynak oluşturmuştur. Fuchs aynı zamanda viyola için transkripsiyonlar da yapmıştır. W.A.Mozart'ın Sol majör Keman Konçertosu da bunlardan biridir (Sills, 1985: 60).

Lillian Fuchs'un kızı Carol'a ithafen keman ve piyano için bestelediği *Two Dances in Olden Style* adlı eseri kardeşi Joseph tarafından düzenlenir ve esere parmak numaraları konular, Leeds Music firması tarafından 1950 yılında yayımlanır. Bu iş birliğinin ardından Joseph'in isteği ve cesaretlendirmesiyle Lillian, N.Paganini'nin keman kaprislerinin piyano eşliklerini hazırlar. Joseph Fuchs ve piyano sanatçısı Artur Balsam bu yeni düzenlemeleri 1948 ve 1950

yıllarındaki Carnegie Hall resitallerinde seslendirirler. Fuchs'un yorumcu ve pedagog olarak viyola ile olan ilişkisinin devam etmesiyle doğru orantılı olarak viyola için verdiği eserlerin ve metotların da arttığı görülmektedir.

3.5. Viyola İçin Verdiği Eserler

1940'lı yıllardan itibaren Lillian Fuchs'un viyola repertuarı açısından eserler verdiği değerli bir dönem başlamıştır. Fuchs'un fantezi etüt, kapris ve etüt formunda bestelediği eserler incelendiğinde, teknik zorluklar aşılırken aynı zamanda konserlerde bile seslendirilecek düzeyde müzikal bir yapının da oluşturulduğu görülmektedir. İşte bu noktada solo viyola repertuarı açısından Fuchs'un eserleri ayrı bir değer taşımaktadır.

Günümüzde Boosey&Hawkes firması tarafından basılmakta olan "Viyola için 12 Kapris" kitabının ilk baskısı G.Schirmer tarafından 1950'de yapılmıştır. Bu kitaptaki eserler sağ ve sol el tekniğini geliştirecek, öğrencileri zor eserlere hazırlayacak şekilde hazırlanmıştır. Etütler teknik çalışmalara yeni bir standart getirmesi açısından pedagojik olarak oldukça önemlidir (Williams, 2004: 99). "15 Karakteristik Çalışma" adlı eseri ise 1965 yılında Oxford University Press tarafından basılır. Bu kitapta akor çalışmaları, tel değişimi ve karmaşık sol el parmak numaraları içeren etütler bulunmaktadır.

1950-1965 yılları arasında basılan ve teknik çalışmaları içeren kitapların en önemli özelliklerinden biri de içerdikleri çalışmaların bir taraftan viyolanın yapısal özelliklerine uygun olması, diğer taraftan da sıkıcılıktan öte çalışmalar olarak viyola repertuarındaki önemli bir açığı kapar nitelikte olmasıdır. Viyola çalmanın keman çalmaktan farklı bir şey olduğu düşüncesinin anlaşılabilirdiği bu çalışmalarda *perpetum mobile*, *fuge*, hızlı *spiccato* gibi birçok farklı teknik özelliği görmek mümkündür.

Lillian Fuchs'un en önemli eserlerinden biri de solo viyola için bestelediği "Pastoral Sonat"tır. Eserin ilk seslendirilişi yine bestecisi tarafından 1953 yılında The Musicians' Guild programı çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. İlk seslendirilişinde eser programda eşliksiz sonat olarak yer almıştır. Associated Music Publishers tarafından 1956 yılında baskısı yapıldığında ise Pastoral Sonat olarak adlandırılmıştır (Williams, 2004: 101). Aslında üç bölümden oluşan bu eserin sadece bir bölümü pastoral olarak adlandırıl-

mıştır (*Fantasia, Pastorale, Enegico*). Kendisinin seslendirilişinin ardından pek çok viyolacı tarafından seslendirilen bu eserin kaydını Fuchs'un kendisi hiçbir zaman gerçekleştirmemiştir. Bu eser, bestecinin viyola için sahnede seslendirilmek üzere bestelediği tek eserdir. 1959 yılında International Music Company tarafından basılan ve ilk ikisinin bu çalışmada inceleneceği "16 Fantezi Etüt" ise, bir önceki çalışmasının devamı niteliğinde görülmüştür. Etüt, genel anlamıyla enstrüman için bestelenmiş, eserlerdeki teknik zorlukları ve farklı yapıları çalışmak üzere ilk kez 18. yüzyılda enstrüman müziğinin ileri düzeylere ulaşmasıyla birlikte ortaya çıkmış bir alıştırma biçimidir. Fransızca *étude*, Latince *Studeo, Studium* kelimelerinden gelmektedir. Fantezi ise daha serbest bir formdur. 16. ve 17. yüzyılda daha çok *füg* benzeri yapısal özellikleriyle kendini gösteren *ricercare* formuna kontrast olarak ortaya çıkmıştır (Anderson, 2012: 264). Serbestlik, fantezi formunda bestelenmiş eserlerin içerisinde ölçü ve ifade değişiklikleriyle de kendini gösterir. İngiliz besteci H.Purcell tarafından *fancy* adıyla gelişimini sürdürmüştür (s: 115-117). Lillian Fuchs'un Fantezi Etütleri de her iki formun etkilerini taşımaktadır.

Bu kitaptaki etütler, sol el için farklı kombinasyonlarda parmak geçişi, çift ses, artikülasyon ve entonasyon; sağ el için özellikle *spiccato*, iki ses, üç ses ve dört sesli akorları farklı nüanslarda ve farklı gruplandırmalar ile çalma, yay geçişi, nüans ve farklı tempolarda farklı ton üretme çalışmaları içermektedir.

3.6. Örnek Fantezi Etütlerin İncelenmesi

3.6.1. Etüt no:1, Preludio

Lillian Fuchs, Fantezi Etütlerini İtalyanca terimlerle adlandırmıştır. Etütlerin tamamına bakıldığında görüldüğü üzere bu İtalyanca terimler, etütlerin seslendirilişi için yalnızca tempoyu değil, parçayla ilgili bir anlatım hissini de ifade etmektedir. İlk etüt *Preludio* olarak adlandırılmıştır. *Preludio*, İtalyanca (aynı zamanda İspanyolca) ön çalış, bir eserden önce çalınan ön parça olarak bilinmektedir (Çalışır, 1999: 72) Etüdün temposu olarak orta hızda anlamına gelen *moderato* belirtilmiştir.

Etüt otuz ölçüden oluşmaktadır. Ölçü birimi olarak dört dörtlük belirtilmiştir. Son ölçüdeki bitiriş notası haricinde tamamı onaltılık notalardan

oluşmaktadır. Kitapta bu özelliğe sahip olan tek etüttür. Tamamına bakıldığında ilk olarak aksan ve *tenuto* işaretleri göze çarpmaktadır. Kitabın edisyonu besteci tarafından kendisi de hayattayken hazırlandığı için, eserlerdeki her türlü işaret güvenilir ve önemlidir. La minör tonundaki etüt yapısal olarak iki bölüme ayrılmaktadır. İlk on beş ölçüye etüdün A kısmı, diğer on beş ölçülük kısma ise B kısmı denilebilir. Şekil 2’de görüleceği gibi A kısmının ilk dört ölçüsü B kısmının başlangıcında bir oktav yukarıdan tekrarlanmaktadır. Tamamına bakıldığında hemen hemen her dört ölçüde bir yeni materyaller kullanılmıştır. Fuchs bu etütte, kullanılmasından kaçınılan ikinci ve dördüncü pozisyonları bolca kullanmaktadır. Kaçınılan bu pozisyonlar etütte sadece geçiş notalarında değil, uzunca pasajlarda aynı pozisyonda kalacak şekilde konumlandırılmıştır. Buna örnek olarak Şekil 3’de görülebileceği gibi üçüncü ve dördüncü ölçüler gösterilebilir. Bunun yanı sıra Şekil 1’de yer alan yedinci ölçüde de görüleceği gibi normalde daha zayıf olan dördüncü parmağa aksanlar yerleştirilerek çalan kişinin dördüncü parmağının kuvvetlendirilmesi hedeflemiştir.



Şekil 1: Lillian Fuchs 1 numaralı fantezi etüt yedinci ölçü (Fuchs, 1976: 2).

Etütteki aksan kullanımını sadece teknik açıdan hedeflediği gelişim için değil, müzikal açıdan da oldukça stratejik olarak düşünülmüştür. Aksanlar, tamamı sekizlik ya da tamamı onaltılık notalardan oluşan bu etütte hangi notanın daha çok ortaya çıkarılması gerektiğini belirtmektedir. Buna örnek olarak birinci, on altıncı ve yirmi dokuzuncu ölçülerdeki kromatik inişlerde yer alan aksanlar gösterilebilir. Bu aksanlar çoğu zaman dörtlü onaltılık grupların başında, ikinci ölçüde görüldüğü gibi ölçü süresince devam eden bir gamın başlangıcında güçlü zamanları belirlemek amacıyla kullanılması yanı sıra yirminci ve yirmi birinci ölçülerde görüldüğü gibi kimi zaman da dörtlü onaltılık grupların ikinci notalarında kullanılmış, bu sayede sağ el tekniği açısından da bir esneklik sağlanması hedeflenmiştir.

Etütteki bir diğer önemli müzik işareti olan *tenuto* çizgisi de yine stratejik olarak kullanılmıştır. Müzikal yönde bir işaret olarak düşünülse de aslında teknik olarak pozisyon geçişlerine yardımcı nitelikte kullanıldığı yerler vardır. Örneğin on üçüncü ölçünün ilk notası olan mi, do telinde birinci pozisyonda ikinci parmakla çalınır, ikinci nota olan fa ise ikinci pozisyona geçilerek re telinde birinci parmakla çalınır. İlk notadaki *tenuto* sayesinde yanaşık pozisyonlarda geçiş çalışmasında zaman kazanılması sağlanmaktadır. Yirmi dördüncü ölçüde ise daha büyük bir pozisyon geçişi için aynı mantıkla *tenuto* işareti kullanılmıştır. Bu ölçünün ilk notası olan mi, do telinde birinci parmakla ikinci pozisyonda alınırken, ikinci nota olan do, la telinde dördüncü parmakla alınmıştır. Dolayısıyla bu ölçüde *tenuto* sayesinde ikinci pozisyondan, farklı bir teldeki altıncı pozisyona farklı bir parmakla geçiş kolaylaştırılmıştır.

Bu etütte nüanslar eserin geniş ve rahat çalınmasına uygun şekilde konumlandırılmışlardır. Yarı kuvvette çalma anlamına gelen *mezzoforte* (Çalışır, 1999: 138) ile başlayan etüdün devamında yer yer daha güçlü çalınacak nüanslar da belirtilmiştir. Sesin giderek artması (*crescendo*) ve giderek azalması (*decrescendo*) ise etütteki melodik çizgilerin grafik özellikleriyle doğru orantılı olarak kullanılmıştır. Örneğin ikinci ve dördüncü ölçülerin sonlarında yukarıya doğru çıkıcı olan gamlar ile *crescendo* kullanılırken, on ikinci, on üçüncü ve on dördüncü ölçülerin ikinci yarılarında iniç gamlarda *decrescendo* kullanılmıştır. Eserin son iki ölçüsünde görülen iniç pasajda da sesin gittikçe azaltılarak çalınması istenmiş, viyolanın ses sınırlarındaki en kalın nota olan do, çift sesin alt partisi olarak ilk defa kullanılmıştır ve bu çift ses üzerinde eser *piano* olarak sonlandırılmıştır (Bkz, Şekil 2).



Şekil 2: Lillian Fuchs 1 numaralı fantezi etüt son iki ölçü (s. 3).

Etüt, içerisinde farklı gamları da çalıştırmaktadır. Örneğin on ikinci ölçüde Mi Majör dizi iniç ve çıkıcı olarak kullanılırken, bir sonraki ölçüden itibaren gamlar yarımşar pozisyon ilerleyerek önce on üçüncü ölçüde Fa Majör, on dördüncü ölçüde Fa Diyez Majör olur, on beşinci ölçüden on

altıncı ölçüye bağlanırken ise eserin ana tonu olan la minöre çözülür. Bu pasajları *tenutoların* da yardımıyla önce tek tek yavaş olarak, daha sonra birlikte çalışmak faydalı olabilir.

Etüt sol el tekniği açısından bakıldığında içerisinde birçok pozisyon geçişi, ton değişikliği içerir. Ayrıca parmakların gerek ileriye doğru daha fazla uzatılmasını gerekse yakın ve kapalı tutulmasını sağlamak için parmakların mutlaka aynı düzlemde beraber ve tuşeye yakın konumlandırılması gerekmektedir. Pozisyon geçişlerinde ise mutlaka tel üzerinde eski parmak pozisyonu korunarak geçilmelidir. Bu sayede teknik olarak ciddi bir kazanç elde edilebilir, benzer yapıdaki birçok eserin ön çalışması olarak kullanılabilir. Örneğin Şekil 3'te yer alan yirmi üçüncü ölçüde pozisyon geçişinden sonraki ikinci notaya aksan konulmuş, eski parmak kuralıyla yapılan pozisyon geçişinden sonraki notanın kontak oranının artırılması istenerek teknik bir çalışma imkanı sağlanmıştır.



Şekil 3: Lillian Fuchs 1 numaralı fantezi etüt yirmi üçüncü ölçü (s. 3).

Şekil 5'te de görülebileceği gibi aksan yalnızca onaltılık grupların başında değil, kimi zaman yirmi ve yirmi birinci ölçülerdeki gibi ikinci onaltılık notalarda kullanılmıştır. Bu sayede aynı etüt içerisinde hem çekerek hem iterek aksan çalışması yapılabilmesine imkan sunulmuştur.

Sağ el tekniği açısından değerlendirdiğimizde ise başlangıcından son ölçüsüne kadar onaltılıktan oluştuğu için zorlayıcı gelebilir. Arşenin telin üzerinde tutularak çalınması, *crescendo* ve *decrescendolarda* arşenin büyüklüğünün artırılıp azaltılması, aksanlarda sağ el işaret parmağının daha fazla kontak kurulması adına teli kavraması hem etüdün çalışılması hem de benzer yapıdaki diğer eserlere hazırlıklı olunması için iyi bir yoldur. Bu tarz etütlerde farklı ritim gruplarıyla çalışma yapmak oldukça önemlidir. Örneğin tamamı birbirine eşit onaltılıklardan oluşan bu etüt noktalı onaltılık ile otuzikilik notalar arka arkaya gelecek şekilde farklı ritim gruplarıyla

çalışılabilir. Bu çalışmalar iki elin tekniği açısından da katkı sağlar, hakimiyeti arttırır. Aynı şey bağlı çalınarak da gerçekleştirilebilir. Yalnız bağlı çalışma yapılmadan önce, fazlasıyla pozisyon geçişi, tonalite değişikliği ve tel atlamaları olduğu için sol el çalışması oldukça iyi yapılmalı, eser sol el açısından problemsiz hale getirilmelidir. Özellikle bu tip hızlı etütlerde arşenin tel üzerindeki kontağı doğru ayarlanmalı, bastırmak yerine telin kavranması sağlanarak ses kalitesinin bozulmasına izin verilmemelidir.

Bu etüt, görüldüğü üzere birçok teknik zorluk içermekte, bu zorlukların çözülebilmesi için de iyi bir zemin oluşturmaktadır. Konser etüdü olarak da değerlendirilebilecek bu etüt, metronom ile tempo değişikliği yapmadan çalışılmalı, teknik problemler çözüldükten sonra müzikal çizgiler öne çıkartılarak daha serbest bir şekilde çalınmalıdır. (s. 2-3)

2

To L. S.

16 FANTASY ETUDES

(1959)
for
VIOLA

1.

LILLIAN FUCHS
(1903-1995)

Preludio (Moderato) $\text{♩} = 100$

mf

restes

f

mf

dim.

f

p

© Copyright 1976 by International Music Company, New York
Copyright renewed

2786

Şekil 4: Lillian Fuchs 1 numaralı Fantezi Etüt 1. Sayfa (s. 2).

3

mf cresc. mf f mf mf dim. p

restes

restes

2788

Şekil 5: Lillian Fuchs 1 numaralı Fantezi Etüt 2. sayfa (s. 3).

3.6.2. Etüt no:2, Venusto

İkinci etüt *Venusto* olarak adlandırılmıştır. *Venusto*, İtalyanca bir kelimedir, çekici, güzel bir şekilde çalınmasını belirtmektedir (s. 227). Etüdün temposu olarak *Allegretto* belirtilmiştir. *Allegretto*, etüdün çabukça çalınmasının istendiğini gösterir. Bu hız için genel olarak 104-120 metronom isteniyor olsa da etüdün başlangıcında metronom değeri olarak noktalı dörtlük için 88 istenmiştir.

Tamamı kırk yedi ölçüden oluşan etüdün ölçü birimi dokuz sekizlik olarak verilmiştir. Grafik olarak etüde bakıldığı zaman sekizliklerin üçerli gruplar halinde belirtildiği, dolayısıyla her bir ölçünün üç grup halinde değerlendirilebileceği görülmektedir.

Etüde çift ses çalışma parçası olarak bakılabilir. Yayı çalgıların sol el tekniği açısından en önemli unsurlardan biri olan çift ses çalışması farklı kombinasyonlarda bağlı olarak bu etütte yer almaktadır. Etütte majör ve minör üçlü aralıkların yanı sıra dörtlü, beşli, altılı ve Şekil 6'da yer alan on üçüncü ölçünün son notasında görüldüğü gibi oktav kullanılmıştır. Bu gibi pasajlardan önce oktav çalışması yapılmalıdır.



Şekil 6: Lillian Fuchs 2 numaralı Fantezi Etüt on üçüncü ölçü (s. 4).

Sol el tekniği açısından, hem birçok farklı yapıdaki çift ses bulunduğu için, hem de bu sesler uzun bağlar ile birbirine bağlandığı için aynı anda parmakları basabilmek, ayrıca parmakları mutlaka tuşeye yakın tutmak oldukça önemlidir. Diğer önemli bir nokta da sol kol dirsek seviyesinin doğru ayarlanmasıdır. Neredeyse tamamı çift ses pasajlardan oluşan bu etütte pasajlar kimi zaman tel değişiklikleriyle önümüze gelmektedir. Sol dirsek doğru şekilde ayarlanarak çift seslere her zaman aynı açıyla yaklaşılmalı, özellikle kalın tellere doğru gidildiğinde parmak uzatarak pozisyon yakalamaya çalışılmamalıdır.

İlk etütte görüldüğü gibi bu etütte de Lillian Fuchs ikinci pozisyon gibi kaçınılan pozisyonları sıkça kullanmıştır. Örneğin Şekil 8'de görüleceği gibi başlangıcından itibaren birinci pozisyonda devam eden etüt ikinci ölçünün altıncı notasında birinci pozisyondan ikinci pozisyona geçmekte, üçüncü ölçünün üçüncü notasında ise tekrar birinci pozisyona dönmektedir. Altıncı ölçüde ikinci pozisyonla devam edilirken yedinci ölçünün ikinci notasında birinci pozisyona dönülmektedir. Bu iki örnekte de görülmektedir ki Fuchs birinci pozisyonlara geçişte hem boş telden faydalanacak şekilde bir ezgi oluşturmuş, hem de yay değişiklikleriyle pozisyon geçişlerini aynı yerlere denk getirmiştir. Bu önemli ayrıntı sayesinde etüt çift ses çalışması için daha konforlu hale gelmiş, bu pasajlarda aynı bağ içerisinde pozisyon geçişlerinden kaçınılarak sol el üzerine daha fazla konsantre olunması sağlanmıştır.

Etüdün yirminci ölçüsündeki çift seslerde ise aynı parmaklarla yapılan pozisyon geçişlerinde temiz ses üretebilmeyi hedefleyen bir kısım görülmektedir (Bkz. Şekil 7). Ölçünün ilk notası olan La-Do notaları üçüncü pozisyonda çift ses olarak çalınır. Bir sonraki notada aynı bağ içerisinde bu notaların yarım ses yanaşıkları olan si bemol-re bemol notaları ikinci ve dördüncü parmakla çalınır. Ardından üçüncü notadan dördüncü notaya geçerken yanaşık pozisyon olan dördüncü pozisyona parmak numaraları korunarak geçilir. Ölçünün yedinci notasından sekizinci notasına geçilirken ise bu sefer si ve re notaları bemol olarak değil natürel olarak görülmektedir. Böylelikle aynı ölçü içerisinde üçüncü pozisyon üzerinde ikinci ve dördüncü parmakların farklı aralıklara basması çalışması yapılmış olur. Çift ses gelen pozisyon geçişlerinde parmakların aralıklarına dikkat edilmesi, temiz çalabilmek için mutlaka önce yavaş çalışılmalıdır.



Şekil 7: Lillian Fuchs 2 numaralı Fantezi Etüt yirminci ölçü (s. 4).

Etüt *venusto* terimiyle adlandırılmıştır. Başlıkta ise içten dokunaklı bir ifadeyle anlamına gelen *espressivo* terimi kullanılmıştır (s. 89). Bu noktada güzel ses üretimi, bağlar ve sağ el kullanımı ile ilgili bazı konulara değinmek gerekir. Çift ses partilerini çalmanın en sıkıntılı olarak görülebilecek taraflarından biri güzel ses üretebilmek ve ses dengesini ayarlayabilmektir. Farklı kalınlıklarda hatta kimi zaman farklı materyallerden yapılan iki teli beraber çalarken öncelikli olarak yayı bastırmaktan kaçınılmalıdır. Sesin oluşumunun tellerin titreşmesiyle olduğu hatırlatılmalı, yay değişikliklerinin süratli yapılmasından kaçınılmalı ve öğrencinin kendisini daha iyi dinlemesi sağlanmalıdır.

Piano olarak başlayan etüdün birinci ölçüsünde ilk iki vuruş bağlanmış, devamında ise altılı beşli ve dördütlü gruplandırmalar devam etmiş, dördüncü ölçünün ikinci yarısında görülen *crescendo*'ya kadar herhangi bir nüans değişikliğine gidilmemiştir. Bu gibi pasajlarda aynı bağda çalınacak nota değeri azaldığında sadece büyük yay kullanma düşüncesiyle nüans değişikliğine gidilmemelidir. Nüans unutulmamalı, güzel ses üretimine uygun şekilde yay paylaşımı yapılmalıdır.

Birçok notanın aynı bağda çalındığı pasajlardaki ses üretimi açısından varolan bir diğer problem ise bu bağlar içerisindeki aksanlı notalarda görülebilir. Örneğin Şekil 4'te yer alan yirmi altıncı ölçüde dördüncü notada kullanılan aksan, içerisinde bulunduğu bağın ikinci notasına denk gelirken, yirmi yedinci ölçünün yedinci notasında bulunan aksan içerisinde bulunduğu bağın üçüncü notasına denk gelmektedir. Her iki aksan da üçerli sekizlik grupların ilk notalarına yazıldığı için müzikal olarak karmaşık bir duruma neden olmaktadır. Fakat yay paylaşımı ve yayın farklı yerlerinde aksan çalınması açısından iyi bir çalışma örneğidir. Büyük hareketlerden kaçınılarak doğru kontakla telin kavranması, aksanlı notada sağ el işaret parmağıyla kantağın desteklenmesi bu gibi pasajlarda iyi ses üretimi açısından destek olacaktır.

Şekil 8'de görülebilecek etüdün kırk birinci ölçüsü gibi önce boş tellerin yer aldığı, ardından çift sesli pasajların devam ettiği durumlarda boş telde çalıyor olmanın avantajı kullanılmalı, parmaklar beraber basacak şekilde önceden hazırlanmalıdır. Bu örneğin ikinci notasında basılmakta olan ilk çift ses notaları la ve re tellerinde birinci pozisyonda yer almaktadır. Sol

dirsek mutlaka iki tele de dik basabilecek şekilde konumlandırılmalıdır. Parmakların beraber basabilecek şekilde hazırlanması için etütten önce üçlü ve altılı çift ses gam çalışması yapılmasının faydalı olacağı düşünülmektedir.



Şekil 8: Lillian Fuchs 2 numaralı Fantezi Etüt kırk birinci ölçü (s. 5)

Sol Majör tonundaki bu etüt bağlı çift sesli notalardan oluşan pasajlarıyla hem sağ el hem de sol el tekniğini güçlendirmektedir. Farklı bağ uzunluklarının kimi zaman içerisinde kimi zaman ise başlangıcında pozisyon geçişleri içeren yapısıyla sol el tekniği açısından esneklik sağlar. İçerdiği farklı uzunluklardaki bağ gruplandırmaları ve bu bağların içerisindeki aksan gibi müzikal işaretler ve nüanslar sebebiyle özellikle çift sesli parçalarda güzel ve kaliteli ses üretimi açısından çalışılmalıdır. Örneğin etüdün Şekil 9'da yer alan ikinci sayfasının başındaki yirmi dördüncü ve yirmi beşinci ölçülerde sekizlikler üç bağlı olarak verilmişken yirmi altıncı ölçüden itibaren bağlar daha fazla sekizliği kapsayacak şekilde gruplandırılmaya başlanmıştır. Ayrıca ikinci sayfada bağ içerisinde aksanlar kullanılmıştır. Fuchs bu aksanları bağın ilk notalarına vermeyerek aslında yay değişikliklerinde daha kontrollü olunmasını hedeflemiştir. (s. 4-5).

4

2.

Venusto (Allegretto) $\downarrow = 88$

p espressivo

3

mf *crec.*

6

9

f *dim.*

12

p

15

mf

18

p *crec.*

21

mf *crec.* *f*

2786

Şekil 9: Lillian Fuchs 2 numaralı Fantezi Etüt, ilk sayfa (s. 4)

5

24

27

30

33

36

39

42

45

2786

Şekil 10: Lillian Fuchs 2 numaralı Fantezi Etüt 2. sayfa (s. 5)

4. Sonuç

Piyano ile başladığı müzik eğitimine keman ile devam eden, mezuniyetinin ardından viyola çalmaya başlayan Lillian Fuchs, henüz öğrenciyken ilgi duyduğu bestecilik yönünün gelişmesiyle birlikte viyola repertuarına önemli eserler kazandırmıştır.

Solo viyola için bestelediği “Pastoral Sonat”ın yanı sıra viyola eğitimine kaynak oluşturabilecek nitelikte metotlar yazmıştır. 12 Kapris, 15 Karakteristik Etüt ve bu çalışmada örnek olarak ilk iki etüdünün incelendiği 16 Fantezi Etüt, genellikle keman başlangıç ve etüt kitaplarının transkripsiyonlarının viyola eğitimi için kullanıldığı düşünülürse, viyola eğitimi açısından önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Fuchs’un çalışmaları öğrenciyi sistemli olarak geliştirecek belli bir sırayla hazırlanmıştır. Örneğin 1 numaralı Fantezi Etüt tamamı aynı değerdeki notalardan oluşmaktadır. Aksanlar genellikle dörtlü onaltılık grupların başında, kimi zaman ise devam eden bir notanın güçlü olan kısmını belirtmek amacıyla kullanılmış, bu sayede sağ el tekniğinin gelişmesi hedeflenmiştir. Etütler genel olarak değerlendirildiğinde sırayla farklı tekniklerin çalıştırıldığı görülmektedir.

Lillian Fuchs eserlerinde kendi belirlediği parmak numaralarının kullanılması gerektiğini edisyonlarda belirtmiştir. Öğrencinin sol el tekniğini farklı formlardaki eserlerde geliştirmesini sağlamıştır. Fuchs, virtüöz bestecilerin yaptığı gibi icra etmekte olduğu enstrümanın sınırlarını keşfetmiş, transkripsiyonlar yerine viyola için hazırlanmış başlangıç metotları ve eserler bestelemiştir. Viyolanın yapısı gözetilerek yaratılan bu eserlerin öğrenciyi geliştireceği düşünülmektedir.

Bir pedagog olarak ortaya koyduğu, enstrüman eğitiminde her öğrencinin ayrı ayrı değerlendirilmesi, herkese özgü ayrı bir eğitim sistemiyle ilerlenmesi, öğrencinin öncelikle kendisine güveninin kazandırılmasının gerekliliğine dair fikirleri yalnızca viyola eğitimi açısından değil, eğitimin bir bilim dalı olarak kabul edildiği bu yüzyılda çağdaş müzik ve sanat eğitiminin nasıl olması gerektiği açısından da oldukça önemlidir.

The Musicians’ Guild ve Kneissel Quartet gibi önemli topluluklara dahil olarak yaptığı çalışmaların yanı sıra, kardeşi J. Fuchs ile ikili olarak ver-

dikleri konserler ve yaptıkları kayıtlarla oda müziğinde viyolanın önemini vurgulamıştır. Fuchs'un çabalarından etkilenen bestecilerin kendisinin seslendirmesi için bestelediği eserlerle de viyola repertuvarının gelişmesine katkı sağlamıştır.

Lillian Fuchs yorumcu, besteci ve pedagog yönüyle repertuvar sıkıntısı çekmekte olan viyola için önemli kaynaklar yaratmış, viyola eğitimine dair önemli fikirler ortaya koymuş, bıraktığı eserlerle 20. Yüzyılın önemli müzisyenlerinden biri olmuştur.

KAYNAKÇA

- Anderson, C. S. (2012). *Twentieth Century Organ Music*. Routledge: New York.
- Conrad, F. (1997). *Joseph Fuchs, 97, a Violinist and Teacher*; (Eylül, 1, 2016) <http://www.nytimes.com/1997/03/17/arts/joseph-fuchs-97-a-violinist-and-teacher.html>
- Çalışır, F. (1999). *Müzik Dili Sözlüğü*. As Yayınları: Ankara.
- Dalton, D. (1989). *Playing the Viola: Conversations with William Primrose*. UK: OUP Oxford.
- Downes, O. (1945). *Barzin Presents Modern Concerts*, (Eylül, 4, 2016) <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9A0CEEDB163BEE3BBC4B52DFB566838E659EDE>
- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe Giden Yol*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Fuchs, L. (1976). *16 Fantasy Etudes*. International Music Company: New York.
- Görgülü, Ö. (2006). 20. Yüzyıl Çağdaş Türk Müziği'nde Viyola Repertuarı, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir: Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Kruse, S. & Kruse, P.T. (2003, Kasım). Remembering Joseph and Lillian Fuchs. *American String Teacher*, 53/0, 58-65.
- Modiri, B.T. (2010). William Primrose'un Hayatı ve Viyola Tekniğine Getirdiği Yenilikler, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Rooney, D. (1986, Ocak). Traditional Values. *The Strad*, 1149/0, 67.
- Saleski, G. (1949). *Famous Musicians of Jewish Origin*. New York: Bloch.
- Sills, D. (1985, İlkbahar). The Viola Music of Lillian Fuchs. *American String Teacher*, 35/0, 60.
- Stowell, R. (n.d.). *The Cambridge Companion to the String Quartet*. UK: Cambridge University Press.
- Varış, Y.A. (2016). Kemandan Viyolaya Geçişte Karşılaşılan Güçlüklerin Viyola Eğitimine Yansımaları, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, Denizli, 26-28 Nisan 2006.
- Williams, A.D. (2004). *Lillian Fuchs: The First Lady of the Viola*. Lincoln: iUniverse.

BACH'IN BWV 1004 CHACONNE İSİMLİ ESERİNİN KEMAN YORUMUNA DAYALI İNCELEMESİ

İmge TİLİF*

ÖZ

J.S. Bach'ın solo keman için yazdığı sonatlardan BWV 1004 Re minör Partita'nın son bölümü olan Chaconne, bestelendiği dönemde fark yaratmış ve günümüze değin sıkça icra edilmiştir. Eser, 1720 yılında tamamlanmıştır. Birbirine bağlanan varyasyonlardan oluşan Chaconne, her bir varyasyonda ayrı bir anlatım diline sahiptir. Barok dönemden itibaren Chaconne'dan etkilenen birçok besteci ve müzisyen, eseri farklı stillerde yorumlamış ve başka enstrümanlar için düzenlemeler yapmıştır. 3/4'lük bir dans olan Chaconne, Avrupa'nın çoksesli müzik kültürüne 16. yüzyılda katılmıştır ve kaynaklarının Güney Amerika'dan geldiği düşünülmektedir. Chaconne, yıllar içinde enstrümanlara yayılarak 18. yüzyıl'da gelişiminin doruk noktasına ulaşmıştır. Değişim sadece Chaconne için değil, o dönemin enstrümanları için de geçerlidir. J.S. Bach Chaconne'u bestelediği dönemde barok keman ve yay kullanılmaktaydı. Görsel açıdan aralarında büyük fark görünmese de barok keman, modern kemandan teknik ve tınısal açıdan birçok farklılıklara sahipti. Bu farklılıklar ve barok müziğin yapısı, günümüzde Chaconne'u farklı yorumlarla dinlememize yol açmaktadır. Bu makalede Chaconne'un ve kemanın zaman içinde geçirdiği değişimlerden, bu değişimlerin günümüzde yorumlanan Chaconne üzerindeki etkilerinden, teknik ve yoruma dayalı çalışma stillerinden bahsedilecektir.

Anahtar kelimeler: Chaconne, Keman Tekniği, Solo Sonat

* Öğretim Görevlisi, M.S.G.S.Ü. Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye, imgetilif@gmail.com

AN EXAMINATION ON BACH'S BWV 1004 CHACONNE FOR VIOLIN INTERPRETATION

ABSTRACT

The last movement of the Partita in D minor BWV 1004, called 'Chaconne', which was one of J.S.Bach's sonatas for a solo violin, had a revolutionary impact at the time it was composed, and it has still been performed quite often at the present time. It was composed in 1720. Chaconne, composed of interconnected variations, has a separate narrative language in each variation. From the Baroque period onwards, many composers and performers influenced by Chaconne, interpret the Chaconne in different styles and made arrangements for some other instruments. Chaconne, a 3/4 dance, has participated in the polyphonic music culture of Europe in the 16th century and is thought to originate from South America. Over the years, Chaconne has reached the culmination of development in the 18th century by spreading to other instruments. Changes were not only for Chaconne but also for instruments of that period. Baroque violin and bow were used when Bach's Chaconne was composed. Although there was no visual difference between baroque and modern violin, the baroque violin had many differences in terms of technic and sound. These differences and the structure of baroque music now lead Chaconne to listen to different interpretations. In this article, the changes in the chaconne and violin in time, effects of these changes on the modern performances of Chaconne and works to be done for Chaconne via interpretation and technique are discussed.

Key words: *Chaconne, Violin Technique, Solo Sonata*

1. Giriş

Alman besteci Johannes Brahms'ın "Bana göre Chaconne, en güzel, en inanılmaz bestelerden biridir. Bu adam en yoğun düşüncelerle ve güçlü duygularla dolu bir dünyayı tek bir porte üzerine ve küçük bir enstrümana döküyor." (Steinhardt, 2006: 184), sözleriyle anlattığı bu önemli eser 1720 yılında tamamlanmış ve ilk basımı Simrock yayınevi tarafından 1802 yılında Almanya'nın Bonn şehrinde yapılmıştır. Chaconne, J.S.Bach'ın solo keman için yazdığı BWV 1004 Re Minör Partita'nın son bölümüdür.

Chaconne, keman ve müzik tarihinde büyük önem taşır. Bestelendiği dönemin öncesi ve yakın geleceğinde bu uzunluk ve teknik kapasitede bir eserin solo keman için yazılmamış olması, devamlı bir eşlik partisinin (*Continou*) olmaması, eseri diğer Chaconnelerden ayıran temel özelliklerdir. Eser BWV 1004 Re Minör Partita'nın son bölümü olmasına rağmen, kendi başına ayrı bir eser gibidir. Varyasyonların armonik alt yapısı aynıdır fakat her varyasyon birbirinden farklı bir anlatıma sahiptir.

17. yüzyıldan 18. yüzyılın ilk yarısına kadar devam eden Barok Dönem'den günümüze yapısı değişen enstrümanlar, ortaya çıkan farklı teknikler, müzikal yorumun değişkenliği ve böylesine önemli bir eserde günümüzde icracıdan arzu edilen yorumun nasıl olması gerektiği sorusu bu makalenin oluşmasında büyük rol oynamıştır. Çalışmanın amacı; genel hatlarıyla eserin onu önemli kılan özelliklerini ve oluşumunu, geçmişten günümüze eserin yorumlamasında ne gibi değişiklikler olduğunu incelemek ve icra edecek olan yorumculara bu yolda katkı sağlayabilmektir. Bu amaca ulaşmak için J.S. Bach'ın solo keman için yazdığı sonat ve partitalar hakkında bilgi sahibi olmak ve Chaconne'un nereden geldiğini sorgulamak gerekir. Bir başka incelenmesi gereken konu ise, keman ve yayın yıllar içinde nasıl bir değişim geçirdiği ve bu değişimlerin eserde ne tarz teknik ve yorum farklılıkları oluşturduğudur. Tempo, vibrato, parmak numarası, akor yapısı, yay teknikleri ve yorum farklılıkları açısından incelenecek olan bu eser, icracıya faydalı bir kaynak olmayı hedeflemektedir.

2. Barok Dönem Müziğine Kısa Bir Bakış

Barok Dönem, Rönesans Dönemi'nden sonra 1600 yıllarında Claudio Monteverdi'nin madrigal ve opera denemeleriyle başlayan ve J.S.Bach'ın ölümüyle sona eren 150 yıllık bir dönemi kapsar. 'Rönesans'ın ideal ses anlayışı, bağımsız seslerin yarattığı çokseslilik ilkesine dayalıdır. Barok dönemin ideal sesi ise, temel bir bas ve süslü bir melodinin yalın bir armoni aracılığıyla birleştirilmesinden doğar' (İlyasoğlu, 2001: 26). Dönemin en önemli karakteristik özelliklerinden biri şüphesiz *basso continuo* (sürekli bas eşlik) partisidir. Klavyeli ya da telli bir enstrüman tarafından icra edilen continuo, ana ezgiyi çalan bir enstrümana sürekli devam eden bir zemin sağlamıştır. Ana ezgi, bir ya da birkaç enstrüman tarafından icra edilirdi. Continuo ise çoğunlukla çembalo (klavsen) tarafından seslendirilir ve bazı durumlarda viyolonsel ya da fagot tarafından desteklenirdi.

Dönemin en önemli olaylarından biri de operanın doğuşu olmuştur. Floransa'da Kont G. Bardi hamiliğinde dönemin sanatçılarından oluşan ve 'Camerata' olarak bilinen aydın bir grup toplanırdı. Bu toplantılarda sanat sorunları üzerine tartışılır, yeni fikirler üretilirdi. Bu oluşumun operanın doğuşuna büyük katkılar sunduğunu söyleyebiliriz. İlk opera olarak bilinen *Dafne* ise günümüze kadar ulaşmamıştır (Say, 1997: 166-167).

Barok Dönem'de besteciler kilise, belediye, saray ve operalarda çalışıyor, saray ve aristokrat kesiminin siparişleri üzerine yapılan besteler ile geçimlerini sağlıyorlardı. Bach Chaconne'u bestelediği sırada Almanya'nın Köthen kentinde sarayın müzik şefliğini (Hofkapellmeister) yapıyordu. Köthen sarayı reformcu bir din anlayışına sahipti ve kilise ayinleri sık gerçekleşmiyordu. Bach'ın bu dönemde kendine ait bir orgunun olmaması, onun oda müziği ve solo enstrüman eserlerine ağırlık vermesini sağlamıştır (Önem, 2010: 3-7). Bach, bu dönemde keman için solo sonatlarının yanı sıra, Viyolonsel Süitleri'ni, İki Keman Konçertosu'nu ve altı tane Brandenburg Konçertosu'nu, Das wohltemperierte Klavier (İyi Düzenlenmiş Klavye) eserinin birinci cildini bestelemiştir. Bach, 1723 yılından sonra Johannes Passion'u, Mattheus Passion'u, Piyano Konçerto ve Partitoları, Fransız ve İngiliz Süitleri, Si Minör Missa'yı, Fügleri ve Goldberg Varyasyonları'nı bestelemiştir (İlyasoğlu, 2001: 41).

J.S.Bach, eserleri ve bu eserleri oluşturan armonik alt yapı ile Barok Dönem'in kuşkusuz en önemli bestecilerindendir. Dönemin diğer önemli bestecileri 1600-1650 yılları arasında C. Monteverdi, G. Frescobaldi; 1650-1700 yılları arasında A. Scarlatti, A. Corelli, H. Purcell; 1700-1750 yılları arasında ise A. Vivaldi, G.P. Telemann ve G.F. Haendel olarak sıralanabilir.

Bach'ın ölümüyle sonlanan Barok Dönem yerini Klasik Dönem'e bırakmıştır.

2.1. Barok Keman

Keman, 1550 yıllarında Kuzey İtalya civarında bugünkü dört telli halini almıştır. Barok keman gelişimi 17. yüzyıl başlarında, modern keman gelişimi ise 19. yüzyıl başlarında gerçekleşmiştir. Kemanın bu evrimiyle beraber teknik ve müzikal açıdan birçok değişim yaşanmıştır. Barok ve modern kemana bakıldığında çok büyük bir fark görünmese de ayrıntı ve tında ikisini birbirinden ayıran büyük farklılıklar vardır.

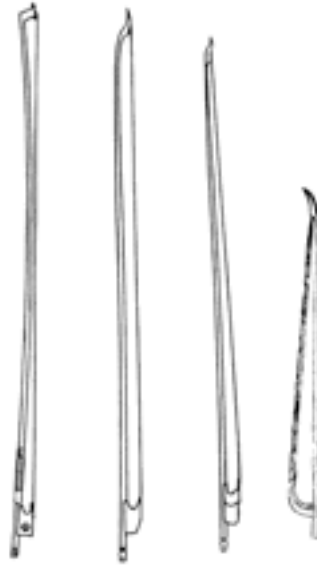
Barok kemanın modern kemana kıyasla tuşesi kemanın ön tablasına daha yakın ve kısadır. Köprüsü kuyruk kısmına daha yakın, yassı ve dolayısıyla bombesi çok daha azdır. Bu özellik Chaconne gibi üç ya da dört sesli akorların kullanıldığı bir eserde telleri aynı anda çalabilme kapasitesini arttırır. Modern kemanlarda metal-bağırsak karışımı ya da saf metal teller kullanılmaktadır. Bu şekilde kemandan daha net bir tını elde edilir. Barok kemanda ise teller saf bağırsaktır ve bu kemanın duymaya alışık olduğumuz tınısından daha farklı olmasını sağlar. Barok kemanda çenelik kullanılmaz, keman omuz hatta göğüs kısmının üzerinde hiçbir baskı olmadan tutulur. Günümüzde ise keman, çenelik ve bazen teknik stile göre yastık kullanılarak boyun ve omuz arasında tutulur. Bu tutuş farklılıkları hareket alanını değiştirir, teknik olarak değişimlere yol açar.

19. ve 20. yüzyılda, Barok Dönem'e ait bir eseri yorumlarken çeşitli problemler ortaya çıkar. Yay, parmak numarası, tempo, artikülasyon, akor, vibrato ve trillerin nasıl olması gerektiği gibi konular hakkında karar verebilmek belli bir birikim ve süreç ister. Bu birikim ve süreç bile bazen eserin nasıl tınlaması gerektiği konusunda bize yeterli desteği sağlayamayabilir. Günümüzde Barok Müzik ile ilgili bilimsel araştırmalar yapan birimler ve

müzişyenler bulunmaktadır. Sigiswald Kuijken, Elizabeth Wallfish, Simon Standage günümüzün önemli barok kemancılarındandır.

2.2. Barok Yay

Kemandaki bu değişim yay için de geçerlidir. Barok yay modelleri kendi içinde farklılık gösterse de modern yay ile ayırt etmesi daha kolaydır. Şekil 2.2.1'de farklı yay modelleri görülmektedir. Barok yay daha hafif, kısa ve uç kısmı sivridir. Bazı modellerinde topuk kısmının çıkabilme özelliği vardır. Bu farklılıklar yorumcu için çalma tekniği ve müzikal yorum açısından değişimlere yol açar. Sağ kolla verilen ağırlık farklılaşmış, tellerin gerginliği ile kemanın üstündeki ağırlık da değişmiştir. Modern yay topuk kısmından tutulur. Modern yayda ağırlık merkezi tamamen topuktayken, barok yay daha orta kısmına doğru tutulur. Bu tutuş, günümüzde topukta olan ağırlık merkezinin yerini değiştirerek, ağırlığın yayda daha dengeli bölünmesini sağlar.



Şekil 2.2.1: Barok yay örnekleri (Randel, 2003: 111)

3. J.S.Bach'ın Solo Keman için Sonat ve Partitalarına Genel Bakış

J.S.Bach'ın Solo Keman için Sonat ve Partitaları keman literatürünün en bilinen ve önemli eserlerindedir. Kendisi, eserleri *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* (Eşliksiz Keman İçin Altı Solo) olarak (Affelder, 1971) tanımlamıştır.

Besteci bu üç sonat ve üç partitayı dönemin İtalyan Sonat formunda yazmıştır. BWV 1001, 1003 ve 1005 numaralı sonatlar Kilise Sonatı (*Sonata da Chiesa*) formunda bestelenmiştir. Alışılmış bir Kilise Sonatı formu dört bölümden oluşmaktadır. Bu üç sonat alışılmış formun dışına çıkmaz ve her biri dört bölümden oluşur. Bu bölümler yavaş-hızlı-yavaş-hızlı şeklindedir. Sonatlarının ikinci bölümleri karmaşık birer füg¹'dür (Benward, 1985: 45). Geri kalan BWV 1002, 1004 ve 1006 numaralı partitalar ise Oda Müziği Sonatı (*Sonata da Camera*) formunda yazılmıştır. Oda Müziği Sonatı formu Partita ya da Süit başlığını taşır. Her bir partitanın kendine özgü karakteri vardır. BWV 1002 Si minör Partita'nın dört ana bölümü ve dört tane varyasyonu (*double*) mevcuttur. BWV 1006 ise altı danstan oluşur. Karakteri diğer tüm sonatlara göre farklıdır ve bölümleri majör tonundadır. BWV 1004 Re minör Partita'yı ise diğerlerinden ayıran en büyük özellik, beşinci bölüm olan Chaconne'dur. İlk bölüm 4/4'lük bir dans olan *Allemande*, ikinci bölüm 3/4'lük hareketli bir dans olan *Courante*, üçüncü bölüm 3/4'lük yavaş dans olan *Sarabande* ve dördüncü bölüm ise 3/8'lik hızlı bir dans olan *Gigue*'dir. Bu partita *Gigue* ile değil, beşinci bölüm olan Chaconne ile sona ermektedir.

Kilise ve Oda Müziği Sonat formlarında bir ya da birkaç melodik enstrüman ve continuo partisi vardır. Bu eserdeki en büyük farklılıklardan biri de Bach'ın bu sonatları yazıp ayrıca bir basso continuo partisi yazmamış olmasıdır. Buna rağmen özellikle Chaconne, iki ya da daha fazla telin aynı anda kullanıldığı bölümlerinde tek bir enstrüman gibi değil, çoksesliliğinden dolayı orkestral bir eser gibi tınlar.

Tarih boyunca Bach'ın Solo Sonat ve Partitalarından, özellikle de Chaconne'dan etkilenen birçok besteci ve yorumcu olmuştur. Ünlü besteciler

¹ Füg, iki ya da daha fazla sesin bir araya gelerek oluşturduğu kontrpuantal bir besteleme tekniğidir. Ana temaya *Dux*, üstüne eklenen ikinci temaya ise *Comes* denir. Bu temalar aralık, zaman ve ton değiştirerek kullanılabilir.

Felix Mendelssohn (1809-1847) ve Robert Schumann (1810-1856) Chaconne için bir piyano eşlik partisi yazmıştır. Chaconne'un farklı enstrümanlar için düzenlemeleri de bulunmaktadır. Bunlardan en önemlileri, İtalyan besteci-piyanist Ferruccio Busoni'nin (1866-1924) piyano, ünlü Alman besteci Johannes Brahms'ın (1833-1897) sol el piyano, İspanyol gitar virtüözü Andres Segovia'nın (1893-1987) gitar düzenlemeleridir. Busoni'nin piyano düzenlemesi ünlü Polonyalı piyanist Arthur Rubinstein, Segovia'nın gitar düzenlemesi ise Segovia'nın kendisi tarafından kaydedilmiştir.

1923 yılında Eugene Ysaye solo keman için altı tane sonat bestelemiştir. Ysaye bu sonatların birincisini J. Szigeti'ye, ikincisini J. Thibaud'a, üçüncüsünü G. Enescu'ya, dördüncüsünü F. Kreisler'e, beşincisini M. Crickboom'a ve sonuncusunu M. Quiroga'ya ithaf etmiştir. 1944 yılında ise Bela Bartok, kemancı Yehudi Menuhin'e ithafen bir solo sonat bestelemiştir. Bela Bartok ve Eugene Ysaye'nin bu eserleri bestelerken özellikle teknik zorluk açısından Bach'ın Solo Sonat ve Partitalarını örnek aldıkları düşünülebilir.

4. Chaconne Formu ve Gelişimi

Chaconne, kökeni Güney Amerika olduğu düşünülen ve 16. yüzyılın sonlarında İspanya'da ortaya çıkmış 3/4'lük bir danstır. Janjeinz Jahn, İspanyolların Chaconne'u, Küba'da Afrikalı kölelerden öğrendiğini ve Chaconne'un bu şekilde İspanya'ya yayılmış olduğunu savunur. (Muntu, 1961:88) *Ostinato*² üzerine kurulu bu dans I-V-VI-V ya da I-V-VI-I şeklinde yorumlanmaktadır. Chaconne ilk başlarda dans ve şarkı olarak yorumlanıyordu. Daha sonra gelişerek önce İtalya'da özellikle enstrümental gruplar arasında yaygınlaşmış, Fransa'da daha çok bir form olarak benimsenmiş, Almanya'da ise İtalyan ve Fransız tarzlarının birleşmesiyle özellikle org için Chaconneler bestelenmeye başlanmıştır. Bu gelişmeler ile 18. yüzyılda doruk noktasına ulaşmıştır. Sosyal sınıf farkı olmadan herkesin katılabildiği bir dans olan Chaconne'un buna uygun nakarat kısmı "*Vida, vida, vida bona! Vida, vamonos a Chacona!*" (Hayat, hayat, güzel hayat! Chaconne'a gidelim!) olan bir metni de bulunmaktadır (Arıca, 2014: 908-915).

² Ostinato (İtalyanca) Müzik terimi. Eser içinde sürekli tekrarlanan motif, cümle ya da ifade.

Aynı dönemde Napoli tiyatrosunun İspanya yönetimi altında bulunması, 16. yüzyılda İtalya’da ortaya çıkan *commedia dell’arte*, İspanyol gitar müziğinin ün kazanması, Avrupa’da sanatta rekabete girilmesi, dönemin bestelerinde Chaconne formu kullanmış bestecilerinin dış ülkelere ziyaretleri bu dansın giderek yaygınlaşmasının nedenleridir. İlk yıllarda dansın hareketleri, kostümleri ve performansı özellikle bazı gruplarca yadırganmış ve uygunsuz bulunmuştur (Arıca, 2014: 915). 8 Nisan 1615 yılında müstehcen bulunan bu tarz danslarla ilgili engelleyici bir düzenleme hazırlanmış fakat Chaconne bu durumdan etkilenmemiştir (Hudson, 1967: 5-9).

Chaconne formuna çok benzeyen, günümüze ulaşmış bir başka dans ise *Passacaglia*’dır. Bu iki dans ortak özellikleri ve birbirlerine benzerlikleriyle karıştırılabilir. *Passacaglia*, tekrarlanan bas hattı üzerine varyasyonlar olarak (bazen ostinato basta olmayabilir), Chaconne ise tekrarlanan bir armonik varyasyon olarak tanımlanabilir. Yani, *Passacaglia* ana temaya kontrpuantal bir melodinin eklenmesi, Chaconne ise armonik şema değişmeden melodinin değişmesi şeklinde tanımlanabilir. *Passacaglia*’da tema genellikle bas partisinde karşımıza çıkarken, Chaconne’da bu tüm partileri kapsayabilir. Chaconne ve *Passacaglia* arasındaki farklılıklar üzerine birçok araştırma ve yorum yapılmıştır. Richard Hudson ve Alexander Silbiger bu konuyla ilgili en önemli araştırmacılar olarak gösterilmektedir. Chaconne ve *Passacaglia*’nın notaları ilk kez 1606 yılında Floransa’da basılmıştır (Hudson, 1967: 17).

Özetle; Barok Dönem’den Romantik Dönem’e ve 20. yüzyıla uzanan süreçte, Claudio Monteverdi, Jean Baptiste Lully, Henry Purcell, Dietrich Buxtehude, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Bela Bartok, Benjamin Britten ve Philipp Glass gibi farklı dönemlerde yaşamış besteciler, Chaconnelar bestelemiş ve bu formun devamını sağlamışlardır.

5. B-A-C-H nedir?

BWV 1004 Chaconne’un ana şablonunu, birinci kısım re minör, orta kısım re majör ve son kısım re minör olarak üç kısımda ifade edebiliriz. Yaylı çalgılar repertuarının 20. yüzyıldaki en seçkin yorumcularından biri olan Guarneri Yaylı Çalgılar Dörtlü’sünün birinci kemancısı Arnold Steinhar-

dt bu üç kısmı geçmiş-şimdi-gelecek, sabah-öğle-akşam, gençlik-olgunluk-yaşlılık olarak betimler (Steinhardt, 2016: 190). Eser dört ölçülük 64 varyasyondan oluşur. Aynı zamanda sekiz ölçülük 32 cümle şeklinde de tanımlanır. Buna göre eserin toplamda 256 ölçü olması gerekir fakat eserin sonuna baktığımızda 257 ölçü görürüz. Peki neden fazladan bir ölçü vardır? Bu bir tesadüf müdür yoksa bu sayının bir özelliği var mıdır? Bunun için öncelikle B-A-C-H nedir sorusu cevaplanmalıdır.

Ülkemizde notalara do, re, mi, fa, sol, la, si isimleri verilirken, Almanya'da notalar harflerle simgelenmiştir. Şekil 5.1'de bunu ayrıntılı görebiliriz.

A	La	1
B	Si bemol	2
C	Do	3
D	Re	4
E	Mi	5
F	Fa	6
G	Sol	7
H	Si	8

Şekil 5.1: Nota isimleri ile sayı eşleştirmeleri

Şekil 5.2'de görüldüğü gibi B-A-C-H harflerinden si bemol, la, do, si naturel notaları elde edilir. İşte bu dört notayı Bach, şekil 5.3 ve 5.4'deki gibi kromatik iniş-çıkışlarla bazı eserlerinde kullanmaktadır.



Şekil 5.2: Bach'ın müzikal imzasının notaları



Şekil 5.3: Bach'ın müzikal imzasının varyasyonu



Şekil 5.4: Bach'ın müzikal imzasının varyasyonu

Bach sonrası müzik tarihinin önemli birçok bestecisi B-A-C-H müzikal imzasına eserlerinde yer vererek bu imzanın devamını sağlamışlardır. Ulrich Prinz 17. ve 20. yüzyıllar arası 330 bestecinin 409 tane B-A-C-H imzası taşıyan bestesini 300 Jahre Johann Sebastian Bach³ isimli kitabında listelemiştir.

Bir başka nokta ise, B-A-C-H sisteminde harfler alfabe sırasına göre sayılarla eşleştirildiğinde (Şekil 5.1) $2+1+3+8=14$ sayısı elde edilir.

Tekrar Chaconne'un 257 ölçü olmasının neden önemli olabileceği sorusuna dönülecek olursa, bu üç rakam toplandığında ($2+5+7$) yine 14 sayısı elde edilir. Eğer durum bir tesadüf olarak adlandırılmıyorsa, Bach böylesine büyük bir eser yazarken aynı zamanda isminin sayısal karşılığı olan 14 sayısını elde etmiştir.

Soyadın notalara dönüştüğü ve bu dönüşümün eser içinde kullanıldığı bir başka örnek ise 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olan Dimitri Schostakowitsch'in Op.110 No.8 Do Minör tonundaki yaylı dördlüsüdür. Besteci bu eserine re, mi bemol, do ve si (Şekil 5.6) notalarıyla başlar.



Şekil 5.5: Schostakowitsch Op.110 No.8 eserinden müzikal imzanın notaları

Daha önce 'e' harfinin mi notası olduğu belirtilmişti (Şekil 5.1). 'Es' ise mi bemoldür. Almandaca 's' harfi 'es' şeklinde okunduğu için aşağıda şekil 5.7'de görüldüğü gibi 's' harfi mi bemol notasını temsil eder. Besteci imzasını DSCH (DimitriSCHostakowitsch) şeklinde kısaltmış ve esere müzikal imzasını yerleştirmiştir.

³ Prinz, Ulrich (1985) 300 Jahre Johann Sebastian Bach. Tutzing. Schneider.

D	Re
S	Mi bemol
C	Do
H	Si

Şekil 5.6: DSCH harflerinin nota açılımı

6. Chaconne'un Teknik Açından İncelemesi

6.1. Tempo

Tempo, müziğin karakterini belirleyen bir etkidir. Bir eser olduğundan daha hızlı ya da daha yavaş yorumlanırsa, eser sahip olduğundan farklı bir anlatıma yönelebilir. Bach, Chaconne için metronom belirtmemiştir. Bu nedenle yorumcu eseri icra ederken inisiyatif alır. Örneğin, 20. yüzyıl'ın önemli kemancılarından Jascha Heifetz eseri 1970 yılında kaydetmiş (Heifetz in Performance, RCA Red Seal) ve esere yavaş bir tempoda (Dörtlük=60 metronom) başlamıştır. Fakat başladığı tempoyu korumaz ve daha hızlı bir tempoyla (Dörtlük=80 metronom) devam eder. Varyasyonlar arası tempo farkı hissedilir. Bir başka önemli kemancı Itzhak Perlman ise çok daha yavaş bir tempoda (Dörtlük=40 metronom) başlar ve eserin sonuna kadar aynı tempoyu korur. Ünlü pedagog ve kemancı Carl Flesch'in öğrencisi olan ve Bach yorumlarıyla bilinen kemancı Henryk Szeryng esere dörtlük=44 metronomla başlar. Varyasyonların karakterlerine göre tempoda değişikliklerle dörtlük=80 metronoma kadar ulaşırsa da Heifetz'e kıyasla eserin genelinde sabit bir tempoyu koruduğu söylenebilir. Belçikalı keman virtüozu Arthur Grumiaux, Chaconne'a dörtlük=60 metronomla başlar ve eser boyunca bu tempoyu korur.

Barok keman ve yayın teknik bilgileri incelendiğinde; Barok yayın hafif ve kısa olması, modern kemana yay ile verilen baskının saf bağırsak kullanılan barok kemalara verilemiyor olması, o dönemde Chaconne'un çok yavaş bir tempoyla çalınamayacağını işaret eder.

6.2. Vibrato

Yaylı ve üflemeli sazlarda kullanılan bu teknik, icra edilen besteye renk ve ruh katan bir öğedir. Doğru yerlerde kullanıldığında müziğe katkı sağlayabildiği gibi, aşırı kullanımda dinleyiciler için rahatsız edici olabilir. Bazı çağdaş müzik eserleri dışında besteciler tarafından esere nerede vibrato yapılması ya da yapılmaması gerektiği not edilmemiştir. Vibrato, icracının müziği nasıl yorumlamak istediğine bağlı olarak tartışılmalıdır. Barok, Klasik ve Romantik Dönemlerin karakteristik vibrato yapıları vardır. Romantik Dönem’de daha farklı şekillerde (geniş-yavaş, hızlı-yoğun) olabilirken, Barok ve Klasik Dönem’de daha sade bir vibrato tercih edilir. Barok ve Klasik Dönem müziklerinin farklı stilleri vardır. Bu fark Barok Dönem’de özellikle yay ile sağlanmaktadır. Klasik Dönem’de ise, abartıdan uzaklaşarak müziği sadeleştirmek önem taşır. Bu iki dönemde de eserlerde, armonik açıdan önem taşıyan ya da cümle içinde önemi vurgulanmak istenen notalarda vibrato tercih edilebilir.

Aynı şey Chaconne için de geçerlidir. Bach’ı yorumlamanın sonsuz alternatifleri vardır. Yorumcunun kendine ait bir yön çizerek ortaya koymak istediği noktaları belirlemesi ve bunu nüanslarla destekleyerek vibratoyu kullanması, dinleyicilere anlatmak istediği cümleleri daha iyi iletmesini sağlayacaktır.

6.3. Artikülasyonun Belirlenmesi

Barok müziğin yapısını oluşturan en önemli unsurlardan biri artikülasyondur. Bestecilerin ya da müzisyenlerin notaları birbirine hangi uzunluk ve kısalıkta ayırıp bağladığı, müziğin akışını ve kalitesini belirler.



Şekil 6.3.1: Bach’ın el yazısından Chaconne (Grossman, 1998)

Artikülasyon, aynı zamanda enstrümanda çok iyi hakimiyet gerektirir. Müziğin akışı ve dinamiği için çok önemli teknik bir elemandır. Notanın değeri ne olursa olsun, nota geçişlerinde milisaniyelik bir farkı bilinçli olarak yaratabilmek çok çalışma gerektirir. Aynı durum Chaconne için de geçerlidir. Esere çok iyi hakim olabilmenin yanı sıra, enstrümanda da teknik hakimiyet büyük önem taşır. *Accelerando* (hızlanarak) ya da *ritardando* (yavaşlayarak) yapmak istenen yerlerde enstrümanın icracıyı değil, icra eden kişinin enstrümanını kontrol etmesi gerekir.

6.4. Akor

Akor çalarken nasıl bir zamanlama ile yay hangi hız ve baskıda çekilmeli veya itilmelidir? Bunları yaparken hangi sesler daha öne çıkarmalı, hangi sesleri daha hafif çalınmalıdır? İşte bu sorular kemanda akorların olduğu bir cümle için büyük önem teşkil eder. Üç sesli bir akorda seslerin tümünü aynı anda ya da kırarak çalabilme imkanı bulunur. Dört sesli bir akorda ise, akoru kırmak modern keman için kaçınılmazdır. Barok kemanda köprünün daha yassı olması, üç ya da dört teli aynı anda çalabilme kapasitesini arttırır.

Chaconne üç sesli re minör arpeji ile başlar (Şekil 6.4.1). Bir sonraki ölçüye sekizlik *aufтактыlar* (eksik ölçü) mevcuttur. Bu sekizlikler tek ses ya da bir önceki akorun tekrarı şeklinde çalınabilir. Daha *grave*⁴ düşünülen bir yorumda, kilise orgu gibi tınlatılmak istendiğinde akor şeklinde, daha akıcı ve hafif çalınmak istendiğinde ise tek ses olarak karşımıza çıkar.



Şekil 6.4.1: Chaconne ilk sekiz ölçüsü (Hausswald, 2010: 33)

⁴ Grave (İtalyanca) Müzik terimi. Çok ağır bir tempoda, geniş ve ağır bir deyişle.

6.5. Arpej

Eserin farklı yorumlara açık olduğu yerlerden biri 201-208 ölçüleri arasındır. Bu sekiz ölçülük bölüm, 89-120 arasındaki ölçülerine benzemektedir ve Bach bu kısma el yazısıyla *arpeggio* (arpej) yazmıştır. Fakat aynı durum 201-208 arasındaki ölçüler için geçerli değildir. Bu kısım Bach tarafından belirtilmediği için kemancılar tarafından farklı şekillerde yorumlanmaktadır. Bunlardan biri, ilk kısım gibi (89-120) arpej olarak ya da Şekil 6.5.1’de görülen şekilde ayırarak çalmaktır.



Şekil 6.5.1: Chaconne 201-206 numaralı ölçüleri (Hauswald, 2010: 38)

6.6. Parmak Numarası

Enstrümanlarda parmak numarası yorumcunun cümleyi nasıl oluşturmak istediğine göre farklılık gösterir. Parmak numarası değişikliğiyle cümle daha romantik, sade, kırılğan ya da tutkulu hale getirilebilir. Bach Chaconne’da özel bir parmak numarası belirtmemiştir. Başka türlü çalma imkanı olmayan durumlar dışında parmak numarası, icra edilmek istenen stile göre şekillenir. Daha romantik yorumlarda kemanın üst pozisyonlarının çoğu zaman vibrato ile desteklendiği, Barok Stil’e yakın yorumlarda ise daha fazla açık tel kullanıldığı gözlemlenebilir.

Heifetz, Bach’ın eserlerine üst pozisyonlarda yazdığı parmak numaraları ile bilinir. Bu yorumu bazı müzik çevrelerince yadırganmaktadır.

6.7. Yay Teknikleri

Bir eserin yaylarına karar vermek, çoğu zaman parmak numarası belirlemeyle eş zamanlı ilerleyen bir süreçtir. Eserde ortaya çıkması istenen cümleler belirlenir, parmak numaraları yazılır ve yay bu belirlenen cümlelerin ortaya çıkmasını sağlar. Eser için bir stili teknik açıdan gerçekleştirebilmenin en önemli unsuru yaydır. Belirlenen stil kemanın tonu, tınısı ve kalitesi ile yansıtılır. Bunların hepsi sağ kol, yani yay tarafından dinleyiciye aktarılmaktadır.

Klasik müzikte, 19. yüzyılın tarzını ifade eden Romantik Stil'de icra edilen bir eserde, yayın ortasından sonra vücut ve kol ağırlığı kullanılmaktadır. Barok Dönem'in stilinde ise, yay kendi ağırlığına bırakılıp enstrümanın rezonansı ile tınlaması hedeflenir. Barok müzikte artikülasyon yay ile gerçekleştirilir. Tüm eser için geçerli olan yayın önemi 37. ve 38. ölçüleriyle (Şekil 6.7.1) örneklenebilir. Onaltılık notalardan oluşan bu ölçüler, ritmik yapıyı kaybetmeden değerinden daha uzun ya da kısa çalınabilir. Böylelikle istenilen cümle yapısı daha net bir şekilde ortaya konabilir.



Şekil 6.7.1: Chaconne 37.-38. ölçüleri (Hausswald, 2010: 33)

Barok Dönem eserlerini yorumlarken müziğin akıcı ve hoş tınlaması için yorumcunun yay tekniğinin ileri düzeyde olması gerekir. Sol elin iyi entonasyonu ve artikülasyonu da eklenince, ortaya güzel bir sonuç çıkmaktadır.

7. Chaconne için Çalışma Yöntemleri

Enstrüman çalmak yıllar boyu süren çalışma, disiplin, sabır ve algıyı açık tutabilme yeteneği gerektirir. Bir eseri yorumlamadan önce eser ve besteci hakkında bilgi sahibi olmanın yanı sıra, enstrümanda teknik yeterliliğe sahip olmak, büyük önem taşır. Bir enstrümanda gelişmenin ve öğrenmenin sonu yok gibidir. Bu açıdan müzisyenlerin gelişimi ve öğrenme süreci hayat boyu devam eder.

Yorumcunun kendini geliştirme sürecinde düzenli olarak yaptığı egzersiz ve etütler vardır. Bu çalışmalar dışında yeni bir esere başlamadan önce eserin zorlukları tespit edilerek, farklı egzersizler geliştirilebilir. Esere göre bulunan bu çalışma teknikleri başka eserlere de uygulanabilir. Böylelikle benzer bir sonraki esere daha sağlam adımlarla başlanabilir.

Bu egzersizlere örnek olarak, Chaconne'un ilk iki ölçüsünü gösterebiliriz.

Şekil 7.1'de görüldüğü gibi boş tellerle çalışılan bu egzersiz, sol eli kullanmadan tellerdeki hakimiyet ve dengeyi daha iyi korumayı sağlar. Egzersizi yaparken, vücut ve kafayı sabit tutmak daha kaliteli bir keman tonunun çıkmasını sağlar. Eserin genelinde akorlara yayı havadan çarparak değil, yayı tele koyarak telin üstünden başlanması gerekir. İterek çalınan akorların başlangıç noktaları, en az çekerek çalınan akorlar gibi net çıkmalıdır. Şekil 7.1'deki motif Chaconne'un içinde birçok kez karşımıza çıkar ve benzer yerlere aynı şekilde uygulanabilir.



Şekil 7.1: Akor çalışması

Solo Sonat ve Partitalar'da çoğu kez karşımıza çıkan dört tane onaltılık nota, üç bağlı bir ayrı şekilde yazılmıştır. Şekil 7.2'de görülen bu egzersizdeki önemli nokta, gruplardaki birinci notanın daha ağır, ilk üç notanın *legato*⁵ ve grubun son notasının hafif olmasıdır. Bu denge Bach zamanında kullanılan barok yayın hafifliğinden dolayı daha rahat uygulanabiliyordu. Günümüzde özellikle onaltılık bir grubun son notasını modern yay ile hafif çalabilmek daha fazla özen gerektirmektedir. Tüm boş tellere ya da eser içindeki tel değişimlerine göre uygulanabilecek bu egzersiz, özellikle cümle oluşturabilmek için önem taşımaktadır.

⁵ Legato (İtalyanca) Bağlı



Şekil 7.2: Bağ çalışması

89-120 ölçüleri arası, yoruma göre değişkenlik gösteren bir yay stili vardır. Uygulanan yay ne şekilde olursa olsun bu kısım bir entonasyon çalışması gerektirir. Şekil 7.3'deki gibi akor şeklinde ayrı ayrı çalışılması hem entonasyonun, hem de armonik değişimlerin daha iyi algılanmasını ve anlaşılmasını sağlayacaktır.



Şekil 7.3: Entonasyon çalışması

Daha önce bahsedilen ve enstrümcülerin hayat boyu çalıştıkları ana egzersizlerden biri de gamlardır. Gamlar majör-minör şeklinde farklı yaylarla çalışılır. Gamlar, yorumcuya herhangi bir eseri yorumlarken teknik açıdan kararlılık ve özgürlük alanı sağlar. Chaconne'da 65-77 ölçüleri arasında gamlar görülür. Şekil 7.4'de 73. ölçüden etkilenerek üretilmiş bir egzersiz örneği görülmektedir. Eser içinde yukarı doğru çıkan bir gamı aşağı doğru çalışmak ya da aşağı doğru çıkan bir gamı yukarı doğru orijinal temposunda çalışmak, artikülasyonun ve notaların net çıkmasına yardımcı olur.



Şekil 7.4: Artikülasyon çalışması

8. 19. ve 20. Yüzyıl Solo Sonat ve Partita Edisyonları

1802'den günümüze Sonat ve Partitaların en az elli farklı baskısı yapılmıştır. Bach'ın birebir el yazısından temize çekilmiş bilimsel edisyonlar (*Urtext*) ve kemancıların kendi yorumlarıyla tempo, parmak numarası, yay yazdıkları edisyonlar bulunmaktadır. 1879 yılında *Bach Gesellschaft* bes-tecinin tüm eserlerini basmıştır. Bu arşiv önce Alfred Dörffel ve daha sonra Günther Hausswald tarafından 1958 yılında *Neue Bach-Ausgabe* olarak güncellenmiştir.

Solo Sonat ve Partitalar, 19. ve 20. yüzyılın ünlü kemancıları tarafından icra edilmiş ve edisyon haline getirilmiştir. Günümüze kadar ulaşılmış bu edisyonların en fazla tercih edilenleri Ferdinand David, Joseph Joachim-Andreas Moser, Leopold Auer, Carl Flesch, Ivan Galamian, Max Rostal, Henryk Szeryng tarafından yazılmıştır. G. Henle Verlag ise iki ayrı edisyon basmıştır. Bir tanesi Klaus Rönnau tarafından bilimsel nitelik taşıyan, diğeri ise Wolfgang Schneiderhan tarafından romantik stilde parmak numaraları ve yay içeren edisyondur.

Ferdinand David'in edisyonu 1843 yılında Leipzig Konservatuvarı tarafından basılmıştır. David, 201-208 arasındaki ölçülerin arpej şeklinde çalınması gerektiğini belirtmiş, az miktarda parmak numarası yazmış ve dönemin stiline uygun olarak yayları değiştirmiştir.

Joseph Joachim, öğrencisi Andreas Moser ile 1908 yılında bir edisyon derlemiştir. Bu edisyonda Ferdinand David'in romantik öğelerini kullansalar da orijinal artikülasyona en yakın yayları seçmişler ve parmak numaralarını olabildiğince sadeleştirmişlerdir. Günümüzde birçok kemancı ve editör bu edisyondan faydalanır.

Jascha Heifetz, Nathan Milstein, Toscha Seidel gibi dünyaca ünlü kemancıların öğretmeni olan Leopold Auer, 1917 yılında kendi edisyonunu hazırlamıştır. Auer, *martelé*, *spiccato* gibi yay teknikleri kullanmış, eseri farklı parmak numaraları ile *glissando* yapmaya uygun hale getirmiştir. Öğrencileri Chaconne'u farklı şekillerde yorumlasalar da hepsinin aynı teknik ve stilden geldiği hissedilmektedir.

Ivry Gitlis, Ida Haendel, Ginette Neveu, Max Rostal ve Henryk Szeryng'in öğretmeni olan Carl Flesch, kemancılığının yanı sıra keman için hazırladığı metotlarla tanınır. 1930 yılında basılan edisyonu David ve Joachim-Moser edisyonlarının birleşimi gibidir. Eserin aslına uygunluğunu korurken, romantik stilden de etkilenmiştir.

Ivan Galamian, edisyonunda belirttiği bağlar, yaylar ve arşenin ucunda kaybedilmeyen ton baskısı ile romantik stile uyum gösterir. Fakat nüans ve portamento yazımından olabildiğince kaçınmıştır. Galamian aynı zamanda yakın geçmişimizin ünlü kemancıları Dorothy DeLay, Lewis Kaplan ve Rober Lipsett gibi kemancıların da öğretmenidir. Bu edisyon 1971 yılında basılmıştır.

Max Rostal yukarıda verilen örneklerle göre en sadeleştirilmiş edisyonu 1979 yılında düzenlemiştir. Pozisyon geçişlerinden olabildiğince kaçınmış ve tel değişimlerini kullanmıştır. Bu aynı zamanda Barok Dönem tekniğine de uygundur. Çizgisel kontrpuanı ortaya çıkarmış bunu yaparken Romantik Stil'den kaçınmıştır.

Henryk Szeryng'in Solo Sonat ve Partitalar yorumu müzik çevrelerince en iyi örneklerden biri olarak kabul edilmiştir. Szeryng, Bach'ın orijinal yazımını dikkate almış, buna rağmen edisyona eklediği nüanslar, yaylar ve müzikal ifadelerle kendi yorumunu romantik bir stilde ifade etmiştir. 1967 yılında tüm eseri kaydetmiş ve Bach'ı en iyi yorumlayan kemancılar arasına girmiştir.

Günümüze değin Chaconne'ü birçok keman virtüözü yorumlamış ve yorumlamaya devam etmektedir. Bu kemancıardan Franz Peter Zimmermann artikülasyonlarıyla, Maxim Vengerov barok yay kullandığı yorumuyla, Hilary Hahn romantik stilde uzun cümle bağlarıyla, Julia Fischer duru ve sade yorumuyla, Sigiswald Kuijken ise hızlı temposuyla dikkat çeker.

Bach'ın besteciliğinin yanında çok iyi bir orgcu olduğu bilinse de oğlu Carl Philipp Emanuel Bach bir mektubunda, bestecinin yaylı enstrümanları çok iyi çalabilecek düzeyde bilgiye sahip olduğunu yazmıştır.

9. Sonuç

Sanatçılar yüzyıllar boyu değişim ve gelişim gösteren sanatı yorumlar-ken, çeşitli yol ve yöntemlere başvurmuşlardır. Sanatçı, yorumlanacak bir bestenin ya da sanat eserinin oluşum sürecini inceler, kendi tecrübe ve bilgisiyle harmanlar. Uzman olunan dalda, yüksek teknik kapasiteye ve sanatsal yeterliliğe sahip olduğu takdirde, ortaya konacak olan eser bir o kadar zenginleşmiş olur.

Günümüze kadar sayısız kemancı tarafından icra edilen Chaconne, verilen örneklerdeki gibi çok farklı stillerde yorumlanmıştır. Esere ait tüm kayıt ve edisyonlarda ortaya çıkabilecek en güzel sonuç aranmış ve bu arayışla beraber Chaconne'un yorumu zenginleşmiştir. Önemli olan nokta, eserin oluştuğu koşulları kavrayabilmek ve bu şiirsel eseri ilk notasından son notasına kadar sanatsal bir ifadeyle icra edebilmektir.

Şekiller Listesi

- Şekil 2.2.1** Barok yay örnekleri
- Şekil 5.1** Nota isimleri ile sayı eşleştirmeleri
- Şekil 5.2** Bach'ın müzikal imzasının notaları
- Şekil 5.3** Bach'ın müzikal imzasının varyasyonu
- Şekil 5.4** Bach'ın müzikal imzasının varyasyonu
- Şekil 5.5** Schostakowisch Op.110 No.8 eserinden müzikal imzanın notaları
- Şekil 5.6** Schostakowisch Op.110 No.8 eserinin açılımı
- Şekil 6.3.1** Bach'ın el yazısından Chaconne
- Şekil 6.4.1** Chaconne ilk sekiz ölçüsü
- Şekil 6.5.1** Chaconne 201-206 numaralı ölçüleri
- Şekil 6.7.1** Chaconne 37.-38. ölçüleri
- Şekil 7.1** Akor çalışması
- Şekil 7.2** Bağ çalışması
- Şekil 7.3** Entonasyon çalışması
- Şekil 7.4** Artikülasyon çalışması

KAYNAKÇA

1. Affelder, P. (1971). *Bach, J.S. 6 Sonatas and Partitas*. New York: International Music Company (Galamian Edition).
2. Arıca, E. (2014). Dans Eşliğinde Müzikal Forma Chaconne'un Evrimi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 34, 905-916.
3. Beneke, E. (2010). The Ciaccona: Bach's D-Minor Chaconne a dance?, *Muhl 585 Research Paper* 3616-843228. https://www.academia.edu/3785447/RESEARCH_PAPER_The_Ciaccona_Bach_s_D-Minor_Chaconne_a_dance
4. Benward, B. (1985). *Music in Theory and Practice*. Dubuque: C.Brown Publishers.
5. Grossman, D.J. (1998). Dave's J.S.Bach Page. Manuscripts. <http://www.jsbach.net/images/chaconne.html>
6. Hausswald, G. (2010). *Bach, J.S. Three Sonatas and three Partitas for Solo Violin*. Kassel: Barenreiter Urtext.
7. Hudson, R. (1967). The Development Of Italian Keyboard Variation On The Passacaglio And Ciaccona From Guitar Music In The Seventeenth Century. University of California, Los Angeles: Doktora Tezi.
8. Hudson, R. (1980). *Chaconne: The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian.
9. İlyasoğlu, E. (2001). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
10. Jahn, J. (1961). *Muntu: African Culture and the Western World*. New York: Grove Press.
11. Mctighe, A. (2013). The Baroque Violin: Technique, Sound and Replication with a modern Set-up. <http://annemctighe.yolasite.com/resources/Baroque%20Violin%20-%20Technique,%20Sound%20and%20Replication.pdf>
12. Önem, E. O. (2010). Johann Sebastian Bach – Chaconne BWV 1004, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yüksek Lisans Eser Metni.
13. Prinz, U. (1985). *300 Jahre Johann Sebastian Bach*. Tutzing: Schneider.
14. Randel, D.M. (2003). *The Harvard Dictionary of Music*. London: The Belknap Press of Harvard University Press.

15. Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
16. Santos, C.D.L. (2004). Performance-Practice Issues of the Chaconne from Partita II, BWV 1004, by Johann Sebastian Bach. University of Georgia, Georgia: Doktora Tezi.
17. Schulze, H. J. (1972). *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*. Kassel: Barenreiter.
18. Silbiger, A. (1999). Bach and the Chaconne. *The Journal of Musicology*, Vol.17 No.3 (Summer, 1999), 358-385.
19. Silbiger, A. (2003). Passacaglia and Ciaconna: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin. *Journal of Seventeenth-Century Music*, Society for Seventeenth-Century Music, 2, No.1.
20. Steinhardt, A. (2006). *Violin Dreams*. New York: Houghton Mifflin Company.

**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ DEVLET KONSERVATUVARI
KONSERVATORYUM DERGİSİ
YAYIN İLKELERİ ve YAZIM KURALLARI***

***“Konservatoryum”
Journal of Istanbul University State Conservatory
Editorial Principles & Writing Rules*****

A. Yayın İlkeleri/Editorial Principles

1. Konservatoryum Dergisi, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki defa yayınladığı bilimsel nitelikli hakemli bir dergidir. Haziran sayısı için 15 Mart, Aralık sayısı için 15 Mart'a kadar başvuru yapılmalıdır.

“Konservatoryum” is a peer-reviewed journal published twice a year (in June and December) by the Istanbul University State Conservatory. Applications are accepted until the 15th of March for the June issue, and until the 15th of September for the December issue.

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

The Journal publishes original essays, research papers, review articles and translations in Turkish and English, in the fields of music, musicology and performing arts that are unpublished and not submitted elsewhere. Unpublished dissertations or works derived from previously presented proceedings should be remarked with an explanatory footnote. The guidelines laid down by the Turkish Linguistic Society are considered for Turkish articles.

* Güncellemeler konservatuvar.istanbul.edu.tr "Duyurular" sayfasından takip edilmelidir.

** Updates should be followed up on “Duyurular” via konservatuvar.istanbul.edu.tr

3. Başvuru yapmak için Word formatlı makale, varsa ayrıca görselleri, dergide yayınlanmasına izin verildiğine dair aşağıda örneği sunulmuş imzalı bir beyanname ve kısa özgeçmiş virüs taramaları yapıldıktan sonra, kon-servatoryum@istanbul.edu.tr e-posta adresine gönderilmelidir.

A declaration letter signed by the author stating that the article has neither been published nor will it be submitted elsewhere and resume should be sent separately. The article in Word format and the images if exist should be sent to kon-servatoryum@istanbul.edu.tr after virus scan is done.

Beyanname örneği:

İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü

Üniversite Yayın Komisyonu Başkanlığı'na,

Tarih

İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü tarafından basılacak olan Konservatoryum Dergisi'nin sayısında bulunan "....." başlıklı makalemin bilimsel etik kurallar dahilinde oluşturulduğunu, intihal yapılmadığını ve daha önce başka bir yayın organında yayınlanmadığını/yayın aşamasında bulunmadığımı beyan ederim. Makalem Konservatoryum Dergisi tarafından yayınlanmak üzere kabul edilirse, başka bir yayınlama girişiminde bulunmayacağımı temin ederim. Söz konusu makalemin, Üniversiteler Yayın Yönetmeliği hükümlerine göre basılmasına müsaade ediyorum.

Unvan, Ad/Soyad:

Kurum:

İmza

Declaration Letter Template:

To the Istanbul University Rectorate

Directory of Publications Committee

Date

Hereby I declare that; my article in “Konservatoryum” has been written according to scientific ethic rules, does not include plagiarism and that it has not been published or submitted for any publication elsewhere. If my article is accepted for publication by “Konservatoryum”, I will ensure that it will not be submitted for any publication elsewhere. I permit my article to be published according to the Regulation for University Publications.

Title, Name/Surname

Institution:

Signature

4. Dergiye gönderilen makaleler editör kurulu tarafından incelendikten sonra, yayın ilkeleri ve yazım kurallarınca uygun bulunması halinde konunun uzmanı hakemlere “kör hakemlik” sistemiyle gönderilmektedir. Editör ve hakemlerin düzeltme talep etmesi halinde, gerekli tüm düzeltmeler yazar tarafından mutlaka metin üzerinde dikkat çekecek şekilde renklendirilerek vurgulanmalıdır. Yazarlar, istenen düzeltmeler dışında, başvuru yaptıkları dosyada başka hiçbir değişiklik yapamazlar. Tüm düzeltmeler tamamlandıktan sonra makaleler, hakemlerden olumlu değerlendirme alınması ve yayın kurulundan da oyçokluğuyla geçmesi halinde yayınlanmaktadır. Sonuç olumlu ya da olumsuz yazarlara bildirilmektedir. Makalesi yayınlanan yazarlara ve görev alan hakemlere talepleri halinde söz konusu sayıdan gönderilmektedir. Derginin sayılarına konservatuvar kütüphanesinden ulaşılmaktadır.

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

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

Copyrights of the articles that are accepted to be published in the journal, belong to the Istanbul University State Conservatoire and they can not be published elsewhere, except for citations in scientific work, and they can not be reproduced without written permission. No royalty fees will be paid to the authors. All the responsibility for the published article belongs to the author. Either published or not, the articles that are sent to the journal will not be returned. The writers of published articles finally sign the prepared letter.

B. YAZIM KURALLARI/WRITING RULES

1. Makaleler; ana başlıktan sonra, giriş bölümünden önce 150-200 sözcük arasında çalışmanın amaç, kapsam, yöntem ve ulaşılan sonuçlarını içeren, Türkçe ve İngilizce özet ile üç anahtar sözcük içermelidir. Ana başlık,

özet ve kaynakça başlıkları ortalanmış, kalın ve büyük harflerle; giriş, diğer alt başlıklar ve sonuç başlıkları kalın ancak yalnız kelimelerin ilk harfleri büyük ve sola yaslı olmalıdır. Makale, özetlerle birlikte, ana metin ve referanslar dahil, dipnotlar hariç olmak üzere asgari 3000, azami 6000 sözcük dolayında olmalıdır. Tüm yabancı kelimeler *italik* yazılmalıdır.

Papers sent should include Turkish and English abstracts about 150-200 words and three key words. The abstracts should include the objective, scope and method of the work, as well as the results obtained. The main title, as well as the abstract and source list titles should be in bold and capital letters, aligned to the center. Other sub titles and result titles should be in bold style, with only the first letters capital, and aligned to the left side. Papers should be 3000 up to 6000 words in length, including summaries, main text and references, but excluding footnotes. All foreign language words should be written in italic style.

2. Makaleler A4 kağıt boyutunun bir yüzüne, tüm kenarlardan 2,5 cm. boşluk bırakılarak, Times New Roman yazı karakteri, 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 ve sayfa altında numaralandırılarak 10 punto ve 1 satır aralığı ile iki yana yaslı olmalıdır. Sayfa numaraları da aynı karakterde ve 11 puntoyla, sağ altta yer almalıdır.

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 sub-heading, 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 same font, in the bottom right, written with 11 pt. font size.

3. Yazarların adları makale başlığının bir satır sağ altında yer almalı ve

yıldız (*) dipnotla unvanı, kurumu ve e-posta adresi verilmelidir. Yazara/metne özgü terminoloji ve/veya kısaltmaları ilk kullanımlarında parantez içinde veya dipnotla açıklanmalıdır.

The names of writers should be placed one line below the article title, and title, institution, and e-mail address should be given with a star () footnote. Any terminology and/or acronyms specific to the writer/text should be explained in their first instance in a paranthesis or with a footnote.*

4. Referanslar ana metinde parantez içinde, uluslararası APA alıntı formatında gösterilmelidir. 40 sözcüğü geçen alıntılar iki yandan bir sekme içeriye alınarak 11 puntuyla verilmelidir. Alıntıların sonuna ilgili kaynağa parantez içinde atıf yapıp, atıftan sonra nokta konmalıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kaynak Gösterimi madde 9.

The Journal uses APA citation format, references should be placed in the main text, within parentheses. Long quotations more than 40 words should be given indented 1 tab space (1,27 cm) from both sides of the page with 11 pt. References of long quotations must be placed within parentheses, and before a full stop. See Indications of References 9, for further instructions.

5. Makalelerde, görseller ve nota örnekleri metin içinden atıf yapılarak ve her birinin altına kısa açıklamalarıyla 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 değiştirilebilir.

*Visual materials and musical examples should be numbered such as **Figure/Table 1.** ..., and; all of them should be aligned in the center with short explanations. All visuals should be used high-resolution (with a resolution of at least 300dpi) and should be sent separately, in JPG format. Placements in the text can be changed according to the page layout, if needed.*

KAYNAK GÖSTERİMİ

Indications of References

1. Metin içindeki tüm alıntılar, ilgili cümle ya da paragraf sonunda parantez içinde sırasıyla yazarın soyadı, yayın yılı ve sayfa numaraları yazılarak (Soyad, yayın yılı: sayfa numarası) verilmelidir. Yayın tarihi olmayan eserler için “tarih yok” anlamında “n.d.” kısaltması kullanılır (Sartori, n.d.) gibi.

In the main text body, all references should be given after the related sentence or paragraph in parentheses, written in the order of surname of author, publication year and page number (Surname, year of publication: page number). For works without publication date, the “n.d.” abbreviation is used (s.a. Sartori, n.d.).

2. Yazarın adı metinde geçmiyorsa ve belli sayfaların verilmesi söz konusuysa, yazarın soyadı, tarih: sayfa numaraları verilmelidir (Homans,1962: 175), (Sartori, n.d.: 25-30) gibi.

If the author’s name does not exist within the text and only certain pages are given, the surname of the author, date: and page numbers should be given (i.e: Homans, 1962: 175), (Sartori, n.d.: 25-30).

3. Yazarın adı metinde geçiyorsa ve kaynaklar bölümünde bu yazarın bir eseri mevcutsa sadece sayfa numarası verilir (s. 175) gibi.

If the author’s name exists within the text and one of his works exists in the bibliography, only the page number is given (i.e. p.175).

4. İki yazarlı göndermelerde her iki yazarın da soyadı yazılarak verilmelidir (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 139) gibi.

For references with two authors, the surnames of both authors should be given (i.e. Alemdar and Erdoğan, 1994:139).

5. Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “ve diğerleri” anlamında “et al.”, ibaresi kullanılmalıdır (Christians et al., 1993: 115) gibi.

If there are more than two authors, the phrase “et al” which means “and others” should be used after the surname of the first author (i.a. Christians et al., 1993: 115).

6. Birden fazla kaynağa yapılan göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır (İnceoğlu, 1994: 152; Aktan, 1992:117; Bilginer, 1998: 73) gibi.

References to more than one source should be divided with a semicolon (i.e. İnceoğlu, 1994: 152; Aktan, 1992:117; Bilginer, 1998: 73).

7. Bir yazarın aynı tarihli birden çok çalışması kaynaklarda yer alıyorsa, bu çalışmaları birbirinden ayırt etmek için “a,b,c,...” ibareleri kullanılmalı ve bu kullanım gerek metin içinde kaynak gösterme sırasında gerekse kaynaklar bölümünde yer almalıdır (Ortaylı, 1983a: 998), (Ortaylı, 1983b: 135) gibi.

If there is more than one work of the author with the same date within the bibliography, phrases such as “a,b,c,...” should be used to differentiate these works, both for citation within the text and also in the bibliography section, such as: (Ortaylı, 1983a: 998), (Ortaylı, 1983b: 135).

8. Bir çalışmadan doğrudan bir alıntı yapılmıyorsa, sadece düşünceye atıf yapılıyorsa yazarın soyadı yazılıp, parantez içinde çalışmanın yayın yılı verilir (İnceoğlu (1994)’na göre İnceoğlu (1994), gibi.

If not directly the work itself, but only the idea is quoted, the author’s surname is written and the publication year of the work is given in parenthesis (i.e. according to İnceoğlu (1994) İnceoğlu (1994)

9. Metin içindeki alıntılar için çift tırnak (“...”) kullanılmalıdır. 40 kelimeyi aşan alıntılar, tırnak işaretleri kullanılmadan girintili paragrafta ve ana metne göre bir küçük punto ile verilmelidir. Alıntı içinde ve yazarın vurgulamak istediği sözcükler ise tek tırnak (‘...’) ile verilmelidir. Kitap, film isimleri gibi özel nitelemeler baş harfleri büyük olarak yazılmalıdır.

For quotations within the text, double quotation marks (“...” should be used. Citations with more than 40 words should be given without using double quotation marks, but in an indented paragraph using a smaller font size than the main text. The words which the author wants to emphasize within the quotations should be given in single quotation marks (‘...’). The first letters of the special qualifications such as book and film names, should be written in capital letters.

10. Metin içinde numaralandırılan notlar varsa, metnin sonunda numara sırasına göre ve kaynaklar bölümünden hemen önce son notlar şeklinde verilmelidir.

If there are notes with numbers in the text, they should be given at the end of the text and right before the bibliography section, as end notes in numerical order.

KAYNAKÇA DÜZENİ (APA formatı)

APA Format for References

Tek Yazarlı Kitap/Single-Authored Book

Yazarın soyadı, adının baş harfi. (yayın yılı). Kitabın adı. [varsa orijinal/yabancı dildeki adı]***. Basım yeri: Yayınevi.

Örnek/Example: Tanör, B.(1992). *Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri*. İstanbul: Der Yayınları.

Surname of the writer, first letter of name. (Publication year). Title of the book. [Title in original/foreign language, if available]. Publication place: Publisher.

İki Yazarlı Kitap/Book with Two Authors

Birinci yazarın soyadı, adının baş harfi. & ikinci yazarın soyadı, adının baş harfi. (yayın yılı). *Kitabın adı*. Basım yeri: Yayınevi.

*** Tüm kaynaklar için geçerlidir/Applies to all resources.

Örnek/Example: Alemdar, K.& Erdoğan, I. (1998). *Başlangıcından Günümüze İletişim Kuram ve Araştırmaları*. Ankara: MY Yayınları.

Surname of the first author, first letter of name. & surname of the second author, first letter of name. (publication year). Title of the book. Publication place: Publisher.

Üç ila Beş Yazarlı Kitap/Book with Three to Five Authors

Birinci yazarın soyadı, adının baş harfî., ikinci yazarın soyadı, adının baş harfî., üçüncü yazarın soyadı, adının baş harfî., dördüncü yazarın soyadı, adının baş harfî. & beşinci yazarın soyadı, adının baş harfî. (yayın yılı) *Kitabın adı*. Basım yeri: Yayınevi.

Örnek/Example: Kernis, M.H., Cornell, D.P., Sun, C.R., Berry, A. & Harlow, T. (1993). *The Importance of Stability of Self-esteem*. New York: Springer.

Surname of the first author, first letter of name., surname of the second author, first letter of name., surname of the third author, first letter of name., surname of the fourth author, first letter of name. & surname of the fifth author, first letter of name. (publication year) Title of the book. Publication place: Publisher.

Altı ve Daha Fazla Yazarlı Kitap/Book with six or more authors

Birinci yazarın soyadı, adının baş harfî., ikinci yazarın soyadı, adının baş harfî., üçüncü yazarın soyadı, adının baş harfî., dördüncü yazarın soyadı, adının baş harfî., beşinci yazarın soyadı, adının baş harfî., altıncı yazarın soyadı, adının baş harfî., et al. (yayın yılı) *Kitabın adı*. Basım yeri: Yayınevi.

Örnek/Example: Harris, M., Karper, E., Stacks, G., Hoffman, D., De Niro, R., Cruz, P., et al.(2001). *Clinical Training in Serious Mental Illness*. Washington DC: S.

Surname of the first author, first letter of name., surname of the second author, first letter of name., surname of the third author, first letter of

name., surname of the fourth author, first letter of name., surname of the fifth author, first letter of name., surname of the sixth author, first letter of name., et al. (publication year) Title of the book. Publication place: Publisher.

Çeviri Kitap/Translated Book

Yazarın soyadı, adının baş harfi. (yayın yılı). *Kitabın adı*. Çevirenin adı soyadı (Çeviren). Basım yeri: yayınevi. (Orijinal kitabın yayın yılı).

Örnek/Example: Halimi, S. (1999). *Düzenin Bekçileri*. Yaman Aksu & Fügen Eryılmaz (Çeviren). İstanbul: Evrensel Yayınları. (Orijinal kitabın yayın yılı: 1991).

Surname of the author, first letter of name. (publication year). Title of the book. Name of the translator. Publication place: Publisher. (Publication year of the original book).

Derleme Kitaptan Makale-Bölüm/Article-Section from a Compilation Book

Yazarın Soyadı, adının baş harfi. (yayın yılı). Bölüm adı. Editörün veya Derleyeninin adı soyadı (Ed. veya Derleyen), *Kitabın adı* (Bölümün sayfa numaraları) Basım yeri: Yayınevi.

Örnek/Example: Van Dijk, T.A.(1999). Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları. Mehmet Küçük (Derleyen), *Medya, İktidar, İdeoloji* (82-95). Ankara: Ark Yayınları.

Surname of the author, first letter of name. (publication year). Title of the section. Name of the editor or compiler; Title of the book (page numbers of the section) Publication place: Publisher.

Hakemli Dergiden Makale/Article from a reviewed journal

Yazarın soyadı, adının baş harfi. (yayın yılı). Makalenin adı. *Derginin adı*, cilt/sayı, makalenin yayınlandığı sayfa numarası.

Örnek/Example: Koloğlu, O. (1999). Medya-Devlet ve Sermaye. *Birikim Dergisi*, 117/0, 69-76.

Surname of the writer, first letter of name. (publication year). Title of the article. Name of the journal, volume/issue, page numbers of the article in the journal.

Dergiden Alıntı/Excerpts from Journal

Yazarın soyadı, adının baş harfi. (Yayın tarihi). Çalışmanın adı. *Derginin adı*, cilt/sayı, makalenin yayınlandığı sayfa numarası.

Örnek/Example: Görmüş, A. (2006, Haziran 23). Çevreciler “Beyaz adam gibi” algılanır hale geldi. *Yeni Aktüel*, 150/0, 46-49.

Surname of the author, first letter of name. (publication date). Title of the work. Name of the journal, volume/issue, page number.

Yayınlanmamış Tez/Unpublished Dissertation

Yazarın soyadı, adının baş harfi. (Yayın yılı). Tez adı, Tezin hazırlandığı bölüm, Basım yeri: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Örnek/Example: Odyakmaz, N. (2005). Medya Ekolojisi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Surname of the author, first letter of name. (Publication year). Title of Dissertation, name of the faculty where the Dissertation was prepared. Place of publication: Unpublished Dissertation.

Yayınlanmamış Bildiri/Unpublished Statement

Yazarın soyadı, adının baş harfi. (Yayın yılı). Bildirinin adı, Sunulduğu organizasyonun adı, yer, tarih.

Örnek/Example: Arık, B. & Çağlar, Ş. (2005). The Face of Consumption Society In The Press: LifeStyle Journalism, 3.Uluslararası İletişim Sempozyumu, North Carolina Chapel Hill, 11-13 Mayıs 2000.

Surname of the writer, first letter of name. (Publication year). Title of the statement, name of the organisation where it was presented, place, date.

İnternette Yayınlanan Dergiden Makale/Excerpts from Online Journal

Yazarın soyadı, adının baş harfi. (makalenin yayın yılı). Makale adı. *Derginin adı*, cilt/sayı. İnternette indirilme tarihi (ay, gün, yıl), web adresi (doi no.).

Örnek/Example: Berry, J. N. (1998). Educate Library Leaders. *Library Journal*, 3/0 (Nisan, 3, 2000), <http://www.epnet.com/ehost> (doi. 10.1036/10071393721).

Surname of the author, first letter of name. (publication year of the article). Title of the article. Name of the journal, volume/issue. Download date (month, day, year), web address (doi number).

İnternette Alıntı (web sayfası)/Excerpts from Internet (web page)

Yazarın soyadı, adının baş harfi. (yayın yılı). *Makale adı*, internette indirilme tarihi (ay, gün, yıl) web adresi.

Örnek/Example: Froom, B. D. (1999). *Oyun Alanlarının Sanal Dünyada Keşfi*, (Eylül, 25, 2004) <http://www.groups.earthlink.com>.

Surname of the writer, first letter of name. (publication year). Name of the article, date of download (month, day, year) web address.

İnternette Yayınlanan Kitaptan Bölüm/Book Section Published on the Internet

Yazarın soyadı, adının baş harfi. (yayın yılı). Makale adı. *Kitap adı* (Bölüm numarası) yayın tarihi, web adresi.

Örnek/Example: Laplace, P. (1985). Pollution and banana cream pie. *In great chefs cook with chlorofluorocarbons* (Bölüm 3). Temmuz 13, 2004, <http://www.bamm.com>.

Surname of the writer, first letter of name. (publication year). Name of the article. Name of the book (Number of the section) publication date, web address.

Gazeteden Yazarlı Alıntı/Excerpts from Newspaper with a writer

Yazarın soyadı, adının baş harfi. (yayın tarihi). Çalışmanın Başlığı. Gazetenin adı, Sayı, Sayfa numarası.

Örnek/Example: Tamer, M. (2006, Mart 3). Artık En Güçlü Silah Enerji. *Milliyet Gazetesi*, 1546, s. 6.

Surname of the writer, first letter of name. (publication date). Title of the work. Name of the newspaper; issue, page number.

Gazeteden Yazarsız Alıntı/Excerpts from Newspaper without a writer

Çalışmanın başlığı, yayın tarihi (yıl, ay, gün). Gazetenin adı, sayfa.

Name of the work, publication date (year, month, day). Name of the newspaper, page.

Müzik Kaydı/Music Recording

Bestecinin soyadı, adının baş harfi, eserin adı, yorumcunun adı soyadı, kayıt ortamı (CD, Kaset, Plak vb.), kayıt yeri, kayıt tarihi ve yapım firması.

Surname of the composer, first letter of name, name of the composition, name and surname of the interpreter, recording medium, (CD, tape, record etc.) place of the recording, recording date and production company.

İLETİŞİM/CONTACT:

Editör/*Editor*:

Yrd. Doç. Dr./*Asst. Prof.* Tufan KARABULUT - tufank@istanbul.edu.tr

Editör Yardımcısı/*Assistant Editor*:

Araş. Gör./*Res. Asst.* Özgür DEMİR – ozgur.demir.1@istanbul.edu.tr

MAKALE ÇAĞRISI/CALL FOR PAPERS

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Konservatoryum Dergisi 2017 Bahar Sayısı için son başvuru tarihi **15 Mart**'tır. Müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanlarındaki makalelerin **konservatoryum@istanbul.edu.tr**'ye gönderilmesi gerekmektedir.

*The submission deadline for the Journal of Istanbul University State Conservatory "Konservatoryum" Spring 2017 issue is **March 15th**. The papers about music, musicology and performing arts should be sent to **konservatoryum@istanbul.edu.tr**.*